

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL – PPGAS

A CENA *BLACK RIO*: circulação de discos e identidade negra

Andre Garcia Braga

Natal, fevereiro de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL – PPGAS

A CENA *BLACK RIO*: circulação de discos e identidade negra

Andre Garcia Braga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira

Natal, fevereiro de 2015

Catálogo da Publicação na Fonte  
Biblioteca Central Zila Mamede – Setor de Informação e Referência

Braga, Andre Garcia.

A cena black Rio: circulação de discos e identidade negra / Andre Garcia  
Braga. - Natal, 2016.

135 f. : il.

Orientador: Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social.

1. Cena Black Rio - Dissertação. 2. Discos - Dissertação. 3. Atlântico Negro - Dissertação. I. Pereira, Edmundo Marcelo Mendes. II. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 39

A CENA *BLACK RIO*: circulação de discos e identidade negra

Andre Garcia Braga

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira – Orientador (PPGAS/UFRN)

---

Prof. Dr. João Miguel Sautchuk– Membro externo (PPGAS/UnB)

---

Prof. Dr. Carlos Guilherme Octaviano do Valle – Membro interno (PPGAS/UFRN)

---

Prof.Dr. Luiz Carvalho de Assunção– Suplente (PPGAS/UFRN)

## RESUMO

O presente trabalho pretende, a partir da análise da circulação de discos de vinil em uma determinada situação histórica, produzir uma interpretação da formação e desenvolvimento do fenômeno sociocultural conhecido como cena *Black Rio*, ocorrido no Rio de Janeiro na década de 70 do século XX. Trata-se também de mapear o campo artístico e de consumo em ação na cena, inserindo-o em um contexto mais amplo de circulação de cultura caracterizado no conceito que Paul Gilroy (2012) nomeia de *Atlântico negro*. Ao inserir a *Black Rio* ao *Atlântico negro*, a pesquisa permitiu, desta maneira, a possibilidade de investigação da formação de identidades locais a partir de referenciais estrangeiros ou globais, e dos estilos de vida decorrentes deste processo de ressignificação e trocas culturais. Em um segundomomento, faz-se um esforço para se entender a identidade racial e a sua conexão com a dimensão política do contexto dos bailes e da cena *Black Rio*. Utilizando-se para tanto dos trabalhos de Hall, Giacomini e Sansone, que orbitam em torno dos conceitos de raça, etnicidade e identidade, planeja-se, no limite, refletir sobre a seguinte questão: o quão negra (ou *black*) foi (ou é) a cena *Black Rio*?

## ABSTRACT

This work aims to make, through the analysis of vinyl discs circulation in a certain historical situation, an interpretation of the formation and development of the social-cultural phenomenon known as *Black Rio* scene, which took place in Rio de Janeiro in the 20th century's 70s. It also intends to map the field of arts and consumerism that took place in the scene, including it in the wider context of circulation of culture rooted in the concept that Paul Gilroy (2012) names *Black Atlantic*. By associating *Black Rio* with the *Black Atlantic*, this research has thus allowed the possibility for investigating the formation of “native” or local identities related to foreign or global references, and the lifestyles that sprung from this process of cultural re-signification and exchange. On a second step, we make an effort to understand the racial identity and its connection to the political dimension of the context of the festivals and the *Black Rio* scene. For this purpose, we refer to the writings by Hall, Giacomini and Sansone, who explore the concepts of race, ethnicity and identity, and we try to think about the following question: how black was (or is) the *Black Rio* scene?

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus interlocutores no campo, profundos entendedores da música e mais especificamente da nossa paixão em comum: a *soul music*. Djhoe, Jacaré, Ilson, Peixinho, Gil, Carlinhos Trumpete, Nélio, Ricardo e Jorge Nunes, o DJ Foca, me ensinaram muito sobre o repertório da música negra dos anos 60, 70 e 80, também sobre os álbuns, as músicas e suas especificidades – a vocês minha sincera gratidão. Agradeço também ao casal João e Sabrina, que com toda a paciência e zelo, me acolheram em sua casa durante os períodos de trabalho de campo no Rio de Janeiro.

Também fizeram parte do processo de amadurecimento desta dissertação os professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN, dentre os quais Julie Cavignac, Madiana Andrade, Rita de Cássia Neves e Rozeli Porto que ministraram as disciplinas que cursei no programa; e, Luiz Assunção e Carlos Guilherme Valle cujas críticas e sugestões feitas durante o exame de qualificação se revelaram de grande valia para o desenvolvimento do texto.

Agradeço em particular ao meu orientador, Edmundo Pereira, o qual encampou o tema e o projeto da dissertação desde o seu início e esteve sempre disponível e disposto a discutir, ouvir e criticar, tornando o processo de construção do tema e do texto extremamente engrandecedor do ponto de vista pessoal e pedagógico do ponto de vista teórico-metodológico.

Por fim agradeço a minha doce companheira Juliana e meu querido filho Joãozinho pela compreensão e suporte durante o período de realização deste curso de Mestrado.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1: O mundo do <i>Atlântico negro</i>.....</b>	<b>18</b>
1. <i>Atlântico negro</i> , periferia carioca.....	18
2. Música como entrada analítica.....	28
<b>Capítulo 2: Dos <i>racerecords</i> às <i>coletâneas</i> das <i>equipes de som</i>: a formação da indústria fonográfica e o fluxo dos discos dos Estados Unidos para o Brasil.....</b>	<b>34</b>
1. A produção dos discos: a luta pelos direitos civis nos EUA.....	34
2. A recepção dos discos: a indústria fonográfica no Brasil e a formação de um novo segmento de mercado.....	43
<b>Capítulo 3: <i>Black Rio</i>.....</b>	<b>51</b>
1. A cena <i>Black Rio</i> : alguns elementos de contexto.....	51
2. A circulação dos discos: o campo artístico e de consumo na cena <i>Black Rio</i>	57
3. De <i>set lists</i> a <i>coletâneas</i> .....	70
<b>Capítulo 4: Política, estilo <i>black</i> e identidade na cena <i>Black Rio</i>.....</b>	<b>82</b>
1. Classe Média, estilo <i>black</i> e Noites <i>Shaft</i> .....	83
2. Outros olhares sobre a cena <i>Black Rio</i> .....	99
3. Essencialismo e antiessencialismo.....	110
<b>Considerações finais.....</b>	<b>118</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>123</b>
<b>Anexo – Catálogos parciais dos selos brasileiros TAPECAR e TOP TAPE MÚSICA.....</b>	<b>125</b>

Agora, descendo a Quinta Avenida, de calçada a calçada, vinha uma onda de frios rostos negros, mudos e sem piscar, porque o que tinham a dizer, mas não confiavam em si mesmos para dizer, os tambores diziam por eles, e o que tinham visto com seus próprios olhos e através dos olhos de outros, os tambores descreviam perfeitamente. (Toni Morrison – Jazz)



## Introdução

O fenômeno o qual pretendo discorrer e analisar neste texto ocorreu no Rio de Janeiro, na primeira metade da década de 70 do século XX, e consiste na produção e circulação de discos fonográficos no contexto de formação e desenvolvimento da *cena*<sup>1</sup> ou do *circuito*<sup>2</sup> de bailes que foram influenciados pelo que se denominou *cultura black*, que aconteceu nas *periferias*<sup>3</sup> da cidade, principalmente na zona norte.

Este *circuito* de bailes era o pano de fundo para a apresentação de uma cultura expressiva negra e carioca, para a formação de uma *cena*, que identificava os jovens dos bairros mais periféricos, em sua maioria negros e negras. A esta *cena* foi cunhada a expressão *Black Rio* pela jornalista Lena Frias em reportagem do Jornal do Brasil de 1976, onde a repórter fez uma incursão ao mundo dos *bailes black* e levou ao conhecimento das classes média e alta da zona sul do Rio de Janeiro o universo desconhecido dos bailes, da *soul music*, das equipes de som, do estilo *Black Power* e de certo uso dos discos de vinil.

A *cena Black Rio* estava inserida no processo de desenvolvimento das indústrias de bens simbólicos e dos meios de comunicação de massa no Brasil a partir da segunda metade da década de 60. Com o aumento da repercussão de ritmos estrangeiros pelas rádios brasileiras, decorrente de investimentos de empresas transnacionais da indústria fonográfica no mercado nacional (segundo a lógica do desenvolvimento da indústria cultural brasileira), e da maior acessibilidade de discos de artistas estrangeiros (Morelli, 2009), o cenário para a identificação dos jovens negros da periferia carioca com as novidades da *black music* norte-americana estava posto. Tais *novidades* passaram a ser tocadas primeiramente nos *Bailes da Pesada* do discotecário Ademir Lemos e do

---

<sup>1</sup>Por *cena* entendo um campo de circulação e identificação sociocultural onde estão presentes relações e realizações difusas, sem orientação política consciente ou centralizada.

<sup>2</sup> As palavras em itálico referem-se aos termos e conceitos – “nativos” ou não – que se aplicam ou fazem parte do próprio campo de estudo proposto, que, de certa forma se circunscreve à produção e circulação de discos no Rio de Janeiro, mas também dialoga com perspectivas transnacionais de circulação de cultura.

<sup>3</sup> Ressalta-se que a periferia não é homogênea. No esforço de não naturalizar o conceito, no âmbito deste trabalho, a *periferia* será considerada o conjunto de bairros e comunidades cariocas que faziam parte deste contexto de bailes *black*, onde o recorte é predominantemente social e racial. Ou seja, existiam bairros e comunidades na zona norte, na zona sul, na zona oeste, em Niterói e na Baixada Fluminense que podem ser considerados *periferia* nos termos deste trabalho, pois todos eles representam lugares de predominância negra e pobre onde seus habitantes realizavam e participavam da *cena* de bailes.

radialista Big Boy. A partir daí, o movimento estourou entre os jovens das periferias do Rio de Janeiro, que vinham de todos os lugares para estes bailes, que por sua vez, espalharam-se por toda a zona norte e Baixada Fluminense (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Ribeiro 2008).

É interessante destacar que os bailes se configuravam como parte de uma rede maior de relações sociais que orbitavam em torno da música *soul*, que era materializada em discos de vinil. As formas e estratégias para se adquirir, comprar, trocar ou escutar estes discos constituíam esta rede social, que por seu turno, pode ser pensada como um *campo artístico e de consumo* (Bourdieu, 1968), que envolve as *equipes de som*, os discotecários, os frequentadores dos bailes, as lojas de discos, e até mesmo, os comissários e comissárias de bordo que traziam de suas viagens internacionais os discos importados com as *novidades da black music* a pedido dos DJs.

A cena *Black Rio* está localizada em um contexto histórico e cultural, mais articulado com a escala global – ou ao menos, ocidental – da circulação de cultura do que com questões apenas de formação da nação. Na primeira metade da década de 70 do século passado, notadamente a influência da cultura negra norte-americana<sup>4</sup> se fazia ressoar em boa parte do mundo, expressando-se p.e.nos ideais do Pan-Africanismo nigeriano e na vigorosa indústria musical e de discos de vinil na costa oeste africana<sup>5</sup>; na cena *Black Rio* no Rio de Janeiro; na cena *Northern Soul* nas cidades industriais da Inglaterra; pela onda de produção de discos de *Soul Jazz*<sup>6</sup> na indústria do jazz não só norte-americana, mas também africana, latino-americana e europeia (inclusive em países comunistas como Polônia e União Soviética); na aproximação da MPB com a *soul music* na carreira de artistas como Jorge Ben, Tim Maia e Toni Tornado, em discos

---

<sup>4</sup>Principalmente os ideários da beleza e igualdade de direitos negros, como também suas expressões estéticas como a música e a moda (que não incluía somente o vestuário, mas o jeito de dançar, andar, cumprimentar e pensar).

<sup>5</sup> Sobre Benin especificamente podemos citar: *In the late 60's Funk and Afrobeat started creeping into the region. In particular, the music of James Brown became immensely popular with university students. That's when the music scene in Benin really started to take off. Most, if not all the groups, starting fuse all the national and ethnical genres into a very distinctive sound that can only be found in that country, and made Benin into an incredible melting pot, unequalled in Africa. Bands combined Latin with Soul, Sakpata with Funk, Sato with Afrobeat, Punk with Break Beat – you name it and they probably tried it!* (Samy Ben Redjeb, no encarte da coletânea musical em CD “*African Scream Contest: Raw & Psychedelic Afro Sounds from Benin & Togo 70's*”, Analog Africa, 2008)

<sup>6</sup> Grant Green, Eumir Deodato, Airto Moreira, George Duke, Herbie Hancock, Lou Donaldson, Lonnie Smith, Herbie Mann, muitos do selo norte-americano *Blue Note*.

como *Refavela* (1977) de Gilberto Gil e em músicas como *Não vou ficar* (1969) e *Todos estão surdos* (1971) gravadas por Roberto Carlos. De fato, algo acontecia no mundo expressivo do *Atlântico negro*.

A argumentação a seguir pretende introduzir o cenário da diáspora negra, ou mais especificamente, o *mundo do Atlântico negro*, conceito desenvolvido por Paul Gilroy (2012), com a intenção de construir uma reflexão sobre a cena *Black Rio* e a circulação de discos a ela inerente, sob uma perspectiva que, em primeiro lugar, leve em conta a solidariedade supranacional, ainda que imaginada, entre os negros e negras da diáspora, e em segundo, que seja calcada no dinamicismo dos fluxos culturais. Ao invés das análises da cultura como objeto estático, fechado em si mesmo. Neste contexto pretende-se relacionar o cenário com as discussões sobre os conceitos de uma macro-antropologia, que pretende analisar a mudança e interconexão cultural em nível supra e transnacional. Neste amplo contexto, tentaremos expor as principais problemáticas sobre algumas categorizações que são pensadas de maneira estanque e mutuamente excludentes: local/global e nacional/transnacional, constituem parte destas categorias.

O texto, que em sua primeira parte é fortemente inspirado pelo livro *O Atlântico negro* de Paul Gilroy (2012), tenta inserir o fenômeno da cena *Black Rio* neste plano cultural mais amplo que é referido pelo autor como *Atlântico negro*, problematizando as noções nacionalista e essencialista nas abordagens teóricas sobre os processos culturais da diáspora.

Para concretização das hipóteses iniciais do trabalho a partir da literatura já existente (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Giacomini, 2006; Sansone, 2007; Ribeiro, 2008; Palombini, 2009), foi feito um *survey* na cidade do Rio de Janeiro dentre os dias 02 e 16 de abril de 2013, quando foram realizadas entrevistas, visitas a acervos particulares de discos de colecionadores e pesquisas em jornais de grande circulação do período e lugar abrangido pela pesquisa (Rio de Janeiro, anos 70), através das microfilmagens arquivadas na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Desta forma, no primeiro período de pesquisa de campo, a etnografia pautou-se em entrevistas com discotecários de *equipes de som* dos anos 70, com músicos que estavam inseridos neste momento de explosão da *black music* no Brasil, com colecionadores e vendedores de discos de *soul* e *funk* e com frequentadores dos bailes à

época da cena *Black Rio*. Dentre os representantes destas duas últimas categorias, tive contato mais aprofundado com dois conhecedores dos discos e sua circulação. Ison e Jacaré são colecionadores/vendedores de discos de vinil que trabalham com compra e venda de discos há pelo menos 30 anos. Tive a oportunidade de acompanhá-los em sua rotina dos negócios dos discos de vinil por uma semana em suas bancas ambulantes na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro. Estas bancas se configuravam como um dos atuais pontos de encontro de colecionadores, DJs e músicos apreciadores de *black music*, e dessa forma me foi permitido conversar com vários destes tipos, que muitas vezes também eram frequentadores dos bailes *black* dos anos 70, o que também me possibilitou uma visão retrospectiva do período, principalmente no que tange aos bailes e aos discos e sua circulação e consumo.

No total, foram realizadas neste primeiro período, quatro entrevistas circunstanciadas com os seguintes interlocutores:

- DJ Djhoe – 39 anos, trabalha com compra, venda e empréstimo de discos, frequentou os bailes *black* desde o fim da década de 80;
- DJ Ricardo – 48 anos, colecionador de discos e frequentador dos bailes desde a década de 70;
- Carlinhos Trumpete – 60 anos, membro da banda Vitória Régia, que acompanhou Tim Maia nos anos 80 e começo dos anos 90 e frequentador dos bailes dos anos 70, e;
- João Villar – 39 anos, colecionador de discos e DJ do *Megaton Sound System*.

No período compreendido entre os dias 05 e 22 de janeiro de 2014 retornei ao Rio de Janeiro para complementação e aprofundamento dos dados. Além de visitas aos pontos e atores já conhecidos (Praça Tiradentes; DJ Djhoe), visitei novas feiras de discos, sendo a principal delas a feira da Praça XV, onde conheci e entrevistei vendedores de discos que foram discotecários e frequentadores dos bailes nos anos 70. São eles:

- Peixinho – 59 anos, vendedor de discos de *soul music* na Praça XV e ex-discotecário da equipe de som *Dynamic Sound*, muito influente a época, e;

- Gil – 55 anos, vendedor de discos de *soul music* na feira da Praça XV e frequentador dos bailes “desde que começaram”, segundo ele próprio. (entrevista do dia 18/01/2014)

Neste ponto faz-se necessário sublinhar uma importante condicionante da pesquisa, uma vez que determinou a duração e o aprofundamento do trabalho de campo no Rio de Janeiro: o fato de eu exercer uma atividade profissional, ou seja, ter um trabalho com rotinas diárias e períodos obrigatórios de permanência, o que certamente limitou o tempo de inserção no campo, sendo-me apenas permitida a incursão ao campo nos íterins dedicados às férias, que resultou nestes dois períodos (o primeiro de 14 dias e o segundo de 17 dias). Entretanto, fiz a escolha metodológica de empreender em minha etnografia outros meios de interação com alguns interlocutores, tais como a internet; e a construção e consideração de outros materiais (como os discos e suas capas) como material etnográfico relevante, que suprissem e verdadeiramente complementassem a permanência em campo no Rio de Janeiro.

Deste modo, também mantive contato através da internet em um chat de um programa compartilhador de músicas (*SoulSeek*) com discotecários que participaram da cena e até hoje colecionam músicas e discos de *black music*, e um deles ainda organiza *bailes soul* como nos anos 70 (DJ Foca realiza mensalmente os *Bailes da Saudade* em um clube da zona norte carioca, o *Irajá Point*, onde o repertório musical é composto somente pela *soul music* que era tocada nos anos 70). É certo que alguns realmente só estavam interessados em compartilhar músicas, porém esta estratégia restou muito útil em me fazer perceber as dinâmicas, ainda vivas nos dias de hoje entre os DJs, de se conseguir o *material* novo, o *inédito* entre eles, que nos anos 70 era quase a razão da existência de uma *equipe de som*.

Em uma terceira frente, fiz pesquisas em jornais do período (Jornal do Brasil – jan. 1970 a dez. 1979; e O Globo – jan. 1975 a dez. 1978) e também um mapeamento e catalogação dos principais discos e artistas musicais de *black music* da época, tanto nacionais quanto internacionais para entender a trilha sonora do período. Torna-se importante relevar que esta estratégia metodológica de pesquisa em jornais exigiu considerável quantidade de tempo para ser realizada (praticamente ocupou todas as manhãs do período que estive na primeira ida ao Rio de Janeiro) e revelou, entre detalhes menores da cena, um dado importante sobre um segmento do campo artístico (crítica especializada) e da própria cena *Black Rio*: que ela foi praticamente ignorada

pela crítica especializada da época e pelo noticiário em geral, só se tornando notícia em algumas poucas matérias, após o destaque dado pela jornalista Lena Frias na reportagem: “*Black Rio: orgulho (importado) de ser negro no Brasil*”, Jornal do Brasil, 17/07/1976.

Existiu também o esforço de caracterizar as capas e os próprios discos como material etnográfico, o material pesquisado consistiu basicamente em meu acervo pessoal e pesquisa na internet<sup>7</sup>.

Por meio das informações das capas e selos dos discos (textos de editores, lista de agradecimentos e informações técnicas e comerciais) consegui, para além de subsídios para a proposta central do trabalho, um mapeamento preliminar dos principais selos e gravadoras que lançaram discos de *soul music* no Brasil, já com alguns dados produzidos sobre os catálogos de discos e a distribuição dos selos entre os nichos de mercado dos diversos estilos de *soul music*.

Finalmente, gostaria de destacar que a prática de colecionar discos de vinil desde o início da década de noventa<sup>8</sup>, que resultou em meu acervo de mais ou menos mil discos, facilitou minha inserção no campo e a comunicação com os interlocutores (que perceberam que eu não era um neófito na temática do vinil e dos catálogos de música negra), tendo em vista os assuntos e interesses em comum (entre eles comprar e vender discos de *black music*).

Destarte, diante do quadro teórico e etnográfico esboçado, pretendemos situar a cena *Black Rio* no emaranhado de fluxos culturais do *Atlântico negro*. Para tanto, este trabalho está organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo da dissertação, introduzirei alguns dos conceitos que permearão todo o texto. Os conceitos são originários principalmente das obras de Paul Gilroy (2012) e Stuart Hall (2003) e entre eles destaco a unidade de análise baseada na noção de *Atlântico negro* desenvolvida por Gilroy e aproveito a discussão sobre

---

<sup>7</sup> <http://www.discogs.com/>; <http://www.globaldogproductions.info/> e <http://www.bsnpubs.com/discog.html>

<sup>8</sup>Inclusive no período que engloba a segunda metade da década de noventa e o começo dos anos 2000, quando a indústria dos discos de vinil foi vaticinada como extinta no Brasil e em boa parte do mundo, sendo este artigo apenas encontrado em sebos de discos e vendidos a preços muito inferiores aos dos CDs usados, ao contrário de hoje em dia.

algumas políticas culturais adotadas pelos povos da diáspora frente à modernidade, presentes tanto na análise de Gilroy como de Hall: essencialismo, antiessencialismo e nacionalismo negro. Neste capítulo, que se propõe teórico, também discuto a importância de se observar com seriedade e criticidade o papel da música negra na formação e desenvolvimento cultural e político do *Atlântico negro*, pontuando que a música não é mera expressão de uma cultura imaginada como negra, mas sim uma relevante instância formadora e unificadora desta consciência.

No capítulo 2, tratarei justamente deste movimento intenso da música *soul* e *funk* dos Estados Unidos para o Brasil, seja através da importação de discos destes estilos de música, seja através da reprodução e distribuição de fonogramas pelas rádios e pelos selos e gravadoras nacionais através também dos discos de vinil.

Inicialmente descreverei, de forma sucinta, o contexto político-racial dos EUA e a sua relação com a explosão comercial da *soul music*, que foi captada e amplificada pela indústria cultural e especificamente pela indústria fonográfica norte-americana. Tentarei demonstrar como estes estilos de música negra, de certa forma, “invadiram” as lojas de discos e as rádios brasileiras.

Em um segundo momento, neste mesmo capítulo, introduzirei a discussão sobre a recepção destas expressões musicais e as ideias que os circundavam, pela audiência brasileira, neste caso, exclusivamente pela parcela dos negros e negras das periferias cariocas que escutavam e frequentavam os bailes onde este tipo de som era tocado. Também descreverei a forma pela qual os discos foram introduzidos no mercado pela indústria fonográfica nacional, mapeando os catálogos dos principais selos e gravadoras nacionais que reproduziram e distribuíram os discos de música *soul* e *funk* pelo mercado brasileiro.

O terceiro capítulo diz respeito a uma tentativa de caracterização de um panorama geral da cena *Black Rio* e à circulação dos discos a ela inerente, e para tanto farei uma descrição do campo artístico e de consumo da cena *Black Rio*, que era composto por lojas de discos, discotecários e *equipes de som*, frequentadores de bailes e apreciadores da *black music*, entre outros atores. Neste momento, apresento de maneira mais detalhada o que estou chamando de cena *Black Rio*, através de alguns de seus

personagens e cenários, dos bailes, às *equipes de som*, rádios e compra-venda-empréstimo de discos.

No quarto capítulo, aprofundo a discussão a qual diz respeito ao rearranjo e reinterpretação das ideias, posturas e estilos de vida advindos do movimento *Black Power* norte-americano – difundido no Brasil pela indústria cultural/fonográfica – pelo público das periferias cariocas, retornando aos pontos teóricos de Gilroy e Hall sobre as políticas e estratégias negras frente à modernidade.

Por fim, faço ponderações ao caráter político visto na cena *Black Rio* e expresso, a sua maneira, no corpo, na dança, nos discos e em certas canções do mundo dos bailes *soul*, problematizando duas maneiras de entender os efeitos políticos de um contexto sociocultural urbano, transnacional e de periferia: a primeira decorre de uma explicitação de algo como uma consciência de *condição*, ou mesmo uma negritude ou etnicidade expressas em letras críticas e contestatórias, no estilo de vida e nos bailes *black*; a segunda consisteno modo como – apesar de a cena ser considerada por muitos frequentadores como um momento lúdico, hedonista – seu *efeito* no contexto da cidade, da política governamental da época e da produção de estilos de vida (por mais que sejam canções de amor e sexo) é também político se tomado como no interior de regimes de segregação *racial*, de *classe* e de *cultura*.

## Capítulo 1 – O mundo do *Atlântico negro*

### 1. *Atlântico negro*, periferia carioca

Como enunciado acima, a cena *Black Rio* foi formada a partir de influências estéticas e musicais até então associadas, sobretudo, aos Estados Unidos. A forma e o conteúdo da cena *Black Rio* foram constituídos a partir do contato e influência de outros tipos de expressão cultural através de fluxos, em grande parte oriundos dos EUA, de modo que os processos culturais envolvidos na formação e desenvolvimento da cena superaram as fronteiras nacionais.

Uma vez que adotamos como ponto de partida da análise do contexto da cena *Black Rio* a premissa de que a cultura circula nos espaços globalizados através de fluxos, a cena *Black Rio* é adequada para nos referirmos a algumas questões sistematizadas com propriedade por Hannerz (1997) quando se ocupou em estudar o lugar da globalização e alguns dos conceitos a ela atrelados, na história da antropologia.

Hannerz constata que na formação da disciplina antropológica, bem como no seu desenvolvimento até o início da última década do século XX, não se era dada a devida atenção as interconexões culturais, muito em parte pela força da premissa teórica que via as diversas culturas do globo como estáveis e auto-suficientes. Dessa forma, os principais modelos teóricos da cultura e suas variações, até meados do século XX, pautavam-se no difusionismo em pequena escala e na aculturação<sup>9</sup>. Estes modelos, em seus termos básicos, reduziam os fluxos culturais à sua dimensão espacial onde se difundiriam em apenas um sentido vetorial: do centro para a periferia do mundo; e tratavam das trocas ou encontros culturais apenas como um movimento de perda e ganho entre os povos, onde os conteúdos culturais seriam emitidos ou mesmo impostos por certos grupos hegemônicos, e receptados acriticamente e assimilados por outros grupos considerados subalternos, que iriam reproduzindo e difundindo este corpo de hábitos e costumes também de forma acrítica.

Os modelos teóricos referidos acima, em nosso entender, foram construídos para realidades socioculturais que eram percebidas, em grande medida, como estáticas e

---

<sup>9</sup>As teorias subsequentes (modernização, dependência e sistema mundial), segundo Hannerz, também se revelaram inadequadas para o estudo da mudança cultural. (Hannerz 1997:9)

isoladas, e, partindo deste pressuposto, também entendemos que não dão mais conta da explicação cultural em um mundo que se vê e que se vem construindo nos últimos séculos (pelo menos em algumas áreas da atividade humana) como globalizado, transnacional, onde as comunidades são diaspóricas e as fronteiras são constantemente atravessadas e subvertidas.

Em conformidade com Hannerz (1997), García Canclini<sup>10</sup> (2000) e Gilroy (2012), acreditamos que os estudos sobre a cultura devem encará-la como um processo não linear, constante e inacabado, sujeito a cortes e descontinuidades. Dessa maneira, consideramos que os fluxos culturais influenciam, alteram as relações estabelecidas nas realidades onde existe uma continuidade na distribuição de significados, entretanto, estas alterações são processadas criticamente, reinventadas, reconstruídas. Como bem colocou Appadurai (1999:31), por mais intensas que sejam as “forças provenientes de várias metrópoles” que incidem sobre um local, “estas tendem a se tornar indigenizadas de uma ou de outra forma”. E mesmo que haja um limite, uma descontinuidade, nada impede que seja transcendido (rapidamente ou não), pois são relativos às modalidades perceptivas e comunicativas dos grupos sociais. Ou seja, não importa tanto de onde vêm ou para onde vão os fluxos culturais, mas as interpretações e relocalizações locais acerca deles.

À medida que a cultura se move por entre correntes mais específicas, como o fluxo migratório, o fluxo de mercadorias e o fluxo da mídia, ou combinações entre estes, introduz toda uma gama de modalidades perceptivas e comunicativas que provavelmente diferem muito na maneira de fixar seus próprios limites; ou seja, em suas distribuições descontínuas entre pessoas e pelas relações. Em parte, elas impõem línguas estrangeiras, ou algo parecido, no sentido de que a mera exposição não é o mesmo que compreender, valorizar ou qualquer outro tipo de apropriação. Mas, em outros casos, um gesto, uma música, uma forma, quer sejam transmitidos por meios eletrônicos através de satélites de comunicação, quer trazidos por um estrangeiro que desembarca no lugar, poderiam ser imediatamente compreendidos, de modo que uma distribuição é modificada e um limite é transcendido com rapidez e facilidade. (Hannerz, 1997:18)

---

<sup>10</sup> Para este autor, as culturas circulam, não são puras, mas sim, um movimento constante de desconstruções, reconstruções, ressignificações, que se materializam no processo de *hibridização cultural*. Este processo é produto da convergência de dois conceitos centrais de Canclini: o *descolecionamento* e a *desterritorialização* (García Canclini 2000).

Hannerz sistematiza, então, alguns aspectos relacionados aos fluxos culturais. Os fluxos culturais possuem duas dimensões – espacial e temporal –, sendo os fluxos espaciais multidirecionais e responsáveis pela reorganização da cultura no espaço, estes fluxos são assimétricos no que tange à sua força (política, social, etc.), e não necessariamente se deslocam do que é representado como *centro*<sup>11</sup> para, da mesma forma, o que é representado por *periferia*, o que abre espaço para a discussão sobre os conceitos de hegemonia e subalternidade em relação aos fluxos. Já a dimensão temporal dos fluxos culturais, é a representação de uma ideia que se opõe ao pensamento estático sobre a cultura, e serve para pensá-la em termos processuais e revelar a sua efemeridade e constante transformação.

No âmbito deste estudo, tais fluxos, intercâmbios ou trocas culturais serão melhor compreendidos se inseridos nas lógicas e no contexto do que Gilroy (2012) desenvolve como o mundo do *Atlântico negro*, ou seja, uma situação sócio-política mais abrangente, cujas estruturas estão postas desde o comércio negreiro e do estabelecimento da rota marítima entre a África, a Europa e as Américas, e que têm muitos de seus traços mantidos até a contemporaneidade, da mesma forma que já era colocado à época do fenômeno a ser estudado.

A questão fundamental para Gilroy é caracterizar o mundo do *Atlântico negro* como um sistema cultural e político próprio, único e internacional, formado historicamente através de processos transculturais alavancados por fluxos de cultura que circulam e circularam pelo mar ou pelo ar através do oceano Atlântico. A noção de *Atlântico negro* vem a alargar a questão dos fluxos culturais de uma dimensão nacional ou mesmo racial estática, homogênea e circunscrita para uma dimensão e caráter mais dinâmico, de realimentação e reinvenção cultural através da produção, transmissão, reprodução e internalização destes fluxos – agora multidirecionados – pelas diversas comunidades negras espalhadas pelos territórios da diáspora, que incluem os continentes africano, americano e europeu.

---

<sup>11</sup>A nova economia cultural global procura ser interpretada como uma ordem disjuntiva, superposta e complexa, que não pode ser mais interpretada em termos dos modelos centro e periferia existentes (mesmo aqueles que poderiam responder por múltiplos centros e periferias). (Appadurai, 1999:312).

A noção de mundo do *Atlântico negro* tenta desconstruir o imperativo da *nacionalidade* e do *absolutismo étnico* que permeava os estudos culturais pós-coloniais, alçando uma comunidade política negra do ocidente a um nível de identidade que ultrapassa tais noções, pluralizando as culturas negras, mas por outro lado, os unindo através da sua condição de ex-escravizados. A teoria reavalia o Estado-nação moderno como unidade política, econômica e cultural. “Nem as estruturas políticas, nem as estruturas econômicas de dominação coincidem com as fronteiras nacionais” (Gilroy 2012:42), como também questiona a pureza e integridade das culturas nacionais, descolando, de certa forma, etnia de nacionalidade. A perspectiva nacional e nacionalista dos estudos culturais é criticada pelo autor pelo fato de possuir uma tendência exclusivista em relação a outros tipos de associação, cumplicidade e identidade entre os negros do Novo Mundo, é fechada em si mesma, circunscrita a uma cultura nacional que abarca e engloba os conceitos de raça e etnia, homogeneizando qualquer tipo de alteridade intra-nacional. A abordagem nacionalista, dessa maneira, se opõe à perspectiva transcultural e internacional de formação da cena *Black Rio* e do mundo do *Atlântico negro* defendida por Gilroy.

Gilroy, em sua análise, problematiza dois tipos de generalizações homogeneizantes as quais impõem limites à dinâmica transnacional e transcultural do *Atlântico negro*: a generalização nacional e a generalização étnica.

Com o intuito de dar conta das expressões modernas dos negros da diáspora no que tange a política e a cultura, o autor faz um esforço para desconstruir os pressupostos homogeneizantes – o que chama de “engodo” do *nacionalismo* e do *essencialismo étnico* – que engessam a história dos negros no ocidente em estruturas limitadas e estáticas de análise, tais como os Estados-nações, raça e etnia. Para tanto, questiona dois aspectos complementares da historiografia e dos estudos culturais ingleses e afro-americanos sobre a história dos negros após a imposição da escravidão. O primeiro diz respeito ao essencialismo étnico dos povos negros advindos da diáspora, ou seja, que existe uma unidade de identidade baseada fortemente na cor da pele e nas origens africanas (a terra-mãe) entre os colonos negros do Novo Mundo, muitas vezes independente das experiências oriundas do novo contexto sócio-político das colônias e de seu passado plural em outros contextos, resultando em seu extremo (presente no pensamento de vários intelectuais negros modernos), em um nacionalismo negro, cujas

premissas ideológicas giram em torno da fundação de um país negro, na maioria das vezes vislumbrado no retorno ao continente africano, de cultura estática e hermeticamente fechada; e o segundo remete a univetorialidade do fluxo cultural negro na diáspora, a qual determina a direção única dos fluxos culturais da África para a América, o que não é mais do que uma justificativa do essencialismo acima referido, uma vez que tenta unir todos os negros da diáspora no invólucro da origem comum.

A questão relativa à unidirecionalidade dos fluxos culturais, Gilroy, utilizando-se de análises sobre a música negra e sobre as travessias transoceânicas as quais os navios da rota transatlântica empreenderam em séculos anteriores, demonstra o intenso movimento de fluxos e contra-fluxos culturais que ocorrem ou ocorreram no espaço do *Atlântico negro*: da África para o Brasil; do Caribe para a Inglaterra; do Brasil para a América do Norte; dos EUA para o Brasil e para a África; etc.

Gilroy confere concretude a seu modelo teórico acerca do *Atlântico negro* a partir de exemplos históricos de personagens e intelectuais negros – todos de espírito revolucionário e com a característica em comum de terem levado uma vida nômade, cruzando o Atlântico de costa a costa, muitas vezes com experiência nas artes da navegação – demonstrando que os navios que faziam as travessias transatlânticas em todas as direções uniam os diversos pontos fixos às margens do oceano, levando novas e distintas maneiras de se produzir e expressar culturalmente, novas formas de agência política, bem como ideologias, da mesma forma, inovadoras. Esta visão propicia um panorama mais completo dos aspectos transnacionais e transculturais envolvidos nos processos histórico-culturais e políticos das populações negras ocidentais.

Quanto à questão que se refere ao *essencialismo* étnico podemos trazer a discussão os argumentos de Hall (2003) quando problematiza se ainda é estratégico para os negros a utilização do significante genérico *negro* como categoria homogeneizante para as políticas culturais da diáspora. Como Hall, também consideramos a categoria *negro* como histórica e conjuntural, de forma que a representação do *negro racializado* só faz sentido nos contextos históricos que tiveram como base a discriminação e o terror racial dos negros, tais como os contextos políticos colonial escravagista e pós-moderno e, de forma mais velada, a modernidade. Da mesma maneira que, somente os negros que possuem a experiência histórica comum da discriminação racial da diáspora se representarão como este *negro racializado*. Dessa forma, tomar o *negro* como categoria

essencial e imutável historicamente se torna um equívoco teórico e político tendo em vista que, segundo Hall, tal estratégia é permeada de fraquezas:

O momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente construída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensar em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção políticas. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar “negro” como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política que lutamos sob esta bandeira [...] (Hall, 2003:345)

Sendo que, “não existe garantia, quando procuramos uma identidade racial essencializada da qual pensamos estar seguros, de que esta sempre será mutuamente libertadora e progressista em todas as outras dimensões”. (Hall, 2003:347).

Hall se refere a outros tipos de diferenças ou dimensões, entre elas a classe, a sexualidade e o gênero, que não se assentam em um eixo único de diferenciação, no caso a categoria genérica *negro*. Algumas destas outras representações da diferença entram em choque com as representações exclusivas da negritude enquanto etnicidade, de modo que “eticidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe”. (Hall, 2003:347)

Mintz e Price (2003), em seu ensaio sobre a formação da cultura afro-americana argumentam que o próprio nascimento da América negra é marcado pela heterogeneidade em oposição à maior homogeneidade das tradições culturais nacionais trazidas pelos brancos europeus:

Os africanos escravizados, contudo, foram retirados de partes diferentes do continente africano, de numerosos grupos lingüísticos e étnicos e de diferentes sociedades das várias regiões. [...] Um contraste primordial [...] dá-se entre a cultura relativamente homogênea dos europeus, no povoamento inicial de qualquer colônia do Novo Mundo, e as heranças culturais

relativamente variadas dos africanos neste mesmo contexto. (Mintz e Price, 2003:20)

Da mesma forma, os autores apontam a tendência das análises históricas em homogeneizar a cultura negra no contexto da diáspora, como a noção de que existem linhas de influência cultural de determinadas regiões africanas em determinadas colônias do Novo Mundo, como um problema e um equívoco teórico que devem ser superados:

Sugerimos que grande parte do problema do modelo tradicional da história da cultura afro-americana primitiva reside em sua visão da cultura como uma espécie de todo indiferenciado. Considerando-se o contexto social das primeiras colônias do Novo Mundo, os encontros de africanos de vinte ou mais sociedades diferentes uns com ou outros e com seus dominadores europeus não podem ser interpretados em termos de dois (ou até muitos) “corpos” (diferentes) de crenças e valores, cada um deles coerente, funcional e intacto. [...] Sem diminuir a importância provável de um núcleo de valores comuns e da ocorrência de situações em que alguns escravos de origem comum podem, efetivamente, haver se agregado, a verdade é que estas não foram, a princípio, *comunidades* de pessoas, e só puderam transformar-se em comunidades através de processos de mudança cultural. (Mintz e Price, 2003:37)

Gilroy cita ainda outras categorias de diferença (linguísticas, religiosas e culturais) que, por si só, contrapõem-se às idéias essencialistas e frustram os seus ideais:

[...] do fato de que o status da nacionalidade e o peso preciso que devemos atribuir às diferenças evidentes de língua, cultura e identidade que dividem entre si os negros da diáspora, para não falar dos africanos, não encontram solução no âmbito da cultura política, que promete um dia congregar os povos díspares do mundo do *Atlântico negro*. (Gilroy, 2012:91)

Fica claro agora, que os *povos* e os *indivíduos* da diáspora possuem diversas particularidades e não utilizam apenas um eixo para marcar seus espaços políticos de diferença, sendo mais vantajoso, na atualidade, os povos negros direcionarem sua atenção criativa para a diversidade e não para a homogeneidade da sua experiência.

Se por um lado a noção da unidade analítica *Atlântico negro* não se contenta com os limites nacionais para a compreensão da história negra moderna e mais particularmente da solidariedade e identidade das populações negras, por outro, não considera o contingente de descendentes dos negros trazidos como escravos da África

como homogêneos e detentores de uma única “cultura” hermética, mas dotados de organizações socioculturais diversas e diferenças étnicas e religiosas contundentes.

Destarte, se o *Atlântico negro* pode ser pensado como um sistema mais amplo que se articula em Estados-nação modernos, e ao mesmo tempo considera as particularidades étnicas e culturais das populações negras da diáspora, podemos perguntar em que consiste a instância unificadora e identificadora do *Atlântico Negro*?

Segundo Gilroy, a empatia entre os negros do *Atlântico negro*, sua imaginação como comunidade política transnacional, é decorrente de uma *condição*, ou nos termos de Hall (2003), de uma *experiência histórica da diáspora*, comum a todos eles, ou quase todos: têm sua origem entre escravos e ex-escravos, a condição de originário dos oprimidos pelo terror racial, ou seja, os negros do *Atlântico negro* não possuem uma *cultura* em comum, como muitas vezes o essencialismo étnico faz crer. Os negros da diáspora possuem uma raiz comum, que não é a origem africana, mas a *condição de escravizado* no Novo Mundo.

Mintz e Price recuam a determinação desta condição ao início da colonização do Novo Mundo, quando os negros escravizados chegaram às diversas colônias como “multidões muito heterogêneas” (2003:37). E que, devido às condições impostas pelas estruturas de subordinação que moldaram a forma pela qual eles foram inseridos neste novo contexto, “o que os escravos compartilhavam no começo, inegavelmente, era sua escravização” (Idem). Ou seja, muito antes de os diversos grupos de negros escravos possuírem uma forma de organizar ou ver o mundo de maneira coletiva, o único aspecto que partilhavam era a *condição* de escravizados.

Ainda de acordo com Gilroy, esta condição comum dotou os negros da diáspora de uma dupla consciência, de certa forma, com as partes conflitantes entre si: uma nacional (brasileiro, inglês, dominicano, norte-americano, etc.) e outra subjetiva, supranacional, que é a consciência de ser negro acompanhada do seu corolário baseado no terror racial e no não pertencimento, inicialmente, a uma comunidade nacional. Esta dupla consciência e a mistura cultural através de fluxos distinguem a experiência dos negros do *Atlântico negro* na contemporaneidade.

Retomando nosso caso, os jovens negros da periferia do Rio de Janeiro na década de 70 também compartilhavam com os demais negros que compõem o espaço simbólico do *Atlântico negro* a condição de originários de escravos e ex-escravos, portanto também participavam do circuito e da dinâmica do *Atlântico negro*, reproduzindo em escala local, as mesmas relações entre as metrópoles e as colônias no período colonial e sua continuidade no pós-colonialismo através de segregações de *raça, classe e cultura*.

Seguindo as ideias de Gilroy (2012), podemos pensar que a juventude negra do Rio de Janeiro ao adotar as expressões culturais advindas do movimento *Black Power* norte americano, faz uma crítica e subverte alguns dos pressupostos da modernidade, entre eles o nacionalismo, e, ao mesmo tempo, se revela articulada com as dinâmicas internacionais e transculturais do *Atlântico negro* e como agente criativo de respostas negras à modernidade.

Ou seja, de maneira correlata aos negros trazidos da África no início da colonização da América descritos por Mintz e Price, que só tinham a sua condição de escravo em comum, os negros da diáspora continuam criando e aprimorando formas de se construir, de se representar e de se comunicar. A *soulmusic*, certamente é uma destas formas, a qual os negros americanos se utilizaram para comunicar e construir junto aos povos do *Atlântico negro*.

Desse modo, a cena da *soulmusic* no Rio de Janeiro, a cena *Black Rio*, faz parte deste contexto maior de identidade negra que transborda as fronteiras dos países e nacionalidades como também é interligado por fluxos e contra fluxos multidirecionais de cultura, tais aspectos representam parte deste grande cenário político-cultural conceituado por Gilroy como o *Atlântico negro*, do qual a cena *Black Rio* pode ser considerada como um espaço-tempo de inflexão desses fluxos.

É certo que o autor, ao tentar dar conta da história da cultura negra na Inglaterra, trata de questões e fluxos culturais em uma perspectiva intercontinental, cuja dimensão reflete o contexto colonial e pós-colonial, onde a Inglaterra manteve e mantém relações (muitas vezes de subordinação) com suas ex-colônias africanas e caribenhas. Entretanto, há como escalonar o processo para as dimensões do Rio de Janeiro dos anos 70, onde, sob a ótica local podemos fazer a analogia do subjugo dos *brancos* sobre os *negros*, da

zona sul sobre a periferia carioca<sup>12</sup>. A população negra do Rio de Janeiro, levando-se em consideração o nível local das relações político-sociais, é considerada *marginal*, *periférica*, e porque não, *subalterna*, tal como, no nível global, as colônias inglesas e os negros oriundos delas são considerados pela metrópole européia. Daí a importância do modelo e dos conceitos de Gilroy para o trabalho.

A noção do espaço simbólico traçado por inúmeras rotas transatlânticas que representa o mundo *Atlântico negro* permite novas possibilidades de análise da cena *Black Rio*, tendo em vista que o fenômeno ocorrido no Rio de Janeiro na década de 70 reproduz localmente as relações coloniais de nível global estudadas por Gilroy para a Inglaterra para entender o papel e o lugar do negro na formação da cultura inglesa moderna.

É interessante apresentar este eixo de comparação onde emergem duas situações que a princípio parecem ser opostas, mas podem ser analisadas utilizando-se os mesmos princípios fundamentais do *Atlântico negro*. A primeira, já referida acima, consiste no esforço de Gilroy em inserir a influência dos negros na atual cultura moderna inglesa (fato que foi ignorado pela historiografia oficial), ou seja, que as experiências dos povos negros também fizeram parte e contribuíram para a formação do que é chamado de *modernismo* ocidental, necessariamente híbrido e ciente desse fato; e a segunda, diz respeito à cena *Black Rio*, onde, a despeito da total aceitação oficial da contribuição do negro na formação cultural brasileira, existia uma crítica geral no mundo da produção artística nacional, especialmente dos críticos de arte, quanto à *importação* e *adoção* de certas facetas da cultura *Black Soul* norte-americana pelos jovens negros do Rio de Janeiro, em oposição aos já consagrados símbolos culturais brasileiros, considerados, em grande parte, de origem e identidade negras como o samba e as religiões afro-brasileiras. Resumindo, Gilroy esforça-se para agregar os negros e sua influência cultural à história da formação da Inglaterra moderna, enquanto os *blacks* da cena *Black Rio* agem no sentido de tentar separar expressões culturais negras (*soul music*, *Black Power*), as quais se identificam, de uma cultura nacional brasileira (samba, mulata).

---

<sup>12</sup>No caso deste trabalho fazemos novamente referência à noção de periferia aqui empregada, a qual é inscrita em um recorte de classe e de raça. Dessa forma, a oposição entre zona sul/brancos e periferia/negros baseia-se nas relações de hegemonia econômica, social e simbólica dos brancos e ricos concentrados na zona sul do Rio de Janeiro sobre os negros e pobres dos bairros periféricos e comunidades de morro.

Em uma situação, a proposição vai no sentido de aglutinar a experiência negra à cultura nacional e entender melhor os processos históricos da formação da modernidade na Inglaterra; na outra, o esforço teórico é para a não exclusão de expressões culturais modernas de negros brasileiros do corolário nacional, de modo que tentemos entender tais expressões não como estrangeirismo colonizador, mas como manifestação de um código muito mais amplo das culturas expressivas do *Atlântico negro*, que podem representar, inclusive, resistência à condição de subalternidade. A análise, tanto em um quanto no outro caso, requer uma abordagem que não se limite às fronteiras de um determinado país, mas tome todo o contexto de fluxos transnacionais de cultura. Gilroy percebeu que teria que levar em consideração os fluxos entre a Europa, a África, a América e o Caribe para dar conta das respostas negras à modernidade e do desenvolvimento de modernismos negros no ocidente pós-colonial, afinal, a comunidade negra da Inglaterra por séculos percorreu esta rota multidirecionada da África para as Américas, do Caribe para a Europa, etc.

Assim, podemos afirmar que, genericamente, não há um negro *inglês*, ou um negro *brasileiro*, da mesma forma, podemos dizer que os processos culturais que envolvem, através de fluxos culturais transnacionais, as comunidades negras da diáspora não representam simplesmente colonização ou hegemonia cultural, mas a mistura, ou a criouliização, ou a mútua influência de formas culturais distintas. Sempre pensando sob uma perspectiva dinâmica, um processo ainda em curso. Os povos do *Atlântico negro* não firmam sua identidade no modelo ou/ou – brasileiro ou negro; inglês ou caribenho – mas sim sobre a perspectiva de ser brasileiro *e* negro; inglês *e* caribenho.

## **2. Música como entrada analítica**

A música *negra* é uma instância que desafia os limites das interpretações nacionalistas e essencialistas das culturas negras modernas, pois através dela é fácil perceber a força dos fluxos culturais transnacionais que a permeiam. Contemporaneamente os negros de Angola cantam rap, que se convencionou ser uma expressão tipicamente norte-americana, porém surgiu de influências caribenhas em bairros de Nova Iorque; da mesma forma, nos anos 70, a periferia negra carioca, berço do samba, escutava e produzia música *soul* norte-americana. Por isso Gilroy tomou a

música negra como um bom exemplo de transnacionalidade e denunciou sua ausência nos estudos culturais:

A história e a importância dessas músicas são constantemente desconsideradas pelos escritores negros por dois motivos: porque ultrapassam os referenciais de análise nacional ou etnocêntrica, com as quais temos muito facilmente nos contentado, e porque falar a sério sobre a política e a estética das culturas vernaculares negras exige um confronto embaraçoso com diferenças intrarraciais substantivas, que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo a partir do qual a maioria das apreciações críticas são construídas. (Gilroy, 2012:93)

Em suma, o fenômeno da importação da *soul music* e a circulação de discos na cena *Black Rio*, para serem entendidas enquanto fenômenos modernos, devem ser investigadas sob uma abordagem que, em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, assume o olhar em duas direções: uma que trata o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa; e outra que imprime relevância à diversidade cultural aos povos que compõem esta construção conceitual que é o *Atlântico negro*. Esta é a única forma de se obter uma perspectiva verdadeiramente transnacional e intercultural para os processos que envolvem os fluxos e o movimento cultural.

Destarte, faz-se importante conceder a devida atenção ao papel que a música representa dentro deste amplo contexto simbólico.

Música, no contexto do *Atlântico negro*, é considerada por Gilroy como uma expressão cultural ritualizada que mantém a proximidade e ligação com os terrores da escravidão sofridos pelos povos da diáspora. Ao autor é cara a ideia de que a dor e sofrimentos do período da escravidão ainda permanecem na criação e expressão cultural no *Atlântico negro*, dessa forma, Gilroy pretende discutir “como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica”, centralizando a discussão na música negra.

Gilroy aprofunda-se na vitalidade e complexidade da música negra como parte de uma cultura expressiva, a partir da constatação da dificuldade de um escravo ou recém liberto e seus descendentes de conseguir se alfabetizar, e, decorrente desta

constatação, do questionamento da centralidade do texto escrito na compreensão da comunicação humana criativa, além de destacar que nos atuais debates, a língua é considerada insuficiente para compreender todas as práticas significantes.

O poder e significado da música no âmbito do *Atlântico negro* têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos. (Gilroy, 2012:160)

Além disso,

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas. (Gilroy, 2012:164)

Hall, em sua argumentação sobre a cultura popular negra segue o mesmo diapasão:

[...] percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. (Hall, 2003:342)

A cultura expressiva negra se formou e desenvolveu envolvida pela oralidade<sup>13</sup>, haja vista a extrema dificuldade de imprimir o caráter literário ou filosófico às culturas dos negros do período colonial, por isso, obviamente, esta forma

---

<sup>13</sup>Vale lembrar que autores como Finnegan (1992) e Zumthor (2010), estão entre os que ampliam a noção de oralidade para a expressão além da palavra, incluindo também a voz e o corpo (expressão corporal): “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. (Zumthor, 2010:217)

(oral/vocal/perfomática) tem mais importância expressiva que a literatura e a filosofia, entre as populações da diáspora.

Toda a discussão da oposição texto/música serve para destacar que a música negra se construiu como uma das formas mais adequadas e eficazes de exprimir (e não dizer ou textualizar) as experiências inenarráveis de terror do período escravocrata, se tornando uma espécie de código cultural que jamais rompeu suas conexões com a opressão do passado escravo. Este código, desenvolvido e aprimorado por séculos, ainda na contemporaneidade possui significação clara e precisa para os povos da diáspora porque é inerente à condição de ex-escravizados a que estes povos estão impelidos e expressa as posições políticas negras na modernidade relacionadas a esta condição.

Para entender esta clareza nas emissões e recepções codificadas da música negra entre os povos da diáspora é necessário a investigação da dinâmica interna à contracultura moderna a qual a música negra faz parte e exprime seus ideais políticos. Esta dinâmica interna constitui-se pela articulação de dois aspectos inter-relacionados: o caráter e conteúdo normativo da música negra, o qual sustenta a *política da realização* praticada pela população negra da diáspora; e, as aspirações utópicas desta população em relação ao mundo real que a circunda, o que fornece as bases para a *política da transfiguração*, também muito utilizada no mundo do *Atlântico negro*.

A “política da realização consiste na noção de que uma sociedade futura será capaz de realizar a promessa social e política que a sociedade presente tem deixado irrealizada.” (Gilroy, 2012:95). Esta política, de acordo com Gilroy, reflete semânticas múltiplas, como a da Bíblia, e, tal como ela, se configura como um poderoso modo discursivo de comunicação. Como um idioma, no nosso caso reivindicatório.

Como está expresso em seus próprios termos, a *política da realização* tem como fundamento a exigência de que a sociedade cumpra as promessas de sua própria retórica e, dessa maneira, cria um meio pelo qual possam ser expressas as demandas por realizações desejadas pela comunidade negra em geral, tais como a “justiça não racializada” e a “organização racional dos processos produtivos” (Gilroy, 2012). De forma que a arte musical negra possui, profundamente, um “compromisso obstinado e consciente [...] com a ideia de um futuro melhor”. (Gilroy, 2012:93)

A música negra, através das suas letras, é um bom exemplo de expressão da *política da realização*.

A *política da transfiguração* é, no fundo, o que permite esta solidariedade fluída entre os negros da diáspora, pois invoca as utopias vinculadas à referida ideia de futuro melhor, de superação da opressão racial, que inspira a *política da realização*. Os desejos utópicos, porque historicamente oprimidos e reprimidos, encontraram na dança, na música, na performance artística a sua melhor e mais eficaz forma de expressão. Através destes meios *opacos*, mais dissimulados, os povos do *Atlântico negro* aprimoraram a sua cultura expressiva, e o código que quer dizer o indizível e realizar o irrealizável (no contexto do terror racial), encontrou uma maneira mais eficiente de ser produzido e compartilhado.

A política da transfiguração:

[...] enfatiza o surgimento de desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e *também* entre este grupo e seus opressores do passado. Ela aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, que é magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais. (Gilroy, 2012:96)

Proporcionando, assim, que se construa uma contracultura dos negros que permita a reinvenção de sua própria genealogia em termos críticos e morais. Daí a situação em nada contraditória por parte dos jovens negros cariocas, em certo período, se identificarem mais com James Brown e com as lutas pela igualdade de direitos que ocorreram nos EUA do que com o samba partido alto ou as velhas guardas das escolas de samba<sup>14</sup>.

Finalmente, é interessante mais uma vez destacar o valioso papel da música para expressar os terrores indizíveis do passado escravo e conectar os diversos povos da

---

<sup>14</sup>Santuzza Cambraia Naves (2010) percebe que os *rappers* da atualidade, à maneira dos *Blacks* da *cena Black Rio*, também recorrem à *política da transfiguração*. De acordo com Naves: “Os rappers associam-se, via de regra, a comunidades que se fundamentam nas tradições afro-brasileiras, buscando reconfigurar a identidade negra em moldes atualizados. [...] Marcelo D2, um rapper carioca que [...] constitui a sua identidade musical recorrendo a uma genealogia que coloca como ancestrais tanto os sambistas do partido-alto e repentistas quanto os músicos norte-americanos do Africa Bambaataa”. (2010:131/132)

diáspora negra ao desejo comum de um futuro racialmente menos opressor. Novamente, nos utilizando de Gilroy, reconhecemos e reforçamos que:

Nos termos mais simples possíveis, colocando o mundo tal como ele é contra o mundo tal como os racialmente subordinados gostariam que ele fosse, essa cultura musical fornece uma grande dose de coragem necessária para prosseguir vivendo no presente. Ela é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa “transvalorização de todos os valores”, precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo. (Gilroy, 2012:94)

Enfim, é sobre a circulação desta música sublime e especial, agora materializada em discos de vinil, que este trabalho pretende se debruçar.

Tal como os navios, os discos também circularam pelo oceano Atlântico, e em muito pelo *Atlântico negro*. E, da mesma forma que os navios, os discos se tornaram um meio de comunicação e trocas entre os negros das comunidades da diáspora: “o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana, antes do aparecimento do disco long-play”. (Linebaugh *apud* Gilroy, 2012:54)

Deve-se enfatizar que os navios eram os meio vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais – um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. (Gilroy, 2012:60)

Os discos, ao serem importados pelos discotecários das *Equipes de Som* do Rio de Janeiro, continham em suas faces a *soul* e *funk music*, mas também traziam consigo, através de códigos de expressão cultural vernáculas do *Atlântico negro*, novas ideologias, repertórios estéticos e posicionamentos políticos, entre eles, os relativos às *políticas da realização* e da *transfiguração* e suas utopias.

## Capítulo 2 – Dos *race records* às *coletâneas das equipes de som*: a formação da indústria fonográfica e o fluxo dos discos dos Estados Unidos para o Brasil

### 1. A produção dos discos: a luta pelos direitos civis nos EUA

Pode-se pensar que a história da música negra no contexto do *Atlântico negro* surge quase que simultaneamente à migração forçada das populações africanas para a América. A expressão musical se desenvolveu e se aprimorou de tal modo, que se constituiu como um código que foi difundido e sentido quase como “mágica”<sup>15</sup>, nas palavras de Gilroy (2012), entre os povos da diáspora negra do ocidente.

O período que nos interessa para entendermos as fundações da cena *Black Rio* no Rio de Janeiro, é o que engloba as lutas dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos nas décadas de 50, 60 e 70 do século XX, e os seus desdobramentos na indústria fonográfica norte-americana impulsionados pela *soul* e *funk music*.

No entanto, alguns aspectos históricos relacionados ao desenvolvimento da *black music* norte-americana no século XX anteriores à década de 50, também podem ser produtores para o entendimento do contexto e da formação da *soul music* e dos catálogos das gravadoras nos Estados Unidos.

Um dos aspectos que devemos levar em conta na história da *blackmusic* norte-americana do século XX é o que tange a intensa migração dos ex-escravos negros do meio rural para as cidades, principalmente as grandes cidades do norte dos EUA. Os negros migravam para as cidades desde a abolição da escravatura em 1863, fugindo da opressão das “Leis Jim Crow”<sup>16</sup> em busca de melhores condições de vida. Mas a partir

---

<sup>15</sup>Isto por ser rápida na difusão e difícil de traçar na análise.

<sup>16</sup>As “Leis Jim Crow” constituem um sistema de segregação legal dos negros nos estados do sul dos EUA no período entre 1876 e 1965. Segundo Ribeiro, “O conjunto de leis estaduais conhecidas por Jim Crow incluem [...] a exclusão de participação cívica nas áreas jurídica (exclusão de participação em júris) e econômica (limitação de acesso ao comércio), bem como a proibição de casamentos interracialis, a imposição de segregação escolar e em locais públicos. A origem do termo Jim Crow para designar as leis segregacionistas encontra-se na utilização desta expressão aplicada aos negros desde o início do século XIX. Thomas «Daddy» Rice, um jogral branco, popularizou o termo ao vestir-se e pintar-se de preto, sorrindo largamente, e criando um número de entretenimento com a figura do «Jump Jim Crow» que caricaturizava o negro. A partir dos anos trinta do mesmo século, esta forma de entretenimento «minstrelsy» tornara-se extremamente popular. No entanto, como afirma Leon F. Litwack, é pouco clara a forma como uma dança de um «white man for the amusement of white audiences become synonymous

do fim da 1ª Grande Guerra, com o desenvolvimento da indústria nos estados do norte, este movimento de negros em direção às cidades, notadamente as do norte, aumentou significativamente (Ribeiro, 2008:73).

O grande número de negros nas cidades, tanto no sul como no norte dos EUA, em conjunto com o desenvolvimento da indústria norte americana, engendrou a formação de um mercado consumidor especificamente negro.

A indústria fonográfica e de toca-discos<sup>17</sup> também se desenvolveu neste período, e seus agentes perceberam a lacuna comercial a qual os insipientes consumidores negros representavam, uma vez que a música era um *artigo* que este novo mercado consumia e produzia vorazmente, principalmente o gênero denominado como *blues*<sup>18</sup>. Os discos preferidos e consumidos por este público consumidor ficaram conhecidos como *black records* ou *race records* (Ribeiro, 2008:74).

Os *race records* consistiam no repertório de músicas gravadas por artistas negros, e produzidas pelas gravadoras especializadas neste mercado que se formava por todo os EUA.

Os *race records* tiveram origem em gravadoras especializadas em repensar discos de origem européia e gravar artistas imigrantes que se identificavam com determinado grupo étnico-nacional (judeus, italianos, irlandeses, poloneses, etc.), os quais possuíam enorme sucesso de vendas entre estas comunidades, ou seja, atingiam um nicho específico do mercado. Na década de 20 do século XX a população negra norte-americana representava um enorme nicho de mercado. No entanto, apesar da popularidade dos grupos e artistas negros, os produtores fonográficos na época percebiam que as bandas brancas de jazz vendiam mais, especialmente para audiências

---

with a system designated by whites to segregate the races.», in Leon F. Litwack, *Trouble in Mind: Black Southerners in the Age of Jim Crow* (Nova Iorque: Vintage Books, 1998), p.xiv.” (2000:26)

<sup>17</sup>O gramofone foi inventado em 1877 por Thomas Edison, reproduzia sons a partir de um cilindro de cera, o primeiro grande aperfeiçoamento foi a troca do cilindro de cera pelo disco de cera. (Muggiati, 1995:93) Em 1901, a *Victor Talking Machine Company*, introduziu no mercado a *Victrola*, primeiro toca-discos portátil, que alcançou enorme popularidade de vendas.

<sup>18</sup>Gênero musical negro, oriundo do meio rural e que se originou das “canções de lavoura” entoadas em conjunto pelos negros escravizados quando em trabalho nas plantações. Sua característica técnica/estética é a presença da “blue note” na terceira e sétima nota da escala tonal. A “blue note” consistia em uma nota estranha à escala européia-ocidental, por isso também pode ser considerada uma forma de “resistência étnica”. (Ribeiro, 2008:71)

brancas, e assim priorizaram a produção e as ações de marketing para estas gravações, restando, digamos, para as pequenas gravadoras especializadas em nichos de mercado a produção e distribuição dos artistas negros que tocavam para a específica audiência negra<sup>19</sup>. Vale lembrar que os *race records* obtiveram vendas prodigiosas nos Estados Unidos (ver nota 20 abaixo).“Com uma faixa de cada lado, os discos custavam 75 centavos, eram vendidos nos bairros negros das grandes cidades e, pelo correio para os consumidores rurais”. (Muggiati, 1995:78)

Dessa maneira, a partir de 1922, todas as grandes empresas fonográficas da época já possuíam suas *race series* entre seu catálogo de discos. Dentre os selos que possuíam *race records* em seus catálogos, e que mais produziam esse tipo de fonograma estavam Okeh, Victor, [Brunswick], Columbia, Vocalion, Paramount e Decca (Ribeiro, 2008:74).

Os negros que vão para a cidade levam em sua bagagem cultural o *blues*, que desta forma urbaniza-se, passando a ser executado em cabarés por *blues singers* femininas, cujo “acompanhamento não utilizava apenas um instrumento, como no blues rural, [mas] tinha como apoio uma orquestra” (Ribeiro, 2008:75).

A gravação de *race records* destas *blues singers*<sup>20</sup>, inaugurou definitivamente o advento de um mercado composto por negros destinado ao consumo de discos, fato que, em conjunto com o desenvolvimento da radiodifusão e de programas de rádio direcionados para audiência negra, proporcionou e impulsionou a disseminação em massa dos artistas de *race records* (Ribeiro, 2008:77/78).

Muggiati (1995) nos mostra o panorama social, artístico e de consumo da comunidade negra norte-americana dos anos 20, período de formação deste novo nicho mercadológico consumidor de *race records*, com destaque especial para o surgimento da indústria fonográfica:

---

<sup>19</sup>[http://www.pbs.org/jazz/exchange/exchange\\_race\\_records.htm](http://www.pbs.org/jazz/exchange/exchange_race_records.htm) acessado em 18.09.2013.

<sup>20</sup>Segundo Ribeiro (2008:74), a *blues singer* Mamie Smith foi a primeira cantora negra a ser gravada. A gravação de *Crazy Blues* de 1920 vendia 75 mil cópias por semana na época!

Bessie Smith também foi outra *blues singer* que obteve enorme sucesso comercial de vendas do seu compacto *Down Hearted Blues*, gravado pela *Columbia Records* em 1923 ([http://www.pbs.org/jazz/exchange/exchange\\_race\\_records.htm](http://www.pbs.org/jazz/exchange/exchange_race_records.htm) acessado em 18.09.2013).

Em 1920, explodiu um novo fenômeno: o blues entrava na era da comunicação de massa. A gravação de *Crazy Blues* por Mamie Smith, em 1920 – o primeiro registro fonográfico de um blues – abria toda uma nova era e cristalizava o blues urbano clássico, centrado nas Imperatrizes do Blues.

Um dos fatores responsáveis pelo aparecimento destas divas negras foi o êxodo das populações negras do Sul para as grandes cidades do Norte. A crise econômica, os acidentes naturais, a praga do algodão – causada pelo inseto *boll weevil*, cantado em muitos blues –, o desenvolvimento dos meios de transporte e uma predisposição histórica dos Estados Unidos para uma grande revolução social foram as causas destas migrações. Por volta de 1850, havia pouco mais de 300 negros em Chicago. Em 1900, a população negra havia aumentado dez vezes.[...] Com a Primeira Guerra Mundial, surgiu necessidade de mão-de-obra suplementar e os negros do Sul foram atraídos para Chicago, onde a discriminação racial era menor.[...]

Em 1920, já havia 109 mil negros em Chicago; mais de 90 mil deles tinham nascido em outros Estados, principalmente no Sul.

Foi em cidades como Chicago e Nova Iorque que surgiu o segundo fator responsável pela explosão do Blues: o início de uma revolução tecnológica que acabou com as pianolas de rolo e dos pianistas que passavam o dia todo nas lojas das grandes editoras musicais tocando os últimos sucessos para vender partituras. Com a nova tecnologia da reprodução sonora nascia a era do gramofone e abria-se o mercado do disco, que seria estimulado ainda mais pelo aperfeiçoamento das gravações, que passariam em meados dos anos 20 do método mecânico para o método elétrico. E, ainda na área dos discos, um terceiro fator: descobria-se um fabuloso potencial para os *race records*, eufemismo para discos destinados aos negros. (1995:18)

Após a Primeira Guerra, o *blues* urbano e amplamente disseminado continua a se transformar e criar ramificações. Durante o período da Segunda Guerra eletrifica-se com a presença de guitarras e encorpa-se ritmicamente com a introdução do piano e da bateria sincopada<sup>21</sup>. Os temas das letras também foram ficando mais amenos conformando-se com valores da classe média urbana negra e com uma postura menos política, substituindo-se a pornografia e os lamentos e enfrentamentos ao terror racial, por canções de amor (Ribeiro, 2008:80).

---

<sup>21</sup>Síncope é uma figura rítmica que se caracteriza pela extensão ou deslocamento de um tempo fraco para tempo forte (geralmente o tempo forte é o primeiro do compasso), ou ainda a acentuação de contratempos do compasso.

Começam a surgir *estilos* de *blues* urbano, algumas cidades como Memphis, St. Louis e Chicago começam a se destacar neste contexto, desenvolvendo seus próprios *estilos*. O desenvolvimento do Chicago *blues* certamente está associado à presença dos únicos estúdios de gravação, a exceção dos estúdios de Nova York, com qualidade técnica refinada para gravação de discos, o que propiciou a troca de influências entre os músicos que para lá se deslocavam para gravar seus discos designados por gravadoras de todo os EUA com os artistas e produtores locais. Já neste momento, a música *de negros para negros* se reconfigurava, também a partir de influências e determinações de produtores brancos.

De acordo com Ribeiro:

Duas tendências surgem nesse período entre Guerras: - *blues* neoclássico [...], um estilo leve e sofisticado, influenciado pelos espetáculos de *vaudeville*<sup>22</sup>. Este estilo durou pouco tempo, sendo gradativamente substituído pelo *Bluebird blues*, mais próximo da tradição do Sul, porém com fortes características urbanas, evidenciadas pela presença de uma sessão rítmica, composta pelo contrabaixo e bateria, trazendo novamente o piano para o primeiro plano, com improvisações dos solistas próximas ao jazz. Este estilo foi fortemente influenciado pelo produtor branco Lester Melrose, responsável pelo catálogo *Bluebird*, da gravadora RCA, série dedicada ao público negro. (2008:79/80)

A interferência de músicos e produtores brancos na produção de repertórios musicais negros foi decisivo para o surgimento do *rock'n'roll*, como veremos adiante.

Os anos 40 e o pós-guerra foram marcados pelo consumo voltado para a indústria de bens, o que ia de encontro e se identificava com a ideologia do *American Way Of Life*. A fabricação de rádios e televisores aumentou significativamente, ao mesmo tempo em que surgiu um filão para as empresas da indústria cultural: o mercado jovem segmentado (Ribeiro, 2008:82).

Também nos anos 40, a revista especializada em música *Billboard*, que organizava a mais importante e confiável parada de sucesso e vendas de discos dos

---

<sup>22</sup>Comédia leve e muito movimentada, que originariamente comportava cenas cantadas, e passou, em seguida, a caracterizar-se pelos quiproquós, e por situações imprevistas e intriga complexa (Ferreira, 1999). Tipo de espetáculo muito popular nos EUA e Canadá entre o final do século XIX e início do século XX, podendo ter também apresentações de animais amestrados, mágicos e apresentação de filmes.

EUA, a qual era subdividida em estilos musicais específicos, renomeou<sup>23</sup> a parada de *race records* para *Rhythm and Bluesrecords*, pelo fato da expressão *race* não ser mais adequada nem confortável de ser utilizada, uma vez que assumiu, de forma mais contundente, significados pejorativos<sup>24</sup> em relação à comunidade negra norte-americana, bem como ampliação de público para além da segmentação étnica (George, 1982).

O *rhythm'n'blues* nada mais era que o *blues* urbano e eletrificado tocado por negros e negras. Nos anos 50, passou a ser consumido e produzido por parcelas deste novo mercado representado pelos jovens, especialmente brancos. A pequena gravadora de Memphis, *Sun Records*, começou a formar um *cast* de artistas composto por estes novos intérpretes e compositores brancos, inicialmente, no catálogo da *Sun Records* estavam presentes Elvis Presley, Jerry-Lee-Lewis e Roy Orbison. Esta geração de artistas brancos incorporou elementos de música *country*<sup>25</sup> em suas produções de *rhythm'n'blues*, e este composto musical com forte e determinante influência do *rhythm'n'blues* negro, só que performado por brancos, foi rotulado de *rock and roll*<sup>26</sup> (Ribeiro, 2008:81)

Sem dúvida o *rock'n'roll* foi uma explosão de popularidade e de vendas e execuções, foi um fenômeno de identificação com os adolescentes brancos, não mais dos EUA, mas de boa parte do mundo. As gravadoras, paradoxalmente e oportunamente, começam a formar catálogos de *rhythm'n'blues* (ou *race records*) para brancos, e o antigo *blues*, mutado em *rhythm'n'blues*, deixou de ser uma música de

---

<sup>23</sup> A publicação era tão popular que apesar da forma isolada de escolha do nome do estilo musical pela revista, praticamente nomeava oficialmente um novo estilo musical, ou renomeava outros já existentes de acordo com a conveniência.

<sup>24</sup> A gravadora *MGM*, a partir de 1948 passou a denominar seus catálogos de música negra como *ebony*, a *Capitol* e a *Decca* optaram pelo termo *sepia* e a *RCA-Victor* utilizava a expressão que veio a se popularizar: *Rhythm and Blues* (George, 1982).

<sup>25</sup> Gênero musical rural norte-americano desenvolvido por brancos e que se utilizava muito de instrumentos de corda tais como banjo, violino e bandolim. (Ribeiro, 2008:81)

<sup>26</sup> O *blues* e o *rhythm and blues* sempre usaram os termos 'rock' e 'roll' difundidos no vocabulário negro-americano e que designavam as mudanças de tempo e de posição tanto na dança quanto nas relações sexuais. O termo 'rockabilly' - que qualifica os primeiros sucessos de Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash ou Roy Orbison para a marca Sun - casando o *hillbilly* branco e o rock negro e extremamente significativo: os jovens brancos do Sul brincavam de negros. Eles se contorciam no palco como negros, as letras dos blues que tomavam emprestado e aceleravam eram pouco expurgadas e, como os cantores negros, convidavam seu auditório a usar o 'rock' e o 'roll' durante e depois dos concertos. (HERZHAFT *apud* Ribeiro, 2008:81).

negros, para se tornar uma música internacional. O *rock'n'roll* foi interpretado por negros (Chuck Berry, Little Richard) e brancos, entretanto, os artistas brancos obtiveram maior vantagem financeira e simbólica, uma vez que a eles que é associada à imagem do *rock'n'roll* e seu legado<sup>27</sup>.

Se na dimensão musical, as tensões entre brancos e negros nos EUA pareciam estar aparentemente mitigadas, o mesmo não podemos dizer sobre a esfera sócio-política.

A realidade social, política e racial para os negros dos EUA na década de 50 era extremamente difícil, principalmente nos estados do sul. Os EUA consistiam em um país altamente segregado racialmente, os negros não tinham direito de votar, a Klu Klux Klan<sup>28</sup> promovia linchamentos e enforcamentos de negros, praticamente todos os ambientes sociais eram separados pela cor da pele: ônibus, escolas, banheiros, bares, etc.

A luta organizada dos negros dos EUA começa no início do século XX, com a formação e mobilização de associações ligadas às questões raciais por intelectuais negros como os autores W.E.B. Dubois, Booker T. Washington e Marcus Garvey, que possuíam diferenças entre seu pensamento e posturas políticas, mas tinham o ideal comum de mobilizar a comunidade negra norte-americana contra as injustiças a ela praticadas (Ribeiro, 2000; Ribeiro, 2008).

Contudo, a luta dos negros pelos direitos civis torna-se mais radical e intensa a partir de 1955, tendo como episódio inaugural a prisão e pagamento de multa pela então costureira negra Rosa Parks por não ter cedido seu assento do ônibus para um homem branco. Ao mesmo tempo as lideranças religiosas protestantes das comunidades negras também se organizavam para combater de forma pacífica a discriminação racial. O episódio envolvendo Rosa Parks foi crucial para a tomada de atitudes concretas pelos líderes-pastores, que passaram a organizar campanhas de conscientização para a população negra, as quais envolviam comícios, marchas e protestos pacíficos que se estenderam, com avanços e recuos políticos, até 1968, o ano do assassinato da principal liderança religiosa negra que estava a frente destas campanhas: Martin Luther King Jr; e

---

<sup>27</sup> Afinal, Elvis Presley é considerado o *Rei do Rock*.

<sup>28</sup> Associação ultra-reacionária que prega a superioridade racial dos brancos sobre os negros, entre outras pautas conservadoras.

culminaram em 1963 com a Marcha de Washington que reuniu mais de 400 mil pessoas e onde foi proferido por Martin Luther King, o histórico discurso antirracista que começava com a imortalizada frase *I had a dream...*(Ribeiro, 2008:87-89).

A reação das parcelas brancas e seu braço armado – a polícia – aos protestos pacíficos foi tornando-se violenta, o que gerou também reações violentas por parte da população negra que protestava. Os tumultos (*riots*) passaram a ser constantes nas manifestações por todo o território norte-americano. De forma que, na segunda metade da década de 60 foram surgindo lideranças e grupos já não tão simpáticos aos ideais pacifistas, que resolvem agir através de meios mais radicais e violentos contra a opressão racial dos brancos. Malcolm X e os *Black Panthers* representam estas novas posturas de enfrentamento. Estas organizações e lideranças levaram ao limite a noção de *orgulho negro (Black Power*<sup>29</sup>), que consistia em uma política cultural de valorização moral e estética dos negros, influenciadas pelas ideologias do nacionalismo negro e de cunho exclusivamente político-racial. (Ribeiro, 2000:217-219; Ribeiro, 2008:91-93)

Os pressupostos da política *Black Power*<sup>30</sup>, em suas diversas formas e dimensões – pacifista, violento, ideológico, estético, político, etc. – atravessaram as fronteiras geográficas dos EUA, sendo assimilados e rearranjados, de diversas formas e em diferentes graus, por negros brasileiros (Risério, 1981; Giacomini, 2006; Sansone, 2007; Ribeiro, 2008), africanos, caribenhos e europeus (Gilroy, 2012).

Todo este intenso período de lutas e transformações dentro e em relação à comunidade afro-americana possibilitou que se configurasse um cenário de condições de onde emergiu um novo estilo de música negra, a vigorosa e popular *soul music*, que se formou em meio ao turbilhão político.

---

<sup>29</sup> Adotado pelos nacionalistas negros e também por grande parte da comunidade afro-americana, o termo [*Black Power*] denotava um conceito ambíguo e vago. Para alguns, consistia apenas na confirmação da nova consciência negra e orgulho racial; para outros, reflectia as exigências dos negros em controlarem as empresas, escolas e política dentro da própria comunidade negra; e finalmente para alguns extremistas era uma chamada para a luta de guerrilha contra a América branca. (Ribeiro, 2000:234/235)

<sup>30</sup> É difícil definir de forma unívoca aquilo em que o *Black Power* se transformou. No entanto, há traços comuns que estabelecem pontos de contacto entre os seus vários aspectos e tendências. [...] conclui-se que as posições vão da contestação completa ao sistema americano, até à defesa da violência como forma de contra-resposta à repressão branca, passando pelo reforço da beleza dos valores culturais afro-americanos e da sua aparência física. Assim, o movimento revela-se em várias tendências e manifestações, nem sempre concordantes entre si, embora o ponto de partida seja sempre o mesmo, ou seja, a detenção do poder por parte da comunidade afro-americana: poder político para uns, poder económico para outros e ainda o poder cultural para abraçar valores diferentes dos da sociedade branca. (Ribeiro, 2000:237)

À medida que a música negra foi se tornando popular entre os brancos, a partir da explosão do *rock'n'roll*, ela também passou, da forma como se encontrava em seu desenvolvimento, a não ser mais popular entre os negros. Em contrapartida, estes negros buscaram desenvolver outras formas musicais que representassem e exprimissem realmente a “alma” (*soul*) de sua comunidade.

Dessa forma, os artistas negros da década de 60 e 70 facilmente começaram a incorporar o discurso sócio-político em suas produções, como também as características extremamente carregadas de emoção e sentimento contidas nas performances musicais e estéticas das bandas e vocalistas que executavam a música gospel nas igrejas protestantes frequentadas por negros. Esta conexão se deu quase naturalmente, uma vez que estes espaços (igrejas) foram emblemáticos na organização, articulação e difusão das posturas e ideias anti-racistas durante a luta pelos direitos civis e também porque não era raro um artista de *soul music* ter tido sua formação musical na cartilha da música gospel negra das igrejas protestantes.

A *soul music* é, enfim, o resultado do clima excessivamente político e de luta por direitos, e da mútua influência entre a musicalidade secular da música negra norte-americana representada pelo *rhythm'n'blues* e a dramaticidade das execuções de música gospel no interior das igrejas protestantes. A identificação da *soul music* com a comunidade afro-americana<sup>31</sup> se deu de tal forma, que passou a representar a própria experiência negra no período.

Com a facilidade de divulgação e difusão proporcionada pelos já desenvolvidos meios de comunicação, foram surgindo novas oportunidades fonográficas e comerciais para os artistas de *soul music*:

O crescente interesse dos jovens pela música negra promoveu mudanças no mercado de consumo. As grandes gravadoras que haviam abandonado o mercado dos *race records* e *country* durante a Segunda Guerra, não tinham em seu catálogo artistas de *rhythm and blues*. Coube as pequenas gravadoras descobrir esse novo e latente mercado. (Ribeiro, 2008:98)

O *rhythm and blues*, o *blues* e subsequentemente o *rock* clássico foram deixados para as pequenas gravadoras independentes regionais. Estas pequenas gravadoras, formadas por um ou dois

---

<sup>31</sup> Note-se que a própria ideia de uma comunidade “afro-americana” se forma e difunde nesse período.

operadores, gravavam, prensavam e distribuíam os discos de artistas negros de *blues* e de *R&B* no final dos anos 40. Por volta de 1954, muitas delas tornaram-se nacionais, com artistas importantes e com milhões de discos vendidos. (Friedlanderapud Ribeiro, 2008:98/99).

A potencialidade do novo mercado revigorou a produção e fabricação de discos de *soul music*. Os selos e gravadoras, e conseqüentemente os catálogos de artistas, multiplicaram-se, o que possibilitou o surgimento de subdivisões e especializações dentro do estilo, como *SouthernSoul*, *Philly Soul*, *Chicago Soul*, *Motown Soul*, *Northern Soul* e *Blue Eyed Soul*. A quantidade de artistas e a complexidade da cena permitiu, inclusive, a formação de um mercado *mainstream*, composto por grandes gravadoras e produções requintadas; e um *outrouderground*, onde a energia transmitida nas gravações e a crueza das produções eram os traços valorizados<sup>32</sup>.

Dentre os inúmeros pequenos selos de *rhythm'n'blues* fundados nos anos 40 e 50, quatro deles, pelo menos, desenvolveram-se e obtiveram abrangência internacional. Merecem destaque tendo em vista que lançaram no mercado o maior número de discos e os mais importantes artistas de *soul music*, são eles: *Atlantic Records*, de Nova York; *Stax*, de Memphis; *Motown* de Detroit e *Chess Records* de Chicago.

Neste cenário, a *soul music* compunha uma política cultural negra mais ampla, o *Black Power*, que, em conjunto, foram difundidos por boa parte do globo – sobretudo no *Atlântico negro* – através dos meios de comunicação de massa da época, como a TV, cinema, rádio e algumas revistas, entretanto, foram os discos de vinil os principais difusores do movimento.

## **2. A recepção dos discos: a indústria fonográfica no Brasil e a formação de um novo segmento de mercado**

No final da década de 60 e início da década de 70, a indústria nacional como um todo, e a de fabricação de discos de vinil bem como dos aparelhos tocadores em particular<sup>33</sup>, obtiveram um expressivo volume de crescimento. Em conjunto com este fato, no mesmo período os governos militares, não só permitiram como incentivaram a

---

<sup>32</sup> Como na cena *Northern Soul*, nas cidades industriais do norte da Inglaterra (Palombini,2009).

<sup>33</sup> Política da Integração Nacional.

abertura econômica para as transnacionais da indústria fonográfica mundial, mais conhecidas como *majors*, entre elas EMI, Polygram, Phillips, CBS e WEA.

Estas empresas, por estarem inseridas no sistema capitalista de produção de bens culturais, visavam o lucro e, em grande parte, concebiam a expressão musical como produto vendável<sup>34</sup> não importando o gênero ou o segmento. E deste modo seguiram uma dupla estratégia, que já era praticada, de certa forma, desde a origem da indústria fonográfica mundial, quais sejam, a formação de um *cast* de artistas e repertórios internacionais, divididos em categorias abrangentes – erudita, jovem, romântica, etc. –; e a prospecção de gêneros e artistas locais, nas diversas partes do globo em que se instalavam (Dias, 2006:3).

Ao mesmo tempo em que pensavam nesta dupla vertente mercadológica, também compartimentavam os artistas em dois tipos distintos, os *artistas de catálogo*, que deveriam ter qualidade artística e musical e desse modo esperava-se que tivessem uma vendagem regular através do tempo, e os *artistas de sucesso*, que são os artistas de popularidade efêmera que alavancam uma explosão de vendas em dado momento (Dias, 2006:3).

Ao aportarem no Brasil, estas empresas agiram estritamente como descrito acima, despejaram, literalmente, no mercado brasileiro inúmeros discos de artistas de sucesso internacional em forma de LPs e *singles*<sup>7"</sup> (sete polegadas) conhecidos no Brasil como *compactos*, e foram formando pequenos *casts* de artistas locais. Os discos de artistas estrangeiros de sucesso possuíam a vantagem de já estarem produzidos e acabados, o que barateava o seu custo no Brasil e também exigia a venda de menos cópias para equilibrar os gastos de fabricação e produção dos vinis. As gravadoras transnacionais enviavam a fita *master* com a gravação já concluída nos estúdios do exterior, e as suas subsidiárias ou representantes no Brasil apenas a reproduziam em série por meio dos discos.

Ou seja, era muito mais barato reproduzir catálogos de artistas e repertórios de sucesso internacional, que já tiveram seus custos cobertos pelas vendas no mundo inteiro, do que despender mais recursos para produzir e gravar álbuns de artistas locais

---

<sup>34</sup> Interessante discutir o papel do produtor musical neste contexto, onde, ao mesmo tempo, tinham que circular entre os negócios e a produção artística, descobriam grandes artistas, porém que também fossem vendáveis.

desde o seu início. Dessa forma, depois da chegada das *majors* internacionais, o mercado de discos brasileiro passou a disponibilizar de forma mais intensa e acessível quanto ao seu preço, os discos de artistas internacionais, os quais, em certos períodos, chegaram a superar o limite legal de 50% dos lançamentos por gravadora (Morelli, 2009). Além dos fatores econômicos, o contexto político da primeira metade da década de 70 também contribuiu para o desenvolvimento da indústria fonográfica, para o estabelecimento de multinacionais desta indústria no Brasil e para a difusão de músicas estrangeiras no país.

Acompanhando o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média – ocorrido durante os anos do chamado milagre brasileiro, que se iniciava então –, a indústria do disco cresceria uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 1970 [...]. Por outro lado, o contexto de repressão política vivido pelo país a partir da edição do AI-5 – contexto esse que se prolongou até pelo menos meados da década de 1970, quando se iniciaram as idas e vindas da distensão geiseliana – impediu que a expansão do mercado de discos ocorresse em benefício imediato da chamada música popular brasileira e ao mesmo tempo criou as condições para que as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros. (Morelli, 2009:61/62)

Assim, os discos ficaram muito mais acessíveis aos jovens e à população de renda mais baixa, o que favoreceu o crescimento da indústria e do mercado fonográfico no Brasil naquele período.

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu, em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. (Araujo *apud* Ribeiro, 2008, p. 113).

Ao mesmo tempo, podemos dizer que o rádio – que rapidamente se desenvolveu desde a década de 50 como agente de integração nacional e regional, primeiramente

calçado em um modelo nacionalista ufanista e; a partir da década de 60<sup>35</sup>, com a industrialização e urbanização aceleradas, sob a ótica do consumo de bens modernos ao estilo norte-americano – possui papel preponderante na disseminação e divulgação destas recém chegadas gravações internacionais. Este novo modelo baseado no consumo visa à consolidação de uma indústria cultural e do entretenimento no Brasil e também a formação de um público jovem consumidor destas músicas internacionais, seja escutando rádio, seja comprando os discos de vinil. Dessa forma, a indústria cultural forjada desde a década de 60 favorece: a) o aumento da produção e consumo dos discos que primeiramente são veiculados nas rádios e TVs; e b) a formação de um público segmentado de acordo com os estilos e padrões musicais.

Os programas de rádio do legendário Big Boy<sup>36</sup>, incontestavelmente divulgou, principalmente através das músicas de James Brown, a *soul music* no Rio de Janeiro. Até mesmo para os discotecários das equipes de som pioneiras da cidade.

Eu gostava de *rock*, gostava de *blues*, gostava até de *reggae*, mas o *soul* mesmo ele ainda não tinha me despertado. E a primeira vez que eu ouvi *soul* foi exatamente com Big Boy. Eu ouvi James Brown. Então a partir dali eu juntei uma galera e nós começamos a pesquisar músicas. A primeira festa que nós fizemos... fundei uma *equipe de som*, porque existiam equipes de som que faziam *Hi-Fi*<sup>37</sup>. Era um disco, aí tirava aquele disco e colocava outro disco, na época era o Long Play (Mr. Funky Santos, 03 jul. 2007 *apud* Ribeiro 2008:108).

A indústria fonográfica vicejava tanta força em favor destas grandes multinacionais na década de 70, que existiam empresas de discos que conseguiam reunir todas as fases e processos da cadeia produtiva da música gravada, englobando desde a escolha do *cast* e a gravação do álbum em seus próprios estúdios, até a prensagem dos discos e o trabalho de marketing e distribuição. Mas, por outro lado, existia um universo tão grande de pequenos e médios selos, subsidiárias, representantes, editoras, fábricas e

---

<sup>35</sup> Quando os antigos programas ao vivo foram substituídos por gravações em discos e os apresentadores passaram a se comportar de maneira menos formal.

<sup>36</sup> Representado como *herói fundador* da cena de bailes *black* no Rio de Janeiro da década de 70 (Vianna, 1987; Essinger, 2005 e Ribeiro, 2008).

<sup>37</sup> Festas onde os discos eram tocados inteiros, ainda não havia a figura do DJ, ou alguém que controlasse a pista de dança e as músicas que nela iriam tocar.

outros ‘postos’ na produção e distribuição de discos, que os arranjos empresariais entre eles se tornaram praticamente exponenciais.

Ou seja, uma determinada empresa poderia ser apenas detentora dos direitos de reprodução de certo catálogo; poderia também gravar artistas nacionais; ou gravar e distribuir seu catálogo de artistas nacionais e internacionais; ou ainda, gravar, fabricar os vinis e distribuí-los. Ou somente gravar, ou fabricar, ou distribuir, terceirizando as demais etapas. Levando em consideração ainda, que os ‘postos’ não são fixos, sendo que em algum momento uma mesma empresa pode executar algumas das etapas da cadeia produtiva, e em outro terceirizá-las ou subsidiá-las, o mapeamento das possibilidades de associação entre estes diversos entes da indústria se torna um tanto complexo<sup>38</sup>.

Se tomarmos como exemplo o disco de Marvin Gaye, *I Want You*, de 1976<sup>39</sup>, veremos que o disco é do catálogo de uma subsidiária da gravadora norte-americana *MotownRecords*, a *TamlaRecords*, que, entre outros selos, era representada e distribuída no Brasil pela *Top Tape Música*, que por sua vez, terceiriza a fabricação dos discos a *RCA Eletrônica*. Dessa forma, na capa e no selo do disco aparecem os nomes e os logotipos da *Motown*, da *Tamla*, da *Top Tape* e da *RCA*, revelando um mosaico de empresas que atuam na produção e divulgação de apenas um disco de determinado artista. O que, da mesma forma, nos mostra o quão complexa pode ser a tarefa de mapear o catálogo das gravadoras, selos e subsidiárias brasileiras.

---

<sup>38</sup> Ver Vicente (2002).

<sup>39</sup> *Top Tape* T6-342, 1976.



Fig. 01: Contracapa do disco *I Want You* de Marvin Gaye, onde podem ser vistas as logomarcas (destacadas) do selo *Tamla Records*, subsidiária da *Motown Records*, e da gravadora brasileira *Top Tape*, que era uma das representantes da *Motown* no Brasil.

A reboque destas grandes gravadoras, que divulgaram seus catálogos nas rádios e ampliaram sobremaneira o mercado, surgiu no Brasil, desde o fim da década de 60, um espaço para o desenvolvimento de pequenas e médias gravadoras, que além de gravar discos de artistas brasileiros, passaram a representar selos e gravadoras internacionais, disputando com as subsidiárias das *majors* nichos específicos do mercado fonográfico brasileiro. Este é o caso dos dois principais representantes, no Brasil, de selos e gravadoras internacionais especializados em *blackmusic*. Trata-se das gravadoras/representantes *Top Tape* e *Tapcar*, que surgiram no Brasil no início da década de 70 e trouxeram para o mercado brasileiro, a preços populares, os principais itens dos catálogos da gravadora norte-americana *Motown Records*, e suas subsidiárias *Gordy* e *Tamla*, certamente um dos principais selos dos EUA especializados em gravar artistas de *black music*, a maioria negros.

A *Stax Records*, o contraponto sulista da *Motown*, utilizou-se de outra estratégia que consistiu em lançar boa parte do seu catálogo no Brasil através do seu próprio selo, sem a intermediação de uma representação brasileira, apenas prensavam os discos com os fonogramas já gravados no exterior, em fábricas brasileiras, tais como a Companhia Brasileira de Discos (CBD), a Continental Discos ou a Som Indústria e Comércio.

Contudo, vale lembrar que as grandes gravadoras também disponibilizaram muitos discos de nomes da *blackmusic*, pois na época, estes artistas também faziam sucesso internacional. Ou seja, as gravadoras lançaram no Brasil os discos de sucesso do momento, e entre eles estavam os discos dos artistas de *blackmusic*, dessa forma, foram lançados no Brasil pelo seu prestígio internacional, e não para formar um nicho de mercado *black* local. A música *soul* estava tocando no mercado internacional, e por isso também foi lançada no Brasil por estas grandes gravadoras.

As grandes gravadoras com maior catálogo de *blackmusic* no Brasil nos anos 70 eram a *Atlantic*<sup>40</sup> e o seu selo subsidiário *ATCO*, que posteriormente foram incorporados ao grupo *Warner*; e a *Polydor*, cujo principal artista *black* do seu catálogo era James Brown. Também lançaram discos de artistas estrangeiros de *blackmusic* no Brasil as *majors* EMI-Odeon, Phillips e CBS (principalmente através do seu selo para o mercado “jovem”: Epic).

Isto posto, percebe-se que praticamente todas as grandes gravadoras e alguns selos médios e pequenos lançaram discos de *blackmusic* estrangeira no Brasil durante a década de 70, entretanto, a parte mais significativa predominou nos lançamentos da *Atlantic*, *Polydor*, Top Tape e Tapeçar. (Em anexo está uma primeira tentativa de sistematização dos principais discos e artistas de *soul* e *funk* do período, e sua distribuição nos catálogos das gravadoras representadas ou com subsidiárias no Brasil)

É interessante relevar a estratégia das gravadoras descrita acima, pelo fato de que, através de uma imposição da indústria fonográfica internacional ao mercado brasileiro, os negros da periferia carioca reinventaram sua forma de se representar, reinterpretaram a imposição capitalista à sua maneira local, indianizaram (Appadurai, 1999) as lógicas mercadológicas. Em síntese, tentaremos entender a construção e

---

<sup>40</sup> Gravadora independente dos anos 50 que se robusteceu durante os anos 50 e 60 com um ótimo cast de artistas de catálogo (Ray Charles, Drifters, Coasters, Aretha Franklin, etc.), chegou aos anos 70 de forma equiparada às *majors*, sendo incorporada pelo grupo Warner em 1971.

desenvolvimento de certa identidade dos negros cariocas a partir de referenciais norte-americanos. Movimento este que será melhor discutido no capítulo 4 desta dissertação.

## Capítulo 3 –*Black Rio*

### 1. A cena *Black Rio*: alguns elementos de contexto

Se tomarmos as *representações históricas* (Tonkin, 1992)<sup>41</sup> sobre formação e desenvolvimento da cena *Black Rio* propostas nos trabalhos de Vianna (1987), Sansone (2007), Essinger (2005) e Ribeiro (2008), além do artigo de Frias (1976), vemos que se consolidam certos eixos narrativos que se organizam mais ou menos assim: o *jovem locutor* Big Boy da rádio Mundial AM, *inovou* na apresentação de programas de rádio através de uma linguagem mais *informal e descolada*, e por isso conquistou a simpatia e a audiência das camadas mais jovens de ouvintes. Sendo um *amante* da música e de discos, passa a divulgar as *novidades* da música internacional, as quais tinha acesso através de *discos importados* comprados na zona sul do Rio de Janeiro. A *soul music* estava presente no repertório destas novidades apresentadas por Big Boy, os ouvintes *jovens da periferia* do Rio de Janeiro se identificaram com este estilo de música e, ao final, de vida. Em seu início, estes eram especialmente negros, mas não só.

Estes jovens, que já realizavam festas na zona norte no estilo *HI-FI* passaram a incorporar a *soul music* em seus *set lists*. Assim começam a surgir as primeiras equipes de som, entre elas a de Mister Funky Santos, a Black Power do DJ Paulão e a Soul Grand Prix de Dom Filó. Concomitantemente, Big Boy, em companhia do DJ Ademir Lemos passam a realizar os mitológicos *Bailes da Pesada* no Canecão, localizado em Botafogo, zona sul do Rio. Os *Bailes da Pesada* atraem uma legião de jovens, tanto da zona sul como da zona norte, tanto negros como brancos (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Ribeiro, 2008).

Os *Bailes da Pesada* param de ser realizados para dar lugar à temporada de Roberto Carlos no Canecão<sup>42</sup>, Big Boy e Ademir, percebendo o enorme público da periferia que os *Bailes da Pesada* recebiam, o transferem para a zona norte, e a partir

---

<sup>41</sup> Por “representação histórica” Tonkin entende, de forma geral, os processos de representação do passado de acordo com as disposições presentes, produzindo uma espécie de modelo social de referência a ser seguido em seus aspectos positivos e rechaçado nos negativos. Entretanto, a estrutura desta representação, desta narrativa, é forjada levando-se em conta a “ocasião” em que foi narrada, ou seja, não se pode destacar a representação oral do passado da relação entre o “narrador” e a “audiência” na ocasião da narrativa. (1992:1/2)

<sup>42</sup> Ouvem-se rumores que a administração do Canecão quis “melhorar” o público da casa através da mudança, elitizando-o (Vianna, 1987:52).

daí a cena não para de crescer, configurando o cenário, sempre referido nos textos sobre o tema, de mais de um milhão de jovens da periferia carioca circulando entre os diversos *bailes soul* a cada final de semana.

Dom Filó, em entrevista de 02 de novembro de 2009, tem um ponto de vista diferente sobre a formação da *Black Rio*:

Era 1970, 1971. Costumam atribuir a Big Boy e Ademir Lemos, no Canecão, o surgimento do *soul* no Brasil. Mas isso não é verdade! O fato é que nós tínhamos intervenções no subúrbio por conta de vários outros companheiros, que se reuniam pra fazer festas nas casas. Baile não tinha, eram reuniões. O mesmo que acontecia no Rio acontecia em Salvador, com Vovô do Ilê Aiyê e Jorge Watusi. Paralelamente a isso, a Rádio AM 860 tocava *black music*. Quem era? Big Boy. Ele tocava eminentemente o *rock*! Botava lá um “James Brownzinho” no final do baile. Então ele não era o *black* da hora, só que tinha o material. Outra coisa. O primeiro baile não foi no Canecão. O primeiro baile foi na Zona Norte! O Big Boy só fazia no Canecão, porque a sua clientela era eminentemente branca. Só que houve a oportunidade de James Brown vir ao Brasil, ao vivo no Canecão. Foi aí que eles se projetaram.<sup>43</sup>

Gil, 55 anos e assíduo frequentador dos *bailes black* do Rio de Janeiro na década de 70 e hoje trabalha no mercado de discos com uma banca na feira da Praça XV e também pela internet –, narra o início da cena *Black Rio* através de uma versão que leva em consideração os bailes de Big Boy, mas também confere agência aos discotecários da zona norte que realizaram os primeiros bailes *exclusivamente* de *soul music*, pois Big Boy, segundo Gil e Dom Filó, misturava o *rock* e o *soul* em seus bailes:

**Andre:** Como começou a cena *Black Rio*?

**Gil:** Big Boy e os Bailes da Pesada, só que o baile dele era mesclado, *rock*, pop. Aí, cada tribo..., os caras do *rock* iam dançar quando tocava *rock*; a tribo do funk ficava esperando um pouco. Aí ficava ali, né, sem fazer *porra nenhuma*, doido pra chegar a hora do funk. O Paulão (DJ Paulão da futura equipe de som Black Power), o quê que ele fez? Ele era *roadie* de uma banda de *rock*, e ele morava em uma comunidade pobre, uma favela, o quê que ele fez? Ele pegou o equipamento da banda e usou uma das quadras do clube do bairro pra fazer uma festa só de *soul*. Ele aprendeu o *soul* nos programas de rádio e levou pra zona norte.

---

<sup>43</sup> Em <http://pelenegra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>, acessado no dia 15.08.2013.

Dom Filó e Gil enfatizam o fato de Big Boy não fazer bailes inteiros de *soul music*, sugerindo até que tenha privilegiado outros gêneros musicais em detrimento do *soul*, e desse modo, questionando a sua originalidade enquanto discotecário de *black music*, o que não o fazem em relação aos discotecários da zona norte e outras periferias. Entretanto, o interessante para este trabalho, não é apurar a *verdade histórica* da formação da cena *Black Rio*, mas, no jogo de construção de versões, perceber a centralidade do disco de vinil desde a gênese e consolidação da cena, segundo Filó, Big Boy só foi considerado, pela historiografia oficial, o precursor dos *bailes soul* porque *tinha o material* (ou seja, os discos com as novidades da música estrangeira), no mesmo sentido, Dom Filó continua:

Pra você ter uma idéia, o nosso DJ foi um branco. Por que ele era branco? Porque ele trazia as informações da zona Sul. O nome dele era Luiz Stelzer, conhecido como Luizinho do Jockey Soul. Tocava na zona Sul, tinha uma visão e gostava da música *black*. Ele era dançarino, abria os bailes das boates top e gostava de ouvir James Brown. Aquele nicho musical a gente trazia pra Zona Norte para as nossas festas, porque a maioria era comprada nas importadoras.<sup>44</sup>

Contudo, a partir das representações históricas sobre a formação da cena *Black Rio* acima expressadas, podemos afinar a análise e assinalar algumas questões importantes. Entre elas, a complexificação da temática racial apontada na narrativa de Dom Filó, e a questão que imbuí às narrativas, ora atribuindo à *trajetória individual* de Big Boy, ora à construção coletiva de vários agentes – inclusive que transpunham fronteiras culturais que separam a zona sul da zona norte carioca – como responsável por originar a cena dos bailes *black* dos anos 70.

Sobre a segunda questão colocada, podemos introduzir na discussão as reflexões de Velho (2006), acerca da *trajetória individual*, e de Bourdieu (1998) sobre *história de vida*.

No desenvolvimento de sua análise sobre o processo de construção da ideia de *indivíduo* no pensamento, na economia e em outras dimensões de expressão da sociedade moderno-ocidental, Gilberto Velho (2006), chama atenção para dois aspectos importantes deste processo – a criação, na literatura, do *personagem-indivíduo*; e a relevância das viagens empreendidas por estes personagens para a sua própria

---

<sup>44</sup> Idem.

construção enquanto *personagens-indivíduos* e na origem das ideologias individualistas mais atreladas aos espaços e sociedades urbanas ou complexas:

Fica cada vez mais presente a importância da dimensão interna, da subjetividade para a construção de personagens singulares. Assim, a trajetória individual e a biografia tornam-se cada vez mais centrais na visão de mundo moderno-ocidental. (2006:17/18)

Além disso:

Em geral a *viagem* tenderá no romance moderno a desempenhar papel importante no desenvolvimento dos personagens principais. (2006:19)

Transplantando a problemática para a sociedade moderna:

Diferentes tipos de *viagem* são fundamentais na gênese destas vertentes individualistas. Cada vez mais, na sociedade moderno-contemporânea, a construção do indivíduo e de sua subjetividade se dá a partir de participação e pertencimento em múltiplos mundos sociais e níveis de realidade. Assim a *viagem* pode se dar internamente a uma sociedade específica diferenciada, não significando mais necessariamente um deslocamento geográfico físico-espacial, mas sobretudo um trânsito entre subculturas, mundos sociais, tipos de *ethos*, ou, mesmo, entre papéis sociais do mesmo indivíduo. (2006:19/20)

Neste trânsito entre mundos sociais podem surgir os indivíduos que passam a desempenhar o papel de mediadores entre universos socioculturais, gerando fluxos culturais e, algumas vezes, capitalizando poder e prestígio.

Big Boy é uma representação muito adequada do *personagem-indivíduo* na história da formação da cena de bailes no Rio de Janeiro. Seria considerado, pelas representações históricas consolidadas, como o herói fundador da cena e da *soul music* no Brasil. Além do que, era um agente que circulava entre vários mundos culturais diferentes no campo da *soul music*. Transitava entre os universos *black* norte-americano e brasileiro ao tocar em seu programa de rádio as novidades e raridades da *soul music* que adquiria quando viajava para os EUA, ou mesmo quando comprava em importadoras da zona sul. Em seu programa, Big Boy colocava em contato o universo fonográfico da *soul music* norte americana com a periferia negra carioca. Big Boy também circulou e rompeu fronteiras entre as realidades sociais da zona sul, de onde ele era oriundo, e da zona norte, onde passou a produzir os *Bailes da Pesada*.

Dessa forma, Bourdieu (1998) – para além da análise de Velho (2006) sobre o fato de que o *indivíduo* e a *trajetória individual* são desdobramentos recentes de um processo de construção social mais amplo em torno das ideologias individualistas – chama atenção para o fato de que a *biografia* e a *história de vida* correspondem a representações as quais, muitas vezes, se preocupam demasiadamente em conferir sentido (inteligibilidade) à história da vida narrada.

Levantando questões acerca da linearidade, da regularidade e da concepção da vida como um *todo*, com começo, meio e fim profundamente marcados, que são tão comuns às *histórias* e *relatos* de vida, às *biografias* e *autobiografias*, Bourdieu nos mostra que tais narrativas são uma criação artificial de sentido para a vida narrada, e deste modo aponta problemas quanto à interpretação biográfica para dar conta de fenômenos mais amplos.

Para dar conta das análises críticas dos processos sociais, Bourdieu aponta que é mais vantajoso levar em consideração na análise o *espaço social* onde se realizam os acontecimentos constitutivos da vida, do que os próprios acontecimentos fechados em si mesmos. Destarte, desenvolve o conceito de *superfície social*, que remete à categoria elementar de *espaço*, para contrapor ao *tempo* linear das *trajetórias* de vida:

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. [...]. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou [...]. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições em que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos. (Bourdieu, 1998:190)

É certo que os autores acima referidos (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Ribeiro, 2008 e Frias, 1976) também citam outros agentes do campo da *Black Rio*, e também reconhecem seu *pioneirismo*. Discotecários como Mr. Funky Santos, Dom Filó, Paulão da *Black Power*, Monsieur Limá compõem este rol, entretanto as análises são

elaboradas sempre com o foco em sua *trajetória individual*, meio que descoladas da realidade mais ampla da construção coletiva da cena que consistiam nas *equipes de som*, ou nas *intervenções no subúrbio* que Dom Filó e seus companheiros empreendiam com o objetivo de conscientizar os negros do subúrbio *efazer festas nas casas*, entre outros exemplos.

Enfim, sendo *ahistoriografia da cena de bailes* um misto de versões que valorizam tanto a ação individual como a coletiva no surgimento do *Black Rio*, o que se pode certamente extrair da análise, é o fato de que os *bailes* se organizaram em torno do disco de vinil e das *equipes de som*, porque o disco trazia a música, a postura e o código intrínseco ao mundo do *Atlântico negro*, que na época, fervilhava com a luta pela igualdade de direitos travada pelos negros dos EUA, e cuja trilha sonora se expressava através da *soul music*. A equipe, no jogo com o público, consagrava os *hits* e coletâneas.

No desenvolvimento desta parte do capítulo, esperamos ter introduzido a noção de que houve, no Rio de Janeiro da década de 70, a formação de um campo artístico de produção e consumo de discos que é produto de um contexto social e histórico próprio relacionado com outros contextos nacionais e transnacionais.

Dentre os vários aspectos que compunham esta realidade histórica, podemos destacar:

- 1) A difusão, no *Atlântico negro*, dos fatos, estilos e ideias circundantes à luta da *comunidade afro-americana*<sup>45</sup> pelos direitos civis, bem como a influência deste cenário sócio-político na sua produção musical, expressada principalmente pela *soul music*;
- 2) O desenvolvimento no Brasil de uma indústria cultural baseada no consumo de produtos culturais de classe média tais como rádio, televisão, discos e toca-discos, que proporcionou a produção, distribuição e popularização de discos e artistas estrangeiros, dentre eles os de *soul music*;
- 3) A formação do circuito de bailes *black*, organizados por *equipes de som*, que passaram a tocar os discos de *soul music*, e a identificação dos negros da periferia do Rio de Janeiro com este estilo de música negra, e as ideias a ela relacionadas.

---

<sup>45</sup> Bem como a própria consolidação de uma comunidade política imaginada pan-americana e mesmo transatlântica tendo a africanidade como valor.

Dessa maneira, na parte seguinte, analisaremos as relações específicas entre os agentes ou sistemas de agentes no interior deste campo de produção artística vinculada à circulação e consumo de discos.

## **2. A circulação dos discos: o campo artístico e de consumo na cena *Black Rio***

Como dito acima, o disco estava no centro da cena *Black Rio*, porém não eram quaisquer discos, mas as *novidades*, o *inédito*. Esta busca pelas novidades da *black music* pelos discotecários e *equipes de som*, bem como a sua repercussão para o público *black* – tanto nos bailes como através dos programas de rádio – moldou toda a dinâmica da produção e da circulação de discos na cena *Black Rio*, ou seja, essa motivação pelo *novo* (e não qualquer novo, mas o *novo com qualidade*) forjou, em grande parte, a relação de forças do campo artístico e de consumo o qual pretendo descrever, com intuito de conferir materialidade à análise.

A noção de *campo intelectual e artístico* de Bourdieu (1968) – cuja estrutura é calcada em um campo de forças onde a posição em que os agentes ocupam, bem como a ação mediadora das *instâncias de seleção e consagração* das *obras*, determinam a participação dos autores e demais agentes no campo, e, por isso, influenciam na relação *autor/obra* no que tange a intenção criadora – é muito útil para entender a cena *Black Rio*, uma vez que este modelo aspira ser aplicado a configurações históricas que possuam uma autonomia relativa, conquistada a partir de um processo de diferenciação do campo com o surgimento de instâncias e relações internas próprias, que permitam ser consideradas como um sistema regido por sua própria lógica em um certo período da história.

Tomaremos, destarte, as relações de produção artística da cena *Black Rio*, como um campo artístico e de consumo autônomo, cuja estrutura pode ser descrita a partir do modelo teórico desenvolvido por Bourdieu (1968):

Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, o *campo intelectual*, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compondo, lhe conferem uma estrutura específica num dado momento do tempo. Por outro

lado, cada um deles é determinado pelo fato de fazer parte desse campo: à posição particular que ele aí ocupa deve com efeito, *propriedades de posição, irredutíveis* às propriedades intrínsecas [...] (1968:105/106)

Por isso,

[...] é preciso perceber e considerar que a relação que um criador mantém com sua obra e, por isso mesmo, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela).(Idem:105)

Daí que:

Tal procedimento só tem fundamento, é claro, na medida em que o objeto ao qual se aplica, a saber, o campo intelectual (e por isso mesmo o campo cultural), possui uma autonomia relativa que autoriza a *autonomização metodológica* efetuada pelo método estrutural ao *tratar* o campo intelectual *como* um sistema regido por suas próprias leis. (Idem:106)

Ora, a etnografia histórica empreendida no Rio de Janeiro nos permitiu a percepção de um emaranhado de relações e táticas entre diversos agentes, cuja centralidade remetia a *aquisição, produção e circulação* de discos de *novidades e raridades* da *black music*, que certamente nos autoriza a conceber esta realidade como circunscrita a um campo artístico e de consumo algo autônomo.

Neste caso, resumidamente, consideraremos as *equipes de som*<sup>46</sup> e os discotecários como *produtores e divulgadores* artísticos, onde sua lista de músicas – as quais foram adquiridas a troco de muito dinheiro ou de relações especiais com outros agentes do campo de consumo de discos, especialmente os que traziam os discos do exterior – configuram-se como a *obra* destes produtores artísticos (discotecários e *equipes de som*) que são expostas ao crivo das *instâncias de seleção e consagração* do

---

<sup>46</sup> A *equipe de som* é um exemplo interessante daquilo que Howard Becker chama de “mundo artístico”, isto é, uma “rede elaborada de cooperação”, tendo em vista produzir uma obra de arte. O trabalho do DJ, no Rio, ainda não adquiriu o status artístico. Mas, como acrescenta Becker, “o ato cuja realização marca uma pessoa como artista, é uma questão de definição consensual.” (Becker, 1977:209) Como veremos neste capítulo, os discotecários cariocas já se apropriaram de um tipo de discurso que fala de sua profissão com termos muito semelhantes dos que a maior parte do senso comum pós-romântico usa para abordar a arte. “Inspiração”, “sensibilidade” são itens que não podem faltar no trabalho de discotecagem. (Vianna, 1987:69)

campo, representadas, basicamente, pelo público dos bailes, que instantaneamente julgavam a viabilidade daqueles *set lists* se tornarem uma *obra consagrada*, que, acaso o fossem, seriam objetivados em um *Disco mix*, ou coletânea a ser publicada pela sua *equipe de som* em parceria com grandes ou pequenas gravadoras.

De acordo com Peixinho, 59 anos, ex-discotecário da equipe *Dynamic Sound*, que fez inúmeros bailes *black* na década de 70, o processo de produção de um *set list* por um discotecário ou equipe necessariamente incluía o público frequentador dos bailes:

Uma música tocava no baile, aí ela fazia sucesso entre o público. As pessoas começavam a dizer pro DJ: “Ei! Toca aquela música!”. Isso ia criando uma identidade entre o público e determinada equipe que tinha aquela música. Era uma questão de sentir, de *bater*, a música era muito mais importante que a letra pra fazer sucesso no baile. A música era mais poderosa que a letra. (Peixinho, entrevista concedida em 18/01/2014).

Gil e Peixinho nos mostram a diferença entre duas categorias intrínsecas e muito importantes, porém não exclusivas, à cena *Black Rio*: uma música selecionada por uma equipe ou discotecário poderia *tocar* ou *bater* no baile. *Tocar* significa que os frequentadores ouviam a música no baile, poderiam até gostar e dançá-la, mas nunca com a mesma intensidade de quando certa música *batia* no baile. O fato de uma música *bater* na pista de dança representa o mais alto grau de satisfação do público, e por consequência da *equipe de som*, tal efeito tinha o poder de levar os *blacks* a seguir determinada equipe de som em sua peregrinação de bailes somente para escutar e dançar determinada música, que era exclusiva das *equipes* que a conseguiam. Muitas vezes apenas uma *equipe* somente possuía certa música que *batia*, e isso fazia com que a posição da equipe no campo artístico da cena *Black Rio* ficasse em destaque. Como exemplo de músicas que *bateram* nas pistas de dança dos bailes do início dos anos setenta, Gil cita duas: *Get Out Of My Head pt. 2*, performada por Bobby Rush e *I Said To Myself* de Willie West.

A formação de um circuito, segundo Vianna (1987), favoreceu o destaque de algumas músicas específicas nos bailes:

Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e

possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. (1987:55)

Para descrever as relações e táticas inerentes ao campo artístico e de consumo na cena *Black Rio*, podemos dividir os apreciadores e consumidores da *black music* no Rio de Janeiro na década de 70 em duas categorias principais: os *produtores* e *divulgadores* artísticos, que imbuídos de sua sanha pela *novidade*, despendiam muitos recursos para adquiri-las, pois só consumiam material importado recém lançado nos centros mundiais de produção; e os *frequentadores* dos bailes, *apreciadores* e *coleccionadores* de *funk/soul/jazz*, que de uma forma geral eram jovens da periferia que não dispunham de muito dinheiro para o consumo de discos, daí seu interesse por *compactos* e *coletâneas* nacionais.

Os *produtores* e *divulgadores* artísticos, categoria em que se incluem os discotecários e os *radialistas* de *black music*, se valiam de duas formas principais de adquirir seu material inédito na cena. Ou conseguiam através de contatos com pessoas que viajavam para o exterior (principalmente EUA e Inglaterra), tais como comissários e comissárias de bordo de vôos internacionais, ou qualquer outro conhecido ou contato que por ventura fosse viajar para os EUA, para quem passavam listas com os nomes dos artistas e bandas de *blackmusic* que mais lhe interessavam para a realização de seus propósitos que se resumiam basicamente em fazer o público dos bailes dançar fervorosamente. Ou compravam os discos diretamente nas poucas lojas de vinil que importavam os lançamentos internacionais da *blackmusic*, destacando que os discos importados eram muito mais caros que os nacionais, haja vista a política de proteção da indústria fonográfica nacional, mesmo que fosse uma indústria nacional conduzida por interesses das multinacionais estrangeiras. Existia uma terceira forma, entretanto muito menos difundida entre os apreciadores, pelo fato de se necessitar de muitos recursos, que era o próprio DJ viajar para Nova York ou Londres e lá buscar onde estavam os discos e adquiri-los direto na fonte.

As principais lojas que revendiam discos importados, não só de *blackmusic*, eram a *Billboard* e a *Modern Sound*, ambas localizadas na zona sul do Rio de Janeiro<sup>47</sup> e frequentadas em sua maioria por clientes brancos. Entre estes frequentadores, como referido acima, estavam Big Boy e Luis Stelzer que se tornaram DJs ou donos de

---

<sup>47</sup> Vianna (1987), Peixinho e Gil também fazem referência à *Symphony* e *King Karol*, também situadas na zona sul do Rio de Janeiro.

grandes equipes de som da cena *Black Rio*. Entretanto, discotecários e donos de equipes de som da periferia já com um certo renome, também passavam por estas lojas para adquirir os lançamentos, muitas vezes até mesmo reservados ou separados para estes produtores e divulgadores, que não economizavam para conseguir a *matéria rara*<sup>48</sup>.

Segundo Peixinho, a grande maioria das novidades dos *soul* chegava mesmo ao Brasil, e mais especificamente ao Rio de Janeiro, através das importadoras. O que fazia com que os vendedores mais especializados tivessem um papel preponderante na cena, pois eram eles que mostravam às equipes de som as novidades da *soul music* mundial, que algumas vezes eram os próprios que escolhiam nos catálogos das gravadoras estrangeiras. A divulgação de muitas das músicas que *batiam* nos bailes foi resultado da concentração de saberes dos discotecários das *equipes* em conjunto com os vendedores das importadoras.

Você chegava na loja e dizia: eu quero disco de *soul*. O cara falava: isso aqui é bom. Então você tinha que confiar no vendedor. Tinha um vendedor que se chamava Carlinhos, que montou uma importadora chamada *King Karol*. A *King Karol* foi a importadora que mais “traficou” discos de *soul* para o Brasil. Ali, o pessoal dessa loja começou a viajar. Ele, o Carlinhos, tinha os contatos dele lá, e também tinha um bom ouvido, ele conhecia muito. (Peixinho, entrevista concedida em 18/01/2014)

Havia também um intenso mercado (in)formal de trocas e compra e venda de discos, muito bem descrito por Vianna (1987) que será tratado mais a frente.

Os DJs tinham preferência pelos *Disco Mix*, que eram discos, a maioria de 12 polegadas (LP)<sup>49</sup>, com várias versões de uma ou algumas músicas remixadas, de forma que ficassem levemente modificadas da versão original (algumas vezes apenas com sua duração alongada), o que conferia a marca da exclusividade àquele DJ e sua *equipe de som* que conseguiu tal raridade. Mas as raridades também poderiam vir por meio de compactos importados de 7 polegadas, que tocavam a velocidade de 45 rotações por minuto (rpm)<sup>50</sup>, conhecidos como compactos de *Funk Forty Five*.

---

<sup>48</sup> Na linguagem dos atores do campo artístico e de consumo da cena *Black Rio* os discos bons eram conhecidos como *matéria*.

<sup>49</sup> Existiam também *Discos Mix* em discos de 7”.

<sup>50</sup> Diferente do sistema brasileiro onde se convencionou a velocidade de 33 rpm.



Fig. 02: *Disco Mix* da música *Get Up* da banda Brass Construction<sup>51</sup>, que contém duas versões da música, uma em cada face de um disco de 12" (LP): a original, e uma versão estendida.

---

<sup>51</sup> United Artists 31C 052 82730Z, 1978.



Fig. 03: Face do *Disco Mix* com a versão original da música e a enorme zona de escape da agulha, que fica na parte central do disco após o fim da música.



Fig. 04: A outra face com a versão estendida da música e a zona de escape bem menor.



Fig. 05: Compactos de Funk Forty Five (Funk 45)

As dinâmicas para se adquirir discos se desenvolveram para além da compra em lojas importadoras ou por meio dos agentes que faziam viagens internacionais. Como a demanda era maior que a oferta, os discotecários e equipes permutavam seus discos, surgindo assim algumas práticas que guiavam estas transações de discos, o que Vianna (1987) chama de *transação de discos*:

Foi nessa época que apareceu aquilo que ficou conhecido hoje como “transação de discos”, a troca ou venda entre equipes e discotecários. Maks Peu conta como “transava” seus discos com Samuel, o Mister Sam, hoje também discotecário da Soul Grand Prix:

*“O Samuel dizia: aí Maks Peu, eu trouxe o disco, tá aqui. Aí eu pegava o compacto. 'É, é JackieLee, o nome está dizendo, mas como é que é a música, Samuel?' Eu não tinha toca-disco em casa naquela época. Aí ele dizia, 'a música é o seguinte cara, prestaatenção na batida pra tu não perder o ritmo... pá-ra-ta-ta-tum.' Aí eu começava adançar. “Que música, Samuel! Vai*

*arrebentar!' Aí ele, 'E agora como é que é essatua aí?' Aí eu, 'presta atenção pra entrada: pá-rá-pá-pá...' Aí ele, 'me amarrei, cara, tá transado, tá transado.' Era a confiança que tinha um no outro.*" (Vianna, 1987:54/55)

Impressiona a quantidade de interlocutores que se referem às comissárias e comissários de bordo de vôos internacionais como os agentes responsáveis pelo deslocamento e entrada no Brasil dos discos com as novidades e raridades da *black music* nos anos 70. Dessa maneira, são considerados nas representações históricas sobre o período, em conjunto com as lojas que importavam os vinis, as principais fontes do fluxo cultural primário que se deslocava dos EUA para o Rio de Janeiro. Hermano Vianna e DJ Djhoe, entre outros se referiram às comissárias, comissários e amigos:

Existiam poucas lojas que importavam *soul* [...]. A oferta era sempre escassa, principalmente porque o número de equipes foi aumentando. Aeromoças e amigos que viajavam eram acionados para trazer novos sucessos. (Vianna, 1987:54)

As aeromoças e comissários de bordo amigos dos DJs ou das *equipes de som* traziam os discos de DJs importados para serem vendidos ou tocados no Rio de Janeiro. (DJ Djhoe, 39 anos – entrevista concedida em 11/04/2013)

Porém, Gil complexifica o cenário de aquisição de discos novos, bons e raros de *soul music*, revelando o nível de profundidade e as qualidades das redes de relações dos que estavam realmente dentro do jogo da circulação de discos na cena *Black Rio* dos anos 70 poderiam chegar:

Só que era o seguinte, disco era muito difícil de conseguir. Pra você ter uma cópia disto (mostra o compacto de *Get Out Of My Head* de *Bobby Rush*), pra importadora trazer um, era muito difícil, ninguém conseguia trazer. Ou tinha lá o negócio com os comissários de discos fáceis de *soul* e de *rock* e não sei mais o quê... Mas o disco de *soul*, a raridade, você tinha que comprar lá no Harlem. Os vendedores em Nova Iorque falavam: Não sei onde tem isso não, só tem lá no Harlem. E pra entrar no Harlem, meu amigo... não podia ser qualquer um. (Gil, entrevista concedida em 18/01/2014)

Adquirir uma *raridade*, uma *novidade* exclusiva, uma música inédita era e ainda é um símbolo de prestígio entre os discotecários, e também se configura como o passo inicial para a produção do que aqui estamos chamando de “obra” destes discotecários,

ou seja, a sua lista de músicas que será tocada e difundida no circuito de bailes *black*, e que poderá ser aclamada ou não pelo público frequentador.

Dessa forma, transparece que os discotecários e produtores que tinham acesso ao material novo e raro – seja por meio do dinheiro, seja por meio de relações sociais – possuíam uma posição privilegiada dentro do campo artístico e de consumo da cena *Black Rio*, o que favorecia, pelo menos em parte, a produção, a divulgação e a consagração de seu *set list*.

Esta busca pela consagração do público na produção artística da *obra* de um discotecário é explicitada no *release* escrito por Mario Henrique Peixinho da Rádio Mundial para a coletânea *D.J.'s 77*, lançado pela RCA-Victor em 1977:

Agora o discotecário já pode sentar na cadeira de sua competência profissional largamente reconhecida.

É ele que sente mais de perto as reações sempre quentes de uma platéia muito receptiva. E pode avaliar, no embalo das pistas de dança, a resposta dos consumidores da música internacional.

Essa resposta está aqui, reunida, selecionada e transformada em discos RCA, pelos 10 maiores D.J.'s do Brasil. Eles sabem, com autoridade de catedráticos na matéria, os “Hits” que estão na onda.

As raridades que fossem consagradas pelo público dos bailes (que *batiam* no baile) transformavam-se em algo de muito valor, simbólico e financeiro, e por isso proibido de ser compartilhado, dividido com outras equipes, não podia ser passado para frente, exceto entre “considerados”, como se pode perceber no diálogo abaixo, trocado<sup>52</sup> em um chat *deblackmusic* de um compartilhador de músicas da internet, o *SoulSeek*, mas que ainda demonstra as motivações dos discotecários da cena *Black Rio* dos anos 70.

Jorge Nunes 54 anos, o DJ Foca, atuou em uma das maiores equipes de som da cena *Black Rio* do começo da década de 70, a *Cash Box*, e até hoje ainda promove eventos mensais de *soul music* em um espaço conhecido como *Irajá Point* no Rio de Janeiro. Hoje em dia DJ Foca utiliza suportes fonográficos como discos de vinil, ou CDs de áudio e mp3, dependendo da ocasião em que colocará o som. Percebe-se na conversa que as táticas para se adquirir novidades e mantê-las em segredo não se alteraram muito

---

<sup>52</sup>Conversa de 21/08/2012.

do vinil para o mp3, apesar da atual e relativa disponibilidade de se adquirir estes fonogramas raros, bem como informações sobre eles.

**DJ Foca:** podemos trocar informações de lançamentos de musicas boas, mais e só *black musicsoul, r&b*, musica lentas das antigas. Como agradecimento vai um nome de um musicão para você: *St.Clair Pinckney*, conhece? Isso é muito *soul* e instrumental, estilo *Fred Wesley and Maceo Parker*<sup>53</sup>. Isso é raro igual a ouro em serra pelada, só tem em vinil. Só deixei você baixar porque fui uns dos últimos a achar essa música, e os meus que se dizem amigos que tinham, não passavam, aí só para alegria de todos deixo para todos então, mais só para quem gosta e é parceiro.

**DJ Foca:** Essa musica já deu o que falar aqui no Rio quando vazou o nome.

**Andre:** Estou escutando *Willie & the Magnificents*<sup>54</sup> que acabei de baixar das suas músicas.

**DJ Foca:** Isso é *musica para compartilhamento*, as minhas “prezas” estão fora do *Soulseek*, em outras pastas.

**Andre:** As raridades...

**DJ Foca:** Tem muitas mais e compradas, mas tem “rolo” em você baixar...

**Andre:** compradas em mp3?

**DJ Foca:** sim, [www.cdbaby.com](http://www.cdbaby.com).

**Andre:** Mas você compra músicas em mp3 pra usar em seu *set list* de DJ? Ou usa vinil?

**DJ Foca:** Para eventos de *soul* só rola vinil, mas toco R&B em CDs no meio da galera nos fins de semana. Mas minha alma é *soul*!

**DJ Foca:** Lá fora a musica sai mais cedo que no Brasil, até chegar aqui já tenho há tempo...

**Andre:** Entendi...

**DJ Foca:** O último álbum do Osaka Monaurail<sup>55</sup> eu trouxe de fora já há 2 anos mais ou menos agora que saiu aqui.

---

<sup>53</sup> St. Clair Pinckney, Fred Wesley e Maceo Parker compunham o naipe de metais da banda que acompanhou James Brown no começo da década de 70, os *JB's*. Junto com James Brown desenvolveram as bases musicais para o que viria a ser chamado de *funk music*.

<sup>54</sup> Uma das centenas de bandas obscuras surgidas no *boomda soul music* nos EUA (década de 60 e começo da década de 70), cujas gravações são raridades no mercado.

**Andre:** Agora que saiu no Brasil, é? Mas e os sites estrangeiros, e os de compartilhamento?

**DJ Foca:** Mesmo nestes sites é difícil conseguir sem pagar, e é só para os antenados. Os de compartilhamento, muitas vezes nem depois do lançamento fica disponível, ou não tem porque tem música que só saiu em vinil, e quem tem não disponibiliza... procura aí “From the head” de St. Clair Pinckney, pra você ver.

**DJ Foca:** Pra você ver como é melhor adquirir “lá fora”: a música que no álbum do Osaka é chamada “The Archipelago”, na verdade eu comprei lá fora com nome de “Ucho”.

**DJ Foca:** Depois coloca essas minhas músicas numa pasta separada para você escutar e dar seu parecer. Isso é para amigos, mesmo sem conhecer.

Me senti em meio a uma *transação de discos* (Vianna, 1987), depois, o DJ Foca percebendo que eu não dispunha de raridades para compartilhar com ele, passou a não me dar tanta atenção como no começo da conversa. DJ Foca releva várias vezes que só compartilha seu acervo “que pode ser compartilhado” – pois quanto às suas preciosas raridades, ele é irredutível em passar a frente (a menos que tenhamos algo igualmente precioso para oferecer) – porque me considera seu “amigo”, e porque sou interessado em *blackmusic*. Ou talvez “amigo” nesse caso queira dizer, simplesmente, “especialista” no assunto, com quem se pode trocar informação e música.

Percebe-se também que o DJ Foca utiliza-se na atualidade, para conseguir suas músicas em mp3, de várias das estratégias dos discotecários e equipes de som dos anos 70 quando realizavam suas buscas e transações de discos (ou seja, os DJs continuam buscando e permutando músicas, porém agora, tais práticas também se dão na internet).

O DJ Foca compra músicas recém lançadas no mercado internacional, para adquiri-las antes de serem conhecidas e popularizadas no Brasil, e vê a internet como um amplo espaço de procura (garimpagem) de músicas raras e novidades, tal e qual nos anos 70, quando se garimpavam discos no circuito de lojas e nas *transações de discos*. As práticas foram readequadas a um novo contexto de circulação de músicas e discos.

Nos anos 70 esse jogo era praticado de forma muito mais intensa porque não havia canais tão fáceis para se adquirir as *matérias* como hoje em dia com a internet e o

---

<sup>55</sup> Banda japonesa contemporânea de *funk*.

mp3. Vianna (1987) faz referência a algumas destas estratégias das *equipes de som* dos Anos 70:

Mas os discos [...] eram artigos extremamente raros. Até a informação sobre os últimos lançamentos era difícil de conseguir (tanto que os discotecários cariocas continuavam a chamar aquela música *soul*, quando *funk* era a palavra usada nos EUA). Quem conseguia um bom disco rasgava o rótulo, para torná-lo um artigo exclusivo de determinada equipe (uma prática comum entre discotecários de países periféricos aos centros de produção musical). Uma equipe trocava o nome de uma música de sucesso por outro nome ou até mesmo por outros discos. (1987:54)

Fica claro que os discotecários e equipes desejavam intensamente adquirir *antes* dos outros as novidades *dablack music* de qualidade, por isso se organizavam e gastavam tanto dinheiro com discos importados, pois, mesmo que no Brasil na década de 70, a indústria fonográfica tenha aumentado estratosféricamente os títulos estrangeiros em seus lançamentos, estes muitas vezes só chegavam ao mercado nacional com uma defasagem considerável do seu lançamento no exterior. Por isso a busca por discos importados, pois quando o material saía no Brasil, já não era mais novidade, já estava massificado pelas rádios e bailes.

Em alguns casos o lançamento de certo álbum ou artista no Brasil foi motivado pela própria aceitação do público quanto às músicas divulgadas anteriormente, através de discos importados, pelas equipes de som e pelas rádios, configurando um sistema de retroalimentação que, ao final e ao cabo, robusteceu os catálogos nacionais com grande quantidade de nomes da *blackmusic* mundial, o que persistiu ainda através da década de 80. Os quais fazem do Brasil, ainda hoje em dia, um referencial para colecionadores *deblackmusic* do mundo inteiro, os quais vêm ao país muitas vezes a procura de discos de vinil que foram lançados apenas aqui e nos EUA. João Villar, um colecionador de discos e DJ de 39 anos, relata o seguinte caso:

**João Villar:** Tem muito DJ e colecionador *gringo* que vem aqui no Rio só para comprar discos raros de *soul* e *funk*. Há pouco tempo teve um DJ da Suécia, ou da Noruega, um destes países nórdicos, que ficou três meses aqui no Rio, só na baixada e na zona norte, procurando raridades em tudo que é buraco, vasculhou todo mundo que tinha coleção, e tem muita gente que tem coleção por aí. O cara comprou um container de discos, gastou uma pá de grana e voltou para a Europa... nem conheceu a zona sul.

**Andre:** Mas disco de banda americana ou os artistas brasileiros de *soul* Brasil, que agora os *gringos* estão gostando?

**João Villar:** Tudo! Já ouvi falar de uns colecionadores que ficaram impressionados com a quantidade de discos de bandas americanas de *funk* que foram lançadas aqui no Brasil. (entrevista concedida em 06/04/2013)

Após a divulgação e a apreciação pelo crivo do público frequentador dos bailes, a obra do discotecário/*equipe de som* era consagrada ou não. Aí então surgia o elo de circulação de discos entre os produtores artísticos e o público geral. O apreciador de música *black* conhecia um som garimpado por um DJ através de um programa de rádio ou da execução nos bailes, daí consumia o fonograma por meio da compra de um compacto que continha somente aquela música, ou, se a música fosse de grande sucesso nos bailes e viesse a compor uma coletânea de determinada *equipe de som*, o apreciador tinha como opção mais econômica a aquisição destas coletâneas em face dos discos originais de apenas um artista ou banda.

De certo modo, o público *black* valorizava a música individualmente, independente do álbum inteiro de certo artista, não considerava o álbum como um todo, como uma obra inseparável, daí a importância conferida às coletâneas e às músicas vendidas individualmente (os *singles*) em discos compactos de 7”, estas sim eram as verdadeiras “obras”.

O público comprava mais os discos de DJs (brasileiros), porque os hits já estavam selecionados, do que os originais LPs dos artistas. Os originais eram muito caros, com exceção dos lançados pela Top Tape ou Tapeçar. (DJ Djhoé, 39 anos - entrevista concedida em 11/04/2013).

### **3. De set lists a coletâneas**

Centralizaremos agora no papel desempenhado pelas coletâneas de sucessos estrangeiros produzidas pelos discotecários da cena *black* brasileira, visto que estas coletâneas consistiam na interseção da circulação e consumo de discos entre os que buscavam novidades e se aventuravam neste mercado mais “profissional” da compra e venda de discos raros de *black music*, e os milhões de jovens de baixo poder aquisitivo que iam aos bailes *black* e escutavam aos programas nas rádios.

Nas entrevistas com os DJs Djhoe e Ricardo, perpassamos toda a década de 70 através das coletâneas lançadas por equipes de som nacionais e suas transformações.

Tinham os primeiros discotecários do Brasil, o Ademir Lemos, o Mister Funky Santos, que faziam suas coletâneas sem mexer nas músicas, só colocavam uma atrás da outra. Com o tempo e a profissionalização, os DJs brasileiros começaram a fazer seus *Disco Mix*, só que era um desafio porque não podia descaracterizar muito a música, mas tinha que deixar a sua marca, todo mundo deveria saber qual equipe ou DJ tinha feito aquele remix daquele jeito. (DJ Djhoe, 39 anos – entrevista concedida em 11/04/2013).

No começo só tocava *soul*, aí as coletâneas eram basicamente de *soul*, o Big Boy e o Ademir ainda colocavam um *rock*, mais o pessoal da zona norte já fazia coletânea só de *soul*. Aí foi chegando o *funk*, o *funk* mesmo, original, que era mais *pesadão*, *Parliament*, *Funkadelic*, que durou mais ou menos até 1976, quando começou a explodir a *Disco Music*. Aí os Djs, também porque precisavam ganhar dinheiro e continuar a vender discos, mas também porque tinham músicas no estilo *Disco* que eram legais, começaram a mesclar as coletâneas, um lado mais *Disco*, o outro mais *funk* até virar tudo *Disco*. Mas depois veio o *Electro*, o *Miami Bass* na década de 80, e as equipes foram sobrevivendo e não pararam de fazer coletâneas, só foi ficar fraco mesmo no meio da década de 90. (DJ Ricardo, 48 anos – entrevista concedida em 12/04/2013)

A partir do que o DJ Ricardo falou, podemos, logo de início, classificar a década de 70, do ponto de vista das equipes de som e sua produção artística, em três fases. A fase de formação da cena e das equipes de som (1970-1974), a fase da máxima exposição pública por parte de reportagens e a vinculação com movimentos políticos negros supranacionais (1975-1977), e a fase de esvaziamento do conteúdo político e de uma suposta entrega à alienação musical representada pela *Disco Music* (1978-1979).

A primeira fase foi marcada pela execução exclusiva de *soulmusic* nos bailes e as coletâneas eram raras e ainda continham músicas de *rock* branco em meio aos artistas de *soul*, as mixagens eram no estilo dos programas de rádio com vinhetas dos locutores intercalando as músicas. As coletâneas eram principalmente produzidas por Ademir Lemos, que lançou pela Top Tape em 1970 o álbum *Le Bateau ao Vivo*, o primeiro disco no Brasil a reunir faixas com diversos intérpretes especialmente para dançar<sup>56</sup>, e

---

<sup>56</sup> O Globo 23.08.76

por Big Boy (Baile da Pesada, Top Tape, 1970; Big Baile, 1971, Top Tape; Baile da Cueca, 1972, CID e The Big Boy Show, 1974, RCA). Dentre os artistas de sucesso nos bailes se destacavam: James Brown, Wilson Pickett, Rufus Thomas, Ruth Brown, The Meters, Ike & Tina Turner, The JB's e Kool & The Gang<sup>57</sup>.



Fig. 06: Le Bateau Ao Vivo, a primeira coletânea de músicas para dançar lançada no Brasil.

De acordo com Vianna (1987) “Por volta de 75, a Soul Grand Prix desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada pela imprensa de *Black Rio*. Essa equipe surgiu fundamentada em outras experiências, além do Baile da Pesada.”(1987:55). Neste momento houve, por parte da imprensa e por parte da própria cena, representada por algumas equipes de som e frequentadores ativistas, a tentativa e a atitude de vincular todo aquele movimento em torno dos bailes a uma expressão político-racial de união e consciência negra, e ao mesmo tempo superar a imagem de que os bailes se constituem como simples diversão alienada dos jovens negros das periferias.

Paradoxalmente, foi justamente neste período de “conscientização política”, que as grandes gravadoras perceberam o enorme nicho de mercado que estava para ser ocupado, sendo disputado apenas por pequenos e médios selos brasileiros como Top Tape, Tapeçar e Som Maior.

<sup>57</sup> Artistas lembrados por DJ Ricardo (entrevista cedida em 12/04/2013).

Com as reportagens sobre o *Black Rio*, as gravadoras descobriram um mercado virgem, composto por centenas de milhares de consumidores ávidos por *funk*. A indústria fonográfica tentou seduzir esse mercado por duas frentes. A mais óbvia era lançar coletâneas de grandes sucessos de baile, vendidas sob os nomes das equipes mais famosas. A segunda foi a tentativa frustrada de criar o *soul* nacional, produzido por músicos brasileiros, cantado em português. (Vianna, 1987:60)

A partir do incentivo das grandes gravadoras e distribuidoras, a produção de coletâneas por discotecários e equipes de som aumentou consideravelmente e as vendas explodiram. Para se ter uma ideia da popularidade destes discos feitos por equipes de som, a segunda coletânea produzida pela equipe Soul Grand Prix, lançada pela WEA em 1976, vendeu mais do que o campeão das paradas Roberto Carlos (Essinger, 2005). Nesta época os discotecários já produziam seus próprios *Disco Mix*, imprimindo de forma mais contundente a sua marca pessoal às músicas estrangeiras, seja alongando o tempo de duração das faixas, seja mixando uma faixa a outra, eliminando os espaços de silêncio ou de vinhetas que intercalavam as músicas nas coletâneas anteriores, e dessa forma conferindo um aspecto de *pista de dança* aos discos, sem interrupção na execução das suas faixas.

O estilo de música que predominava era o *funk*, entretanto no final do período já haviam coletâneas com mesclas de *funk* com *Disco Music*. Os sucessos nos bailes eram performados em disco por artistas tais como: Ohio Players, Gap Band, Curtis Mayfield, Isaac Hayes, Average White Band, War, Mandrill, Funkadelic, Parliament, Earth, Wind & Fire e The Commodores<sup>58</sup>.

Já a terceira fase remete à desconstrução da cena *Black Rio*, sobretudo no tocante à conscientização política, que foi como que esquecida, ou absorvida pela *moda Disco*, que era associada apenas à diversão hedonista, carente de uma posição crítica frente à realidade enfrentada pelos negros da periferia carioca, que parte da cena *Black Rio* demonstrou na fase anterior. Esta guinada da cena em direção à *onda Disco* foi considerada retrospectivamente por alguns discotecários como uma das razões para o declínio da *Black Rio*. De certa forma, os bailes *black* realmente se arrefeceram, com o deslocamento do foco para as discotecas. Entretanto, a produção de coletâneas pelas equipes de som continuou em bom ritmo, as equipes lançaram coletâneas *Disco* entre 78, 79 e começo de 80. Quando a *onda Disco* passou, os bailes voltaram a encher

---

<sup>58</sup> Idem.

(Vianna, 1987) e as equipes continuaram com suas coletâneas, só que agora com os novos gêneros desenvolvidos no universo da *blackmusic*: o *charme*, o *rap*, o *Miami bass* e o *electro*, os quais permitiram a origem do *funk* Carioca.

Nos anos de coletâneas de *Disco Music*, os artistas mais tocados eram: Brothers Johnson, Gibson Brothers, Rick James, Chic, Jimmy Bo Horne, Cheryl Lynn, Celi Bee, The Emotions, KC & The Sunshine Band, além dos temas super orquestrados de Giorgio Moroder<sup>59</sup>.

As coletâneas foram, decididamente, a categoria de discos mais consumidos pelo público geral da cena *Black Rio*, que poderiam adquiri-los em diversas lojas espalhadas por todo o Rio de Janeiro, mas principalmente no centro (TOC DISCOS; MOTO DISCOS; MESBLA e W. XAVIER). De acordo com Jacaré e Ison, havia também uma concentração de lojas em Madureira, na Tijuca e no Méier.

Segundo DJ Djhoe, “se você quiser conhecer onde tinha loja e movimento de discos na década de 70 é só pegar o metrô do centro pra zona norte, cada estação dessas aí, cada bairro tinha suas lojas, suas galeras, São Cristóvão, Inhaúmas, Madureira, Irajá, até a Pavuna”. (Entrevista concedida em 12/04/2013)

Infelizmente não existem mais quaisquer destas lojas da zona norte abertas, pelo menos no âmbito da apuração para a realização deste trabalho, de forma que não consegui subsídios para entrevistas e para entender de forma mais aprofundada este rico cenário de troca de informações sobre discos e músicas que teria se constituído com as lojas de discos da zona norte na década de 70. Essinger (2005) mostra a importância deste contexto das lojas e discotecários da zona norte para o crescimento e desenvolvimento da cena *Black Rio*:

Foram estes DJs [da zona norte], em busca pelo balanço perfeito (muitas vezes sem referências, já que nem se pensava em internet e as revistas especializadas demoravam a chegar), que ajudaram o Rio – muito mais que os DJs da Zona Sul – a ficar em dia com a vanguarda da *black music*. Naqueles meados dos 1970, a Zona Norte era o melhor dos mundos para quem gostava de *soul*. (2005:34)

Na verdade, a última loja de discos que sobrevivia desde a década de 70 – a *Modern Sound*, na Av. Barata Ribeiro, em Copacabana – fechou as portas em 2010.

---

<sup>59</sup> Idem

Atualmente o circuito de discos de *blackmusic* no Rio de Janeiro, resume-se e é encabeçado por estes apreciadores/colecionadores/dançarinos dos bailes, remanescentes da cena da década de 70, e alguns sebos não especializados distribuídos pela cidade. Jacaré, Ilson sobrevivem com o negócio dos discos e foram assíduos frequentadores dos bailes *black* dos anos 70, compram e vendem coleções ou discos isolados de forma informal, como ambulantes na Praça Tiradentes no centro do Rio.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, entrei em contato com o amigo e colecionador de discos João Villar, que apesar de atualmente utilizar a internet para a aquisição de discos, me disse que conhecia alguns vendedores ambulantes que ficam na Praça Tiradentes, no centro do Rio, os quais, em sua percepção, possuíam conhecimento sobre o mercado de discos e sobre a circulação de discos na década de 70 no Rio de Janeiro, pois já havia conversado com alguns deles sobre música e obtive uma boa impressão, além de ter percebido a enorme quantidade de discos de *soul music* presentes em suas bancas. João Villar falou também que talvez ainda existissem alguns ambulantes em Madureira.

Quando fui pela primeira vez à Praça Tiradentes era sábado, conheci e rapidamente me entrosei com os dois únicos vendedores que ainda sobrevivem na praça: Ilson e Jacaré. Durante o período da pesquisa constatei que realmente eram apenas os dois que utilizavam as calçadas ao redor da praça para vender seus discos e trocar ideias com os vinilófilos que por ali sempre passavam. Os dois ficam na praça de segunda a sábado, principalmente no período da tarde, exceto sábado que valorizam o período matutino.



Fig.07: DJ Ricardo (E), o percussionista e vinilófilo Café (C) e Jacaré, o dono da banca de discos, em um final de tarde na Praça Tiradentes no centro do Rio de Janeiro.

Jacaré e Ilson são pessoas simples, ganham pouco com o negócio de discos, entretanto estão atualizados com os principais movimentos do mercado de discos no Brasil e com a compra e venda de coleções no Rio de Janeiro e adjacências. Observei uma conversa entre Jacaré e um apreciador de discos sobre a recente venda do primeiro álbum lançado de Roberto Carlos<sup>60</sup> em Brasília, me parece que teria custado mais de R\$ 3.000,00. Também entendiam sobre o mercado internacional, contando-me, entusiasmadamente, sobre os discos e compactos raros dos Beatles e Pink Floyd, que chegam a valores estratosféricos neste mercado. Jacaré e Ilson vendem discos de vários gêneros musicais, entre eles de *soul* e *funk*, não possuem raridades, mas sabem quem as tem. Não posso confirmar se ganham comissão, mas quando perguntei se ainda era possível conseguir o primeiro e clássico LP da banda União Black<sup>61</sup>, me indicaram o DJ

---

<sup>60</sup> Segundo o que circula entre os apreciadores de discos, este LP (Louco por Você) é considerado um dos discos mais caros do Brasil, pelo fato de ter sido lançado em 1961 pela Columbia e nunca mais relançado ou repressado, o que, para um artista do porte de Roberto Carlos, valoriza o disco por conta da sua raridade. O disco é peculiar também por que é o único disco de Roberto Carlos em que canta bossa nova e que não tem a foto do seu rosto na capa.

<sup>61</sup> Banda brasileira pioneira de *soul* e *funk*, que acompanhava Gerson King Combo, o “James Brown Barsileiro”, porém neste LP de 1977 (Polydor) Gerson ainda não havia começado sua carreira solo e atuava como vocalista da banda.

Djhoe, que além dos discos mais comuns também possuía discos mais raros de *funk*, *soul* e suingue/samba-rock (Jorge Ben, Wilson Simonal, Conjunto Copa 7, etc.). Os dois frequentaram os bailes *black* do início dos anos setenta mas não chegaram a organizar algum ou participar de alguma equipe de som.

DJ Djhoe é mais jovem, mais técnico e mais cosmopolita que Ilson e Jacaré, vende seus discos em casa porque não tem mais “ponto” na rua, atualmente trabalha como empregado em outra banca ambulante vendendo bebidas e salgados. Dj Djhoe possui uma coleção de raridades da *black music* (discos raros de Jorge Ben, Marku Ribas, James Brown e da Banda União Black), dentre as quais algumas ele vende outras não, os discos que não vende fazem parte de seu acervo permanente, que as vezes pode ser emprestado à algum DJ de *black music* como ele mesmo me contou que emprestou parte de seus discos para o DJ Negralha<sup>62</sup> para discotecar e incluir em gravações que participa com bandas e artistas. Vende também outros gêneros, pois no mercado informal de discos não há muito espaço para a especialização em um gênero musical específico. O DJ Djhoe participou dos bailes a partir do meio da década de 80, portanto não conheceu pessoalmente os bailes dos anos 70, mas, por estar neste mercado de discos, principalmente de *black music*, passou a frequentar a feira da Praça XV e conhecer alguns dos principais vendedores de discos do Rio, que têm as raridades mais preciosas e que participaram das equipes de som dos anos 70. Entre estes “medalhões” estão Gil e Peixinho, que conheci através do DJ Djhoe.

Gil e Peixinho são clássicos, possuem raridades mundiais de *soul music* (como o compacto de Bobby Rush: Get Out Of My Head pt. 2) que não vendem de maneira alguma, conheceram muito bem e atuaram na cena *Black Rio* como frequentadores e discotecários. Os dois possuem uma banca de discos na feira da Praça XV que funciona todos os sábados pela manhã. Gil e Peixinho mantém a banca aos sábados e durante a semana, para além dos seus trabalhos regulares, atuam no mercado de discos da internet, ofertando discos nos principais sítios mundiais (discogs, ebay, facebook etc.).

Contudo, deve-se enfatizar algo: apesar da dupla ter suas raízes na *soul music* norte-americana dos anos 70, em entrevista me disseram que a atual configuração do

---

<sup>62</sup> DJ Negralha é um DJ de *black music* do Rio de Janeiro, cuja carreira despontou nos anos 2000 e que atua principalmente com a banda O Rappa, mas já fez trabalhos e projetos com diversos artistas da atualidade (Black Alien, Os Loucomotivos, Planet Hemp, etc.)

mercado de discos em que atuam – que inclui muitos compradores estrangeiros, tanto os turistas que vão à sua banca na Praça XV como os compradores da internet – impõe que se venda o que estes estrangeiros estão procurando, o que muitas vezes não é *soul music* norte americana, mas gêneros de música brasileira (funkeada ou não), que a partir da década de 90 passaram a ser valorizadas por Djs e apreciadores de música estrangeiros. Dessa forma, Gil e Peixinho vendem muito mais raridades da MPB (Tropicália, balanço e *modern funk*<sup>63</sup>) – ou seja, músicas que de forma alguma tocaram nos bailes, que não estavam inseridas na cena *Black Rio* – do que as seu acervo de raridades da *soulmusic* norte-americana dos anos 70.

O vetor da demanda no mercado atual de discos no Brasil é de fora para dentro (pelo menos no mercado mais profissional), os estrangeiros estão determinando o que os vendedores de discos devem garimpar para anunciar e vender. É interessante também que, atualmente, os conhecimentos sobre raridades (as raridades da MPB que fascinam os estrangeiros) adquiridos por Gil e Peixinho vêm da internet e de rumores no mercado sobre determinados discos, e não mais através das rádios ou das equipes de som dos bailes dos anos 70 como era o caso da *soul music*.

Quando cheguei à banca de Gil e Peixinho notei que a seção de *soul music* era bem menor que a de MPB e mesmo a de *rock* clássico (Beatles, Led Zeppelin, Janis Joplin, etc.) e também os discos de MPB estavam bem mais a vista da clientela. Na entrevista Gil e Peixinho esclareceram-me:

**Andre:** Eu dei uma olhada aqui nos discos de *soul music* e vi que não tem muita coisa...

**Gil:** Mas você viu os compactos?

**Andre:** Vi, tem algumas coisas legais, mas só algumas.

**Gil:** Não!?!... olha só isso aqui: Elízio de Búzios, Maria Alcina tocando samba-funk, tem essa banda aqui que faz cover em português daquela música da banda Chakachas<sup>64</sup>...

**Andre:** Mas isso aí tocava nos bailes?

**Gil:** Não, mas é raridade de *soul*, funk, balanço...

**Andre:** Mas eu queria o que tocava nos bailes, estou interessado no que tocava.

---

<sup>63</sup> Ver diálogo abaixo

<sup>64</sup> Banda norte-americana de funk dos anos 70.

**Gil:** Ah tá, você quer o que tocava mesmo, o *soul* mesmo.

**Andre:** É, eu não estou interessado nesse som brasileiro ...

**Gil:** Então nem precisa escutar estes outros [outros compactos] não, é tudo “modern funk”, aquele som que os brasileiros começaram a fazer pra aproveitar a onda *black* do começo dos 70 depois da Banda Black Rio, que os *gringos* adoram. A gente coloca ali na frente os discos da Gal, do Tim Maia mais para os turistas comprarem, é pros *gringos* mesmo, tá vendendo muito mais... esse som e *rock*, essas bandas clássicas sempre venderam.

**Gil:** Olha, para você então tem esses: Bobby Williams tocava muito, JB’s com James Brown também. Mas essas daqui *batiam*: Mr. Cool do Sweet Sensation, conhece? Todo mundo dançava. Jackie Carter também a galera gostava; e essa aqui do The Moments, que não *batia*, mas tocava bastante, dava pra bater o pé.

**Peixinho:** Isso a gente colocava nos bailes, tem esse LP aqui também, Dyke and The Blazers.

[...]

**Andre:** É legal esse Elízio de Búzios, vou levar. Mas como é que você conheceu ele, se não tocava nem nos bailes nem nos programas de rádio de *soul*?

**Gil:** A gente vê na internet o que estão procurando, o pessoal também fala: “olha esse disco aí...”, vai passando, correndo a notícia, e aí a gente vai procurando os discos. Esse Elízio de Búzios mesmo, nunca tinha ouvido falar...

**Andre:** Eles pesquisam lá fora e vocês correm atrás aqui, né.

**Gil:** É isso aí, mas a gente também dá uma “pesquisadinha”.  
(entrevista concedida em 18/01/2014)

Apesar da busca de discos por estrangeiros, este circuito de bancas de discos da Praça XV e Praça Tiradentes também é frequentado por apreciadores brasileiros de, mas não somente, *soul music* dos anos 70. Café, percussionista que segundo ele próprio, já tocou até com Dionne Warwick é um deles, as bancas de discos passam a ser pontos de encontro onde se conversa sobre diversos assuntos: mulheres, negócios; mas acima de tudo, discos e música.

Além das rádios, das equipes de som, do público geral dos bailes e programas de rádio, e das lojas de discos, os críticos musicais especializados que tinham suas colunas publicadas em jornais de grande tiragem também participavam do campo artístico e de consumo da *Black Rio*, porém de forma secundária.

De modo que, ao inverso do papel desempenhado no campo intelectual tratado por Bourdieu (1968), onde esta categoria atua como robusta *instância legitimadora* das obras de arte, na cena *Black Rio* a opinião dos críticos e intelectuais não fazia muita diferença para a consagração ou não dos produtos artísticos das equipes de som e DJs, pois pela lógica do campo artístico da cena *Black Rio*, este papel cabia exclusivamente ao público dos bailes.

Dessa forma, a cena *Black Rio* só aparecia nos jornais como exemplo de colonialismo cultural, como imitação dos norte-americanos<sup>65</sup>, apenas a reportagem de Lena Frias, publicada no Jornal do Brasil em julho de 1976, levou a cena de forma mais séria e interessada, ao invés de montar estereótipos superficiais e pré-concebidos. Por isso, a influência dos críticos e jornalistas no projeto artístico das equipes de som da cena *Black Rio* nos anos 70 foi quase nula.

---

<sup>65</sup> Para uma relação das matérias em jornais e revistas sobre a cena *Black Rio* ver Palombini (2009).



Red. Povo: City Sul, segunda sala  
Tabela: Escolas, sala de aula  
Serviço: editores

O ORGULHO  
(IMPORTADO)  
DE SER NEGRO  
NO BRASIL

CADERNO

B

BLACK RIO

Lena Frias □ Fotos de Almir Veloso

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade em lâmina. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e as cicadas, as girias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo desprezível do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade. A essa população que não tem ainda e talvez nunca tenha as manifestações cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba e de feijoadas como qualquer estrangeiro gosta. Uma população que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente — era está em Colégio, onde fica o clube Colégio, considerado um dos primeiros templos do soul, era em Ináia, era em Marechal Hermes ou em Rocha Miranda, era em Nilópolis ou na Pavuna. Cujos pontos de encontro e de decisão são as calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Caladão, em Casitas; em Vilar dos Teles ou na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de blacks ou de blacks; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbirds; cuja língua é o inglês; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Bill Thomas, de Mike Whitney ou de Lin Collins; cujo lema é I am somebody; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a pele já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem uma dropa, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio. É o soul power, fenômeno sociológico dos mais intrigantes já registrados no país. Um fenômeno que ninguém, até agora, sabe explicar exatamente como começou. Sabe-se apenas que reúne muitos pretos e raças brancas (estes, as frequentam habitualmente os bailes, são sempre pessoas de classe social modesta); há gente loira ou de olhos escuros, um chapéu, um cabelo diferente, lacaído atrás, um terno branco e uma gravatinha borboleta, um casaco até o pé. Pica chamando atenção. É como a gente gosta. Calça tem que ser de boca estreita, na cintura, nada de calcinha de cocô. Domingo, o ônibus que eu pego na Presidente Vargas para ir ao baile no Grajais só tem black. A gente já se conhece. "Nêio de Oliveira, de 23 anos, é contínuo e mora em Jacarepaguá. "O pessoal lá de casa gosta do samba, mas eu, sinceramente, não me amarro não." Ele é uma figura típica do soul, como também é José Alberto Carmo, de 19 anos, mecânico, morador em Coelho da Rocha e frequentador do soul mais do clube "Apelo" (capacidade para 1 mil 500 pessoas), próximo à sua casa. José Alberto tem as suas míopias: "Poxa, eles implicam com tudo que a gente faz. Até com o nome da equipe Black Power, a que eu mais gosto, eles implicam de fosse white power eles achavam tudo certo." O soul é uma espécie de sensibilizador



Um ar de Harlem nos muros de Brisa de Pina (Zona Norte do Rio), cobertos de slogans (em inglês) e de avisos das alegres equipes do soul power

no de catalizador do fenômeno Soul hoje, no Grande Rio, é um símbolo de negro, como rock é símbolo de branco. Por que você dança soul? "Eu não sei explicar. É meu. É black. Venha do sangue e do coração" — essa a resposta mais comum recebida entre os dançarinos, em sua maioria, jovens entre 14 e 20 e poucos anos. Não estão vendo brancos por aqui, qual é a razão disso? "Não sei, você vai a baile de requinho e não vê preto". "O soul black está um movimento fanático, entusiasma-se o discotequeiro Ademir Lemos, branco, produtor do primeiro clipe do Equipe Soul Grand Prix (que entra com o nome e ganha um cruzeiro com clipe editado. As faixas são selecionadas de álbuns americanos). "Um movimento fanático, a ponto de reunir 10, 15 mil pessoas num baile, como eu estou cansado de ver. Um negócio desses, só à base de disco, é uma loucura. De chegar à render Cr\$ 200 mil de bilheteria por baile como eu estou cansado de ver. Uma renda que um jogo de não tiver Vasco ou Flamengo, não atinga". Quando se toca a canção soul power, de James Brown, quase um hino, a expressão soul power é repetida

ritmicamente pelo público de ginásios lotados num sussurro, num murmurio, num ruído surdo e xenofônico. Isso apesar de James Brown estar um pouco desgastado pela repetição excessiva de suas canções nas festas, ao longo de três anos (desde 1973). Os bailes já alcançaram as quadras das escolas de samba. Na Portela, realizou-se um encontro de blacks, ano passado. No Império Serrano os bailes já estão praticamente incorporados ao calendário. Compõem também a rotina de câmbios para o show business. Monsieur Lima, discotequeiro e empresário de bailes tem um programa de televisão que, a cada sábado, para mais para o soul, inclusive apresentando grupos de dançarinos. E Nêro já pensa no assunto em termos de espetáculo: "Tôo tenho ideia de construir uma casa noturna de espetáculos de soul. Tem concertos de rock por aí, tem o Tereza Raquel com rock. Soul ainda não houve. Mas não estamos construindo para lá. "É está mesmo: dia 30 de agosto chega ao Rio o conjunto negro Archie Bell & The Dells, ligado a The Sound of Philadelphia, grupo negro americano, cujo representante, Elton Douglas III esteve no Brasil, onde atuou, como intermediário, a empresa

para a primeira apresentação de Archie Bell & The Dells, que ainda não se sabe exatamente onde se dará, mas que deve ser no Mourão. Em quase todas as festas soul há sorvetes, petiscos: papaites, camisetes, bolinas, pequenas quantias em dinheiro entre os melhores dançarinos. Desta vez, a premiação será limitada: o black mais parecido com Isaac Hayes, um dos papais almas do soul ganhará de presente uma caderneta de poupança. Ainda para aquecer, o 2º Grand Prix, hoje, no Olaria Atlético Clube, onde estará reunida a gang de soul, segundo os dizeres dos volantes distribuídos em bailes: Dynamic, Big Boy, Book Power, Tedi Tornado, Monsieur Lima, Soul Grand Prix e Ademir Disco Show. É o lançamento de mais um clipe: desta vez é a Equipe Dynamic Soul que entra no mercado.

A finalização da Four Seasons é empreendida a vinda ao Brasil de artistas negros norte-americanos ligados a The Sound of Philadelphia. Archie Bell ganhará 10 mil dólares, livres de despesas, por apresentação, segundo informações da CBS, sua gravadora. Vão fazer 11 apresentações, junto com a Soul Grand Prix. Que, com a vinda de Archie Bell inaugura uma nova forma de apresentação: soul music em disco, alternando com apresentações ao vivo. Próximanente, a Soul Grand Prix pretende lançar soul com artistas brasileiros, dentro desse mesmo esquema. Mas a festa de particular importância para o soul power é a do dia 31 de julho, no Mourão, em Botafogo, quando pela primeira vez em sua história curta história, os blacks vão à Zona Sul. "Não temos trancado porque, não, vamos, a massa black vai corraço", afirma Sérgio Bernardino, que se identifica como seguidor da equipe Black Power. A Black Power é a Soul Grand Prix comandando a festa, quando se esperem lançamentos especialmente notáveis em roupinhas, sapatos, chapéus e cores de cabelo. A festa funcionará como uma espécie de aquecimento

A reportagem sobre os negros adeptos do soul está nas páginas 4, 5 e 6

Fig. 08: Matéria de Lena Frias no Jornal do Brasil em 17/07/1976.

## Capítulo 4 – Política, estilo *black* e identidade na *cena Black Rio*

**Vanderley da Cunha (poeta e líder comunitário na favela de Acari – Deley)** – Eu sou diretor do Centro Cultural Areal Livre em Acari, que tem estado muito em evidência nos jornais, nos últimos meses. Eu queria tecer alguns comentários. Um dado interessante é que no início da década de 70, até meados da década de 70, o grande *barato* no Rio de Janeiro era o movimento *Black Rio*, do qual eu fiz parte ativamente. Quer dizer, era muito mais moda, a gente se vestia e dançava como os negros americanos (não falávamos inglês, muito mal o português), mas o interessante é que a partir do instante em que alguns negros da classe média começaram a meter nos bailes *funk* ideias de Malcolm X e dos Panteras Negras, o DOPS e a repressão da ditadura militar acabou com o *Black Rio*. Eu estava em bailes de *soul music* no Colezinho e em outros bairros de subúrbio do Rio de Janeiro e via, claramente, agentes do DOPS, agentes da repressão, minando e, inclusive, vendendo drogas.

**Alba Zaluar** – Os agentes vendendo drogas?!

**Deley** – É. Estimulando os jovens a vender drogas. Justamente para minar toda uma tentativa de politização do movimento *Black Rio*. Em São Paulo aconteceu a mesma coisa. [...] (Velho, 1996:265)

O diálogo acima representa a emblemática dualidade da *cena Black Rio*, retratada nos estudos em que é objeto e nas representações dos frequentadores no que tange à orientação política e à representação e identidade racial dos atores sociais envolvidos na cena. De um lado a ideia de um espaço apolítico, sem representação racial e apenas para se *divertir* e *curtir* certo tipo de música. Algo que os informantes veem, retrospectivamente, como quase ingênuo, comparado com os bailes *funk* de hoje em dia. E de outro, como uma instância relevante de produção e difusão dos ideais mais centrais da política de afirmação negra importada dos Estados Unidos, o *Black Power*, *Soul Power*, ou ainda, como mais recorrente na *cena Black Rio*, *orgulho negro*. Obviamente, as duas perspectivas coexistiam na *cena Black Rio*, no entanto existem espaços e discursos onde uma ou outra são mais perceptíveis.

Antigamente a gente ia no baile para dançar, beber uma cervejinha... não tinha drogas pesadas como tem hoje. A dança era de verdade, sensual, dava vontade de dançar junto e de ver

as meninas dançando. A dança dos bailes *funk* de hoje é pornográfica, não tem sensualidade, não tem balanço, só ficam subindo e descendo... (Carlinhos Trumpete, entrevista concedida em 04/04/2013)

### **1. Classe média, Noites *Shaft* e estilo *black***

Os “negros de classe média” citados na fala de Deley, que tentaram difundir as ideias do *orgulho negro*, são representados principalmente pela equipe de som Soul Grand Prix, que realizava os Bailes *Shaft* no Clube Renascença no início da década de 70 (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Giacomini, 2006 e Ribeiro, 2008), sendo considerado pela historiografia sobre o tema como o seu principal organizador o discotecário Dom Filó.

O fato de pertencerem à classe média talvez seja um aspecto importante para compreender a existência de uma dimensão política consciente de caráter racial na cena *Black Rio*, notadamente nas atividades do Clube Renascença, e dentre elas, a mais importante: o Baile *Shaft*.

Os jovens “negros de classe média” que aos poucos foi assumindo posições de decisão e atuação no Clube Renascença eram, segundo Giacomini (2006):

Herdeiros e, simultaneamente, críticos da tradição construída ao longo da história do Renascença, eles querem produzir uma síntese que faça do clube um espaço de vivência e sociabilidade de jovens negros. Vindos da classe média, alguns deles universitários, com acesso a espaços sociais e de lazer da classe média branca de Zona Sul, vão, aos poucos, construir um projeto cultural e político típico de vanguardas militantes: querem atuar entre os negros jovens, querem contribuir para a criação de uma consciência negra e a constituição de um movimento negro. (2006:190)

Giacomini faz uma análise minuciosa dos bailes *black* do Clube Renascença do início dos anos 70, onde destaca o ativismo e a importância da dimensão política nestes eventos. Discute também a operacionalização e a complexidade de certas categorias que estavam em jogo neste período, tais como os conceitos de nacionalidade e etnicidade, compartimentando, de certa maneira, a negritude e a identidade, que seriam moldadas a partir de referenciais estrangeiros, notadamente norte-americanos, e em uma escala mais ampla, das *comunidades da diáspora*. Sua discussão acerca do samba *versus soul*

*musicno* contexto dos bailes do Clube Renascença é muito proveitosa para entendermos o jogo das categorias nacionalidade/etnicidade entre os frequentadores e organizadores dos Bailes *Shaft*.

Segundo Giacomini, o Clube Renascença seria uma das primeiras vertentes do que viria a ser o movimento *Soul, Black Rio* no Rio de Janeiro. Os jovens que frequentavam o clube, muitos de classe média e universitários, começam a criar demandas. Dessa forma, os jovens do Renascença constroem um projeto cultural e político de valorização do que seria um jeito de ser negro ou uma *consciência negra*. E, para tanto, consubstanciaram o samba e as rodas de samba como obstáculos ou limites para a completa fruição dos ideais do *orgulho negro*, uma vez que entre os jovens do Renascença o samba servia para “escamotear a questão racial”, revelando apenas o projeto integracionista entre negros e brancos no Brasil, excluindo toda a história de opressão e discriminação sofridas pelos negros, bem como o racismo latente e velado da sociedade brasileira.

O grupo de jovens do Renascença rejeitou o projeto integracionista representado pela “fábula das três raças”<sup>66</sup>, que em sua elaboração, colocava os negros, e principalmente a mulher negra, em posição de subordinação. O Clube chegou a assinar o Manifesto do Movimento Negro Unificado (MNU), e o grupo de jovens se comprometeu com a “afirmação da negritude” (Giacomini, 2006:190). De maneira que Giacomini propõe o projeto *soul* (que envolve o Baile *Shaft* e a equipe de som Soul Grand Prix) do Clube Renascença como um “projeto étnico”:

Se se toma certa distância frente aos três momentos e seus projetos, é possível ver que o grupo que liderou a renovação do Renascença nos anos 70 tinha, mais que os que o antecederam, um claro projeto político-cultural, consciente e vocalizado como projeto étnico. Se se recorresse às categorias marxistas que Lukács construiu para a consciência da classe operária, poder-se-ia sugerir que, nos anos 70, se passa de uma “etnicidade em si” a uma “etnicidade para si”. (Giacomini, 2006:192)

Dom Filó, retrospectivamente, é enfático e claro quanto aos objetivos dos organizadores do baile *Shaft*:

---

<sup>66</sup> Espécie de narrativa mítica de origem da sociedade brasileira onde a integração e a mistura estão no centro do processo, preconizando uma sociedade sem fronteiras étnicas ou raciais internas, e onde uma raça complementaria as outras, velando, dessa forma, uma superioridade de uma raça sobre as outras. (Giacomini, 2006; DaMatta, 1987)

Agora nós, nós tínhamos um projeto político que tinha mesmo uma proposta de valorização dos negros, de juntar todos os negros com o *soul*. (Dom Filó in Giacomini, 2006:209)

Outro objetivo da liderança jovem do Renascença era atingir a população de negros de baixa renda com os ideais do *orgulho negro*, o que revelava ainda mais o caráter político da cena no clube Renascença, através da tentativa de mudança do *status quo* a partir da educação e do desenvolvimento da autoestima.

Ao atrair e reunir jovens negros do Engenho Novo, Vila Isabel, Salgueiro, Morro dos Macacos, Andaraí, Pau da Bandeira e Cachoeirinha, a Noite do Shaft conseguia atingir as camadas sociais que, segundo os entrevistados, eram as mais diretamente visadas por seus organizadores: as chamadas comunidades de baixa renda, com a maioria negra, localizadas majoritariamente nos subúrbios e nas áreas menos nobres da cidade. (Giacomini, 2006:210)

A ala jovem mais próxima a *soul music* considerava que as rodas de samba aproximavam os negros da periferia com a classe média da zona sul e estrangeiros, porém era uma integração sob uma perspectiva subordinada, ao passo que os bailes *soul* do Renascença aproximavam as comunidades negras de baixa renda das periferias e arredores em um movimento de afirmação e difusão.

A escolha do estilo musical *soul* faz crítica às representações hegemônicas históricas sobre o negro e sobre o samba. Dessa maneira, a identificação dos negros da *soul music* não é mais com a brasilidade (integração ao povo), mas com uma esfera mais ampla, transnacional, com os negros da diáspora, de forma que a identidade vai se enquadrando em outras categorias: o samba remete à brasilidade, à nacionalidade, enquanto que a *soul music* remete à negritude, e nos termos de Giacomini, à etnicidade.

Segundo Vianna, o mundo funk carioca dos anos 80 também não possuía interfaces com o samba:

De certo modo, o movimento colocava em questão as noções hegemônicas de “raízes” da cultura brasileira e de identidade nacional. Os dançarinos do *funk*, majoritariamente negros e oriundos dos bairros pobres do Rio de Janeiro não se sentiam na obrigação de gostar de cultivar o samba (Vianna, 1987:109).

Zan, também segue no mesmo diapasão:

Mas, o caráter festivo e de diversão dos bailes funk por si só não explica a opção desses jovens pelo gênero norte-americano. A

gafieira, um tipo de baile popular em que o samba é o gênero musical predominante, tem o mesmo caráter de festa e entretenimento. Portanto, mesmo que de modo não consciente, a opção pelo *funk* pode ter algum sentido de resistência cultural. O samba, ao ser elevado à condição de expressão da brasilidade a partir dos anos 30, tanto pela ação de intelectuais comprometidos com o projeto nacionalista do governo de Getúlio Vargas, como por músicos e críticos que atuavam no âmbito da indústria cultural e dos meios de comunicação, havia se distanciado, de certo modo, dos seus espaços de origem. De “símbolo étnico”, o samba se converteu em “símbolo nacional” (Vianna, 1995:32), ou seja, foi incorporado pela noção homogênea e hegemônica de cultura nacional. Neste contexto a apropriação e a re-significação dos gêneros da *Black Music* norte-americana pelos jovens dançarinos reafirmava a ideia da diversidade cultural. (Zan, 2005)

A *soul music* e os bailes representam uma *afirmação étnica*, segundo Giacomini, pelo fato de que a negritude do *soul* não se esgota na construção da brasilidade (que os *blacks* também acreditam e valorizam), mas vai além, os bailes *black* têm algo de brasileiro somado a elementos autênticos da “cultura negra”, ainda que inventada, diaspórica e transnacional.

Esta ligação com elementos e referenciais transnacionais possui a capacidade de afirmar identidades e construir fronteiras simbólicas no interior de uma cultura nacional pensada a partir de pressupostos de inclusão e mistura como a brasileira. Daí surge a subversão e crítica do projeto *soul* do Renascença em relação à inspiração nacionalista (e por extensão homogeneizadora, ocultando certas relações raciais) da sociedade brasileira, e que, por sua vez é representada pelo samba e tudo o que o circunda.

A versão homogeneizadora e inclusiva da formação da sociedade nacional, desde que surgiu tem sido considerada a mais legítima, configurando-se assim um quadro desfavorável para os grupos que desejam marcar sua diferença denunciando um cenário assimétrico de relações sociais, sejam elas raciais, étnicas ou de gênero. O grupo *soul* do Renascença quis marcar um espaço de diferenças comunitárias, étnicas, raciais em oposição a uma noção totalizante e homogeneizadora representada pelo ideário nacionalista da nossa formação.

Há uma discordância implícita do projeto *soul* em relação à maneira pela qual a nacionalidade e as regras de pertencimento nacional no Brasil teriam lidado com as diferenças e sentimentos étnicos, raciais e comunitários. [...] A heterofobia “negação

absoluta das diferenças”, calcada no pressuposto de que a homogeneidade é sempre melhor que a diferença, impregna completamente a maneira como a nação brasileira foi imaginada, suprimindo e subsumindo as diferenças, negando-as em prol de um ideal de homogeneidade em termos de religião, raça, etnicidade e língua. Essa maneira crítica de interpretar a constituição da nacionalidade [do grupo *soul* do Renascença] inverte completamente os termos em que são pensadas as relações entre as etnias originárias. (Giacomini, 2006:217)

No limite, a cena *Black Rio*, e notadamente os bailes *Shaft* do Clube Renascença operacionalizado pela equipe de som Soul Grand Prix denuncia a “fábula” da integração das raças, separando o que foi anteriormente “misturado” pelas teorias sociais e pela historiografia oficial.

Os bailes *Shaft* ficaram famosos pela sua indumentária moderna e efeitos especiais. Além das novidades da *soul music*, a equipe Soul Grand Prix projetava na parede do baile imagens de ícones do *Black Power* norte-americanotais como atores, artistas, bandas, cantore(a)s e modelos, intercaladas com imagens de frequentadores cariocas anônimos dos bailes. Esta dinâmica de ver lado a lado pessoas comuns e heróis negros norte-americanos favorecia a sensação de pertencimento a algo maior, à diáspora negra e à relação com os antepassados<sup>67</sup>. Favorecia também para que fosse se criando o costume de se vestir inspirando-se no estilo dos *blacks* da diáspora, não necessariamente com os norte-americanos, não obstante a sua robusta influência.

Até o ponto em que o vestuário, o jeito de se cumprimentar e dançar, e o cabelo tornaram-se parte essencial e indissociável da Noite *Shaft*. Neste momento, quem frequentasse o baile e não estivesse devidamente paramentado no estilo *Black*, se sentiria um “peixe fora d’água”.

Destarte, as lideranças negras do Renascença à época da cena *Black Rio* proporcionavam uma mediação com a juventude negra das periferias cariocas através de relações com o grupo negro norte-americano (estrangeiros) e não com o grupo branco da sociedade envolvente, tal como a “mulata” fazia. Esta mediação era extremamente importante, pois colocava em contato e “traduzia” os artistas *soul* norte-americanos da época e o seu estilo inerente ao *Black Power*, aos frequentadores do baile, que, para além da ação política orientada, estavam ávidos pelas novidades musicais e estilísticas, que não deixavam de ser escolhas também políticas.

---

<sup>67</sup> Giacomini (2006)

De fato, a liderança do projeto soul do Renascença é reconhecida como tal por seus seguidores, principalmente através do desempenho de um papel: fazer a intermediação entre os ídolos negros do soul em sua origem e os jovens do soul do Renascença. (Giacomini, 2006:203)

De forma que o próprio corpo indumentado no estilo *Black* passa a ser o suporte da construção da etnicidade daquele grupo, revelando diferenças e construindo fronteiras. A “moda” *soul* se afasta do costume dominante que impõe um modelo de beleza ou imagem (cabelo alisado, roupas no estilo *surfwear* da zona sul), e dialoga com a “tradição”, no caso a “invenção” da negritude moderna pan-africana dos povos da diáspora.

Mas não é suficiente ser soul: é necessário, indispensável mesmo, anunciar esta condição através de sinais externos que permitam, de um lado o reconhecimento pelos iguais, e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes. Por esta razão, construir a aparência segundo o que seria um estilo Shaft era percebido como algo realmente essencial, praticamente obrigatório. Isto explica o cuidado que [...] era conferido à preparação para o baile. (Giacomini, 2006:199)

Temos a seguir o conteúdo imagético de exemplos de como este conjunto de ideias e práticas conhecidas como *orgulho negro* se expressava na década de 70 e como foi assimilada na cena *Black Rio* através de referenciais dos *blacks* norte-americanos, seja o estilo de dançar, o cinema, os programas televisivos, as revistas e as capas e conteúdos dos discos de vinil. O orgulho negro se expressava através do corpo (roupas e cabelos *Black Power*) como dos discursos (letras de músicas e protagonismo e valorização da autoestima do negro).

## As expressões do *orgulho negro*



Fig. 09: Frequentadores dos *bailes black* dos anos 70 no Rio de Janeiro. Jornal do Brasil 16/07/1976.



Fig. 10: Frequentadores dos Bailes *Soul* no Rio de Janeiro na década de 70<sup>68</sup>.



Fig. 11: Frequentadores dos Bailes *Soul* no Rio de Janeiro na década de 70<sup>69</sup>.

<sup>68</sup>Fonte: <http://rpgmassacre.blogspot.com.br/2012/10/toni-tornado-e-blackrio-por-jony-pereira.html>

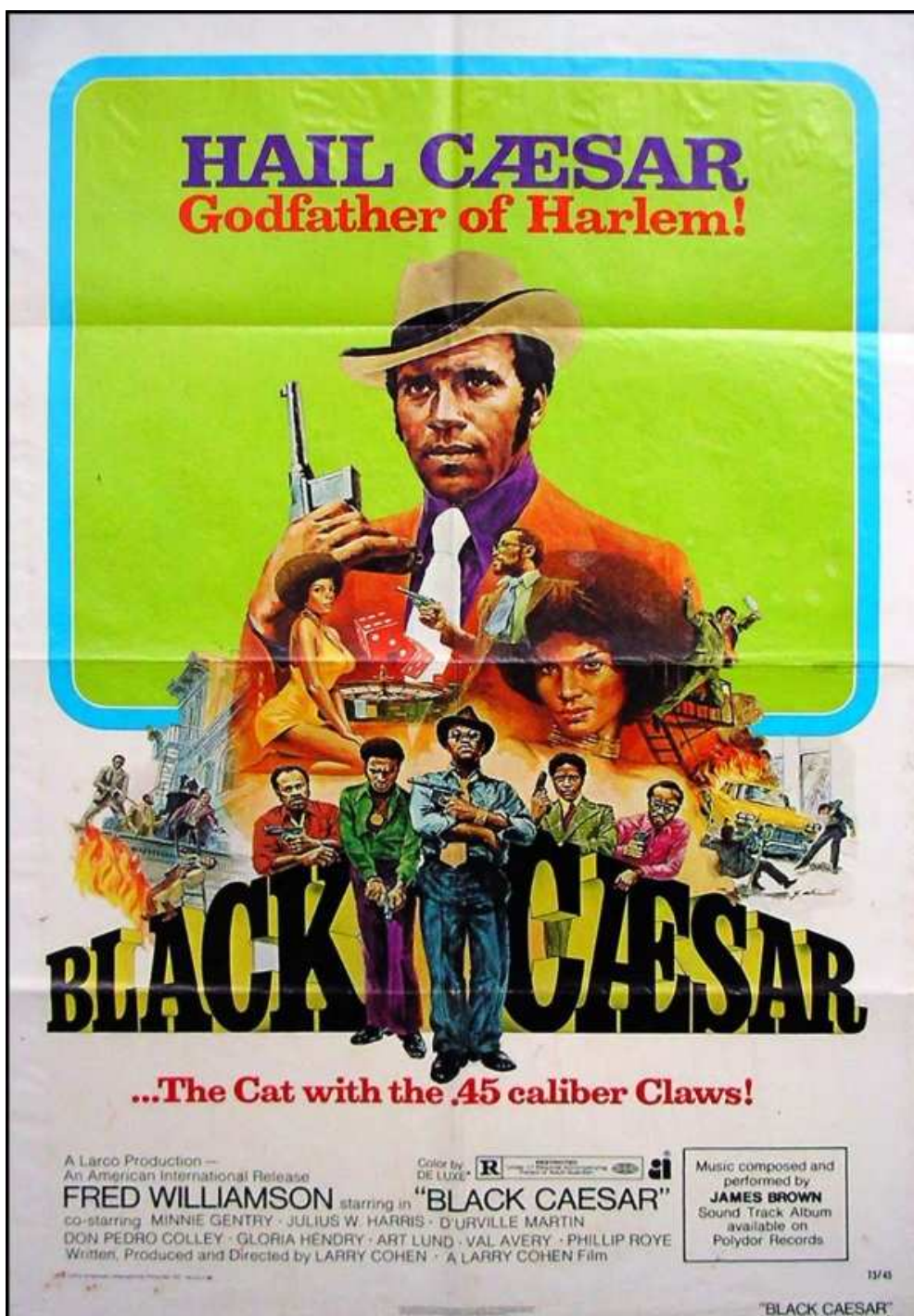


Fig. 12: Cartaz de filme *Blaxploitation*<sup>70</sup> *Black Caesar* (1973). Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>69</sup>Fonte: <http://originalfunkmusic.com/?p=4075>

<sup>70</sup>O movimento *Blaxploitation* foi a expressão do *orgulho negro* no cinema. Caracterizava-se pelo protagonismo de atores e atrizes negras e pela trilha sonora de compositores e músicos negros. Algumas destas trilhas sonoras se tornaram mais conhecidas e cultuadas que os próprios filmes, tais como *Superfly* (Curtis Mayfield) e *Shaft* (Isaac Hayes).



Fig. 13: Cartaz do filme *Blaxploitation Cleopatra Jones* (1973) onde é ressaltado o estilo luxuoso que influenciou os costumes dos frequentadores dos bailes *Soul* durante a cena *Black Rio*. Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 14: A Revista *Ebony* norte-americana tinha seu foco em personalidades negras, tal como os discos, também era acessada por alguns negros de classe média e influenciava o estilo e o pensamento dos jovens da cena *Black Rio*. Fonte: <http://fashionhorrors.blogspot.com.br/2012/01/blogs-blogs-blogs-la-vida-es-un-blog.html> e <http://msoldschool.ning.com/forum/topics/remember-da-good-ole-days>.



Fig. 15: Panfleto de baile *Soul* carioca dos anos 70, onde se percebe o estilo *black*. Fonte: <http://www.coletivoaction.com/tag/baile-black>.



Fig.: 16: Programa televisivo norte-americano *Soul Train* também influenciou os *blacks* brasileiros nos anos 70. Fonte: <http://soultrain.com/2014/02/04/favorite-soul-train-memory-star-compilation-volume-1/soul-train/> soul train.



Fig.: 17: Desenhos animados *Jackson 5* e *Globetrotters*, com toda a pompa do estilo *black*, foram transmitidos no Brasil na década de 70. Fonte: <http://www.digitalspy.co.uk/music/news/a446228/jackson-5ive-animated-show-gets-first-ever-home-release.html#~oNdX31x9QQEZcw> e <http://hannabarberaworld.blogspot.com.br/2009/01/super-globetrotters.html> globe-trotter.

**Orgulho negro e estilo black nas capas de discos**

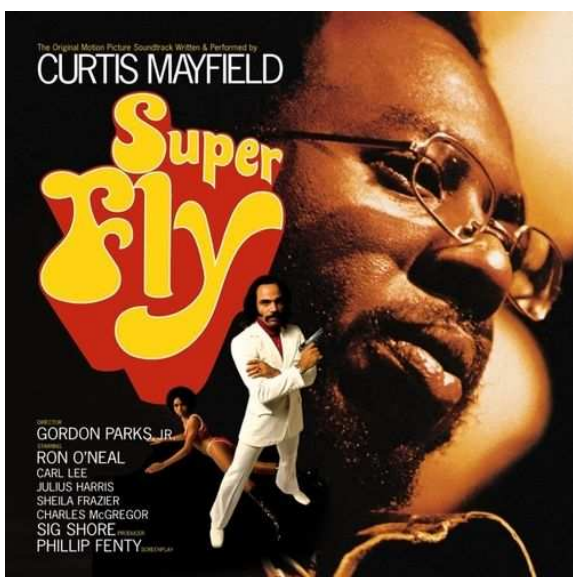


Fig.: 18: Curtis Mayfield – Superfly (1972)



Fig.: 19: First Choice – The Player (1974)



Fig.: 20: Roberta Flack – Quiet Fire (1973)



Fig.: 21: The Voices of East Harlem – Right On Be Free (1970)

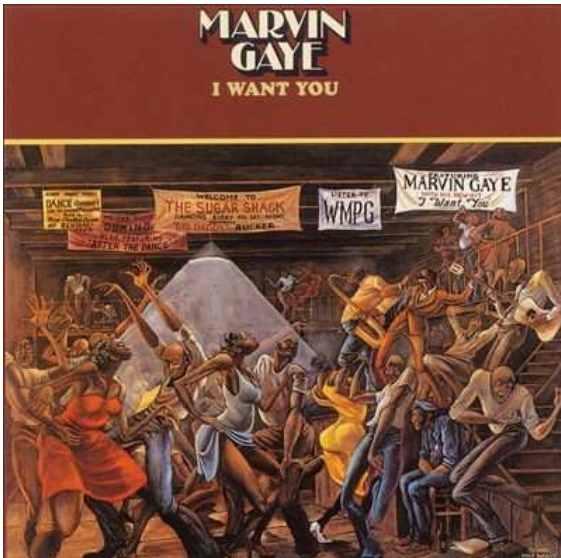


Fig.: 22: Marvin Gaye – I Want You (1976). Com ilustração de Ernie Barnes, artista plástico negro norte-americano.

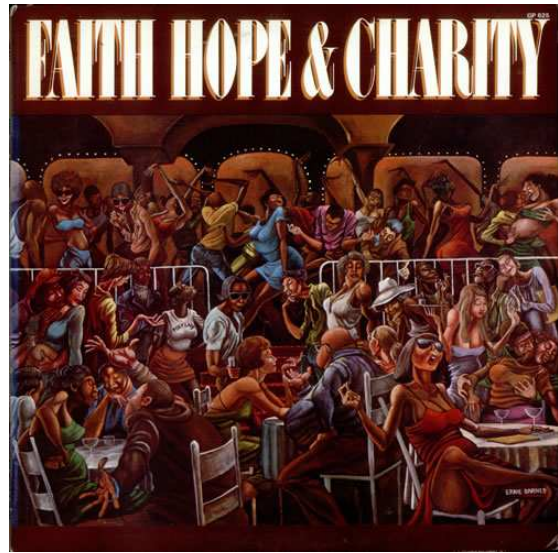


Fig.: 23: Faith Hope & Charity – Faith Hope & Charity (1978). Também com ilustração de Ernie Barnes.

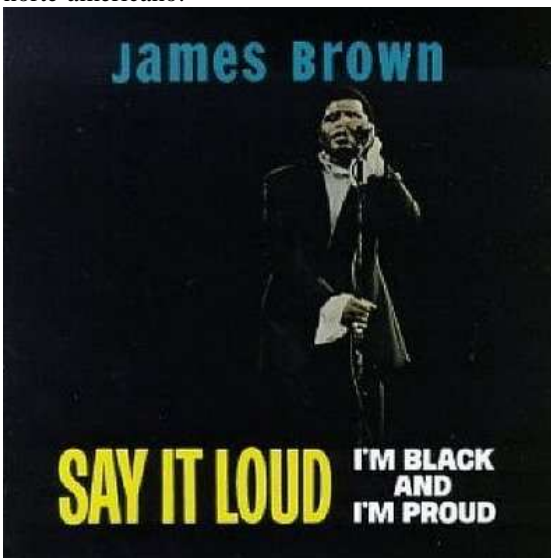


Fig.: 24: James Brown – Say Loud: I'm Black and I'm Proud (1969)



Fig.: 25: Madeline Bell – Doin' Things (1968)



Fig.: 26: Trio Ternura – Filhos de Zambi (Compacto 1970)



Fig.: 27: Banda União Black – União Black (1977)



Fig.: 28: Miguel de Deus – Black Soul Brothers (1977)



Fig.: 29: Coletânea Soul Grand Prix com vários artistas (1976)<sup>71</sup>

## Letras de músicas

### “Say it loud, I'm black and I'm proud” (James Brown)

Say it loud,  
I'm black and I'm proud  
Say it loud,  
I'm black and I'm proud, one more time  
Say it loud,  
I'm black and I'm proud, huh

I've worked on jobs with my feet and my hands  
But all the work I did was for the other man  
And now we demands a chance  
To do things for ourselves  
we tired of beating our heads against the wall  
And working for someone else

Say it loud,  
I'm black and I'm proud  
Say it louder,  
I'm black and I'm proud

Now we demand a chance to do things for  
ourselves  
We tired of beating our heads against the wall  
And working for someone else

A look a'here,  
One thing more I got to say right here  
Now, we're people like the birds and the bees  
We rather die on our feet,  
Than keep living on our knees

### "Stand!" (Sly Stone)

Stand  
In the end you'll still be you  
One that's done all the things you set out to do

Stand  
There's a cross for you to bear  
Things to go through if you're going anywhere

Stand  
For the things you know are right  
It's the truth that the truth makes them so uptight

Stand  
All the things you want are real  
You have you to complete and there is no deal

Stand. stand, stand  
You've been sitting much too long  
There's a permanent crease in your right and  
wrong

Stand  
There's a midget standing tall  
And the giant beside him about to fall

Stand. stand, stand  
They will try to make you crawl  
And they know what you're saying makes sense  
and all

Stand  
Don't you know that you are free  
Well at least in your mind if you want to be

<sup>71</sup>As ilustrações das capas de discos pertencem ao meu arquivo pessoal.

É interessante pontuar que o estilo *soul* atinge da mesma maneira tanto homens como mulheres da cena, estando o cabelo na centralidade do estilo. Pontua-se também que muito do que é revelado dos embates do *soul* contra o samba, bem como da resistência racial do negro, acontece no terreno do estilo. A própria utilização dos símbolos *soul* se contrapõe ao mundo do samba, como também ao mundo homogeneizante (e por que não, branqueador) da identidade nacional.

Hall (2003) destaca o estilo como instância central na constituição da negritude no *Atlântico negro*:

[...] peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar da pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. [...] pensem como estas culturas [dos povos da diáspora] têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação. (Hall, 2003:342)

Podemos estender a reflexão para a arena da música negra, que tal como o estilo *black*, não é mero reflexo, traço objetivo de uma “cultura” negra, mas sim uma importante fonte constituidora e reprodutora da identidade negra no mundo *do Atlântico negro*.

Sugere-se, deste modo, que a carga política e étnica das Noites *Shaft* do Clube Renascença no início dos anos 70, vocalizada e minuciosamente pensada pelos organizadores e pela equipe de som Soul Grand Prix, em muito se deve ao nível de escolaridade decorrente da classe social destes agentes (propiciando estarem mais informados quantitativa e qualitativamente sobre os fatos e ideias que circulavam no mundo *do Atlântico negro*), os quais realizaram com muito esmero e habilidade a atividade de mediação entre a esfera transnacional dos povos da diáspora e do *orgulho negro* e os jovens das periferias do Rio de Janeiro, para que, em dado momento se imaginassem e se identificassem como parte de algo mais amplo, através da consciência de ser negro e ter orgulho desta condição.

Por que a coisa começa a ser definida politicamente? Porque eu antes de ser, de entrar no contexto do Black Rio do Renascença, nós frequentávamos as discussões políticas. Não existia o movimento negro, nenhuma entidade que representava o movimento negro naquela época, mas os artistas se reuniam discutindo a questão racial e alguns setores se reuniam

independentes, na época, na universidade Cândido Mendes. Na Cândido Mendes eles se reuniam aqui no centro Afro-Asiático discutindo a necessidade de ter uma representatividade, ter uma instituição. E paralelo, na zona sul, onde tinha a Siqueira Campos, onde existia o teatro Opinião, alí era o celeiro do samba de raiz na zona sul, todas as segundas-feiras em frente à Adega Pérola se reuniam os artistas para discutir a questão racial e isso fez com que houvesse um sincronismo e todos foram para a universidade discutir. Mas só que alguns como eu, éramos muito elétricos. Nós não gostávamos muito da discussão. Desse papo a gente já estava cansado. Nosso negócio era outro. Então se definiu no movimento negro duas vertentes: uma vertente é aquela apaixonada pela oratória e aquela outra era apaixonada pelas armas. Eu era pelas armas. Não necessariamente armas contundentes, outras armas. Por exemplo, como é que se definia isso: você tinha um grupo que era a favor da luta dos povos, luta da libertação dos povos africanos que seguiam Samora Machel, Agostinho Neto, Amílcar Cabral. Por outro lado tinha outro grupo que era a favor dos Black Panthers, direitos civis americanos que seguiam Malcolm X, Martin Luther King. (Dom Filó *in* Ribeiro, 2008:118).

Ao final, o baile *Shaft* era o ambiente perfeito e mantinha o caminho livre para a fruição do *orgulho negro*, o ambiente era altamente etnicizado<sup>72</sup>, pois a diferença se expressava à vista de todos nos corpos dos frequentadores, seja nos trejeitos, na dança, nos cabelos, no vestuário, e principalmente, na atitude *black* calcada na autoestima.

Percebe-se também que esta marcação de fronteiras étnicas incutiu certas desconfianças nos agentes de repressão do Estado que passaram a ver esta afirmação étnica dos jovens da periferia como movimento político organizado, e também passaram a considerá-lo uma ameaça<sup>73</sup>. Esta concepção foi estendida a todos os outros bailes *soul* das periferias, independente de orientação política explícita tal como nas Noites *Shaft*. Esta reação oficial, em conjunto com o estouro midiático da onda *disco*, segundo os informantes, foi o que causou a decadência e o fim da cena *Black Rio*.

---

<sup>72</sup> A Noite do Shaft [...] não podia existir se não tivesse enraizada no território no qual a condição étnica podia ser francamente experimentada, isto é, em um espaço em que a vivência coletiva da auto-estima e a celebração dos símbolos étnicos pudessem se expressar. (Giacomini, 2006:238)

<sup>73</sup> Vale lembrar que alguns artistas brasileiros que exploraram esta mesma temática *black (orgulho negro)* no Festival Internacional da Canção de 1970 (FIC), como Toni Tornado e Erlon Chaves também foram objeto de investigação e repressão por conta dos agentes do Estado pelos mesmos motivos creditados às equipes da cena *Black Rio*: suspeitos de serem fundadores de células do *Black Panthers Party* no Brasil. Ver Ribeiro, 2008.

## 2. Outros olhares sobre a cena *Black Rio*

Tendo visto o caso específico dos bailes do Clube Renascença, reconhecidamente como o evento construído a partir de um ideal de conscientização política claramente orientado para a elevação da autoestima dos jovens de periferia e a sua identificação enquanto negros, passemos agora para outras análises do período que abarcam a cena *Black Rio* como um todo.

Lena Frias (1976) constrói a cena *Black Rio* como uma “cidade” paralela e invisível ao que acontece na zona sul, espaço considerado central no mundo cultural carioca. Frias transparece em seu texto a tentativa de compartimentação dos “habitantes” desta “cidade” paralela como quase de totalidade negra em oposição aos “brancos” da zona sul, além de perceber esse enorme contingente de negros da periferia carioca de forma muito homogênea, inclusive na sua orientação política e na sua construção identitária. De forma que seu texto fica pautado pelas oposições negro/branco (inclusive para os discotecários e bandas de *soul*); zona norte/zona sul; *soul/rock*; resistênciacom relação às drogas/uso de drogas:

Sábado, 10 de julho. No Grêmio Recreativo de Rocha Miranda há quatro equipes tocando. Ginásio cheio e o mesmo fenômeno observado em todos os outros bailes: nada da presença de brancos. (Frias, 1976:34)

Lá dentro do ginásio lotado, cerca de 5 mil pessoas, visíveis, apenas três brancos: uma moça acompanhada de um rapaz mulato e que olha em torno nada à vontade; um rapaz que ficou junto à porta e dali mesmo foi embora; um moço que frisou os cabelos até eles adquirirem o anelado próximo do cabelo do mulato. (Frias, 1976:34)

Em sua descrição, Frias constrói a cena como basicamente negra, sem espaços para brancos, sendo esta característica até mesmo um empecilho para frequentar os bailes.

Alguns de seus entrevistados, que faziam parte da cena *Black Rio*, defendem que os “brancos” sejam proibidos de entrar nos bailes *soul*, outros não concordam, porém todos fazem a discriminação entre brancos e negros, não havendo muito espaço para o meio termo. Muito embora que as características atribuídas ao que se considera “branco” ou “negro” no discurso dos próprios *blacks* entrevistados pareça estar mais relacionado a um estilo de vida do que a tonalidade própria da pele, uma vez que um dos sujeitos das falas se considera

branco e negro (“white” e “black”) ao mesmo tempo. As citações abaixo são importantes porque além de fazer alusões aos gêneros musicais *rock* e *samba*, também fornecem pistas deste estilo de vida mais atrelado à experiência “branca” carioca, em oposição ao estilo *Black*:

Sou White, mas sou Black. O caso não é a cor. Soul é de preto, mesmo. Rock não, Rock é de branco. (...) Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente. Branco nos bailes? Aí eu acho que tem que barrar. Não é por nada não. É que por onde eles chegam não deixam lugar para ninguém. Sujam logo a barra. O soul pode separar um pouco, não querer muito que o branco se chegue. Mas é assim como uma defesa. (Everaldo J. Farias, 19 anos, contínuo. ***Embora branco, é inteiramente afastado de valores culturais tidos como de brancos e identificados como “coisas de rock”***. ***Seus amigos do Morro da Saúde são todos negros, e ele usa roupas típicas dos blacks***, sapatões soul). (Frias, 1976:34) Grifo nosso.

Eu frequento os encontros soul há três anos. Antes, não frequentava nada. Eu ia a um samba de vez em quando, mas eu curtia mesmo um rock erudito, na linha do Pink Floyd. Mas eu acabei descobrindo que o rock que eu curtia muito acabava conduzindo a vícios, a drogas, e isso é coisa de branco. A minha era outra. Descobri que o soul oferecia prazer puro, dança sem grilo (...). (Hugo de Sousa Batista Filho, 22 anos, preto, estuda no Instituto Brasileiro Cultural e pretende ser jornalista) (Frias, 1976:34)

Talvez o estilo de vida da zona sul carioca é que esteja mais associado à “branquitude” a qual foi construída nas representações da cena *Black Rio* em oposição à “negritude” dos bailes *soul*. O discurso do *orgulho negro*, neste sentido, pode ser confundido ou associado às práticas inerentes à ascensão social e à retidão moral.

Ser uma pessoa que “sempre batalhou muito na vida”, “estudou muito”, “é exemplo de vida”, “fez uma faculdade”, “sabe onde quer chegar”, diz respeito a algumas qualidades que, embora aparentemente não referidas diretamente ao Shaft<sup>74</sup>, acabam, de certa forma, por reencontrá-lo por intermédio daquela qualidade mais englobante, *orgulho negro*, do qual Shaft seria inseparável. (Giacomini, 2006:206)

---

<sup>74</sup> Detetive negro protagonista do filme *Shaft* de 1971, que inspirou o nome do baile *black* do Clube Renascença: *Decidido, viril, bem vestido, atraente, profissional, justo, sensual, o Shaft é a expressão mais completa daquilo que é verbalizado como “o orgulho de ser negro”, ou o sentimento de “estar bem em sua própria pele*. (Giacomini, 2006:206)



Fig.: 30:Cartaz do filme *Shaft* com o detetive negro em destaque. Fonte: Arquivo pessoal.

Enquanto que o envolvimento com drogas, a tendência à confusão, e um estilo de vida desviante são características associadas ao “branco” e a zona sul carioca.

Tem-se que a questão racial se inseria em uma discussão de estilo (de vida), o estilo *black* foi construído, no que tange aos sinais externos de afirmação da diferença, em contraste às ideias dominantes em relação ao que se considerava “boa aparência” (cabelos alisados ou com cortes rentes à cabeça), cujas referências eram os brancos e brancas de classes sociais mais abastadas. Por outro lado o estilo *black* também se constituía de uma dimensão mais opaca, cultural ou comportamental, onde eram bem marcados os comportamentos relacionados aos “brancos” ou aos “negros”, neste caso a boa índole moral e a consecução de objetivos relacionados à ascensão social (emprego, estudo, etc.) se relacionavam ao estilo *black* ou ao *orgulho negro* (corolário de ideias que davam suporte ao estilo *black*), enquanto que a preguiça, o uso de drogas, em resumo, a índole má eram associados aos brancos. Através destas categorias a “raça” das pessoas era definida na cena *Black Rio*.

Ou seja, tal como os *funkeiros* dos anos 90 estudados por Sansone (2002), tem-se para os *blacks* cariocas dos anos 70 que seus *estilos de vida constroem-se em torno de mecanismos mais complexos do que as preferências musicais*. (Sansone, 2002:196)

No artigo de Frias, a cena *Black Rio* é retratada como uma instância homogênea de afirmação racial: a periferia carioca era *black* em toda a plenitude do *orgulho negro* vocalizado e expressado através de uma política de afirmação negra consciente em todos os agentes da cena, sejam organizadores ou frequentadores dos bailes. O uso contundente desta retórica<sup>75</sup> no seu artigo – que foi publicado no Jornal do Brasil na edição de domingo –, a qual dava margem a se pensar em “organizações políticas negras”, “resistência negra”, “*Black Panthers*”, despertou o interesse dos setores reacionários da repressão, e a partir daí os bailes e as equipes de som começaram a ser considerados e tratados como reuniões e organizações políticas, facilmente enquadradas como subversivas.

Nirto, um dos donos da Soul Grand Prix, também me falou que foi preso, junto com seu primo Dom Filó, pois a polícia política achava que por trás das equipes de som existiam grupos clandestinos de esquerda. Tanto Paulão quanto Nirto dizem que as equipes não tinham nada a ver com qualquer espécie de movimento negro. Mas isso já estava escrito na matéria de Lena Frias, quando o próprio Nirto declarava: “*Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso [...] É curtição, gente querendo se divertir.*” (Vianna, 1987:57)

Todos eles, hoje, proclamam o Soul como uma grande virada: - ‘olha sou do Soul por aquela informação que você passou, porque eu cheguei e queria acabar com o mundo, porque a polícia me parava, a polícia tomava os meus garfos’. Isso tudo aí a polícia bagunçava a gente, dava geral, era dura, mas não adiantou a gente girava o mundo, a gente virava tudo para ir aos bailes das equipes. Então, isso gerou desde de 72 até 78 uma ação, e com toda ação, tem a reação. E essa reação começa a acontecer a partir do momento que nós estamos juntando 10, 15 mil pessoas por final de semana. ‘Opa! Peraí, o que esses caras estão fazendo? O que é isso?’ Aí começam as ações. E nós

---

<sup>75</sup> Deixo claro que não há nenhuma intenção de julgamento ou valoração moral acerca do discurso utilizado por Frias em seu artigo de 1976. A autora mostra todas as facetas do fenômeno dos bailes no Rio: a diversão, a afirmação, a política e a racialização, entretanto confere maior relevo a esta última.

estamos vivendo um momento de ditadura, repressão total. Começa o terrorismo em cima da gente. ‘Cadê o um milhão de dólares que a CIA botou aí pra fazer esse movimento? Isso aí é um dinheiro que veio de fora, isso é dinheiro que está sendo introduzido’. Só que não tinha droga, a gente bebia guaraná e queria dançar, esse era opapo. Ganhamos as páginas da Manchete, Fatos e Fotos. Isso daí fez com que o Black fosse para o mundo. (Dom Filoin Ribeiro, 2008:121).

Nota-se na interessante passagem de Dom Filó que ele considera a existência da discriminação racial da polícia contra os negros anteriormente, ou pelo menos, no início da cena *Black Rio*, contudo a resistência dos jovens da periferia em continuar a se reunir nos bailes *soul*, e o aumento do número destes jovens nos bailes, gerou a repressão de caráter político dos agentes do governo. A organização enquanto grupo racial/étnico é que gerou a repressão política, o racismo policial cotidiano sempre existiu.

Ribeiro (2008), da mesma forma que Frias, percebe a cena *Black Rio* – que inclusive se estendeu para outras capitais brasileiras como São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Salvador – como uma afirmação étnica de uma parcela de negros das periferias em torno de referenciais estrangeiros como o som de James Brown e o estilo *black*.

A autora considera a identificação com o mito de James Brown, a dança e a moda *black* como sinais distintivos, contrastivos e situacionais de uma certa identidade negra reforçada no período da *Black Rio*, ou seja, uma etnicidade. A autora tem como contexto de análise a cena *soul* em Belo Horizonte, onde demonstra esta consciência étnica através de vários trechos de entrevistas com os frequentadores e organizadores da cena mineira dos anos 70, e inclusive, seus entrevistados sabiam o conteúdo político de músicas autoafirmativas de James Brown, ao contrário de algumas percepções sobre a cena no Rio de Janeiro:

**Andre:** Vocês entendiam as letras das músicas em inglês ou procuravam saber ou traduzir elas?

**DJ Ricardo:** Eu nunca entendi nada, ninguém sabia nada. Eu não sei inglês até hoje... a gente cantava o que achava parecido. Mas o que interessa mesmo é o ritmo, a batida, a letra não importa....

**Andre:** Nem nas músicas conhecidas do James Brown?

**DJ Ricardo:** Olha, James Brown é bom pra dançar. As músicas que mais *bombavam* nos bailes eram “Pick Up The Pieces”,

“Pass The Peas” e “Sex Machine” e eu acho que nenhuma delas tem essa mensagem racial. Mas podia tocar qualquer uma do James Brown ou dos JB’s que o salão vinha abaixo, independentemente de ter ou não uma mensagem racial.

**Andre:** Mas você sabe o que é *Black Power* não é?

**DJ Ricardo:** Mais ou menos. É essa coisa tipo *Black is Beautiful* não é!? A gente não era muito ligado não, era mais pra dançar, ver as meninas... (entrevista concedida em 12/04/2013)

Ribeiro indica em sua tese uma conotação política para a cena *Black Rio* e faz transparecer uma orientação coesa e homogênea, distribuída homogeneamente em todos os espaços que constituíram a cena. Já o caso que investigo, há espaço para se perceber nuances entre os discursos dos informantes e das equipes e idealizadores de bailes politicamente engajados.

Por seu turno, em *todas* as minhas entrevistas, tal caráter político – quando mencionado<sup>76</sup> – era creditado somente aos bailes *Shaft*. Os diversos espaços da *soul music*, tais como os outros bailes da zona norte, zona sul e Baixada, bem como as lojas importadoras não são lembradas com este caráter. Os bailes, principalmente, eram considerados lugares para “beber, fumar e *pegar* mulher”<sup>77</sup>. (DJ Ricardo, entrevista concedida em 12/04/2013)

No diálogo a seguir, Carlinhos Trumpete, segue a mesma linha hedonista para explicar a cena *Black Rio*, somando-se a falta de opções de lazer na periferia carioca:

**Andre:** Como era esse negócio da questão do negro, da política e da identidade negra na cena dos bailes dos anos 70?

**Carlinhos Trumpete:** Não existia *orgulho negro* no Brasil, era puro modismo, não existia orgulho de ser *black*. Eles ficavam é copiando as roupas, o cabelo, aqueles maneirismos de se cumprimentar. Na periferia não tem nada para se fazer, como na década de 70, a não ser os bailes. As pessoas da periferia não enxergam nenhuma outra opção. Se tem som, cerveja, churrasco e mulher, não precisa mais nada para a periferia se divertir, por isso a inércia da indústria de entretenimento nas periferias. (entrevista concedida em 04/04/2013)

---

<sup>76</sup> Destacando que tal instância política ou racial na cena *Black Rio* só foi mencionada a partir da provocação do entrevistador.

<sup>77</sup> Deve-se destacar que todos os informantes desta pesquisa eram homens, os quais entrevistei em contextos também masculinos, sem a presença de mulheres, daí a liberdade dos mesmos para utilizarem expressões objetificantes de representação da mulher em seus discursos, bem como de revelar as expectativas de um frequentador masculino em relação aos bailes *soul*.

Com relação à identidade racial, é verificável nos discursos das entrevistas o mesmo viés não-político para esta instância, que é colocada em segundo plano. De acordo com os frequentadores entrevistados, os bailes *black* não eram bailes de negros, mas bailes de apreciadores de *soul music*, não existiam animosidades ou discriminação em relação aos não negros que frequentavam os bailes, o importante e essencial era *curtir a soul music*. Inclusive, o espectro racial utilizado pelos informantes para se descreverem e descrever quem participava dos bailes é de certa forma amplo, incluindo as classificações “sará”, “moreno(a)”, “branquinho” entre outras.

Sobre a identidade racial propriamente dita, Gil me falou o seguinte:

**Andre:** Mais uma pergunta Gil: Tinha essa coisa de, por ser um baile *black*, teoricamente de negros, de ter política envolvida, ideias de *BlackPower*, etc.?

**Gil:** Olha, eu sou sarará e nunca me trataram mal não, mais coisa de inimizade mesmo, só. Teve a Soul Grand Prix, eles criaram um movimento deles lá no Renascença, que se chamava Clube do *Soul*.

**Andre:** Tinha brancos no baile?

**Gil:** Tinha quem gostava de música. Tinha branco que gostava mais de *soul*. O cara que gostava de música, independente da cor, se era teu amigo, se estava com a rapaziada, tudo bem. Se você gostasse de *rock* também, saia com a rapaziada do *rock*. (entrevista concedida em 18/01/2014)

A análise de Gil sugere que a cumplicidade e identidade de turmas e galeras era mais aparente nos bailes do que propriamente a identidade racial, ou mesmo social ou de classe.

O trabalho de Sansone (2007) aponta para a variedade de posições acerca da negritude nos bailes *soul* dos anos 70 acrescentando, para além das cumplicidades de bairros e galeras, uma profunda vontade dos pobres e negros das periferias cariocas de participar de algo construído como “moderno”. As músicas estrangeiras e o estilo *black* estavam vinculados também à uma ideia de modernidade:

No Brasil, *soul* tornou-se uma palavra-valise que representava qualquer tipo de música negra moderna proveniente dos Estados Unidos, e a música *soul* associou-se a uma diferença de gerações e a um anseio pela modernidade negra, mais até do que uma

atitude de desafio contra o racismo e a favor do orgulho negro. [...] nas situações brasileiras que estudei, o termo *black* significava um conceito político para o militante negro e outra coisa para o jovem suburbano negro de classe baixa, para quem, em vez de ser um termo étnico diacrítico, *black* representa um grupo de elementos e um meio cultural que combina a cor, a música internacional e a modernidade. (Sansone, 2002:203)

Vianna (1987), de certa forma, também não confere muita importância à questão racial nos bailes funk dos anos 80:

Uma única vez, minha condição de “branco” foi ressaltada. No baile da Associação dos Servidores Cívicos, ao lado do Canecão, Zona Sul, eu estava conversando com vários integrantes do Funk Clube (ver Capítulo II) quando chegou uma dançarina e perguntou, com voz bem baixa para que eu não ouvisse, “quem é esse branco aí?” Nunca tinha sido chamado de branco. Não sabia o que fazer numa situação dessas, mas não fiquei exatamente chocado e sim surpreso (os negros brasileiros devem estar acostumados com essas acusações raciais). As outras pessoas, percebendo que eu tinha escutado a pergunta, e tentando contornar um possível mal-estar, logo foram afirmando, com ares de quem pede desculpas, que eu era o Hermano, um cara legal, um jornalista que dá força para o funk ou algo assim. A “questão racial” imediatamente desapareceu. (Vianna, 1987:10)

Não obstante ter reconhecido que no início da cena dos bailes de periferia, no tempo dos bailes *soul* havia a preocupação, em certos setores, de se divulgar o *orgulho negro* e conscientizar a parcela de jovens da periferia quanto à valorização da sua autoestima. Vianna destaca os anos de 1975 e 1976 como o período em que:

O *soul* perdia suas características de pura diversão, “curtição”, um fim em si (no discurso das equipes) e passava a ser um meio para atingir um fim – a superação do racismo (no discurso do movimento negro). (Vianna, 1987:59)

O período coincide com o último ano (1975) de realização da Noite do *Shaft* no clube Renascença, e ao ano subsequente quando a equipe Soul Grand Prix fazia bailes em clubes e quadras cada vez com mais público (15 mil pessoas) e também começa a lançar discos de coletâneas. Ou seja, no auge dos bailes produzidos por uma equipe altamente politizada que tinha como claro objetivo divulgar os ideais do *orgulho negro* e conscientizar os jovens negros sobre sua importância e afastar o seu lugar de subalternidade. Este momento despertou o interesse das forças de repressão estatal. Aquelas reuniões de milhares de jovens da periferia dançando música *soul* com seus

corpos exibindo o estilo *black* certamente possuíam um componente político, mesmo que seja pela sua forma, mesmo que seja nos interstícios, abafado pelo impacto da diversão e da libertação.

Sansone (2007) por sua vez, leva em consideração a mistura, a hibridização e a miscigenação do Brasil e da América Latina para refletir sobre os bailes *soul* dos anos 70 e os bailes *funk* dos anos 90. Sansone constata que no Brasil o quadro de identificação racial é complexo. Tal quadro é constituído de um *continuum* de identificação, que segundo o autor, gera uma dificuldade de orientação e definição política para os indivíduos e grupos, bem como para a constituição de uma comunidade distinta.

Entretanto, de acordo com Sansone (2007), uma vez assumidas ou internalizadas estas identidades, é muito mais fácil para a comunidade negra (inclusive a do Rio de Janeiro) de se utilizar e manipular símbolos internacionais negros, pois a globalização, na cultura negra do *Atlântico negro*, tem uma história antiga.

Sansone (2007), tal como Vianna (1987) consideram que apenas na época da cena *Black Rio* os bailes foram espaços políticos de conscientização negra, mesmo que de forma descontínua e heterogênea. Segundo os autores o próprio movimento *funk* carioca dos anos 80 e 90, praticamente não ofereceu um discurso político ou de união racial, e desse modo, afastam a etnicidade de suas análises.

Por um momento, especialmente no início, os ativistas negros identificaram os bailes soul como lugar na busca de adeptos. Jovens negros instruídos e menos instruídos reuniam-se para ouvir música soul e inspirar-se nas conquistas políticas e nas façanhas estilísticas dos negros norte-americanos. Entretanto, no fim da década de 1970, o “movimento black soul” estava basicamente encerrado. Os ativistas negros seguiram seu rumo em termos de preferências musicais, sobretudo no movimento de retorno ao samba tradicional “de raiz”. Os negros jovens de classe baixa começaram a explorar novos caminhos, dessa vez basicamente desvinculados dos ativistas negros, dos intelectuais e dos produtores musicais. O *funk* tornou-se então a palavra chave. (Sansone, 2007:173/174)

O funk, nas cidades dos EUA, sempre esteve ligado a uma história mais ampla, que é a das relações entre a música popular feita pelos negros norte-americanos e o processo de construção da identidade étnica desses mesmos negros. Será que essa relação permanece inalterada depois da viagem para os trópicos?

Estamos diante de uma etnicidade cosmopolita? (Vianna, 1987:39)

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. (Vianna, 1987:63)

Após este apanhado de visões sobre a cena *BlackRio* ou contextos mais específicos dela (Clube Renascença, cena *black* mineira), podemos observar que, quanto à questão política, o período dos bailes *soul* se torna complexo. Evidencia-se que a importância do *orgulho negro* varia nas dimensões temporal, espacial e discursiva. Existe um período, um lugar e um discurso onde os ideais do *orgulho negro* fluem com liberdade: no desenvolvimento e auge dos bailes *soul* organizados pela equipe de som Soul Grand Prix, ou de forma mais recortada ainda, nas Noites *Shaft*. Enquanto que se desenvolve um discurso paralelo vocalizado pelas equipes de som menos politizadas e pelos frequentadores em geral da cena carioca que evoca a cena como espaço de lazer, onde as pessoas se uniam pela vontade de dançar e escutar música *soul*, a música e os discos estavam na centralidade da cena, e não a raça ou a política.

Para os autores que trabalham com bailes funk pós *Black Rio* como Vianna (1987) e Sansone (2007), uma certa organização política em torno de uma negritude ou do ideário do *BlackPower*, se deu apenas durante o auge dos bailes da equipe Soul Grand Prix, ainda que tenha influenciado outras equipes de som, mesmo que de maneira menos contundente<sup>78</sup>. Nos bailes dos anos 80 e 90, já conhecidos como bailes *funk*, a organização política é considerada inexistente, e a identidade entre os frequentadores “efêmera”, acionada apenas no momento do baile:

Participar do mundo funk carioca só constitui uma identidade nos moldes clássicos para o pequenogruppo de donos de equipes e discotecários, que vivem todo seu cotidiano em função dos bailes (o emprego “por fora” só possibilitam a participação nos bailes). Para o público, a identidade “dançarino de funk” quase não existe. Poderíamos falar de uma identidade fluída ou uma identidade efêmera, se a união dessas palavras não for considerada necessariamente um paradoxo. Para o dançarino, o funk não chega a contaminar suas outras atividades. (Vianna, 1987:136)

---

<sup>78</sup> Então o Mister Funky Santos assumiu a mesma postura de fortalecer a auto-estima, o Paulão da Black Power e por aí foi. Os bailes foram crescendo a partir da noite do *Shaft*, no Renascença Clube. Ficamos lá dois anos, só que o clube cresceu, ganhou dinheiro, resolveu parar e fazer uma grande obra e com isso fomos pra um outro espaço, que era um outro clube chamado Maxwell, aos domingos. (Dom Filo in Ribeiro, 2008:118).

Identidade étnica? As idéias de conscientização negra, que circularem no mundo funk carioca durante o tempo do Black Rio, não tiveram continuidade. (Vianna, 1987:137)

Já autores como Giacomini (2006), Ribeiro (2008) e Frias (1976) atribuem à dimensão política da cena *Black Rio* um peso muito maior em suas análises, em muito porque debruçaram-se nos bailes do clube Renascença e na equipe de som Soul Grand Prix, ou ainda na cena *black* mineira, onde esta característica era mais nítida. Especificamente no artigo de Lena Frias, que abarca a cena *BlackRio* como um todo, o discurso é carregado politicamente com alguns traços de militância negra.

O intenso jogo de categorias que remetem aos mais diversos recortes identitários, utilizadas tanto nas análises acadêmicas e jornalísticas, quanto nas entrevistas com informantes, complexifica e torna interessante a questão racial no período da cena *Black Rio*. Os recortes variam da raça (branco/negro) à geografia associada à classe social (zona sul/zona norte). Alguns recortes se dão no interior destas categorias mais abrangentes tais como “galeras” e “áreas”, como nos mostra a fala de Nélio (56 anos, morador do Cajú, zona norte carioca durante os anos 70 e frequentador dos bailes *soul*):

Eu nasci em 1958. Então, na década de 70 eu passei dos meus 12 aos 22 anos morando no subúrbio do Rio de Janeiro, deu pra conhecer bem os bailes não é? [...] Pois é teve um dia, uma vez só, que eu estava com os amigos esperando um baile começar lá perto de casa, na região próxima ali... Aí chegou um “negão” todo cheio de marra, todo vestido nos “trinquês” e começou com essa conversa de “negão” pra lá, “branco” pra cá, perguntando sobre a roupa que a gente estava usando, me chamando de “branco”, e olha que eu nem sou tão branco assim. Aí o “tempo fechou”, a gente que começou a perguntar de onde ele era, porque da área ali a gente sabia que ele não era. O negócio ficou tão tenso que ele teve que sair de fininho. Então aí você vê, não tinha essa coisa de “branco” e “preto”, tinha mais a ver se o cara era da área, eu acho que tinha mais a ver se o cara era da “galera”, se fosse de fora e fosse marrento aí tinha problema. (entrevista concedida em 05/07/2014)

Entretanto, a questão que se torna importante não é a que trata se a cena *Black Rio* foi mesmo um “movimento” político de organização e consciência negra, ou se foi uma “moda” que necessariamente passaria e desapareceria tendo em vista sua “frivolidade” e caráter de lazer e diversão, mas sim a que remete a uma análise dos discursos que, de um lado, eram preocupados em traçar uma linha separando o que era e

o que não era autêntico, o que era negro e o que não era negro dentro da cultura negra<sup>79</sup>, e de outro lado os discursos onde a raça praticamente desaparece. Ou seja, questões relativas à identidade e à não-identidade.

Dessa forma, o que se destaca para o âmbito desta dissertação é a análise dos discursos dos agentes participantes da cena *Black Rio* nos anos 70 sob a luz dos contextos teóricos desenvolvidos por Hall (2003) e Gilroy (2012) no que tange as posturas essencialistas e antiessencialistas sobre a cultura vernacular negra do *Atlântico negro* e as respostas destas comunidades à modernidade.

A partir do contexto discursivo descrito acima, abre-se a possibilidade de análise das seguintes questões: 1) a questão sobre a tradição e a autenticidade de certos gêneros musicais em representarem a essência de um grupo (*soul* x *samba*) e 2) o confronto discursivo onde se percebe, de um lado, o essencialismo negro na construção e na operacionalização de pelo menos parte da cena *Black Rio* (Equipe *Soul Grand Prix*), e de outro um discurso valorizador da “tradição” e da integração e nacionalização racial (intelectuais, rodas de *samba* e frequentadores de bailes entrevistados), ou seja, um discurso antiessencialista sobre os negros brasileiros, que os colocava como “misturados” ao povo e constituidores da nação.

### **3. Essencialismo e antiessencialismo**

É certo que na cena *Black Rio*, pelo menos no plano discursivo, houve uma disputa de estilos musicais sobre a legitimidade de representar certo segmento sociocultural, no caso os negros (sejam cariocas ou brasileiros). Gilroy (2012) demonstra preocupação com este tema e enumera como uma questão a ser analisada em seu estudo sobre o *Atlântico negro*:

Que problemas analíticos especiais surgem se um estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta de quem os produziu? Que contradições surgem na transmissão e na adaptação dessa expressão cultural por outras populações da diáspora, e como serão resolvidas? (Gilroy, 2012:163)

---

<sup>79</sup> E utilizando a música e o estilo para este fim.

No caso brasileiro o gênero importado, a *soul music* (expressa a essência dos negros da diáspora), busca seu espaço confrontando outro gênero que expressa a “essência absoluta”, só que dos negros brasileiros – o samba. A condução deste aparente dilema, se deu através das críticas abertas e do conflito declarado (Giacomini, 2006; *Jornal do Brasil* 24/04/1977 e 15/05/1977).

O problema das origens culturais e da autenticidade [...] tem revelado maiores proporções à medida que expressões originais, populares ou locais da cultura negra têm sido identificadas como autênticas e avaliadas positivamente por este motivo, enquanto as manifestações subsequentes hemisféricas ou globais das mesmas formas culturais têm sido desconsideradas como inautênticas e, por isto, carentes de valor cultural ou estético. (Gilroy, 2012:199).

Eis o problema da música *soul* com o samba. Os adeptos do samba construíram a cena *Black Rio* como uma cópia do movimento *black* norte-americano, por isso não passava de uma moda, não havia “raiz” e ainda revelava o servilismo e o colonialismo do Brasil em relação aos EUA.

Pensando a questão de forma mais estruturada, nota-se que o conflito acontece em meio a um contexto artístico-cultural brasileiro que discutia muito os temas relacionados à construção e concepção de uma arte genuinamente brasileira, em resumo, os intelectuais e artistas da época estavam a procura e, de certa maneira, conceitualizando o que era a arte genuinamente brasileira<sup>80</sup>. De forma que o conflito resulta da incompatibilidade entre o discurso transnacional e essencialista negro dos agentes engajados da cena (equipe *Soul Grand Prix*, alguns intelectuais e jornalistas) e a concepção nacionalista e integracionista sob a qual a elite cultural e artística brasileira percebia a arte, influenciada pelo mito de origem da sociedade brasileira que valoriza a integração acrítica das raças na história do Brasil.

O discurso vocalizado por Dom Filó da equipe *Soul Grand Prix*, onde incentiva a união dos negros através da música *soul*, etc., contém traços do essencialismo negro quando pensa os negros como uma “família” (Gilroy, 2012:202/203) da diáspora, ou seja, possui os pressupostos do nacionalismo negro tão criticado por Gilroy (2012) e Hall (2003) como demonstrado no capítulo 1 desta dissertação.

---

<sup>80</sup> *Jornal do Brasil* ed. 95/1977, *O Globo* 10/01/1976 e alguns artigos de J. R. Tinhorão.

Mesmo tentando desconstruir a imagem da mulher negra como “mulata”, que faria a ponte (de forma subordinada) entre os negros/pobres da zona norte e os brancos/ricos da zona sul e estrangeiros, o projeto *soul* da Soul Grand Prix e Dom Filó não pensavam acerca das diferenças e fronteiras que poderiam existir no interior da comunidade negra/pobre carioca, tais como gênero, sexualidade, classe e religião por exemplo. Os idealistas do *orgulho negro* no Brasil necessitavam:

[...] projetar uma cultura racial coerente e estável como meio de estabelecer a legitimidade política do nacionalismo negro e as noções de particularidade étnica sobre a qual ela tem passado a recorrer. (Gilroy, 2012:201)

Ao contrapor este discurso essencialista ao discurso integrador e nacionalista dos sambistas e artistas intelectuais e ao discurso apolítico e hedonista dos frequentadores entrevistados, percebe-se que o cenário para uma organização política consciente dos negros para além dos marcadores políticos externos como o estilo *black* era extremamente desfavorável para os *blacks* engajados, tanto que nos primeiros sinais (reais ou não) de organização, o movimento foi prontamente abafado pela repressão política.

De acordo com Hall (2003):

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que são limitados. [...] Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma visibilidade cuidadosamente regulada e segregada.[...] se o pós-moderno global representa uma abertura ambígua para a diferença e para as margens e faz com que certo tipo de descentramento da narrativa ocidental se torne provável, ele é acompanhado de uma reação que vêm do âmago das políticas culturais: a resistência agressiva à diferença; a tentativa de restaurar o cânone da civilização ocidental; ataque direto e indireto ao multiculturalismo; o retorno às grandes narrativas da história, da língua e da literatura (os três grandes pilares de sustentação da identidade e da cultura nacionais) [...] (Hall, 2003:339/340)

Deste modo, apesar de ter sido uma tentativa de demarcação de um espaço político e de esforço para uma identificação geral dos negros em torno da sua raça ou negritude em uma sociedade que não reconhece oficialmente esta diferença (apesar dela existir), a cena *Black Rio*, do ponto de vista dominante e privilegiado dos intelectuais das artes e da cultura, era uma cena que utilizava um estilo de música considerado não

autêntico (por ser importado) e com um discurso essencialista (por circunscrever o negro dentro da sociedade nacional criando uma fronteira), e do ponto de vista dos frequentadores não era considerado um espaço político ou de afirmação racial. Ou seja, de acordo com certos olhares sobre a cena *Black Rio* podemos questionar o quão negra foi a cena *Black Rio*? (parafrazeando Hall, 2003)

Este lugar privilegiado dos intelectuais da música, entre eles os sambistas de prestígio foi moldado através do discurso da autenticidade e legitimidade de representação sobre os coletivos que estão em jogo (negros e brasileiros). Segundo Gilroy: *O discurso da autenticidade tem sido uma presença notável no marketing de massa de sucessivas formas culturais populares negras para plateias brancas.* (Gilroy, 2012: 204/205)

No entanto, para Gilroy, a questão da identidade e da autenticidade não se resolve somente através do discurso relativo à categoria de autenticidade (somente as expressões consideradas autênticas podem ser identificadas como negras). As culturas negras do *Atlântico negro* são tão misturadas e interpenetrantes, que não há como eleger o autêntico sem fazer enormes recortes que deixariam outras expressões negras de fora:

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre a identidade racial e a não identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop. (Gilroy, 2012:204)

De forma que este “autêntico” já foi misturado, hibridizado, exportado e ressignificado.

Por outro lado, devemos ter cuidado com o uso indiscriminado do antiessencialismo, pois a identidade negra no *Atlântico negro* não é uma essência imutável, mas também não é efêmera e descartável, foi e é construída através de uma experiência conjunta e uma condição histórica comum. Sendo a música negra uma das instâncias que podem ser produtivas para desenvolver uma linha de análise alternativa às interpretações essencialistas e antiessencialistas radicais, pois, no âmbito do *Atlântico negro*, é um agente formador desta identidade negra em constante processo de reinvenção, e não o contrário, como se fosse apenas a expressão objetiva ou simples consequência de uma cultura estanque e inscrita em si mesmo.

Dá a citação de Gilroy, a qual é longa, porém necessária para deixar mais evidente o papel da música negra na formação da identidade negra moderna, que é heterogênea e engendrada em inúmeros conflitos e assimetrias, entretanto possui um fio unificador e identitário:

Devido ao fato de que a autoidentidade, a cultura política e a estética fundamentadas que distinguem as comunidades negras, foram frequentemente construídas por meio de sua música e pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo, a música é particularmente importante na ruptura da inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política. A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento.

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. (Gilroy, 2012:208/209)

Segundo Hall (2003), a própria cultura popular negra não pode ser explicada e entendida a partir das dualidades e “oposições binárias” atribuídas às culturas em geral:

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou deles.[...]

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a

cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (Hall, 2003:342)

O que, ao nosso entender, representa a cena *Black Rio*, algo além das dualidades de interpretação, algo contraditório, não obstante compor – através das “experiências” que estão por trás das “figuras e repertórios” da cultura popular negra, do “uso metafórico do vocabulário musical” – um universo simbólico e cultural maior, uma unidade de certa forma: o mundo do *Atlântico negro*.

Portanto, a música pode ajudar a entender a aparente dualidade da cena *Black Rio*, que não era exclusivamente negra, porém era frequentada por grandes contingentes de negros, e de alguma forma, a negritude era destacada em certos espaços e eventos, seja pelo estilo *black*, seja pelo enorme contingente de corpos negros juntos, seja pelas intenções e práticas dos discotecários e equipes de som mais ligadas ao Movimento Negro e às políticas culturais negras da diáspora.

Na cena, os bailes eram os espaços de diversão das periferias e bairros (morros) menos nobres do Rio de Janeiro, a identidade dos frequentadores variava da classe social ao bairro onde moravam, passando pela raça, entretanto a música pode ser considerada negra de acordo com o contexto do *Atlântico negro* (Hall, 2003; Gilroy, 2012), mesmo que os sambistas não a considerassem. Destacando que ao ser considerada negra (a música *soul* tocada nos bailes) devemos levar em conta a situação e desenvolvimento histórico das comunidades da diáspora, é uma classificação conjuntural, contextual, não essencial.

Já os frequentadores consideravam a música que tocava nos bailes como música negra porque tinha “ritmo”, “balanço”, “fazia dançar, bater o pé”, mais uma vez essencializando o negro como se fosse naturalmente dotado de ginga. Porém, de acordo com Gilroy e Hall, a natureza desta identidade (a música *soul* ser negra) é calcada pela comunhão e compartilhamento de experiências e representações entre os povos da

diáspora (entre eles a parcela *black* da periferia carioca) através das suas expressões musicais.

Músicas brasileiras não faziam muito sucesso nos bailes, não tinham o “balanço” necessário, e, portanto não tinham espaço na cena *Black Rio*<sup>81</sup>:

**Andre:** Me diz uma coisa, porque as bandas e artistas brasileiros de *funk* e *soul* não tocavam nos bailes?

**Gil:** Aí é que tá, tudo no Brasil ficou americanizado, as bandas de *rock*, os cantores românticos também cantavam em inglês, se você não cantasse em inglês não faria sucesso. A mesma coisa com o *soul*, o *soul* era americanizado, aí, tardiamente, em 1977, colocaram política, aquele negócio de gringo... Aí surgiu o negócio da Banda Black Rio...

**Andre:** Que não deu muito certo, né?

**Gil:** Não é que não deu certo... tocava... só que não era..., por exemplo, quando a gente tocava Matata, uma banda africana, porque o *soul* já estava americanizado há muito tempo.

**Andre:** Mas o Matata, o pessoal dançava?

**Gil:** Claro, pô!

**Andre:** Tocava Gerson King Combo? Mais ou menos né?

**Gil:** Uma ou outra, mas a música *black* já estava americanizada, desde o começo. Só tinha um cara que tocava, chamado Morris Albert, apenas uma música, eu até tenho ela lá em casa.

**Andre:** Só esse cara tocava nos bailes?

**Gil:** “The Throat”, essa música é obscura, é um *soul* (som?) americano.

**Andre:** Mas tocava no baile?

**Gil:** Tocava, era em inglês.

---

<sup>81</sup>De meados dos anos sessenta a meados dos anos setenta, uma legião de artistas brasileiros flertou com o soul ou o funk norte-americanos, alguns com sucesso imenso: Antônio Adolfo e a Brazuca, Antônio Marcos, Azymuth, Caetano Veloso, Cláudia Telles, Djavan, Dudu França, Ed Lincoln, Eduardo Araújo, Elis Regina, Erasmo Carlos, Eumir Deodato, Evinha, Fábio, Gilberto Gil, Os Incríveis, João Donato, Jorge Ben, Joyce, Lady Zu, Luís Vagner, Luiz Melodia, Manito, Marcos Valle, Maria Alcina, Marku Ribas, Orlandivo, Quinteto Ternura, Regininha, Rita Lee, Roberto Carlos, Ronaldo Resedá, Sérgio Mendes, O Som Nosso de Cada Dia, Taiguara, Trio Esperança, Trio Ternura, Wilson Simonal, Zé Rodrix. A relação destes artistas com os bailes black foi nula. No mesmo período, alguns artistas brasileiros dedicaram-se, sobretudo ou exclusivamente, ao soul e ao funk, pelo menos um deles com sucesso enorme: Banda Black Rio, Carlos Dafé, Cassiano, Os Diagonais, Hyldon, Dom Mita, Dom Salvador e Abolição, Robson Jorge, Sônia Santos, Tim Maia, Toni Tornado, União Black. Quaisquer que tenham sido as relações destes artistas com osbailes, é evidente que os bailes não necessitavam deles. (Palombini, 2009 :47)

**Andre:** “Podes crer amizade?” (música de 1971 cantada por Toni Tornado), tocava?

**Gil:** Isso aí foi no começo, tocava... Mas era o seguinte, o som que estourava era James Brown.

**Andre:** Acho que estou entendendo. Quer dizer que a música brasileira até *tocava*, mas não *batia*. Por isso nas coletâneas não entravam músicas brasileiras.

**Gil:** É isso aí! (entrevista concedida em 18/01/2014)

Portanto, é esta música, a *soul music* norte-americana, que interseccionou o Rio de Janeiro e os Estados Unidos, ela que revelou o estilo *black* e o *orgulho negro* para os cariocas, ela transformou, durante o início da década de 70, os jovens pobres das periferias, pelo menos um pouco, de brasileiros a negros das comunidades da diáspora.

A música era o fio condutor, era e é uma importante instância formadora, ressignificadora e unificadora da identidade negra no mundo do *Atlântico negro*.

## Considerações Finais

A título de conclusões preliminares do trabalho podemos sublinhar que após a análise dos dados, o campo de produção, circulação e consumo de discos de *black music* no âmbito da cena *Black Rio* nos anos 70 é complexo, seja do ponto de vista histórico quanto à sua formação, seja do ponto de vista racial e político quanto à sua constituição e desenvolvimento.

Através da análise de artigos de Velho (2006) e Bourdieu (1998) pudemos demonstrar o quanto é problemático o uso de *trajetórias individuais* e *histórias de vida* para tentar elucidar questões de ordem mais ampla como o fenômeno da formação da cena *Black Rio*. De modo que a compreensão do fenômeno através de uma abordagem que valoriza as agências coletivas, múltiplas e distribuídas em várias realidades e localidades, nos parece um contraponto para a compreensão da origem e consolidação da cena.

Como vimos acima, desde o desenvolvimento do *rock'n'roll* e *rhythm'n'blues* nos EUA, houve espaço para a influência de agentes brancos do campo da produção, circulação e consumo de músicas negras, tal como a empolgação dos jovens proletários brancos das cidades industriais do norte da Inglaterra com as raridades da *soul music* que embalavam seus bailes de fim de semana nos anos 60 e 70, cena conhecida como *Northern Soul*. No Brasil, o trânsito de DJs brancos de classe média entre as realidades sociais da zona sul (onde compravam os discos) e a zona norte (onde tocavam os discos nos bailes), provoca até hoje discussões sobre quem, de fato, trouxe a *soul music* para o Brasil e criou a cena de bailes *black*: Big Boy, o garoto branco da zona sul, ou o conjunto de discotecários negros da zona norte? Ao nosso entender foram todos. Amalgamados pela conjuntura do *Atlântico negro* da época. Neste cenário a questão racial constitui assunto central na discussão, tendo em vista que é recorrentemente referido nos trabalhos sobre o tema, e até mesmo em discursos que tentam velar estas questões na cena dos anos 70 (como no discurso das equipes de som, com exceção da Soul Grand Prix).

Dessa forma, temos que a representação do “negro” é histórica e situacional, de modo que “música negra” e “cultura negra” só fazem sentido em uma sociedade

*racializada* em relação ao negro, ou seja, que representa a raça/negritude como diferença.

O que é “negro” deve ser contextualizado e encarado como resultado de escolhas e representações do próprio grupo de negros e sua instancia política consubstancializada no movimento social e político negro; e de escolhas e imposições da sociedade como um todo. De modo que temos o exemplo do *rock’n’roll* (que é associado à branquitude) *versussoul music* (que é associada à negritude), que foi produto basicamente da escolha da comunidade negra norte-americana que se reinventava enquanto comunidade política a qual adotou a *soul music* como estandarte identitário em detrimento do *rock’n’roll*, que era considerado um gênero musical contaminado pelos brancos e pela indústria, sendo que o *rock’n’roll* grande medida era uma versão do *rhythm’n’blues*, um gênero tido como negro e comercializado pelas gravadoras como *race records*.

O que transforma uma música, tida como música negra no Novo Mundo, num instrumento de negritude ou seu oposto aparente – algo que seduz os não negros – não é a estrutura interna, nem tampouco a lógica da música – por exemplo, a função da percussão ou o fato dela ser polirrítmica, como sugeriram os irmão Lomax e outros –, mas sim a posição dessa música e de seu consumo nos campos do poder e do prazer entre negros e não-negros. A ideia de música negra é um constructo que reflete o sistema local de relações raciais, a demografia de uma população específica e a tradição musical do lugar. [...] Além disso, a relação entre a música, a cultura e a identidade negras não é estática e precisa ser problematizada. (Sansone, 2007:204)

Entretanto,

Isso não quer dizer que não haja, na música negra, algo de singular que atravessa as fronteiras de diferentes países. Por um lado, ao cruzar o Atlântico Negro, a música desempenha um papel essencial na construção da identidade negra, tanto na versão tradicional como na versão contemporânea da cultura negra. (Sansone, 2002:204)

Portanto, independente da quantidade de negros, ou se as pessoas se identificavam enquanto negros nos bailes *soul*, a adoção da cena *Black Rio* enquanto símbolo e movimento étnico-racial se constitui um processo complexo. De certa forma, os entrevistados não construíram a cena *Black Rio* como constitutiva de orientação política marcada nos eixos da negritude ou etnicidade, ressaltando alguns casos isolados. E por outro lado não podemos ignorar a imensa presença de jovens negros e

periféricos que se faziam presentes nos bailes, que em algumas situações suscitaram a presença da polícia política do governo militar da época:

O lançamento do primeiro disco da Soul Grand Prix foi feito em um baile no Guadalupe Country, um clube grande, mas que não comportava as 15 mil pessoas que lá apareceram. [...] Filólembra da parte menos agradável daquela noite: ‘Veio a PM com mais de 600 homens querendo quebrar tudo, e eu só tinha uma alternativa: o microfone. Fui iluminado e falei: ‘A PM está aqui para nos proteger, porque eles vêm para mostrar a segurança, não a violência’. Foi a primeira grande demonstração de força daquela garotada negra do subúrbio em sua busca por diversão e identidade. Um ano depois ela ganharia nome: Black Rio. (Essinger, 2005:29).

Pode-se dizer também que a cena *Black Rio* foi, de certa maneira, representada como “movimento negro” a partir da leitura da cena feita pela equipe Soul Grand Prix, uma parcela de militantes negros e por Lena Frias em sua célebre reportagem de 1976.

Assim, tentando nos afastar da essencialização do “negro” e, por extensão, do complemento “negro” para as expressões “música negra”, “cultura negra”, propomos neste estudo um panorama preliminar (dentro dos limites do processo etnográfico possível) dos atores envolvidos, dos encaixes históricos e dos modelos teóricos que nos possam ajudar na investigação do porque da atribuição à cena de *bailes soul* que ocorriam na zona norte do Rio de Janeiro, Baixada Fluminense e Niterói, como um “movimento negro” e indagar: o quão *black* foi a cena *Black Rio*? (Parafrazeando novamente Hall, 2003)

Vários discursos tentam encobrir qualquer viés político na cena *Black Rio*, construindo-a como apenas uma instância de diversão alienada (principalmente o discurso dos frequentadores dos bailes). Porém podemos refletir sobre qual politização está em jogo, se esta orientada e explícita nos ideais da política *Black Power*, ou outra mais velada, causada pela simples reunião de milhares de negros das periferias em um baile *black*. Um evento sem a menor pretensão planejada ou explícita de ser político pode ser representado e entendido por outros segmentos (principalmente os mais conservadores) como a máxima expressão e afronta política, sugerimos que este é o caso dos bailes *blacks* cariocas dos anos 70.

A pesquisa sugere que os *bailessoul* eram, ao fim, expressões políticas da negritude e da condição de subalternidade dos jovens do subúrbio carioca. A dimensão política se revela no caso do estilo *black*, sustentado na atitude e no corpo dos frequentadores dos bailes, também se revela na opressão no trato das reuniões de grande quantidade de tipos –social e simbolicamente –não desejados (pobres, negros, suburbanos). Estes jovens se tornaram uma ameaça à segurança nacional pelo simples fato – em uma sociedade racista – de estarem reunidos se expressando para além de formas já edificadas pela ideologia da mistura racial, como o samba.

Também podemos dizer que a cena de bailes no Rio de Janeiro foi formadora e catalizadora de uma identidade negra independente da identidade nacional. A identidade negra pode ser construída sem ser necessariamente militante e orientada politicamente, ela é forjada a partir dos fluxos culturais do *Atlântico negro*, sendo a música uma das mais importantes, senão a mais veemente forma de expressão e difusão desta identidade, que, como desenvolvido no capítulo 1 desta dissertação, pode ser resumida à condição de ex-escravizado, ou à consciência do terror racial.

Aproveitando o tema da política na cena *Black Rio*, podemos apontar a derradeira conclusão preliminar, que percebe um aparente paradoxo, na cena *Black Rio*, entre dimensões construídas historicamente como exclusivas: *expressão política* e *indústria cultural*. Pois vimos que, a partir de uma estratégia empresarial das grandes gravadoras multinacionais que se estabeleceram no Brasil após a década de 60, distribuindo de forma mais barata e acessível seus catálogos de músicas *soul* internacionais (para obter mais lucro, ressalte-se), os negros da periferia absorveram de uma forma totalmente singular esta produção estrangeira, transformando, no limite, em seu estandarte étnico-racial de valorização, e por outro lado, mesmo quando o discurso não era político, como vimos acima, desencadeava efeitos políticos.

Concluimos, por isso, que a política cultural do *Black Power*, de alguma forma, foi adaptada para a realidade histórico-cultural do Rio de Janeiro nos anos 70. Segundo Gilroy:

O estilo, a retórica e a autoridade moral do movimento dos direitos civis e do Poder Negro [...] foram desvinculados de seus marcadores étnicos originais e suas origens históricas, exportados e adaptados, com evidente respeito mas pouco

sentimentalismo, às necessidades locais e climas políticos.  
(Gilroy, 2012:175)

Porém a questão não se esgota neste ponto, cabe ainda aos investigadores das *culturas da Diáspora* apurar *como* estas adaptações e ressignificações são efetivadas. Giacomini (2006) demonstrou este processo exemplarmente em sua etnografia pontual sobre o Clube Renascença e as Noites *Shaft*, embora a cena *Black Rio* como um todo ainda careça de uma análise de mais fôlego. Este trabalho se propôs a complexificar o cenário tentando se esquivar da dualidade homogênea representada pelas posturas *hedonista* e *militante* frente à cena e, ao mesmo tempo, revelar outras nuances e interpenetrações destas duas visões.

Para finalizar, cito mais uma vez Gilroy (2012:175), que nos fornece algumas pistas para enfrentarmos o desafio de entender os fluxos e ressignificações culturais no âmbito do *Atlântico negro*:

Como foi possível a apropriação destas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.

## Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Disjunção e diferença na economia cultural global*. Em: Featherstone M. (org.). *Cultura Global. Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual e projeto criador*. In POUILLON, Jean (org.) *problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

\_\_\_\_\_. *A ilusão biográfica*. Em: Usos & abusos da história oral. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coords. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1998.

DaMATTA, Roberto. *Relativizando; uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.

DIAS, Marcia Tosta. *A grande indústria fonográfica em xeque*. São Paulo: Boitempo Editorial, Margem Esquerda, novembro de 2006.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Indiana University Press, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GEORGE, Nelson. *Black Music Charts: What's in a name* Em: Billboard, edição de 26 de junho de 1982.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: UCAM/CEAA, 2012.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? Em: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos. Palavras-chave da antropologia transnacional*. In Mana 3(1).Abril de 1997.

MINTZ, Sidney W. e Richard Price. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: UCAM, 2003.

MORELLI, Rita de Cássia Lanhoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. *Opus*, Goiânia: v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

RIBEIRO, Filipa Perdigão Alexandre. *A identidade afro-americana e a conquista da visibilidade*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa/Portugal, 2000.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o Quarteirão do Soul em Belo Horizonte*. Tese de Doutorado. Departamento de Geografia, UFMG. Belo Horizonte, 2008.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2007.

TONKIN, Elizabeth. *Narrating our pasts: the social construction of oral history*. Cambridge studies in oral and literature culture 22. Cambridge Press, 1992.

VELHO, Gilberto e Marcos Alvito (orgs.) *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro: editora UFRJ: Editora FGV, 1996.

\_\_\_\_\_, Gilberto. *Biografia, trajetória e mediação*. Em: *Mediação, cultura e política*. Orgs. Gilberto Velho e Karina Kushnir. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. UFRJ/Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1987.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

ZAN, José Roberto. *Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio*. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia/MG, v. 7, n. 11, p. 187-200, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**ANEXO – Catálogos parciais dos selos brasileiros TAPECAR e TOP TAPE MÚSICA**



**Catálogo TapeCar**

<b>Código</b>	<b>Artista</b>	<b>Título/Tipo</b>	<b>Ano</b>
<b>BD 1014</b>	<b>Gladys Knight &amp; The Pips</b>	<b>2nd Anniversary (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>DEP - 2013</b>	<b>Kool &amp; The Gang</b>	<b>Wild And Peaceful (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>BD 1022</b>	<b>Trammps, The</b>	<b>The Legendary Zing Album (LP, Album)</b>	
<b>BDX 1037/1</b>	<b>Airto Featuring Flora Purim</b>	<b>The Essential Airto (2xLP, Album, Comp)</b>	<b>1976</b>
<b>CD-M 13</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Talking Book (EP, 7'')</b>	<b>1973</b>
<b>T – 319 L</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Talking Book (LP, Album)</b>	<b>1972</b>
<b>CD-M 15</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Music and Me (EP, 7'')</b>	<b>1975</b>
<b>CD-M 25</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Innervisions (EP, 7'')</b>	<b>1973</b>
<b>T - 326</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Innervisions (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>CD-M 33</b>	<b>Diana Ross &amp; Marvin Gaye</b>	<b>Diana &amp; Marvin (EP, 7'')</b>	<b>1973</b>
<b>CRS 8005</b>	<b>Curtis Mayfield</b>	<b>Curtis (LP, Album)</b>	
<b>CS 803</b>	<b>Supremes, The &amp; Four Tops, The</b>	<b>It's Impossible (7'', Single)</b>	<b>1971</b>
<b>CS 816</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>You Are The Sunshine Of My Life / Superstition (Single)</b>	<b>1972</b>
<b>CS 823</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Music And Me / Happy (Love Theme From "Lady Sings The</b>	<b>1973</b>

		<b>Blues'') (Single)</b>	
<b>CS 829</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>All In Love Is Fair (7'', Single)</b>	
<b>CS 836</b>	<b>Diana Ross &amp; Marvin Gaye</b>	<b>Stop, Look, Listen (To Your Heart) (7'', Single) ◀ (2 versions)</b>	<b>1974</b>
<b>CS 838</b>	<b>Eddie Kendricks</b>	<b>Boogie Down (7'', Single)</b>	<b>1973</b>
<b>T – 330 VI</b>	<b>Eddie Kendricks</b>	<b>Boogie Down (LP, Album)</b>	<b>1974</b>
<b>CS 865</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>You Haven't Done Nothin' / Creepin' (7'', Single)</b>	<b>1974</b>
<b>CS 1175</b>	<b>Four Tops, The</b>	<b>Just Seven Numbers (Can Straighten Out My Life) (7'', Single)</b>	<b>1970</b>
<b>CS 35105</b>	<b>Gladys Knight &amp; The Pips</b>	<b>For Once In My Life / Daddy Could Swear, I Declare (Single)</b>	
<b>CS 54228</b>	<b>Marvin Gaye</b>	<b>Don't Mess With Mister "T" / Trouble Man (7'', Single)</b>	<b>1972</b>
<b>T – 322 L</b>	<b>Marvin Gaye</b>	<b>Trouble Man (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>CS 54234</b>	<b>Marvin Gaye</b>	<b>Let's Get It On (7'', Single)</b>	<b>1973</b>
<b>CS-M 873</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>One Day In Your Life / We're Almost There (7'', Single)</b>	<b>1975</b>
<b>CS-TMG 785</b>	<b>Four Tops, The</b>	<b>Simple Game / You Stole My Love (7'', Single)</b>	<b>1971</b>
<b>LP-G6.969S1</b>	<b>Temptations, The</b>	<b>A Song For You (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>LP-M761L</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>Skywriter (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>LP-M6-822S1</b>	<b>Dynamic Superior, The</b>	<b>The Dynamic Superior (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>LP-MW 118 L</b>	<b>Crusaders, The</b>	<b>Hollywood (LP)</b>	<b>1972</b>
<b>LP-S-261</b>	<b>Marvin Gaye</b>	<b>A Tribute To The Great Nat King Cole (LP, Album)</b>	
<b>V.I.P. 25057</b>	<b>Spinners, The</b>	<b>It's A Shame / Together We Can Make Such Sweet Music (7'', Single)</b>	<b>1970</b>
<b>TS 308</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Where I'm Come From (LP, Album)</b>	<b>1971</b>
<b>TCI 10.011</b>	<b>East Harlem Bus</b>	<b>Get On Down!(LP, Album)</b>	<b>1977</b>

	<b>Stop</b>		
<b>M 1179</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>Never Can Say Goodbye / She's Good (7", Single)</b>	<b>1971</b>
<b>M 742</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>Goin' Back To Indiana (Original TV Soundtrack) (LP, Album)</b>	<b>1971</b>
<b>IX 1068</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Revelation (LP, Comp.)</b>	<b>1978</b>
<b>BHX 1039</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Mix - DanceDanceDance (12", Mixed, Comp)</b>	<b>1978</b>
<b>BH.1023</b>	<b>Loleatta Holloway</b>	<b>Cry To Me (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>CS 897</b>	<b>Trammps, The</b>	<b>Zing Went The Strings Of My Heart / Penguin At The Big Apple (7", Single)</b>	<b>1972</b>
<b>MCS 016</b>	<b>Commodores</b>	<b>Sweet Love / Time (7", Single)</b>	<b>1976</b>
<b>LP-MS-798</b>	<b>Commodores</b>	<b>Machine Gun (LP, Album)</b>	
<b>LP-M6-820S1</b>	<b>Commodores</b>	<b>Caught In The Act (LP, Album)</b>	
<b>M - 1171</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>I'll Be There   One More Chance (7" Single)</b>	
<b>M - 747</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Got To Be There (Album, LP)</b>	<b>1972</b>
<b>LP-TS-332</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Fulfillingness' First Finale</b>	<b>1974</b>
<b>LP-FS-297</b>	<b>Dinah Washington</b>	<b>Dinah Washington</b>	
<b>M-803-VI</b>	<b>Diana Ross &amp; Marvin Gaye</b>	<b>Diana &amp; Marvin (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>M - 1207</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Ben / You Can Cry On My Shoulder (7" Single)</b>	
<b>M -755</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Ben (LP, Album)</b>	<b>1972</b>
<b>TS - 310</b>	<b>Marvin Gaye</b>	<b>What's Going On (LP, Album)</b>	
<b>G -965; G-965L</b>	<b>Temptations, The</b>	<b>Masterpiece (LP, Album)</b>	<b>1973</b>
<b>G - 966</b>	<b>Temptations, The</b>	<b>1990 (LP, Album)</b>	<b>1974</b>
<b>543-L</b>	<b>Rare Earth</b>	<b>Willie Remembers (LP, Album)</b>	<b>1972</b>
<b>CD-M-03</b>	<b>Undisputed Truth</b>	<b>Smiling Faces Sometimes (7" Single)</b>	<b>1971</b>

<b>M - 1191</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Got To Be There / Maria (You Were The Only One) (7" Single)</b>	<b>1971</b>
<b>BX - 1069</b>	<b>Freddy Cole</b>	<b>I Loved You (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>T - 272</b>	<b>Stevie Wonder</b>	<b>Sylvia (LP, Compilação)</b>	<b>1974</b>
<b>604.7010</b>	<b>Voyage</b>	<b>Fly Away (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>604.7001</b>	<b>Voyage</b>	<b>Voyage (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>MW - 113</b>	<b>Syreetta</b>	<b>Syreetta (LP, Album)</b>	<b>1972</b>
<b>CS - 935</b>	<b>Dracula</b>	<b>Soul Dracula (7" Single)</b>	
<b>CS - 958</b>	<b>Dracula</b>	<b>Baby Frankie Stein (7" Single)</b>	
<b>Stax STX-4114; Tapecar S/N</b>	<b>Isaac Hayes</b>	<b>Hot Buttered Soul (LP, Album)</b>	
<b>601.7012</b>	<b>JKD Band</b>	<b>Everything That's Part Of You / Do It (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>604.7012</b>	<b>THP Orchestra</b>	<b>#2 - Tender Is The Night (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>RBS - 0026</b>	<b>Phil Trim</b>	<b>I've Been Everywhere / Give Me Your Love (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>604.7017</b>	<b>Destination</b>	<b>From Beginning To End (LP, Album)</b>	<b>1979</b>
<b>LPS-X-012</b>	<b>Vários</b>	<b>Excelsior A Máquina Do Som (LP, Compilação)</b>	<b>1972</b>
<b>LPS-X-07</b>	<b>Vários</b>	<b>Fórmula Zero - A Máquina Do Som (LP, Compilação)</b>	<b>1970</b>
<b>604.7068</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Top 79 (LP, Compilação)</b>	<b>1979</b>
<b>TB - 325</b>	<b>Vários</b>	<b>Acontece (LP, Compilação)</b>	<b>1979</b>
<b>TB - 309</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Fire (LP, Compilação)</b>	<b>1978</b>
<b>TB - 312</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Diamond (LP, Compilação)</b>	<b>1979</b>
<b>TT - 084</b>	<b>Vários</b>	<b>Rádio Tamandaré 890Khz Máxi-Música (LP, Compilação)</b>	<b>1976</b>
<b>BHX - 1039</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Mix –DanceDanceDance (LP,</b>	<b>1978</b>

		<b>Compilação mixado)</b>	
<b>CS – 35.077</b>	<b>Jimmy Ruffin</b>	<b>Maria / Living In A World I Created For My Self (7” Single)</b>	
<b>CS - 938</b>	<b>Norman Connors</b>	<b>You Are My Starship / Bubbles (7” Single)</b>	<b>1976</b>
<b>604.7020</b>	<b>Tuxedo Junction</b>	<b>Tuxedo Junction II Take The A Train (LP, Album)</b>	<b>1979</b>
<b>PAX - 1065</b>	<b>7th Wonder</b>	<b>Words Don't Say Enough (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>TT - 126</b>	<b>Jupiter Sunset Band</b>	<b>Disco Rhapsody (LP, Album)</b>	<b>1977</b>
<b>M - 784 V1</b>	<b>Willie Hutch</b>	<b>Fully Exposed (LP, Album)</b>	<b>1974</b>
<b>LPS - 750</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>Lookin' Throught The Windows (LP, Album)</b>	
<b>M - 718</b>	<b>Jackson Five</b>	<b>Third Album (LP, Album)</b>	
<b>LP-M-801</b>	<b>Diana Ross</b>	<b>Live (LP, ao vivo)</b>	
<b>PLS-M-752 A</b>	<b>Jermaine Jackson</b>	<b>Jermaine</b>	



### Catálogo Top Tape

Código	Artista	Título/Tipo	Ano
LB 2363170	Ademir Lemos (vários artistas)	Le Bateau ao Vivo (LP, Comp.)	1970
CS 208	Vários	Across The Tracks / Hustle Wit Every Muscle (7", Comp)	1976
CS 114	Stevie Wonder	My Cherie Amour / I Don't Know Why (7", Single)	1969
CS 0305	Gibson Brothers	Baby It's The Singer / Rio Brasilia (7", Single)	1978
CS 0342	Gibson Brothers	Cuba (7", Single)	1979
504.7066	Gibson Brothers	Cuba (LP, Album)	1979
CS 0355	Family Plann/Eastbound Expressway	Shake It Up / Never Let You Go (7", Single)	1979
CS 0362	Gibson Brothers	Que Sera Mi Vida (If You Should Go) / You (7", Single)	1979
G6 971	Temptations, The	Wings Of Love (LP, Album)	1976
G6 975	Temptations, The	Do The Temptations (LP, Album)	1976
HA 707	Honey Cone	Soulful Tapestry (LP, Album)	
HA 708	Laura Lee	Women's Love Rights (LP, Album)	1972
LP-TT-119	Vários	Discotheque Shadow (LP, Comp.)	1977
M6-828	Supremes, The	The Supremes (LP, Album)	1975
M6-842	Jermaine Jackson	My Name Is Jermaine (LP, Album)	1976
MCS - 046	Jermaine Jackson	You Need To Be Loved (7" Single)	1978

<b>M6-869</b>	<b>Diana Ross</b>	<b>Diana Ross' Greatest Hits (LP, Comp)</b>	<b>1976</b>
<b>009</b>	<b>Diana Ross</b>	<b>Theme From Mahogany (Do You Know Where You're Going To) (7" Single)</b>	<b>1975</b>
<b>M 00065</b>	<b>Diana Ross</b>	<b>The Boss / Lovin' Livin' &amp; Givin' (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>AV 69009</b>	<b>Van McCoy</b>	<b>The Disco Kid (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>TT - 180</b>	<b>Claudja Barry</b>	<b>Sweet Dynamite (LP Album)</b>	<b>1979</b>
<b>TDM-413</b>	<b>Claudja Barry</b>	<b>(Boogie Woogie) Dancin' Shoes / I Wanna Be Loved By You (12" Disco Mix)</b>	<b>1979</b>
<b>M6-875</b>	<b>Dynamic Superiors</b>	<b>You Name It (LP, Album)</b>	<b>1976</b>
<b>M6-8005</b>	<b>Vários</b>	<b>Disco Show (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1977</b>
<b>MCD 402</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Os Grandes Successos De Michael Jackson (12" EP)</b>	<b>1976</b>
<b>504.7149</b>	<b>Michael Jackson</b>	<b>Os Grandes Successos De Michael Jackson Vol. 2 (LP, Compilação)</b>	<b>1980</b>
<b>MCS 016</b>	<b>Commodores</b>	<b>Sweet Love / Time (7", Single)</b>	<b>1976</b>
<b>MCS - 054</b>	<b>Commodores</b>	<b>Three Times A Lady / Look What You've Done To Me (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>M6-867</b>	<b>Commodores</b>	<b>Hot On The Tracks (LP, Album)</b>	<b>1976</b>
<b>NYC 22</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1976</b>
<b>NYC 28</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 7 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1979</b>
<b>NYC 27</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 6 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1979</b>
<b>NYC 25</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 5 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1978</b>
<b>NYC 24</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 4 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1978</b>
<b>NYC 23</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 3 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1977</b>
<b>M6-8003</b>	<b>Vários</b>	<b>New York City Disco Vol. 2 (LP, Comp, Mixed)</b>	<b>1977</b>

		Comp, Mixed)	
ON 135	George McCrae	Rock Your Baby (7", Single)	1974
OW 515	Black Ivory	Don't Turn Around (LP, Album)	1972
OW 532	Freddie Hubbard	First Light (LP, Album)	1973
OW 632	Vários	Disco Pirata Discotheque (LP, Comp)	1975
OW 637	Vários	Sixteen Tracks Of Non-Stop Superfunk - Funk Paarrty! (LP, Comp)	1976
LP-TT-119	Vários	Discotheque Shadow (LP, Compilação)	1977
TT - 183	Vários	Cash Box Disco Funk (LP, Compilação)	1979
TT - 173	Vários	Disco Sarro Vol.02 (LP, Compilação)	1979
SE - 001	Vários	Hotíssimo (LP, Compilação)	1975
SE - 007	Vários	Hotíssimo Vol 2 (LP, Compilação)	1976
TT - 033	Vários	Cornelius And Family – Hoje (LP, Compilação)	1972
TT - 074	Vários	Discotheque New Jirau (LP, Compilação)	1975
S6-744	Gladys Knight & The Pips	A Little Knight Music (LP)	1975
TCD - 25	Vários	6 From USA Vol 5 (LP, Compilação)	1973
TT 128	Ritchie Family	Greatest Hits (LP, Comp.)	1977
TT - 076	Ritchie Family	Brazil (LP, Album)	1975
TT 071	KC And The Sunshine Band	KC And The Sunshine Band (LP, Album)	1975
TT S/N - FILA	Big Boy (Vários artistas)	Big Baile Com Big Boy (LP, Comp.)	
CS - 298	Sandy Barber	Wonder Woman / The First Time (7" Single)	1978
CS - 312	Candy Men	Rivers Of Babylon / Oh Carol (7" Single)	1978

CS - 284	Amadeo	Moving Like A Superstar / 33rd Floor (7" Single)	1977
TT - 138	Amadeo	Moving Like A Superstar (LP, Album)	1978
CS - 319	El Coco	Dancing In Paradise / Love In Your Life (7" Single)	1978
CS - 316	Madleen Kane	Rough Diamond / Fever (7" Single)	1978
R6 - 548	Rare Earth	Back To Earth (LP, Album)	1975
T7-361	Thelma Houston	Ready to Roll (LP, Album)	1978
HA - 711	The Politicians feat. McKinley Jackson	The Politicians (LP, Album)	1972
M6-829	Jackson 5	Moving Violation (LP, Album)	1975
T13-340C2	Stevie Wonder	Songs In The Key Of Life (LP, Album)	1976
504.7153	Fat Larry's Band	Stand Up (LP, Album)	1980
LP-TT-086	The Meters	Chicken Strut (LP, Album)	1976
T6-342	Marvin Gaye	I Want You (LP, Album)	1976
T - 329	Marvin Gaye	Let's Get It On (LP, Album)	1973
TT6-1002	Marvin Gaye	Os Grandes Sucessos de Marvin Gaye (LP, Compilação)	1976
S6-750	Jr. Walker	Smooth (LP, Album)	1978
ON - 42	Timmy Thomas	Why Can't We Live Together/Funk Me (7" Single) One Way Label	1973
ON - 178	Hamilton Bohannon	Foot Stompin Music/Dance With Your Parno (7" Single) One Way Label	1975
TDM - 414	Claire	High On Love (12" Disco Mix)	1979
TT - 144	J. Joyce & Co.	Friday On My Mind (LP, Album)	1978
CS - 0146	El Chicles	La La La / At Number One (7" Single)	1972
CSP - 520	Sylvester	Stars / Body Strong (7" Single)	1979
FDM - 102	Sylvester	You Make Me Feel (Mighty Real) / Dance (Disco Heat) (12" Disco Mix)	1978

<b>F - 9556</b>	<b>Sylvester</b>	<b>Step II (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>TT - 115</b>	<b>Kool &amp; The Gang</b>	<b>Open Sesame (LP, Album)</b>	<b>1977</b>
<b>M6 - 849</b>	<b>David Ruffin</b>	<b>Walk Away From Love (LP, Album)</b>	<b>1975</b>
<b>MCS - 073</b>	<b>David Ruffin</b>	<b>Just Let Me Hold You For A Night (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>CSP - 515</b>	<b>Angels, The</b>	<b>Till   Love's Illusion (7" Single)</b>	<b>1977</b>
<b>FDM - 103</b>	<b>Paradise Express</b>	<b>Dance / Poinciana (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>F-9574</b>	<b>Paradise Express</b>	<b>Paradise Express (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>AMZ - 100</b>	<b>Alice Street Gang</b>	<b>Bahia (LP, Album)</b>	<b>1976</b>
<b>F - 9546</b>	<b>Originals, The</b>	<b>Another Time, Another Place (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>TCD 31</b>	<b>Stylistics, The</b>	<b>You Make Me Feel Brand New (7" Double Single)</b>	<b>1973</b>
<b>TDM 406</b>	<b>American Eagles</b>	<b>Kokka (12" Disco Mix)</b>	<b>1978</b>
<b>TT - 151</b>	<b>American Eagles</b>	<b>Kokka (Lp, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>501.7037</b>	<b>Dollar</b>	<b>In The Moonlight / Star Control (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>CS-0361</b>	<b>Dollar</b>	<b>I Need Your Love / Love Street (7" single)</b>	<b>1979</b>
<b>CS - 0334</b>	<b>Foudations, The</b>	<b>Closer To Loving You / Change My Life (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>TT - 141</b>	<b>Sheila &amp; B Devotion</b>	<b>Singin' In The Rain (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>FCD - 234</b>	<b>Isaac Hayes</b>	<b>O Melhor de (7" Double Single)</b>	<b>1978</b>
<b>CS - 0304</b>	<b>Ecstasy</b>	<b>Nobody But You (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>CS - 0352</b>	<b>Malibu</b>	<b>Must Be Love (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>CS - 0295</b>	<b>Playmate</b>	<b>Love Dance / Oriental Explosion (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>CS - 0176</b>	<b>Family Child</b>	<b>He / What About The Music (7" Single)</b>	<b>1973</b>
<b>M-00059</b>	<b>Rare Earth</b>	<b>Get Ready (12" Disco Mix)</b>	<b>1978</b>
<b>CS - 0354</b>	<b>Bertice Reading</b>	<b>Don't Bother To Knock / Between You And Me (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>MCS - 028</b>	<b>Jerry Butler</b>	<b>I Think That She's In Love / I Don't</b>	<b>1976</b>

		<b>Wanna Be Reminded (7" Single)</b>	
<b>F - 9742</b>	<b>Blackbyrds, The</b>	<b>Flying Start (LP, Album)</b>	<b>1978</b>
<b>CS - 0186</b>	<b>Cissy Houston</b>	<b>The Only Time You Say You Love Me (Is When We're Making Love) (7" Single)</b>	<b>1974</b>
<b>CS - 0297</b>	<b>Terry Scott</b>	<b>Oh Carol! (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>MCS - 065</b>	<b>5th Dimension</b>	<b>High On Sunshine / You're My Star (7" Single)</b>	<b>1979</b>
<b>CS - 0313</b>	<b>Allan Stewart</b>	<b>Opening Night (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>TDM - 410</b>	<b>Ronnie Jones</b>	<b>Under My Thumb (12" Disco Mix)</b>	<b>1978</b>
<b>MCS - 053</b>	<b>Rick James</b>	<b>You And I / Hollywood (7" Single)</b>	<b>1978</b>
<b>SZS - 5519</b>	<b>Charo And Salsoul Orchestra, The</b>	<b>Cuchi-Cuchi (LP, Album)</b>	<b>1977</b>
<b>M-9084</b>	<b>Flora Purim</b>	<b>Everyday, Everynight (LP Album)</b>	<b>1978</b>
<b>TCD - 10</b>	<b>Dionne Warwick</b>	<b>Dionne Warwick (7" Double Single)</b>	<b>1969</b>
<b>MCS - 075</b>	<b>Switch</b>	<b>Best Beat In Town / Next To You (7" Single)</b>	<b>1979</b>