

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

CARLOS EDUARDO DE FREITAS LIMA

**SOU NEGRO E TENHO ORGULHO!
POLÍTICA, IDENTIDADES E MÚSICA NEGRA NO BLACK RIO
(1960-1980)**

NITERÓI

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**SOU NEGRO E TENHO ORGULHO!
POLÍTICA, IDENTIDADE E MÚSICA NEGRA NO BLACK RIO
(1970-1980)**

CARLOS EDUARDO DE FREITAS LIMA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.
Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Laura Antunes Maciel

NITERÓI
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**SOU NEGRO E TENHO ORGULHO!
POLÍTICA, IDENTIDADES E MÚSICA NEGRA NO BLACK RIO
(1960-1980)**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Laura Antunes Maciel (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Julia Galli O'Donnell
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Juniele Rabelo de Almeida
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Olga Brites (suplente)
PUC-SP

Profa. Dra. Larissa Viana (suplente)
Universidade Federal Fluminense

**NITERÓI
2017**

L732 Lima, Carlos Eduardo de Freitas.

Sou negro e tenho orgulho! Política, identidades e música negra no Black Rio (1960-1980) / Carlos Eduardo Lima. – 2017.
167 f. ; il.

Orientadora: Laura Antunes Maciel.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2017.

Bibliografia: f. 167-169.

1. Black Rio (Movimento musical negro). 2. Bailes. 3. Subúrbios.
4. Rio de Janeiro, RJ. 5. Ditadura. I. Maciel, Laura Antunes.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Dr^a Laura Maciel, pela confiança e serenidade.

Às professoras Juniele Pacheco, Larissa Viana, Olga Brites e Julia O'Donnell pela disponibilidade e entusiasmo em participar da banda e pelas valiosas sugestões, sem as quais este trabalho não seria possível.

Aos professores Luiz Fridman, Nívea Rocha, Everardo Andrade, Renata Vereza e Maurício Pinheiro pelos ensinamentos e exemplos dados dentro e fora da sala de aula.

À minha mulher, Maria Estrella e ao meu enteado-filho, Gabriel Estrella, pelo amor, confiança e ajuda, nas formas mais distintas, sutis e gentis do mundo.

Aos meus amigos Bruna Salles, Rennan Lemos, Otávio Augusto, Juliana Meato, Thatiane Piazza, Allan Bastos, Gabriel Barbosa, Pedro Terra, Gabriel Macena e Cynthia Stolze, pelo companheirismo permanente e pra toda vida.

A Dom Filó, Gérson King Combo, David Obadia, Julia Bezerra e Zeca Azevedo, pelas entrevistas preciosas e essenciais para a pesquisa.

A Lucas Pedretti, pelo acesso aos documentos da CEV-RJ e sua generosidade e gentileza em sua cessão para a pesquisa.

À CEV-RJ pelo admirável trabalho realizado.

A Marvin Gaye, James Brown, Smokey Robinson, Kenny Gamble, Leon Huff, The Temptations, Four Tops, Gilberto Gil, Jorge Ben, Tim Maia, Genival Cassiano e todos os meus heróis da música negra desde sempre.

Para minhas mães, Helena e Maria; minha avó, Ruth e meu avô, Victor, todos em memória, por tudo.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidades e música negra no Black Rio (1960-1980)* – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o surgimento dos bailes de música negra americana nos subúrbios do Rio de Janeiro, no fim dos anos 1960, procurando identificar suas características, sua transformação ao longo das décadas de 1970 e 1980 para avaliar como eles assumiram traços de celebração do orgulho negro em plena ditadura civil-militar. O texto procura identificar momentos de tensão entre autoridades e participantes dos bailes, bem como refletir se, e para quem, a participação nestes eventos significou um ato de resistência ao racismo e à ditadura. A pesquisa buscou mapear os indivíduos e grupos que ainda hoje reivindicam o legado do *Black Rio*, analisando as iniciativas de construção e preservação de memórias sobre o movimento.

Palavras-chave: *Black rio*, bailes; música negra americana; subúrbios; Rio de Janeiro; ditadura civil-militar

ABSTRACT

This research investigates the emergence of American black music dances in the suburbs of Rio de Janeiro in the late 1960s, trying to identify their characteristics, their transformation throughout the 1970s and 1980s to evaluate how they assumed traces of celebration of black pride in full civil-military dictatorship. The text seeks to identify moments of tension between authorities and participants in the dances, as well as reflect on whether and for whom, participation in these events meant an act of resistance to racism and dictatorship. The research sought to map the individuals and groups that still claim the legacy of Black Rio, analyzing the initiatives of building and preserving memories about the movement.

Keywords: *Black Rio*, dances; American black music; suburbs; Rio de Janeiro; Civil-military dictatorship

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Big Boy à frente do Baile da Pesada, no Canecão, em 1970. Acervo Big Boy..... 42
- Figura 2:** Ademir Lemos (esq.) e Big Boy em uma das edições do Baile da Pesada, no Canecão, em 1970..... 43
- Figura 3:** Dom Filó (esq.) e o sociólogo Carlos Alberto Medeiros no Clube Renascença em uma das “Noites do Shaft”, 1972. Acervo CULTNE 53
- Figura 4:** Equipe *Soul Grand Prix*, Baile Renascença, anos 1970, Filó, de chapéu. Acervo CULTNE..... 54
- Figura 5:** Equipe *Soul Grand Prix*, ensaio fotográfico, 1977. Filó, ao centro. Acervo CULTNE.....58
- Figura 6:** Coletânea da *Soul Grand Prix*, lançada pela gravadora Top Tape, em 1975..... 62
- Figura 7:** Segunda coletânea da *Soul Grand Prix*. A primeira lançada pela Warner, em 1976.....64
- Figura 8:** Baile da *Soul Grand Prix*, nos anos 70. Fotografia de Almir Veiga/Jornal do Brasil. Acervo CPDOC/JB.....74
- Figura 9:** Volante/convite para lançamento do LP da Equipe *Black power*, no Clube Magnatas/RJ, 1975.....81
- Figura 10:** Frequentadores de baile *Black* no Centro do Rio. Fotografia de Almir Veiga/Jornal do Brasil. Acervo CPDOC/JB.....102
- Figura 11:** Folheto apreendido Fundo Polícias Políticas. Acervo APERJ. Reproduzido de PEDRETTI, Lucas. “Dançando sob a mira do DOPS: bailes *soul*, racismo e ditadura nos subúrbios cariocas nos anos 1970”.....105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Copacabana, 1976	11
CAPÍTULO 1	
MÚSICA, CULTURA E MERCADO FONOGRÁFICO <i>SOUL</i> : DO RÁDIO AOS BAILES	28
1.1 <i>Soul</i> e <i>funk</i> – História e conceitos	29
1.2 A chegada da <i>soul music</i> ao Brasil	36
1.3 <i>Black Rio</i> e os primeiros bailes	39
1.3.1 Dom Filó, Clube Renascença e a “Noite do Shaft”	45
1.3.2 Equipes de som: Funky Santos, <i>Black power</i> e <i>Soul Grand Prix</i>	52
1.4 O mercado fonográfico descobre o <i>Black Rio</i>	58
1.5 Outros artistas da <i>soul music</i> brasileira	67
CAPÍTULO 2	
A MÍDIA E A DITADURA “DESCOBREM” O <i>BLACK RIO</i> : TENSÕES E CONTRADIÇÕES	74
2.1 Samba e <i>soul</i> : diferentes modos de ser negro?	82
2.2 Vigilância e repressão aos bailes e ao movimento <i>Black Rio</i>	105
CAPÍTULO 3	
MEMÓRIAS, (RE)INTERPRETAÇÕES E DISPUTAS EM TORNO DO <i>BLACK RIO</i>	124
3.1. Releituras, apropriações e transformações dos bailes <i>black</i>	124
3.2. Memórias do <i>Black Rio</i> : tensões e disputas.....	145
CONCLUSÃO	159
FONTES	163
BIBLIOGRAFIA	167

*“But who are they to judge us
Just because our hair is long”*

Marvin Gaye, 1971

Introdução – Copacabana, 1976.

Pretendo familiarizar o leitor com algumas experiências próprias, vividas por mim ainda criança, em relação às músicas que foram compostas e fizeram sucesso nas paradas neste ano. Sem saber eu já apreciava muitos dos artistas que foram protagonistas das histórias que esta Dissertação trata.

Eu morava no apartamento 401 do número 35 da Rua Constante Ramos, em Copacabana. Olhando para trás e procurando na memória o combustível da minha própria história, aponto, sem muito medo de errar, que foi lá, naquele apartamento, que iniciei minha relação com a música. Até hoje ela permanece firme e forte, a ponto de se confundir, em muitos momentos, com minha própria existência. Escolhendo o tema para a pesquisa de mestrado e as questões a serem abordadas, procurei estabelecer minha primeira relação com algumas das canções que fizeram parte do que se entende e convencionou chamar de "*Movimento Black Rio*".

Nesse contexto (de ditadura civil-militar) surge um fenômeno de massa de caráter absolutamente espontâneo nos subúrbios cariocas. Advindo de jovens negros, na sua maioria, que se descobriram como uma força incomparável de mobilização, esse fenômeno tornou-se inevitável à atenção dos veículos de informação e irrefutável ao olhar curioso da população da cidade. Essa juventude negra-mestiça buscava incondicionalmente um novo comportamento, uma forma genuína de se exprimir e uma identidade social bastante particular. Nascia o Movimento *Black rio*¹.

Durante esta pesquisa procurei compreender como e porque os bailes aconteceram, quem foram os seus realizadores e frequentadores, procurando avaliar possíveis identidades e articulações entre eles e a natureza do movimento que criaram. O que motivava as pessoas a ouvirem música americana em grande quantidade, saírem

¹ SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976 - Movimento Black Rio 40 Anos*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2016, p.19.

de suas casas para comparecer a eventos noturnos? Era só dança? Era só música? Havia mais alguma coisa que os reunia e articulava? Quem eram essas pessoas?

Nada disso será possível sem, no entanto, recorrer volta e meia ao que ouvia naquele ano de 1976. Quase em frente ao meu prédio, instalou-se em algum momento, uma loja de discos chamada Som Sete. Ali, com caixas de som na calçada, a música se propagava facilmente pela rua, mesmo em meio ao ruído dos carros e ônibus que passavam. Logo fui apresentado às primeiras canções que me despertaram atenção. Eu tinha seis anos incompletos.

Eram músicas dançantes, de artistas e grupos americanos que, eu saberia mais tarde, seriam chamados de integrantes da *soul music*² e tocariam nas novas casas noturnas cariocas, as "discotecas". Lembro-me de ver minha mãe, então com 36/37 anos, animada com essas músicas, o que deve ter influenciado meu gosto de alguma forma. Ela comprava os discos, coletâneas de sucessos dançantes e colocava suas músicas preferidas na velha vitrola da sala, num volume considerável. Era a época da novela "Locomotivas", exibida na Rede Globo, em horário nobre. As mesmas músicas que minha mãe gostava integravam a trilha sonora da atração televisiva, contribuindo para a impressão de que, naquele momento, em pleno 1976, só havia aquelas músicas no mundo.

² O gênero *soul music* tem origem nos cultos afro-americanos de religiões pentecostais, especialmente como música de louvor, tocada durante os encontros de sacerdotes e fiéis. Com o passar do tempo, ela sai do ambiente religioso para o mundo secular mantendo suas características principais: vocalizações intensas (seja do solista, do coro ou mesmo dos espectadores); letras que tratam de redenção humana (individual e coletiva) e espontaneidade instrumental (ainda que aparente). Seu surgimento a partir da década de 1920, está associada às grandes migrações das populações negras, que partiram do sul do país, região na qual a agricultura era a principal atividade econômica, em direção às cidades do norte e nordeste, em busca de melhores condições de vida e trabalho. AZEVEDO, Zeca. A Música do Movimento e o Movimento da Música. *Rock Press*, 04 de abril de 2006. Disponível em: <http://portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=428>. Acesso em: 03 de dezembro de 2015.

Em meio a todos estes sucessos internacionais, uma canção em português se destacou. Era uma “lentinha” (mas eu só entenderia isso mais tarde), muito bonita, chamada "A Lua e Eu". Quem cantava era um tal Cassiano. Lembro que tocava no rádio, nas saudosas Mundial e Tamoio, junto com outros cantores como Tim Maia, Hyldon, Fábio, entre muitos mais. Eu não sabia, mas estava ouvindo – e gostando – de um time de artistas representantes do *soul brasileiro*³.

Além destes havia Jorge Ben, cujo sucesso "Berenice" tocava na Globo AM, sempre na hora em que meu avô me levava para as aulas dos primeiros anos no Colégio Santo Agostinho. Ele adorava porque os versos da canção eram todos terminados em "ice", para poder rimar com o nome da mulher que, por sua vez, dá nome à canção. Algumas palavras eram alteradas para que isso ocorresse, exemplo mais claro, "serviço", que se tornou "service" na escrita anárquica e musical de Ben. Isso já foi um pouco mais tarde, em 1978.

Claro, só entendi este processo e estes artistas muito mais tarde, já escrevendo sobre música, na condição de jornalista especializado no assunto. De algum modo, quando olho para o passado, vejo esta época. Tive vários outros momentos em que a

³ No início da década de 1970 o *soul music* fazia sucesso no Brasil. Os principais artistas por aqui conhecidos eram James Brown e sua banda JB'S, George Clinton, Sly & The Family Stones, Aretha Franklin, Ray Charles, Otis Redding, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Jackson Five, Isaac Hayes, Smokey Robinson, Lionel Ritchie e grupos vocais como The Miracles, Temptations, Pretenders, Supremes, The Stylistics e Blue Magic, entre outros, a maioria, artistas das gravadoras Atlantic Recording Corporation, fundada em Washington pelo turco Ahmet Ertegun em 1947 e da Motown, fundada em Detroit em 12 de janeiro de 1959 por Berry Gordy Jr. No Brasil este gênero fez surgir diversos compositores e intérpretes, entre os mais conhecidos estavam Dom Salvador e Grupo Abolição, Tim Maia, Carlos Dafé, Sandra de Sá, Tony Tornado, Gérson King Combo, Hyldon, Lady Zu, Cassiano e Banda Black Rio. Estes artistas, entre outros da época, faziam apresentações nos bailes suburbanos e muitos deles trabalhavam com *play-back* com apoio das equipes de som como a Soul Grand Prix (de Dom Filó), Messiê Limá, Big Boy, Ricardo Lamounier, Mr. Funky Santos, Ademir Lemos (falecido em 1993), A Cova, Saturno, Cash Box e a equipe 'Som 2000 e Guarani 2000', de Rômulo Costa e Gilberto Guarani, que mais tarde foi rebatizada para 'Furacão 2000', graças ao Presidente da República Humberto de Alencar Castelo Branco (1900-1967) que ao ouvir, na cidade de Petrópolis, o som produzido pela equipe no Quitandinha Santa disse que aquilo que ouvia não era Som 2000, nem Guarani, é um furacão. AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*, Esteio Editora, Rio de Janeiro, 2010, pp. 135-136.

música e a minha vida se confundiram, mas talvez esta tenha sido a primeira vez ou, pelo menos, a lembrança mais distante.

É possível dizer que muito da escolha que fiz sobre escrever a respeito de música, primeiro como jornalista, agora como historiador, vem deste tipo de relação “natural” que detecto desde muito cedo em mim. Por conta da escassez de bibliografia sobre o tema, algo que vem se modificando ultimamente, pela memória afetiva e pelo interesse pela música negra de uma maneira geral, o *Black Rio* tornou-se minha opção para esta Dissertação de Mestrado.

Ao pensar no *Black Rio*, ou melhor, na cena musical negra do Rio de Janeiro do início da década de 1970, eu imaginava que havia várias histórias interessantes sobre danças e bandas mas, talvez por ingenuidade inicial, não me dei conta de que havia uma luta sendo travada. Quando jovens negros e mestiços adotaram as canções americanas de natureza *soul* que, na verdade, eram de origem *funk* àquela altura, estavam, ao mesmo tempo, inovando e criando linguagens inéditas no Brasil. Enfrentaram restrições, foram mal vistos por partidários de outras formas de expressão musical, criticados, chamados de “alienados” – tanto por pessoas alheias à cena dos bailes como por participantes dos primeiros coletivos do movimento negro, que questionavam sua autenticidade e a capacidade de uma música estrangeira ser capaz de gerar identidade para pessoas de outra língua e cultura – e, ao fim de tudo, incomodaram a ditadura civil-militar, que enxergou no *Black Rio* uma ameaça real ao *status quo* do “Brasil cordial”, deste País “em que não há racismo e no qual todos são felizes”. Era uma evidência inesperada e preocupante de que não era assim que a banda tocava.

O termo *Black Rio* remete à cena musical protagonizada por indivíduos e grupos negros criadores das equipes de som e pelos pequenos empreendimentos feitos com

vistas a organizar os bailes nos subúrbios cariocas. O pioneirismo ou a “origem” dos bailes é atribuída, por diferentes pesquisadores, ao Baile da Pesada, protagonizado pelo radialista Big Boy e o dançarino Ademir Lemos, no Canecão, extinta casa de shows da Zona Sul. Porém, para D. Filó e outros organizadores dos primeiros bailes informais, realizados em ruas, casas e clubes do subúrbio do Rio, como o Astória, no Catumbi, e o Renascença, no Andaraí, a história dos bailes inclui outros personagens e lugares. A partir do surgimento destes primeiros eventos e, mais adiante, das equipes de som, que se especializaram em organizar, divulgar e realizar bailes, podemos dizer que o *Black Rio* tornou-se capaz de receber públicos muito grandes, chegando à casa da dezena de milhar em alguns bailes realizados em momentos e lugares especiais. Sem as equipes, podemos dizer que os bailes não teriam assumido o tamanho que assumiram. *Soul Grand Prix*, *Black Power*, *Cashbox*, entre tantas outras equipes de som, mencionadas nesta dissertação, tiveram papel importantíssimo nesta história.

No terreno já mencionado do *Soul Brasileiro*, tivemos artistas como Toni Tornado, Wilson Simonal e Gerson King Combo, que foram os primeiros a registrar gravações com inspiração da música negra americana da época:

Seu momento mais intenso foi com “Tributo A Martin Luther King”, lançado em 1967. Simonal cantava "luta negra demais para sermos iguais" e Tornado vinha com visual decalcado dos brothers americanos, interpretando “BR-3” no V Festival Internacional da Canção, com direito a dança jamesbrowniana e tudo mais. Bem mais radical, Tornado também enfiaria o pé na porta perguntando "e se Jesus fosse um homem de cor?", canção de Claudio Fontana, lançada em 1976. A verdade é que havia uma espécie de linha direta entre artistas e ativistas negros americanos e uma multidão de pares em outros países, numa espécie de conexão em busca de uma identidade negra universal, algo que dependia muito das manifestações artísticas, sobretudo musicais⁴.

⁴ LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. *Houve Uma Vez O Black Rio*. Disponível em: <http://www.monkeybuzz.com.br/artigos/9634/houve-uma-vez-o-black-rio/>. Acesso em: 30 de junho de 2015.

Estes dois aspectos associados – equipes de som organizando bailes em subúrbios cariocas e artistas brasileiros influenciados pela música negra americana – compuseram um movimento cultural específico deste momento, mostrando que havia um público jovem, negro/mestiço e suburbano que passou a comparecer a estes eventos e, aos poucos, se identificar com as canções apresentadas pelas equipes de som. Alguns tornaram-se empreendedores e vislumbraram oportunidades de negócios através da criação de equipes de som, da organização e divulgação de bailes, dos clubes e, além deles, da abertura de lojas de sapatos e roupas para vender as indumentárias e o estilo *black* aos frequentadores dos bailes, um filão de negócios a ser explorado que incluía, também, cabeleireiros especializados em disponibilizar o melhor cabelo “*Black power*” possível. Talvez seja possível fazer um paralelo entre as equipes de som e a existência de uma classe média eminentemente negra, pouco lembrada, mas que vai, por exemplo, fundar o Clube Renascença e, no caso específico do pai de Filó, dono de uma oficina mecânica no subúrbio, poder custear estudos universitários de seus filhos e presentearlos com um automóvel.

Ao longo da pesquisa procurei compreender o processo de constituição desta nova/novíssima produção cultural suburbana, negra/mestiça, pobre e também apreender reações e inquietações sociais em torno dos bailes. O que poderia ser apenas diversão, tornou-se muito mais que isso. Para reconstituir este caminho, realizei um reconhecimento sobre a bibliografia existente sobre o assunto, observando que o *Black Rio* aparece mais como um assunto jornalístico, abordado em alguns livros ao longo do tempo.

O trabalho pioneiro de interpretação é a reportagem de Lena Frias publicada em 1976 no *Jornal do Brasil*⁵, na qual foi feito um primeiro grande mapeamento da cena

⁵ FRIAS, Lena. “O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano LVXXXVI, n 99, 17 de julho de 1976, pp. 1-4.

dos bailes de subúrbio, seus participantes, as músicas que eram ouvidas, os organizadores dos eventos, bem como os lugares onde eles se realizavam. Esta reportagem, e as fotografias de Almir Veiga que compuseram o texto, mostrou algo que já acontecia há cerca de cinco, seis anos, causou polêmica naquele momento e, desde então, é considerada um testemunho fundamental para todos os pesquisadores sobre o tema. A expressão "*Black Rio*" foi elaborada pela jornalista Lena Frias nessa reportagem, momento que é considerado por ela o “auge” do movimento. No entanto, a efervescência cultural/musical já existia há bastante tempo no itinerário dos bailes do subúrbio carioca, mas só foi notada pela chamada “grande mídia”, a partir da repercussão dessa reportagem.

Outros textos jornalísticos documentaram o surgimento do *Black Rio* em seu tempo. Um bom exemplo é “Enlatando o *Black rio*”, de autoria da jornalista Ana Maria Bahiana, publicado no *Jornal da Música*, em fevereiro de 1977 e depois incluído em seu livro “Nada Será Como Antes – MPB nos Anos 70”, editado em 1980 pela Civilização Brasileira.⁶ Bahiana faz considerações importantes sobre a ação das gravadoras sobre o potencial mercado surgido com os bailes, um processo que analisarei mais à frente.

Mais recentemente, a revista *Super Interessante* publicou um artigo intitulado “O Movimento *Black rio* – Desarmado e Perigoso”⁷, escrito pelo jornalista Luciano Marsiglia, que reconhece pela primeira vez na mídia a atuação do *Black Rio* como oposição à ditadura militar. O autor traça um panorama dos bailes e da música produzida em português que tinha associação com esta cena (*Soul Brasileiro*),

⁶ BAHIANA, Ana M. “Enlatando Black Rio”. *Jornal da música*. Fevereiro, 1977; Reimpresso In: BAHIANA, Ana M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, pp 216–22.

⁷ MARSIGLIA, Luciano. “O Movimento Black Rio – Desarmado e Perigoso”. *Super Interessante*, Edição 206, Ano 18, nº11, 31 de outubro de 2004. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/o-movimento-black-rio-desarmado-e-perigoso/> Acesso em: 01 de julho de 2017.

mencionando seus principais nomes. A ênfase do texto é mesmo sobre a ação da polícia militar nos bailes e como isso acontecia. Este foi o primeiro texto fora do meio acadêmico a abordar o assunto com este viés.

O jornalista Silvio Essinger, da editoria de cultura de *O Globo*, escreveu uma biografia do *funk* no Brasil intitulada “Batidão – Uma História do *Funk*”⁸, largamente utilizada como fonte de informações para esta Dissertação. Essinger traça um painel do estilo, desde a sua chegada ao Brasil nos anos 1960, passando pelo surgimento dos bailes e do *Black Rio*, chegando às transformações no “batidão” nas décadas de 1990/00

O professor Lívio Sansone, da UFBA, lançou em 2003 o seu livro “Negritude sem Etnicidade”⁹, também contribuindo para o entendimento da linha evolutiva da música popular brasileira, procurando integrar o *Black Rio* aos movimentos de afirmação da negritude, avaliando sua repercussão em outras cidades, legitimando os bailes e a produção cultural que eles geraram.

O executivo André Midani também dedica um capítulo ao *Black Rio* (1976/77) em seu livro “Música, Ídolos e Poder”¹⁰, oferecendo uma visão única sobre o assunto, a de executivo de gravadora, primeiramente a Philips, depois a Warner. Midani foi o grande responsável pelo lançamento da *Banda Black Rio*¹¹ em disco, bem como pelo aumento da visibilidade da equipe de som *Soul Grand Prix*, através do lançamento de compilações com canções que tocavam nos bailes.

⁸ ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2005.

⁹ SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Editora da UFBA, 2003.

¹⁰ MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder – Do Vinil Ao Download*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2008.

¹¹ Grupo carioca de *soul-music* formado em meados da década de 1970 com a junção de alguns integrantes dos conjuntos Impacto 8, Grupo Senzala e Don Salvador e Grupo Abolição, misturando funk a elementos da música de gafeira, resultando um som mais balanceado e dançante. Teve basicamente duas formações das quais participaram na primeira Oberdan P. Magalhães (sax soprano, alto e tenor), Cristóvão Bastos (piano e teclados), José Carlos Barroso (trompete), Lúcio J. da Silva (trombone), Jamil Joanes (baixo), Cláudio Stevenson (guitarra) e Luiz Carlos dos Santos (bateria, percussão e voz). *Banda Black Rio*. Verbetes In: *Dicionário Cravo Albin de MPB*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/banda-black-rio/dados-artisticos>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

Em 2016, José Octávio Sebadelhe e Luis Felipe de Lima Peixoto lançaram um livro celebrando os “40 anos do Movimento”¹², no qual traçam um bom painel do *Black Rio*. Com base em entrevistas e memórias de protagonistas desta história o livro traz capítulos sobre os fundadores das equipes de som, levantamento sobre influências de músicos estrangeiros sobre brasileiros, enfrentamento com a ditadura civil-militar, além do encarte com fotografias do fotógrafo Almir Veiga reproduzidas de acervo do *Jornal do Brasil*, autor das imagens que acompanharam a reportagem de Lena Frias, já citada.

Além dos autores da área jornalística, foram importantes as análises realizadas em duas dissertações de mestrado, especialmente pelo enfoque dado por elas. “Soul mais samba: movimento *Black Rio* e o samba nos anos 1970”, de Sabrina Lobo de Moraes,¹³ e “A Chama Não Se Apagou: Candeia e a Gran Quilombo - Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70”, de Gabriela Buscaccio.¹⁴ Gostaria de ressaltar a diversidade das pesquisas e análises sobre o *Black Rio* no campo acadêmico. Dentre uma série de trabalhos, artigos, dissertações e monografias, é notável que o assunto seja analisado por pessoas dos campos de conhecimento da Comunicação Social, Marketing, História Social e Música,¹⁵ e alguns deles foram leituras importantes para esta Dissertação.

Do conjunto de pesquisas sobre o *Black Rio*, destaco os estudos publicados por Paulina Alberto, pesquisadora e professora da Universidade de Michigan (Estados

¹² SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976 - Movimento Black Rio 40 Anos*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2016.

¹³ MORAES, Sabrina Lobo de. “*Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*” Dissertação de Mestrado em Música, Rio de Janeiro, UniRio, 2014.

¹⁴ BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *A Chama Não Se Apagou: Candeia e a Gran Quilombo - Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70*. Dissertação de Mestrado em História Social, UFF, Niterói, 2005.

¹⁵ Como, por exemplo: OLIVEIRA, Luciana Xavier. Visões sobre o movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra. *Revista Animus*, UFSM, vol.14, nº27, 2015 e OLIVEIRA, Luciana Xavier. Festas 100% Soul: Os bailes do clube Astória e o movimento Black Rio. *Anais do V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular* (Musicom). Belém-PA, v. 5, p. 1-11, ago. 2013. Disponível em: http://musica.ufma.br/musicom/trab/2013_GT3_03.pdf. Acesso em: 09 fev. 2015; PALOMBINI, C. “Soul brasileiro e funk carioca”. *Opus*, v. 1, n.15, p. 37-61, 2009.

Unidos), fundamentais para ampliar as questões investigadas, principalmente por indicar pistas a partir de documentos encontrados nos arquivos da Polícia política do Rio de Janeiro para a compreensão do papel político do movimento e da repressão que se abateu sobre ele durante a ditadura.¹⁶

Por fim, é importante mencionar as incursões do antropólogo Hermano Vianna no terreno dos bailes *funk* cariocas dos anos 1980, cujos procedimentos e registros etnográficos ainda evocavam muito dos bailes *soul* de uma década antes. Vianna também tem papel importante na análise do samba, o ritmo que esta idealizada sociedade miscigenada adotou como símbolo de brasilidade. Sua oposição ao *soul* do *Black* Rio foi muito importante para a verificação da relevância desta cena. A dissertação de mestrado que Hermano Vianna apresentou no Museu Nacional em 1987, com o título “O Baile *Funk* Carioca”,¹⁷ tornou-se pioneiro no estudo da importância dos bailes dos subúrbios do Rio, tanto dos que aconteciam à época da publicação, como dos que haviam pavimentado o caminho até então, no caso, os primeiros bailes, que são nosso objeto de estudo. Pela primeira vez foi traçada uma cronologia de eventos, desde as origens com Big Boy e o Baile da Pesada, passando pelas festas no Renascença, chegando aos grandes bailes dos clubes. Discotecários, donos de equipe de som e figuras importantes foram mencionadas pela primeira vez em um trabalho acadêmico, além de serem devidamente conectadas com as questões sociais, políticas e raciais pertinentes. Vianna traça o painel da evolução dos bailes, passando dos “bailes *black*” para os “bailes *funk*”, algo que aconteceu ao longo dos anos 1980 e que transformou a cena das festas noturnas do subúrbio carioca.

¹⁶ ALBERTO, P. When Rio Was Black: Soul Music, National Culture, and the Politics of Racial Comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 2009 e Quando o Rio era black: soul music no Brasil dos anos 70. *Revista História, Questões & Debates*, UFPR, v. 63, n. 2, 2015.

¹⁷ VIANNA, Hermano. *O mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1988.

No ano seguinte à publicação, ele produziu a série *African Pop*, exibida pela TV Manchete, na qual mapeou vários estilos musicais daquele continente, apresentando bandas e artistas importantes. Até hoje ele atua como figura decisiva no pensamento sobre modernidade e música popular, já tendo participado de vários festivais, programas de TV e assinando colunas em jornais de grande circulação.

Para embasamento teórico acerca do assunto principal e dos aspectos teóricos sobre a produção, circulação e recepção de ritmos negros, tornou-se imprescindível a leitura de textos de Stuart Hall, especialmente sobre a questão dos estilos musicais diaspóricos, entre os quais se encontram todos aqueles aqui analisados.¹⁸ Também foi necessário associar as evidências reunidas na pesquisa às palavras de Paul Gilroy¹⁹, especialmente no que diz respeito ao contexto comum das manifestações culturais da diáspora negra, uma visão que ele compartilha com Hall, se sobrepondo a visões regionais.

A pesquisa para este trabalho durou dois anos, partiu do amor à música, manifestado desde cedo, passando pelo jornalista especializado no assunto, chegando ao historiador, preocupado com o entendimento dos fatos e a percepção de detalhes que passam despercebidos aos olhos não educados devidamente. Há muito mais do que é dito. Na pesquisa documental localizei reportagens em jornais e revistas sobre as experiências dos bailes e as atrações musicais daquela época, reuni entrevistas e relatos contidos em vídeos e toda sorte de registros que levassem ao maior montante de informações possíveis mas, principalmente, que permitissem responder às questões formuladas durante a pesquisa. Seria o *Black Rio* um movimento? Os bailes eram celebrações musicais ou havia algo a mais? Como eles aconteceram? Sua evolução?

¹⁸ HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, Ed. Humanitas, Belo Horizonte, 2006. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DPA Editora, 2004.

¹⁹ GILROY, Paul, *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2012.

Como as músicas tocadas pelas equipes de som foram parar em coletâneas temáticas? Havia algum viés político na organização dos eventos? A ditadura civil-militar reprimiu estes bailes? Como? Com que alegação? Visando responder a essas perguntas, além da pesquisa bibliográfica, reuni também fotografias, impressos e vídeos, obtidos principalmente na *internet*, em *sites* especializados em música e de preservação da cultura negra – como o CULTNE –, no CPDoc/JB o Centro de Pesquisa e Documentação do *Jornal do Brasil*, e na Hemeroteca Digital Brasileira, serviço de digitalização de jornais e periódicos no portal da Biblioteca Nacional. Mas também tive acesso aos acervos pessoais dos entrevistados, que disponibilizaram fotografias, assim como compartilharam suas memórias sobre estas experiências.

Ao longo da pesquisa tive a oportunidade de entrevistar protagonistas dos bailes *black* – especialmente Dom Filó, Gerson King Combo. O primeiro me recebeu em sua segunda casa, o próprio Clube Renascença, concordando em compartilhar informações e detalhes comigo por quase duas horas. Toda hora a gravação era interrompida por conta de amigos e conhecidos do clube, que vinham cumprimentá-lo. O segundo me acolheu em sua casa de fato, em Madureira, a poucos metros do Viaduto Negrão de Lima, local de bailes charme, como veremos no terceiro capítulo. No caso de Gérson, a ideia foi buscar suas origens e entender como a sonoridade *black* americana chegou aos ouvidos dos artistas brasileiros e como (e se) estes passaram a fazer parte da cena *Black Rio*. Durante a entrevista, Gerson autografou discos que eu levei, respondeu tudo o que foi perguntado e ainda me convidou para almoçar, convite do qual declinei respeitosamente por achar que já havia perturbado demais a paz daquela manhã de sol. A opção por eles se deu por conta da importância que ambos têm para a cena dos bailes, de diferentes pontos de vista. Enquanto Filó arquitetou e empreendeu, Gérson foi considerado ídolo e

assumi a identidade de um cantor comprometido com as questões que levantaremos a seguir.

Além deles, realizei entrevistas também com David Obadia, jornalista e cineasta, responsável por “*Viva Black Music*” um documentário sobre Gerson, ainda em fase de montagem, e Zeca Azevedo, produtor cultural, pesquisador musical e um dos maiores conhecedores de música negra do País, atualmente colunista de cultura no *site* Sul21. Quase no fim da pesquisa, tive a oportunidade de ler *Funk – A Batida Eletrônica dos Bailes Cariocas que Contagiou o Brasil*,²⁰ escrito pelos jornalistas Julia Bezerra e Lucas Reginatto que, apesar de não abordar o *Black rio*, traça um fio condutor cronológico que menciona fatos interessantes e desconhecidos para mim até então. Consegui entrevistar Julia Bezerra rapidamente e obtive informações preciosas – que estão no livro – sobre a aproximação de algumas equipes de som em relação à campanha que elegeu Leonel Brizola para o governo do Rio de Janeiro, em 1981.

Essas entrevistas foram realizadas com um enfoque jornalístico, e uma abordagem temática, com questões e objetivo definidos: conhecer a participação dos entrevistados na organização/divulgação ou cobertura jornalística dos bailes. Também foram consultadas outras entrevistas de Dom Filó e de outras personalidades importantes para a pesquisa, concedidas a outras pessoas, entre 2009 e 2017, e acessadas em livros, veículos de informação ou no próprio relatório da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro²¹.

²⁰ BEZERRA, Júlia e REGINATO, Lucas. *Funk – A Batida Eletrônica dos Bailes Cariocas que Contagiou o Brasil*. São Paulo, Ed. Panda Books, 2017

²¹ ALMADA, Sandra, “O Dom de Ser Negro – Dom Filó e CULTNE na Revista Raça Brasil”. *Raça Brasil*, 2013. Disponível em: <http://www.cultne.com.br/o-dom-de-ser-negro-dom-filo-e-cultne-na-revista-raca/>. Acesso em: 14 de agosto de 2017; Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Filho concedida a Edson Lopes Cardoso, no dia 4 de junho de 2009, disponibilizada no site *Pele Negra* em 02 de novembro de 2009. Disponível em: <https://pele negra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>. Acesso em: 27 de junho de 2016; Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Filho concedida à jornalista Fernanda Pedroza no programa Entrelinhas da TV Alerj, disponível no site do CULTNE e no canal do Acervo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3C7fCE2x8s> Acesso

Além disso, reuni na pesquisa informações sobre os esforços para a preservação da memória do movimento *Black rio* inventariando as diferentes iniciativas e perspectivas que orientam a constituição de acervos, produção de documentários, publicação de livros de memórias e exposições sobre essa experiência. O CULTNE – Acervo Digital da Cultura Negra²², idealizado, dirigido e mantido por Filó, tem uma importância enorme dentro deste contexto.

O acesso à documentação reunida pela Comissão da Verdade do Estado do Rio de Janeiro, se deu através da gentileza do historiador Lucas Pedretti, um dos pesquisadores da CEV. Ele foi um dos responsáveis pela busca de documentos capazes de comprovar a repressão durante a ditadura à organização e realização dos bailes e à atuação de artistas e participantes. A partir do uso de documentos como ordens de sindicância, relatórios de interrogatórios, fichas, memorandos, entre outros, foi possível a compreensão acerca da repressão empreendida pela ditadura militar contra as iniciativas que questionavam a “democracia racial” brasileira - como faziam alguns bailes com maior conteúdo político, especificamente, os promovidos pela equipe *Soul Grand Prix* - e as estratégias para promover o esvaziamento dos mesmos. Estes documentos, assim como o relatório de pesquisa produzido pela CEV-RJ, foram fundamentais para a realização desta dissertação, pois confirmam e oficializam a

em: 01 de julho de 2017. Depoimento de Asfilófilo de Oliveira Filho (Dom Filó) à Comissão da Verdade do Rio em 02/06/2015; Depoimento de Alcione Pinto Magalhães, irmão de Oberdan Magalhães. In: SEBADELHE, Zé Octávio e PEIXOTO, Luis Felipe de Lima. 1976 - Movimento Black Rio. p.147; “O mundo do disco segundo um executivo fora da rotina”. Entrevista concedida por André Midani à *Folha de São Paulo* em 30 de outubro 1976. Apud: VICENTE, Eduardo. *Segmentação e Consumo – A Produção Fonográfica Brasileira, 1965-1999*. Disponível em http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/E_Vicente.pdf página 21; PACELLI, Shirley. “Aos 84 anos, Tony Tornado fala da luta contra a ditadura e da sua carreira artística”. UAI, 6 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/12/06/noticias-musica,174864/o-gigante-chamado-tony.shtml>. Acesso em: 04 de agosto de 2017.

²² CULTNE – *Acervo da Cultura Negra*. Disponível em: <http://www.cultne.com.br> . Acesso em: 30 de junho de 2017

importância da luta travada contra a ditadura civil-militar por parte dos realizadores e participantes dos bailes *black*.²³

O objetivo geral desta dissertação foi investigar como se constituiu a cena cultural do *Black Rio*, a partir dos bailes e tudo o que girava em torno deles, especificamente a música, sua recepção pela plateia de frequentadores e sua capacidade para formar públicos e promover articulações e sentidos. Pretendo, também, avaliar se os bailes e gravações se constituíram como forma de expressão de indivíduos e grupos e qual a natureza, conteúdos, significados dessa produção musical. Além disso, acompanho e avalio se esta mobilização e forma de expressão constituída por jovens negros e suburbanos constituíram-se como uma tentativa de organização de grupos negros e de enfrentamento ao racismo e à discriminação racial, bem como investigo as ações da ditadura civil-militar, então em vigor no país, em relação ao movimento.

Os materiais reunidos na pesquisa foram organizados em três capítulos que compõem a estrutura desta Dissertação. O primeiro capítulo “**Música, cultura e mercado fonográfico soul: do rádio aos bailes**” apresenta as primeiras manifestações dos ritmos/composições/estética e comportamentos associados à música negra norte-americana, que no Rio de Janeiro ficaram conhecidas como *soul*, acompanhando como elas atraíram e conquistaram jovens negros nos subúrbios cariocas. Através de informações coletadas em diferentes fontes documentais, bibliografia e entrevistas concedidas a mim, procuro reconstituir e compreender a formação do que viria a ser a cena *Black Rio* identificando os artistas, equipes de som, gravadoras e estações de rádio fundamentais para a constituição e expansão dos bailes *blacks* no Rio de Janeiro.

²³ “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ*, Rio de Janeiro, mimeo, 2015.

O segundo capítulo “**A mídia e a ditadura “descobrem” o Black Rio: tensões e contradições**” aborda a organização e realização dos bailes em diferentes bairros cariocas procurando evidenciar quem eram e o que desejavam os seus organizadores e frequentadores, avaliando suas intenções e perspectivas para a organização social dos moradores em favelas e subúrbios. Busca, também, recuperar evidências de um “movimento *black Rio*” e propostas de constituição de uma ‘nova negritude’ como formas de atuar contra a repressão e o racismo. Ainda neste capítulo, apresento como o crescimento dos bailes e seu poder mobilizador chamou a atenção das instâncias repressoras durante a ditadura civil-militar, que intensificou a ação de investigação e repressão aos bailes do *Black Rio*. |

O terceiro capítulo **Memórias, (re)interpretações e disputas em torno do Black Rio** investiga a atuação de Dom Filó, o fundador da equipe *Soul Grand Prix* e profissional de comunicação e o seu esforço para a preservação da memória de várias formas de expressão culturais negras através da constituição, em 2009, do CULTNE - Acervo da Cultura Negra. Analiso, também, o percurso de construção da memória do movimento *Black Rio* inventariando as diferentes iniciativas e perspectivas que orientam a constituição de acervos, produção de documentários, publicação de livros de memórias e exposições comemorativas sobre essa experiência.

Além disso, procuro identificar influências musicais do movimento *Black Rio* em trabalhos de artistas brasileiros a partir dos anos 1980, observando conexões que estes construíram com a música daquele movimento e referências à memória dos bailes e artistas que protagonizaram o *Black Rio*.

Capítulo 1. Música, cultura e mercado fonográfico *soul*: do rádio aos bailes.

O objetivo neste capítulo é mostrar as transformações na cultura negra carioca com adesão de jovens, moradores dos subúrbios, aos ritmos, composições, estética e comportamentos identificados com o estilo musical que aqui ficou conhecido como

soul. Neste trabalho compreendo e analiso a música como forma de expressão cultural, como parte da formação e expressão de identidades culturais negras, não como cópia ou algo dado, fixo, imóvel, mas como inspiração e apropriação, sempre seletiva e sujeita à adaptação, que incorpora alguns elementos e descarta outros, funde estilos, seleciona e mistura ritmos, mutante e em permanente transformação.

Acompanho as reflexões de Hall sobre a problemática da categoria “identidade” e a necessidade de trabalharmos com ela em termos de “um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições-de-identidade, juntamente com um aumento de polarizações entre elas”. Um dos exemplos indicados por Hall é exatamente as “novas identidades” que emergiram nos anos 1970 “agrupadas ao redor do significante *black*”:

(...) apesar do fato de que esforços são feitos para dar a essa identidade *black* um conteúdo único ou unificado, ela continua a existir como uma identidade *ao longo de uma gama de outras diferenças*. (...) o *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter *político* das novas identidades isto é, de seu caráter *posicional* e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos), mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra”.²⁴

A partir dessa perspectiva, procuro compreender como e porquê a música negra americana ouvida e dançada por alguns grupos jovens negros, mesmo com procedência estrangeira, tornou-se não só a preferida para uma grande quantidade de pessoas, mas uma referência capaz de “agrupar” e, também de “polarizar” identidades e diferenças.

O Rio de Janeiro foi o primeiro lugar no país onde a cultura e a música *soul* trazidas dos Estados Unidos da América tiveram aceitação. Apesar de ter atraído milhares de jovens e deste gênero ter sido referência para muitos músicos, é difícil

²⁴ HALL, Stuart. “A dialética das identidades”. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DPA Editora, 2004, pp.86-87. Grifos no original.

encontrar um material denso sobre o assunto, tornando o Movimento *Black Rio* um tema que apresenta muitas possibilidades de estudo no que tange a aspectos sociais, culturais, relativos à indústria fonográfica, históricos, etnográficos e musicológicos. Portanto, esta pesquisa pretende contribuir para entender um pouco mais sobre esta experiência social e musical e sua relação com os comportamentos e moda criados por seus frequentadores.

Mais adiante mostraremos como se deu a divisão de espaço entre o *soul* americano e o samba, mostrando que os ritmos disputaram a atenção de um público comum e que, por algum espaço de tempo, o *soul* mostrou-se mais agregador para um número significativo de jovens negros a ponto de fazer com que os bailes do *Black Rio* tivessem grandes lotações.

1.1 *Soul e funk* – História e conceitos

Vários gêneros musicais negros norte-americanos surgiram e sofreram mudanças, entre a primeira metade do século 20, especialmente nos períodos da Grande Depressão e do pós-Segunda Guerra, muito por conta dos deslocamentos de contingentes populacionais dos estados do sul em direção às cidades do norte e nordeste do país.

O primeiro gênero musical negro de que se tem notícia no contexto da América é chamado de *Spiritual* ou *Negro Spiritual*²⁵. É um tipo de canção religiosa que está

²⁵“African American Spirituals”. *Library Of Congress*. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200197495>. Acesso em: 10 de julho de 2017. Canções *spirituals* foram adotadas como canções de protesto em diferentes contextos históricos. “Steal Away To Jesus”, de autoria da compositora negra Wallis Willis, é entendida por muitos especialistas como incitadora da fuga de escravos nos EUA. Já “Redemption Song”, foi gravada por Bob Marley em 1980, num álbum intitulado “Uprising” (Insurreição). “A letra da canção é derivada do discurso do ativista jamaicano Marcus Garvey, considerado um dos maiores ativistas da história do movimento nacionalista negro” e “o principal idealista do movimento de “volta para a África”. Conforme: “Por trás da música: Redemption Song”. *Minilua.com*. Disponível em: <https://minilua.com/tras-musica-redemption-song-8/>. Acesso em: 04 de agosto de 2017.

associada diretamente à luta contra a escravidão e tornou-se mais frequente a partir das últimas décadas do século 18, em meio ao caminho para a abolição da escravidão nos anos 1860. Ao longo do século 20, o *spiritual* tornou-se um veículo de protesto, assim como as canções *Gospel*, ambas utilizadas na luta pelos direitos civis. Por conta disso, os *spirituals* foram utilizados sempre como canções de busca pela liberdade até mesmo em lugares distantes, como a China, África do Sul e países da Europa do Leste.

Entre as décadas de 1920 e 1940 estão presentes o *Jazz* e o *Blues*. O primeiro teve uma trilha própria e seguiu destacado do outro, cujas características mais marcantes - vocalizações sofridas e solitárias; uso proeminente de violão e letras sobre a vida dura (sentimental, coletiva ou pessoal) - sofreram alterações por conta da chegada às cidades mais populosas e desenvolvidas do norte/nordeste do país, como Chicago, Filadélfia ou Nova York. As composições musicais passam a incorporar outros instrumentos, como o contrabaixo (elétrico ou acústico), a bateria e o piano. Além disso, novas temáticas e questões surgem nas canções. Tal mudança também dá ensejo ao surgimento de outro gênero musical, o *Rhythm & Blues* (R&B). Os temas da vida no campo abrem passagem para situações vivenciadas na cidade grande e passam a adquirir mais popularidade, muito por conta destes lugares serem mais povoados que as cidades do sul.

Se o *blues*, ao eletrificar-se por conta da mudança em direção às cidades do norte e nordeste, gerou o R&B, é possível dizer que a música sacra afro-americana, o *gospel*, também em mudança para a mesma região, gerou a *soul music*.

A diferença do *Soul* para o *Gospel* residia sobretudo nas letras das canções, que abandonavam as palavras de Deus para louvar o amor carnal e os prazeres da vida e para tematizar (às vezes de forma tímida, às vezes, direta) as mazelas da segregação social e econômica sofrida pela comunidade negra dos EUA²⁶.

²⁶AZEVEDO, Zeca. A Música do Movimento e o Movimento da Música. Texto publicado em 04 de abril de 2006 no site *Rock Press*. Disponível em: <http://portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=428>. Acesso em: 03 de dezembro de 2015.

Esta junção de música religiosa e secular, proposta pelo R&B, serviu como uma luva para a época em que surgiu. A luta dos negros norte-americanos por direitos ganhava visibilidade e força. Muito dela se deveu ao aspecto religioso e que os pastores batistas afro-americanos, famosos por sua capacidade de oratória, acabaram por assumir o papel de representantes de suas comunidades neste aspecto. A partir da luta por uma sociedade com igualdade de direitos e oportunidades se intensificou, tendo o modelo de resistência pacífica.

Neste momento surgem lideranças importantes como a do Reverendo Martin Luther King, que se tornaria a mais conhecida na luta pelos direitos civis dos afro-americanos. A identificação da luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos se deu com a *soul music*, muito pelo fato dos outros ritmos negros – *blues* e R&B – terem bem menos relação com o aspecto religioso. Além disso, ambos tornaram-se mais próximos do que passou a chamar-se *rock'n'roll*, um novo estilo musical que surgiu em meados dos anos 1950 e dirigiu-se mais fortemente ao público branco.

A história da música negra dos Estados Unidos era (ou "é", se formos otimistas) uma história de resistência: a apropriação de um gênero pela indústria cultural e pelo público branco fazia surgir uma outra música negra, que se disseminava rapidamente pelos guetos. Isso aconteceu no surgimento do Bebop (depois que o som das big-bands virou a principal música comercial dos EUA, nos anos 30 e 40), no surgimento do *Funk* (reação à absorção da *Soul Music*) e no surgimento do Hip Hop (reação à comercialização do *funk*), só para citar alguns casos. A música produzida pela comunidade afro-americana dos Estados Unidos estava (e ainda está, pelo que podemos perceber) originalmente ligada à identidade sócio-cultural deste grupo, ao modo como essa comunidade percebia a si mesma e à imagem que queria projetar de si mesma²⁷.

²⁷ AZEVEDO, Zeca. A Música do Movimento e o Movimento da Música, op. cit..

A ideia principal do movimento pelos direitos humanos era possibilitar a integração da comunidade negra à sociedade americana, justamente para que os afro-americanos pudessem usufruir da riqueza do país de forma semelhante aos brancos, possibilitando uma melhor distribuição dela entre os cidadãos. Muitos produziam uma riqueza que era usufruída por poucos.

A noção de protesto pacífico engendrada pelos pastores negros, refletia a ideia de uma comunidade racial integrada e pacífica, o que não significava acrítica e apática. A *soul music* propunha uma ideia de integração (ou comunhão, para usar um termo religioso) possível entre brancos e negros. A beleza das gravações, a intensidade das apresentações e a habilidade de músicos e cantores acabaram por transpor o âmbito das comunidades negras e chegaram à audiência branca, não só nos Estados Unidos, mas na Europa, especialmente Inglaterra e França.

Artistas e gravadoras de *soul music*, como a Motown, originária de Detroit (estado de Michigan), e Stax, de Memphis (estado do Tennessee) ganharam as paradas de sucesso. Artistas como Otis Redding, Aretha Franklin, Temptations e muitos outros nomes, tornaram-se conhecidos de consumidores de *rock* e *pop* já na segunda metade da década de 1960.

Descreva a experiência de vida dos afro-americanos e você terá a história do *Soul*: romance e desilusão, amor e luxúria, orgulho, sofrimento e luta²⁸.

Ao mesmo tempo, as marchas pacíficas pelos direitos civis dos negros começaram a reunir milhares de pessoas, obrigando poderosos a refletirem e apoiarem algumas alterações na lei. A reação dos Estados Unidos escravagistas, conservadores, veio na forma de assassinatos e espancamentos, especialmente dos líderes do

²⁸ FRIEDLANDER, Paul. *Rock'n'Roll – Uma História Social*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2003, p.227.

movimento. Como a organização vinha dos setores religiosos, várias igrejas afro-americanas foram incendiadas e as passeatas pacíficas passaram a ser reprimidas à força pela polícia em várias cidades.

A morte de Martin Luther King, em 4 de abril de 1968, em Memphis, Tennessee, marcou o auge desta onda de repressões violentas. Como consequência imediata, tanto da repressão quanto do próprio assassinato, o que era pacífico e organizado nas manifestações e no próprio movimento pelos direitos civis, tornou-se violento e gerou dissidências que também desejavam segregar cultural e racialmente os brancos. No lugar dos pastores e das palavras de compreensão pregadas por eles, temos grupos como os *Black Panthers* e um discurso que conclamava as pessoas ao confronto, basicamente dizendo que deveriam impor aos brancos o mesmo sofrimento e discriminação direcionados aos afro-americanos.

O assassinato de Martin Luther King não somente privou o mundo de um homem brilhante e de um líder político forte e legítimo: de um dia para o outro, privou o mundo do ideal civilizado de integração racial e social que norteava o movimento dos direitos civis nos EUA e a ação de muitos agentes políticos do mundo todo. E mais, o assassinato de King foi também um assassinato cultural. As balas que lhe tiraram a vida acabaram com a época de ouro da *Soul Music*²⁹.

Incorporando esta mudança de estratégia e a própria situação da comunidade afro-americana neste momento, a música produzida por artistas negros se transforma. Saem de cena as letras que propunham uma existência harmônica entre pessoas, independente da cor de suas peles, dando lugar a uma nova forma de música negra, que exalta a comunidade, mas ressalta sua diferenciação como forma de reivindicar seu lugar na sociedade. A canção emblemática desta transformação é “Say It Loud (I’m Black and I’m Proud)”, composta e gravada por James Brown, talvez o maior nome

²⁹ AZEVEDO, Zeca. A Música do Movimento e o Movimento da Música, op. cit..

entre os artistas afro-americanos dos anos 1960. A letra abaixo mostra exatamente este sentimento:

Agora, exigimos uma chance de fazer as coisas por nós mesmos
Estamos cansados de bater a cabeça contra a parede
E trabalhar para qualquer um.
Somos pessoas, somos como os pássaros e as abelhas
Preferimos morrer sob nossos pés
Do que vivermos de joelhos
Diga em voz alta, sou negro e tenho orgulho.

Esta gravação também pode ser considerada como o “marco zero” do ritmo que ficaria conhecido como *Funk*. Com sua chegada, a música negra incorpora uma nova série de detalhes, abrindo mão de componentes até então marcantes. Saem os acompanhamentos de orquestras e qualquer concessão oriunda de outras formas musicais para ser dada maior ênfase ao ritmo e à dança.

A palavra "*funk*" vem sendo usada por músicos de *Jazz* desde o início do século 20 para descrever depressão, medo, algo de particular qualidade e odores corporais, especialmente os de natureza sexual. A proximidade com a palavra "que começa com f" (fuck) é inegável e foi adotada por músicos virtuosos do *Funk*, que queriam descrever suas levadas como "pervertidas", "sujas", "sacanas" e "funky".

As letras de canções *Funk* variam, mas têm como temas comuns o orgulho, força, liberdade, amor, aspectos da cultura negra (por exemplo, comida típica, dança, penteado), sexualidade e espiritualidade. O *Funk* ajudou a definir a cultura negra de massa ao conciliar a identidade adquirida a partir da luta pelos direitos civis através do uso da dança e do discurso político³⁰.

A primazia do *Funk* sobre o *Soul* começou aí. Em suas canções, o que mais importava era o ritmo, o entrosamento entre baixo e bateria e narrativas que falavam da realidade das comunidades negras. Desta forma, podemos dizer que não havia preocupação dos autores de canções *Funk* em contemplar uma audiência que não tivesse conexão direta com a mensagem passada na letra, ou seja, os que não faziam parte do

³⁰ PRICE III, Emmett G. et alli. *Encyclopedia of African American Music*. ABC-CLIO/Greenwood, 2010, pp 338-340.

espectro afro-americano. O gosto do público branco não estava, portanto, contemplado no *Funk*.

O *funk*, mais abertamente sexual, corporal e "agressivo" que a música *soul*, tirou a música negra da igreja e a trouxe de volta às ruas, tirou os cantores negros dos púlpitos e os trouxe de volta para o asfalto. Foi o triunfo do espírito laico, como salientou Jerry Wexler, o legendário produtor do selo Atlantic, em uma entrevista feita para a TV³¹.

A chegada do *Funk* e sua identificação com a questão da luta pelos direitos civis não condenou a *Soul Music* a desaparecer. Os artistas do estilo se viram obrigados a buscar mais contato com os temas e preocupações da comunidade negra, aproximando-o do *Funk*, tanto no aspecto lírico como no instrumental/performance.

Sendo assim, ao compreender a chegada da música negra afro-americana ao Brasil, é preciso levar em conta os contextos de produção da letra e desta música, cada um regido por normas próprias e, a partir da circulação delas, a possibilidade de estabelecer diferentes recepções e apropriações, dependendo da cultura em cada tempo e lugar e das experiências pessoais de cada ouvinte. Por essa razão, Marcos Napolitano avalia que:

Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), *localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou*, em termos sociológicos e históricos.³²

Portanto, o pesquisador deve estar atento aos espaços e relações sociais e culturais através dos quais a música “se realiza” e ganha sentido e significado. No caso desta pesquisa, procurei buscar o circuito social de recepção e apropriação da música negra americana na cidade do Rio de Janeiro, assim como as relações e articulações culturais e sociais constituídas através dela.

³¹ AZEVEDO, Zeca. A Música do Movimento e o Movimento da Música, op. cit..

³² NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2002, p.59. Grifos meus.

1.2 A chegada da *soul music* ao Brasil

No Brasil urbano, o termo “*funk*” começou a ser usado no início dos anos setenta, para se referir à música popular negra contemporânea vinda dos Estados Unidos (por exemplo, James Brown, The Jackson Five, Wilson Picket, Kool and the Gang, Isaac Hayes). Nessa época, o termo era associado à música *soul*. O *soul* havia chegado antes³³.

Lívio Sansone, em seu livro *Negritude Sem Etnicidade*, afirma que o primeiro disco de *Soul Music* a ser lançado no Brasil teria sido a compilação “What Is *Soul*? (O que é *Soul*?), pela Companhia Brasileira de Discos, em 1967. Segundo ele, a capa do álbum, que trazia vários artistas americanos de sucesso como Otis Redding, Aretha Franklin, entre outros, vinha com uma fotografia em que apareciam jovens brancos, restando pouca ou nenhuma informação visual sobre o conteúdo musical. Na contracapa, Sansone ressalta a presença de um texto explicativo, no qual o novo gênero musical é apresentado ao público consumidor brasileiro:

Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de definir algo muito grande e elevado. Assim é o “*soul*”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com característica de novidade. As letras contêm mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige. ... É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as “caves” de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se.³⁴

O texto é genérico sobre o conteúdo musical do álbum e pouco elucidativo sobre o que, de fato, seria a *Soul Music* ou, simplesmente “o *Soul*”. Não havia, a julgar pelo texto, uma percepção detalhada sobre letras ou ritmo, a não ser que as palavras traziam

³³ SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador, Editora da UFBA, 2003, p. 171.

³⁴ SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade*, op. cit., p. 172.

“mensagens de sentimento e ternura”, provavelmente referindo-se aos temas sobre união, integração e coexistência os mais presentes nestas composições.

A coletânea talvez seja pioneira no Brasil ao propor o termo “*Soul*” como um novo gênero musical, mas é possível afirmar que, mesmo antes deste lançamento, já havia compactos de artistas da gravadora americana Motown, distribuídos aqui pelos selos Fermata e Rosenblit. The Supremes, The Four Tops e The Marvelettes já haviam chegado às lojas brasileiras e aos lares do país, simultaneamente ao lançamento nos Estados Unidos.

Tanto os lançamentos em compacto nacional de artistas das gravadoras americanas especializadas em *Soul*, quanto os compactos com versões das mesmas composições, mostram a existência de um mercado consumidor para as canções *Soul* no país. Tal fato pode demonstrar uma reação do público à doçura das melodias e ao potencial dançante ou romântico das canções ou uma estratégia comercial das gravadoras. Esta questão é bastante importante para que seja possível perceber, por exemplo, a confusão entre os termos e gêneros musicais, especialmente, “*Rock*”, “*Soul*” e o novíssimo “*Funk*” entre o público brasileiro.

Durante os anos setenta, os termos “*Soul*” e “*Funk*” foram indiscriminadamente usados, sem significar exatamente os mesmos estilos musicais que representavam nos Estados Unidos. Assim, no fim dessa década, os DJs do Rio de Janeiro continuavam a falar em música *Soul*, enquanto, nos Estados Unidos, esse estilo já era chamado de *Funk*³⁵

Apesar das diferenças básicas entre *Soul* e *Funk*, ambos foram apresentados ao público brasileiro e carioca como gêneros e ritmos similares, partes do mesmo momento histórico. Quando o termo “*Soul*” passa a ser usado no Brasil como, por

³⁵ SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade*, op. cit., p. 172.

exemplo, no lançamento da coletânea mencionada por Livio Sansone, em 1967, contendo sucessos deste ano, podemos dizer que a música negra americana já está em processo de mutação, incorporando temas e características rítmicas do que viria a ser conhecido lá como *Funk*. Entretanto, o termo “*Soul*” seguiu sendo utilizado e, além dele, o termo “*Black music*”, que serviria para designar qualquer tipo de música negra produzida nos Estados Unidos, cantada em inglês, contendo os elementos rítmicos e harmônicos do *Funk*, ou mesmo do *Soul*.

Sendo assim, a produção *Funk* americana é a que vai fornecer as canções que serão tocadas nos bailes cariocas que, por conta da nomenclatura utilizada por gravadoras, rádio e público em relação às músicas, ficariam conhecidos como *Bailes Soul* ou *Bailes Black*. Tal como indicado por Stuart Hall, falando da experiência inglesa, Sansone afirma que “brasileiros em todos os lados do debate sobre o *soul* adotaram a palavra inglesa *black*.” Segundo ele, apesar dos protestos em função da adoção de uma palavra estrangeira para “descrever uma influência estrangeira” isso acabou por ajudar a mostrar e “a explicar o terreno movediço da cultura e da política local”:

Complementa Paulina Alberto:

E mais uma vez, apesar das preocupações de que a adoção entusiástica pelos bailarinos do termo *black* para descrever a si mesmos e seus estilos pudesse destruir ou contaminar a terminologia racial local, brasileiros de todo tipo não tiveram problemas em adotar o termo nem o substituíram pela palavra brasileira “negro”.³⁶

Mesmo quando artistas brasileiros começaram a gravar álbuns e canções próximas ao estilo americano, ficaram conhecidos como integrantes do gênero *Soul Brasileiro*, ou *Black*. O termo “*Funk*” só será utilizado mais tarde, especialmente para

³⁶ ALBERTO, Paulina. When Rio Was Black – Soul Music, National Culture And The Politics Of Racial Comparision In 1970s Brazil, *Hispanic American Historical Review*, 2009, pp. 3-39.

denominar a produção artística feita por nomes da cena dos bailes cariocas, que utilizarão outros parâmetros para compor suas músicas.

1.3. *Black Rio* e os primeiros bailes

As origens do que se entende por *Black Rio* remontam à segunda metade da década de 1960, quando um contingente significativo de jovens negros e mestiços, habitantes dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro se encontravam para dançar ao som de músicas americanas do gênero conhecido pelos frequentadores como *Soul*.

O grande número de bailes *black* não ocorreu por acaso. É possível dizer que vários fatores incorreram simultaneamente para a crescente incidência de eventos frequentados por um público majoritariamente negro ou mestiço, organizados em clubes da periferia carioca. Além das mudanças experimentadas pela própria música popular em países como Estados Unidos e Inglaterra, podemos citar, como consequência imediata, o aumento da indústria de discos local e em países como o Brasil. Gravadoras internacionais (EMI, Philips, Columbia, Atlantic, entre outras), tinham seus discos fabricados aqui por empresas brasileiras (Companhia Brasileira de Discos, Rosenblit, Fermata, Continental) e contratavam também artistas nacionais para seus elencos³⁷.

Ao mesmo tempo, programas de televisão surgiram a partir de novas tendências musicais, especialmente a Jovem Guarda, que foi um reflexo nacional da Beatlemania, incorporando novos ídolos como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Mais tarde, outras atrações televisivas deram espaço para outros artistas de tendências musicais diversas:

³⁷ A Philips entrou no mercado brasileiro em 1958 com a compra da Companhia Brasileira de Discos (CBD). Os primeiros lançamentos da Philips no país datam de 1972, em 1978 passa a se chamar Polygram Discos LTDA. Nessa época, ela passa a ter em seus catálogos todas as correntes da música brasileira abrangendo cerca de 80% dos artistas da MPB. De acordo com a Associação Brasileira dos Produtores de Discos ABPD. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/sobre_gravadora.asp?g=17>. Acesso em: 05 de dezembro de 2016.

O Fino da Bossa e a Tropicália. A música estrangeira, especialmente a produzida em Estados Unidos e Inglaterra, chegava ao país via programação de rádio.

Não havia emissora radiofônica segmentada, como há hoje. Elas tocavam de tudo, desde boleros e sambas-canção a Pop internacional, Beatles, baladas, não havia uma ordem lógica nas programações³⁸

O Rio de Janeiro foi a porta de entrada da cultura e da música *soul* americana, que tiveram uma ressonância significativa entre os jovens, atraindo milhares aos bailes, gerando identidade visual, cuja inspiração e ponto de partida foi o modelo americano, mas que assumiu ares e formas próprias com o passar do tempo. Um dos grandes responsáveis pela divulgação da música anglo-americana no Rio de Janeiro – Newton Duarte, conhecido como Big Boy³⁹ – surgiu justamente neste momento em que emissoras de rádio buscavam se adaptar a este novo momento da música popular, especialmente procurando atingir um público jovem e consumidor dessa produção.

As primeiras canções foram tocadas em rádio, mais especificamente, no programa do Big Boy. Big Boy começou na Rádio Tamoio e logo passou para a Rádio Mundial, na qual recebeu carta branca para ousar. Além da linguagem destinada ao jovem, ele inovou na programação musical. Dono de grande acervo de discos, fã de vários grupos e artistas estrangeiros, Big Boy tocava seus próprios LP's no programa. Entre os gêneros musicais, o *Rock* tinha mais destaque, mas havia espaço para artistas e bandas que se inseriam no segmento da *Soul Music*.

A partir do conhecimento que Newton tinha de música, Reynaldo Jardim, então diretor da Mundial, o convidou para apresentar um novo programa, além de ser Jardim o

³⁸ Entrevista de Zeca Azevedo, produtor musical, concedida ao autor via Skype em 26 de setembro de 2016.

³⁹ Newton Alvarenga Duarte nasceu em 1º de junho de 1943, na cidade de São Paulo. Courseou a Faculdade Nacional de Filosofia (atual UFRJ) e tornou-se professor no Colégio de Aplicação da instituição, dando aulas de Geografia logo após.

responsável pelo apelido Big Boy. A combinação de nova música e linguagem para os jovens deu destaque imediato ao “Big Boy”, que se inspirou nos *disc jockeys* americanos, especialmente em Wolfman Jack⁴⁰, que desenvolveu um estilo próprio a partir de 1962, quando apresentava os programas de *Rock'n'Roll*: sexta, a partir das 18h, o Ritmos de Boate e aos sábados, o Cavern Club, um programa especializado em Beatles. Big Boy então incorporou, além da linguagem jovem, vários efeitos especiais, feitos pelo sonoplasta da rádio, Doctor Sylvana, mudando completamente o formato dos programas de rádio e destacando-se imediatamente como o primeiro apresentador identificado com a juventude.

A partir do sucesso alcançado na Mundial, Big Boy viajou para o exterior, tornou-se uma figura conhecida no Rio de Janeiro e, em pouco tempo, ampliaria sua influência de maneira inédita, com a organização do Baile da Pesada. A ideia do evento partiu de Ademir Lemos, *disc-jóquei* da boate Le Bateau, em Copacabana:

Ele não ficava atrás da aparelhagem de som: recebia fregueses e dançava junto, animando a festa. Contava que se tornou discotecário graças aos seus dotes de dançarino e brincava dizendo que foi a primeira chacrete da TV, dançando *rock* no programa “Brotos no Comando 1966”, na TV Continental.⁴¹

Com a experiência e o sucesso acumulados com os programas de rádio e casa noturna, respectivamente, Big Boy e o dançarino Ademir Lemos foram convidados a levar a agitação para um ambiente "ao vivo". O lugar escolhido para esta inovação foi o Canecão, famosa cervejaria da zona Sul carioca, que recebeu o radialista e seu público durante alguns meses, em 1969/70.

⁴⁰ Wolfman Jack. Verbete no *Wikipedia*, Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wolfman_Jack, Acesso em: 19 de dezembro de 2016.

⁴¹ João Pecegueiro do Amaral em “Big Boy Show”, documentário produzido por Claudio Dage e Leandro Petersen, Rio de Janeiro, 2004; e LEITE, Yuri. *Ademir Lemos, o pai do funk brasileiro*. Disponível em: <http://blackbroder.blogspot.com.br/2010/10/ademir-lemos-o-pai-do-funk-brasileiro.html>. Acesso em: 19 de dezembro de 2016.

Em pouco tempo, milhares de jovens passaram a frequentar o ambiente, lotando o Canecão. Gente de várias partes da cidade, uma vez que os programas de Big Boy eram líderes de audiência e o baile era realizado num local capaz de comportar mais de 4 mil dançarinos. É possível pressupor que o público desses eventos iniciais tenha sido de ouvintes dos programas de Big Boy na Mundial AM.

A temporada no Canecão, no entanto, não duraria muito, apesar do grande sucesso, os donos da casa tinham planos de transformá-la num palco para artistas de MPB.



Figura 1: Big Boy à frente do Baile da Pesada, no Canecão, em 1970. Acervo Big Boy.

Diante do sucesso, Big Boy, já sem Ademir, procurou levar o Baile da Pesada para vários clubes e estabelecimentos do Rio de Janeiro, especialmente na Zona Norte da cidade, oferecendo o melhor da música *Black* que tocava em seus programas e sua presença como animador de *disc-jóquei* da festa. Era uma combinação infalível.



Figura 2: Ademir Lemos (esq.) e Big Boy em uma das edições do Baile da Pesada, no Canecão, em 1970.

Apesar da importância do Baile da Pesada, não há unanimidade sobre seu pioneirismo. Para Sílvio Essinger, ele foi “um passo à frente dos hi-fis (festas animadas por um simples toca-discos e um punhado de vinis), bastante comuns no subúrbio e nas discotecagens da Zona Sul da cidade”⁴². A prática dos *hi-fis*⁴³, termo decorrente da abreviação de “*High Fidelity*”, que ressaltava a qualidade dos toca-discos da época, já acontecia no subúrbio, especialmente entre fãs e admiradores do programa do Big Boy. Entre eles, está Oséas Moura dos Santos⁴⁴, que trabalhara como assistente de palco para pequenas bandas de *Rock* cariocas e, por ser fã do estilo, decidiu fazer seu próprio *hi-fi* onde morava, no Morro da Mineira. Primeiramente um fã de *Rock*, Oséas descobriu com Big Boy a explosão dançante de James Brown.

Após o encantamento com as canções de Brown em seu período *Funk*, especialmente a partir de 1968, Oséas chegou às obras de outros artistas negros do mesmo segmento e decidiu ampliar seu *hi-fi* junto com amigos, procurando realizar a festa na própria comunidade onde moravam, no caso, o Morro da Mineira, próximo ao

⁴² ESSINGER, Sílvio. *Batidão – Uma História do Funk*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2005, p.17.

⁴³ Há uma semelhança entre a ideia de hi-fi – enquanto festa de subúrbio - e a de “soundssystem”, que é uma festa jamaicana de rua, feita por pessoas que operavam toca-discos, dançarinos e cantores, que são parte essencial da cultura de rua da Jamaica. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_\(Jamaican\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_(Jamaican)). Acesso em: 01 de junho de 2017.

⁴⁴ ESSINGER, Sílvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.18.

bairro do Catumbi, na Zona Norte do Rio. Por questão de proximidade e conveniência, o lugar escolhido para a festa foi o extinto Astória Futebol Clube⁴⁵. Àquela altura, Oséias já atendia pelo nome de Mr.Funky Santos, seu “nome artístico” a partir de então.

A memória elaborada por Filó atribui importância a outros espaços e movimentos entrelaçados às origens dos bailes do subúrbio carioca e acrescenta outros elementos para a compreensão das divergências em torno da “origem” dos bailes:

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. Paralelamente a isso, a Rádio Mundial AM 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 branca⁴⁶.

Enquanto há certo consenso entre os pesquisadores musicais sobre o pioneirismo de Big Boy na criação dos eventos no formato de baile, podemos dizer que, independente dele, havia uma recepção da música negra afro-americana em outros pontos da cidade, gerando “intervenções” especialmente no subúrbio. Se Big Boy tinha a estrutura de uma casa noturna como o Canecão, organização logística em termos de aparelhagem de som e discos, além de visibilidade pública por conta de um programa de rádio veiculado diariamente, havia muita gente sem esta infraestrutura, mas igualmente disposta a realizar eventos semelhantes ou que já estava realizando – em menor escala e com menos estrutura/divulgação – os seus bailes. Quando o Baile da Pesada foi realizado no Canecão, no subúrbio já haviam acontecido o que Filó considera “o

⁴⁵ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima e SEBADELHE Zé Octávio. *1976 - Movimento Black Rio*, Ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 2016, p.56.

⁴⁶ Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Filho (Filó) a Edson Lopes Cardoso, no dia 4 de junho de 2009, disponibilizada no site *Pele Negra* em 02 de novembro de 2009. Disponível em: <https://pele negra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>. Acesso em: 27 de junho de 2016.

primeiro”, mas, o mais importante, para ele é a diferença na cor da pele dos públicos destes bailes: enquanto os bailes comandados por Big Boy eram para uma “clientela eminentemente branca”, as “intervenções” ou festas nos subúrbios reuniam os seus “companheiros”.

1.3.1. Dom Filó, Clube Renascença e a “Noite do Shaft”

Além de Big Boy, Ademir Lemos e Funky Santos, ainda há uma figura muito importante no mapeamento das origens dos bailes *black* cariocas. Seu nome é Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó.⁴⁷ Àquela época, ele já frequentava o Clube Renascença, no bairro do Andaraí, do qual seus pais eram sócios. Ter um carro facilitou o deslocamento de Filó pelo Rio e representou acesso até então raro de um jovem da Zona Norte à Zona Sul, onde haveria muito mais opções de diversão:

A Zona Sul, com suas boates e intensa vida noturna, onde Filó já marcava presença, oferecia uma atividade cultural bem diversificada e mais liberta do moralismo vigente, incomparável aos padrões do subúrbio carioca naqueles idos de anos 1960. Essa liberdade era a plena identificação com um novo tipo de entretenimento e lazer só seriam experimentadas pela maioria da juventude periférica, predominantemente negra, com o surgimento dos primeiros bailes *black* (...) que iriam se alastrar espontaneamente pelos bairros da Zona Norte, desencadearia um fenômeno de massa de grandes proporções, com uma abrangência inimaginável. Essa manifestação ficaria conhecida, em breve, como Movimento *Black rio*⁴⁸.

Esta “espontaneidade” à qual os autores Luis Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sebadelhe se referem, quando mencionam a velocidade com a qual os bailes se estabeleceram no subúrbio carioca pode ser questionável. De fato, durante os primeiros

⁴⁷ Nascido em 1949, em Botafogo, Dom Filó logo se mudou com a família para o subúrbio, morando mais tempo na comunidade do Jacaré. Filho de pai mecânico e mãe empregada doméstica, o jovem Asfilófilo logo aprendeu a atividade do pai. Com o tempo a oficina da família transformou-se em uma agência de automóveis e a mudança de condição trouxe uma melhora em termos aquisitivos. Assim foi possível para Filó estudar em colégios e ingressar na Faculdade Souza Marques em 1969 para cursar Engenharia Civil e ganhar de presente um Fusca. Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó concedida ao autor no Clube Renascença, Rio de Janeiro, em 30 de junho de 2015.

⁴⁸ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio. *1976 - Movimento Black Rio*, Ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 2016, p.27.

anos da década de 1970, a cena suburbana, foi se modificando à medida que a música negra estadunidense ia chegando ao país e gerando identificação com um público crescente, mas este processo de absorção das referências de uma canção com letras em inglês e elementos rítmicos novos, certamente levou algum tempo.

Durante a entrevista concedida a mim, em 2015, Filó relembra de outro modo sua relação com as boates da Zona Sul:

Nós chegávamos cedo a Copacabana e as boates ainda estavam vazias. Dava pra gente ouvir com mais tranquilidade as músicas que o discotecário da casa colocava. Depois ficava cheio, lotava e a gente ia embora. Só que ele deixava os maiores sucessos das paradas para o meio da noite, para tocar pro maior número de pessoas. No início eram basicamente músicas desconhecidas. A gente pedia pra tocar os sucessos de quem a gente gostava⁴⁹.

Portanto, Filó estava em busca não de uma vida cultural mais intensa na zona sul e, sim, dos lugares onde pudesse ouvir “os sucessos de quem a gente gostava”. Em outra entrevista, desta vez concedida ao jornalista e pesquisador Sílvio Essinger, em 2005, Filó lembra quais eram os “sucessos” *black* em cada boate da Zona Sul carioca e as estratégias para compra do “material”:

*Havia boates que jogavam fora exatamente o produto que a gente queria, como a Le Bateau, One Way e Jirau. Chegava muito material *black* e eles só tocavam “Sex Machine” (sucesso de 1970 de James Brown). Os disc-jóqueis começaram a negociar o material e logo formou-se um mercado.⁵⁰*

Nessa busca pela música negra americana, um dos destinos preferidos de Filó na Zona Sul foi o chamado “Beco da Fome”, uma galeria de restaurantes de baixo preço, na esquina das ruas Ministro Viveiros de Castro e Prado Júnior, em Copacabana. Ali se

⁴⁹ Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó, concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015. Grifos meus.

⁵⁰ ESSINGER, Sílvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.20. Grifos meus.

reuniam intelectuais, figuras conhecidas da cidade e artistas, entre eles, Antônio Viana Gomes, que seria conhecido em breve como Tony Tornado, que havia vivido algum tempo em Nova York, mais precisamente no bairro negro do Harlem, e conhecido, de perto, a luta (e as lideranças) pelos direitos civis da população negra.

De acordo com os jornalistas e pesquisadores Zé Octávio Sebadelhe e Luiz Felipe Peixoto, Tony Tornado tratava seus amigos como “brother” e “dom”, além de outras expressões em inglês e reproduzia o modo de andar e falar dos negros americanos com os quais havia convivido. Ele também colecionava a “revista Ebony - uma das pioneiras no mercado editorial norte-americano, direcionada ao comportamento e a assuntos ligados especificamente à comunidade negra”, além de ditar a moda, dar dicas de comportamento, e ainda trazer uma nova atitude para a temática racial, digamos, mais *black*, absorvida por seu círculo de amizades.⁵¹

Falando a esses pesquisadores, Filó atribui outros significados à descoberta e convivência com Tony Tornado porque “o Tony nos apresentava aquele estilo moderno dos negros americanos nestas revistas, que nos fascinava e servia como um modelo. Nelas víamos finalmente uma identificação real de como queríamos ser e nos portar de fato”.⁵² Essa identificação, segundo entrevista de Toni Tornado em 2015, explica sua perseguição durante a ditadura militar. Foram “nove passagens pela polícia, discos apreendidos e exílio”.⁵³

⁵¹ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio, *1976 - Movimento Black Rio*. Op. cit., p. 33.

⁵² Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó In: PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio, *1976 - Movimento Black Rio*. Op. cit., p. 33

53

PACELLI, Shirley. “Aos 84 anos, Tony Tornado fala da luta contra a ditadura e da sua carreira artística”. *UAI*, 6 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/12/06/noticias-musica,174864/o-gigante-chamado-tony.shtml>. Acesso em: 04 de agosto de 2017.

Após a interação com as experiências da noite na Zona Sul, frequentando o ambiente universitário, orbitando o circuito de atrações de Ipanema e Copacabana, Filó se viu motivado a levar tudo isso para a Zona Norte. E o Clube Renascença surgiria como uma opção possível para essa tentativa.

Fundado em 1950, inicialmente com sede no Méier e, a partir de 1958, na Rua Barão de São Francisco, nº54, no Andaraí, o Renascença é um clube social, recreativo, cultural e esportivo⁵⁴. Desde o início, o “Rena” notabilizou-se por ser um clube para negros pertencentes a uma classe média, que buscavam um espaço de convivência após receberem várias recusas de outros clubes. Asfilófilo Oliveira, pai de Filó, era dono de uma oficina de automóveis, por exemplo. Onze homens e 18 mulheres negros são reconhecidos como os seus fundadores.

Filó era participante ativo do clube, frequentava as dependências do Renascença, participando das atividades de lazer, chegando em pouco tempo a fazer parte da diretoria. Também atuava na montagem de espetáculos teatrais vinculados ao departamento cultural do clube. Com sua presença cada vez mais constante, inteligente, matriculado na universidade ele se destacou naturalmente e viu no clube um espaço propício para eventos para o público jovem.

Àquela altura, os bailes de Mr.Funky Santos no Clube Astória já estavam acontecendo, além dos primeiros Bailes da Pesada, no Canecão. Em 2015, ao explicar a concepção do baile no Renascença, Filó associa estas experiências iniciais em andamento para procurar entender o funcionamento dos eventos, e explica que faltava um elemento para colocar sua versão de baile em ação: a conscientização⁵⁵. Filó já

⁵⁴ GIACOMINI, Sandra. *A Alma da Festa: Família, Etnicidade e Projetos Num Clube Social Da Zona Norte*, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2006. p.29.

⁵⁵ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

participava de campanhas de esclarecimento das populações no entorno do Renascença, especialmente sobre os perigos da Doença de Chagas. O clube oferecia palestras sobre prevenção e como lidar com os insetos transmissores, os “barbeiros” e, depois delas, “rolava um som.”⁵⁶

A ideia de inserir mensagens de afirmação e chamados à consciência para os frequentadores do baile e da importância de estimular a autoestima individual e coletiva veio dessa vivência em campanhas de conscientização social. Filó tinha experiências positivas por conta de sua condição social, sua faculdade em andamento, suas leituras, sabia que seus eventos poderiam oferecer algo do que era sentido, não só por ele, mas bem próximo do que vinham fazendo os negros norte-americanos em discos, filmes, livros, quadrinhos, festivais de música e uma série de experiências em torno do *Funk* no momento em que a luta pelos direitos civis da população afro-americana tomou um caráter de confronto, abandonando a via pacífica⁵⁷.

Além da música, o cinema americano negro ganhava espaço neste início de anos 1970. As produções tinham elencos formados por atores, diretores e produtores negros, além de grandes nomes da música *Funk* assinando trilhas sonoras. Uma destas produções, “Shaft” (1971), fez muito sucesso em vários países e mostrava a rotina de um detetive negro na luta contra o crime. A trilha sonora do filme fora composta por Isaac Hayes, um dos grandes expoentes da música negra americana, chegando a vencer o Oscar de Melhor Canção Original em 1971. O gênero cinematográfico que comportou estas produções chamou-se de “Blaxploitation”:

O Blaxploitation é um cinema que responde ao seu tempo, um gênero composto de filmes que tiram os negros dos papéis coadjuvantes

⁵⁶ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio, 1976 - Movimento Black Rio, Ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 2016, p.61.

⁵⁷ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

serviçais e idealizam a figura do herói. Homens (Richard Roundtree, Melvin Van Peebles) e mulheres (Tamara Dobson, Pam Grier) gostosos, desejados, atrevidos, que flertam, mergulham ou trabalham com a lei e a marginalidade. Personagens reflexo de uma romantização da inversão do status quo: os policiais, ponta final do iceberg de opressão, são os mais espezinhados no Blaxploitation..⁵⁸

O sucesso de “Shaft”, dirigido por Gordon Parks e estrelado por Richard Roundtree foi tão grande que transformou-se em seriado, exibido na TV brasileira à época. Filó, que era fã do filme e do personagem, viu nele um exemplo de autoestima elevada e decidiu batizar o nascente baile do Renascença como “A Noite do Shaft”⁵⁹.

Nos bailes “A Noite do Shaft”, realizados aos domingos, além da música *black*, havia a projeção de imagens do filme, festivais e música negra e fotografias de frequentadores tiradas durante o baile o que, como comentou Filó, tinha o efeito de promover a autoestima dos participantes. Isso atraiu mais e mais jovens negros para os eventos. A inovação estava, justamente, na atitude de Filó que, durante os intervalos entre as músicas, ou mesmo durante elas, pegava o microfone e falava sobre a importância de estudar, não se deixar levar pelas drogas e pela violência. Mensagens e ao mesmo tempo convocações para mudar comportamentos e atitudes de quem estava lá, em busca de diversão e algo além “(...) o que você está pensando do futuro?”, “Nós temos que nos organizar como negros, senão nós não vamos chegar lá”⁶⁰.

(...) ao inspirar-se nos ritmos e nas atitudes dos negros americanos, os jovens compartilham o projeto original do Renascença, rejeitando o lugar que se pretende tradicionalmente atribuir ao negro no Brasil. Se nos anos 1950 a referência do Renascença era uma classe média idealizada, por hipótese amante de saraus lítero-musicais, nos anos 1970 busca-se também uma identidade fora dos modelos consagrados.⁶¹

⁵⁸ AUGUSTO, Heitor. Blaxploitation: o gênero que obrigou o mundo a notar os negros. Disponível em <https://abraccine.org/2011/11/20/blaxploitation-o-genero-que-obrigou-o-mundo-a-notar-os-negros/>. Acesso em: 04 de abril de 2017.

⁵⁹ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

⁶⁰ ESSINGER, Silvío. *Batidão – Uma História do Funk*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 2005.p.22.

Para o comando da discotecagem do baile, Filó havia convidado o disc-jôquei Luiz Stelzer, da boate One Way, em Ipanema, velho conhecido da turma nas noites pela Zona Sul. Mais tarde, ele adotaria o nome de Luizinho Disc Jockey Soul.

A partir das informações reunidas na pesquisa é possível perceber que os momentos e experiências fundamentais para a constituição dos bailes *black* no Rio de Janeiro, nosso objeto de estudo, encontra-se entre os bailes animados por Mr.Funky Santos na sede do Astória, no Catumbi, o Baile da Pesada, e a cena cultural do Clube Renascença, a qual passou a ser capitaneada por Dom Filó.

1.3.2. A criação das equipes de som: Mr.Funky Santos, Black Power e a Soul Grand Prix

As primeiras equipes surgiram quando os frequentadores mais assíduos dos Bailes da Pesada resolveram imitar seus ídolos Big Boy e Ademir, comprando uma aparelhagem de som e tocando discos de soul para animar pequenos clubes. A única equipe carioca que foge um pouco desse lugar comum é a Soul Grand Prix, surgida a partir da experiência do grupo cultural que atuava no Clube Renascença⁶².

A ideia de equipe de som surgiu a partir da demanda por bailes organizados em clubes do subúrbio carioca. Antes delas, os bailes eram realizados em um lugar fixo, exigindo menos pessoas para sua realização. No terreno da evolução dos *hi-fis*, caso de Mr. Funky Santos, também contribuiu Paulo Santos Filho, um ex-frequentador do Baile da Pesada, mais tarde batizado como Paulão Black, que fazia suas festas informais em frente à sua casa, em Rocha Miranda. Por sugestão de amigos, ele levou sua vitrola e caixas de som para um clube de Guadalupe, o Botafoguinho. Como não tinha um equipamento potente para realizar um evento para um número maior de pessoas, o clube

⁶¹ GIACOMINI, Sônia. *Clube Renascença – História*. Disponível em:

<http://www.renascencaclubes.com.br/o-clubes/historia/>. Acesso em: 30 de outubro de 2016.

⁶² VIANNA, Hermano, *O Baile Funk Carioca, Dissertação de Mestrado, Museu Nacional – UFRJ, 1987*. p.27. Grifos meus.

comprou um novo toca-discos, amplificadores e luzes e ali começou sua equipe de som, a *Black Power*⁶³.

O sucesso da “Noite do Shaft”, no Clube Renascença com Filó no comando continuou. A partir de 1973/74, o número de frequentadores aumentou e as instalações do Renascença se tornaram pequenas para tanta gente.⁶⁴

Frias calculou que existiam cerca de 300 equipes de som no Rio, com bailes quase todas as noites variando de 5.000 a 15.000 frequentadores. O suplemento cultural Um e Meio, do *Jornal do Comércio*, do Rio, estimou o número total de dançarinos em “milhões” enquanto um DJ no artigo de Frias estimava entre um e dois milhões.

Foi o momento em que Filó sentiu a necessidade urgente de levar o baile para lugares maiores e surgiram como opções o Clube Maxwell, na vizinha Vila Isabel, e o Cascadura Tênis Clube. Para alternar as imagens dos filmes exibidos, Filó incorporou imagens de ídolos da música negra americana e brasileira, pilotos de Fórmula 1, numa tentativa de despertar os participantes do baile para os exemplos de afro-americanos bem sucedidos, além da velocidade dos carros com o primeiro lugar na preferência dos frequentadores, o que gerou o slogan: “*Soul Grand Prix*, o *soul* em alta velocidade.”⁶⁵

⁶³ ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.25.

⁶⁴ ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era black: Soul music no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 63, n.2, p. 41-89, jul./dez. 2015, p. 55.

⁶⁵ Idem, p.26.



Figura 3: Dom Filó (esq.) e o sociólogo Carlos Alberto Medeiros (militante do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras - IPCN) no Clube Renascença em uma das “Noites do Shaft”, 1972. Acervo CULTNE

O embrião de estrutura de uma equipe de som para realização de “A Noite do Shaft” estava formado no Clube Renascença. Sua composição reuniu Filó no conceito e apresentação, Luizinho Disc Jockey Soul na discotecagem e, na administração, um primo de Filó, Nirto Batista de Souza, guitarrista e compositor amador, ex-vendedor de balas no trem. A necessidade surgiu justamente quando a Noite do Shaft precisou sair do Renascença e a realização do baile em novo espaço exigia o deslocamento e montagem de aparelhagem de som, confecção de cartazes, ingressos e cobrança dos valores junto a uma outra instituição, no caso, o clube que sediaria o evento:

Artesanalmente, Nirto e Luizinho fizeram duas caixas de som com quatro woofers (amplificadores de graves) de doze polegadas cada uma. “O mixer (aparelho feito para alternar os canais de música, mudando as canções) era feito numa marmitinha, com dois botõezinhos. O som era um Gradiente Pro 2000”. Com apenas duas caixas de som, o equipamento podia ser transportado numa Kombi.⁶⁶

⁶⁶ Idem, p.24

A partir deste momento em que os bailes *black* passam a atrair um público maior, por volta de 1973/74, as equipes de som tornam-se o modelo de organização e administração do negócio, especialmente quando os bailes passam a ser itinerantes, deixando a sede fixa de um clube, como o caso da Noite do Shaft no Renascença, passando a rodar por vários lugares da zona norte carioca.



Figura 4: Equipe Soul Grand Prix, Baile Renascença, anos 1970, Filó, de chapéu. Acervo CULTNE.

Os requisitos necessários para o funcionamento das equipes era a existência de um equipamento de som como potência razoável, caixas de som (quanto mais caixas de som, maior seria a capacidade da equipe e mais alto o volume do som) e os discos. Para a questão logística, era necessário viabilizar o transporte e montagem deste equipamento, geralmente feito por integrantes da equipe, além de efetuar contatos com o clube para resolver questões referentes a impressão de ingressos, “volantes” (pequenos panfletos que avisavam sobre a data do baile, distribuídos em locais da cidade) e recolhimento dos valores arrecadados logo após o fim do baile.

Em pouco tempo, várias equipes de som surgiram nos subúrbios do Rio, sempre com a origem compartilhada entre fãs de música, ouvintes do programa de rádio do *Big*

Boy e frequentadores dos primeiros bailes, seja do Canecão, do Astória ou do Renascença:

É possível constatar que a maior parte dos donos de equipe surge de dentro do “mundo dos bailes”, sendo frequentadores desse tipo de festa antes de encará-lo como um negócio. Existem algumas vagas acusações contra pessoas que “chegam de fora”, “não entendem nada de baile”, e montam equipes “só pensando em ganhar dinheiro”.⁶⁷

A partir da atuação das equipes, houve uma divisão geográfica dos bailes e públicos interessados na música *black* na cidade, com propostas e significados diversos:

A zona sul era do Big Boy e do Ademir, a Zona Portuária e o Centro eram do Funky Santos, a Zona da Leopoldina, Méier e Cascadura da Soul Grand Prix, mas de Madureira pra lá – Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Rocha Miranda, era tudo Black Power.⁶⁸

Não demorou para haver competição acirrada entre as equipes de som e a necessidade de constituir diferenciais no negócio, se fez presente. Como a música era o principal atrativo nos bailes iniciais, as equipes precisavam garantir que teriam estoque de várias canções *Funk/Soul* em seus arquivos para conseguir realizar um baile com muito tempo de duração. Como a indústria fonográfica brasileira estava dando seus primeiros passos em lançamentos do estilo, era necessário que as equipes tivessem à disposição uma certa quantidade de discos importados. Obtê-los era uma das tarefas mais complicadas neste início de atuação e envolvia uma série de meios, já indicados no capítulo anterior. Outro importante diferencial era a potência da aparelhagem de som, especialmente das caixas, que eram empilhadas de modo a formar uma parede. Neste quesito, equipes de som como *Cashbox* e *Furacão 2000*, que vieram depois das

⁶⁷ VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Museu Nacional – UFRJ, 1987, p.76.

⁶⁸ ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.25. Grifos meus.

primeiras equipes, consolidaram a experiência e ampliaram seu papel nesse processo. Além disso, cada equipe atuava para conquistar seus admiradores, que iam aos bailes que elas promoviam.

As equipes de som que começaram de forma improvisada, com poucos recursos, foram se profissionalizando e ocupando a lacuna gerada pela falta de eventos mais acessíveis aos jovens das classes de baixa renda da zona norte e subúrbios do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que atendia os gostos musicais dos jovens, como Aldemar Matias Silva, que seria DJ nos anos 1980 com o nome de DJ Dema, O Senhor Do Soul:

Nós não acompanhávamos o DJ especificamente, nós acompanhávamos as equipes de som e ponto. Elas eram pra gente como se fossem os nossos artistas. Foi uma geração de seguidores de caixas de som. Éramos muito jovens, muito pobres, sem opção de cultura e lazer, num período muito difícil de regime militar. Portanto, a nossa salvação nessa história toda foi ter tido acesso à música mundial, tivemos, única e exclusivamente, por intermédio das equipes. Graças a elas que tivemos a oportunidade de aprender o que era música. E foi nos bailes que esse universo se apresentou pra gente.⁶⁹

A rivalidade entre as equipes, porém, era saudável e só fazia aumentar o número de frequentadores dos bailes. Como o número de bailes crescia, o número de novas equipes também e surgiu uma forma lucrativa de negócio, o de disponibilizar um baile num clube de subúrbio. Mais que isso: houve gente que passou a investir no comércio de aparelhos de som, em transporte e logística de montagem dos bailes, enfim, criou-se um mercado consumidor com demandas próprias.

A partir de levantamento feito por Sabrina Lobo de Moraes, em sua Dissertação de Mestrado em Música, para a UNIRIO, através de menção aos termos “música *soul*”, “baile *black*” e “música *funk*” em jornais cariocas no recorte entre 1970 e 1979⁷⁰, é

⁶⁹ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio. *1976 - Movimento Black Rio*, op. cit., p.68.

⁷⁰ No mesmo período a autora localizou nos jornais 104 ocorrências para o termo “Black Rio”, 54 para “música soul”, oito para “música funk”, três para “bailes black”. Dessas ocorrências, ela selecionou

possível verificar que os locais de baile mais citados foram os seguintes clubes: C.R.R. de Realengo, Brás de Pina C.C., Grêmio de Rocha Miranda, Guadalupe C.C., Mackenzie Clube, Clube Carioca, Atlas Atlético Clube, Associação Atlética de Oswaldo Cruz, Futebol Clube Garnier, Creib de Padre Miguel, Clube Apolo, Associação Atlética Encantado, Grêmio Estudantil de Realengo, Vitória Tênis Clube, Central de Niterói, Olímpico de Jacarepaguá, Maria da Graça Futebol Clube, Madureira Esporte Clube, Cassino Bangu, Colégio Futebol Clube, Associação Atlética de Jacaré e Magnatas Futebol Clube de Salão⁷¹.



Figura 5: Equipe Soul Grand Prix, ensaio fotográfico, 1977. Filó, ao centro. Acervo CULTNE.

Com o surgimento de novos times na noite suburbana carioca, vieram os discos personalizados, lançados pelas gravadoras com a intenção de oferecer ao consumidor a

documentos – como artigos, notas, cartas de leitores e seções – avaliados como de maior relevância. MORAES, Sabrina Lôbo de. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*. Dissertação de Mestrado em Música, Rio de Janeiro, UniRio, 2014, p.66.

⁷¹ Principais clubes onde haviam bailes, conforme: MORAES, Sabrina Lôbo de. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*. Dissertação de Mestrado em Música, Rio de Janeiro, UniRio, 2014, p.66

possibilidade de reproduzir em casa o repertório que as equipes ofereciam nos bailes. Nas capas, desenhos coloridos, imagens de bailes e as logomarcas das equipes, estampadas em cores e tamanho enorme. A partir daí, vieram os festivais de equipes, eventos nos quais entre oito e dez equipes se apresentavam para milhares de dançarinos, ávidos por música e celebração.

1.4. O mercado fonográfico descobre o *Black Rio*

André Midani, executivo da gravadora Philips, relata em seu livro

“Música, Ídolos e Poder – Do Vinil Ao Download”, a sua chegada a um baile *black*:

Um jornalista da Revista Manchete, Tarlis Batista, que eu conhecia de muitos anos, me incitou a ir aos sábados até a Zona Norte do Rio de Janeiro para testemunhar o tamanho e a importância do movimento *black*, cuja existência a sociedade branca, a indústria fonográfica e a mídia ignoravam. Ele coordenou minha ida num sábado ao ginásio de basquete do Olaria Atlético Clube (que fica na Rua Bariri, 251, em Olaria). Cheguei à meia-noite. A praça que cercava o estádio estava completamente deserta. Não havia carros estacionados, nem motos, nem bicicletas. A iluminação era tão precária que parecia inexistente. Só ouvia ao longe uma pulsação sonora, que indicava que algo estava acontecendo por ali. Desci do carro e, à medida que me aproximava da entrada do estádio, a pulsação se tornava mais forte. Na entrada, uns guarda-costas estavam me esperando. A primeira porta se abriu, e não era mais uma pulsação – o que eu ouvi foi uma explosão rítmica, cheia de suíngue. A iluminação, depois de eu ter andado quase no breu quase assustador da praça, me cegou por uns instantes. Fui conduzido até um “espaço VIP”, meio tonto com o volume da música e meio cego com a violência das luzes e me deparei com uns dez mil moças e rapazes – todos negros, todos lindos – vestido de uma maneira extravagante, imitando a “moda *black*” dos negros americanos, numa sinfonia de cores e de cabelos *black power*, todos dançando e suando apaixonadamente até o sol nascer. Passei uma noite em estado de graça e, ao mesmo tempo, fiquei, mais uma vez, perplexo ao constatar que a gente vivia em diversos “Brais”, que não se conheciam e se ignoravam.⁷²

A gravadora Philips tinha em seu catálogo os grandes nomes da música popular brasileira, de Tim Maia a Raul Seixas, passando por Erasmo Carlos, Chico Buarque,

⁷² MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder – Do Vinil Ao Download*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2008, p. 180. Não há menção a qualquer data mas é possível supor que tal evento tenha ocorrido entre 1975 e 1976, quando Midani estava prestes a assumir a Warner no Brasil.

Elis Regina, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre muitos outros. Em 1976 Midani recebeu uma oferta de emprego: ser o diretor geral da filial brasileira da gravadora americana Warner. Em seu país natal, a empresa detinha os direitos de vários selos importantes, entre eles, o Atlantic, responsável pela gravação e divulgação de vários artistas da *Soul Music* dos anos 1960, além de bandas de *Rock* como Led Zeppelin, Crosby Stills And Nash e o cantor canadense Neil Young. Sua presença no mercado de discos brasileiro foi decisiva para uma nova etapa das equipes de som. Marcadas por seu crescimento e também do público nos bailes *black*, as equipes de som passarão a figurar como contratadas das gravadoras em busca de um novo mercado.

Filó conta que, antes da chegada da Warner ao País, ele já havia pensado em lançar um disco com os sucessos que faziam a alegria nas Noites do Shaft e na fase pós-Renascença, quando criou a *Soul Grand Prix*: “A gente testava as músicas no baile, colocava as músicas que as boates não tocavam, que tinham fonogramas baratos. Tinha tudo pra fazer muito sucesso”⁷³. Seu contato com a gravadora foi feito através de Ademir Lemos, ex-discotecário da boate Le Bateau e parceiro de Big Boy na temporada do Baile da Pesada no Canecão⁷⁴. Segundo ele, foi assim que chegou à direção da gravadora carioca Top Tape, que era responsável pela distribuição de vários selos estrangeiros, entre eles, dois grandes nomes que divulgavam música negra americana: a Motown, gigante da *Soul Music* e a CTI, tradicional selo de *Jazz*. A gravadora foi pioneira no lançamento de compilações de *hits* internacionais dançantes com viés temático, no caso, que tentavam simular um evento em particular, ao editar “Le Bateau Ao Vivo”, em 1970, justamente uma seleção de músicas escolhidas por Ademir, que era o responsável pelo repertório da boate carioca.

⁷³ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

⁷⁴ Idem

No ano seguinte, com o sucesso do Baile da Pesada, a gravadora também colocou no mercado uma compilação temática de seus sucessos, desta vez escolhidos por Big Boy, com a intenção de reproduzir a alegria do baile na casa do ouvinte. Outros discos de Ademir e Big Boy também foram lançados. Como pioneira na divulgação de artistas internacionais pop, a gravadora Top Tape fez um acordo com a Som Livre, braço do Sistema Globo responsável pela edição das trilhas sonoras das novelas exibidas pela Rede Globo em sua programação, para o licenciamento de fonogramas dos discos *blacks*.

Até 1975, várias trilhas foram lançadas pela Som Livre com músicas licenciadas pela Top Tape⁷⁵. Além destes lançamentos, a Top Tape deu espaço para artistas brasileiros que usavam pseudônimos estrangeiros, especialmente anglo-americanos. Nomes como Dave MacClean (batizado José Carlos González) e Michael Sullivan (batizado Ivanilton de Sousa Lima) são exemplos destes artistas, que atingiram, respectivamente, o sétimo lugar em 1974 e o terceiro, em 1977, pela gravadora, na lista dos mais vendidos no país⁷⁶.

Com estas experiências bem sucedidas, a gravadora planejou o lançamento da primeira coletânea de uma equipe de som no país, em 1975. O resultado foi surpreendentemente bom:

(...) a *Soul Grand Prix* estava crescendo e lançou o primeiro LP, que ganhou disco de ouro⁷⁷. Era uma coletânea de música *soul* e vendemos

⁷⁵ BRYAN, Guilherme Bryan e VILLARI, Vincent, Teletema: Volume 1: 1964 a 1989. Ed. Dash, São Paulo, 2014. p.173.

⁷⁶ VICENTE, Eduardo. *Segmentação e Consumo – A Produção Fonográfica Brasileira, 1965-1999*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008. Disponível em: http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32361/art_VICENTE_Segmentacao_2008.pdf?sequence=1. Acesso em: 01 de abril de 2017.

⁷⁷ Até 2004, a Associação Brasileira dos Produtores de Discos emitia certificado de Disco de Ouro para os discos que atingiam o número de 100 mil unidades vendidas. A partir deste ano, os valores foram reduzidos pela metade. “Mudança na certificação de discos de ouro”. Notícias, 15 de janeiro de 2004”. *Pró Música Brasil. Produtores Fonográficos Associados*. Disponível em: <http://pro-musicabr.org.br/2004/01/15/mudanca-na-certificacao-de-discos-de-ouro/>. Acesso em: 01 de abril de 2017.

mais de 106 mil cópias em poucas semanas. Chegamos à frente do Roberto Carlos.⁷⁸



Figura 6: Capa da coletânea da *Soul Grand Prix*, lançada pela gravadora Top Tape, em 1975.

O bom desempenho comercial da compilação de sucessos da *Soul Grand Prix* trouxe impacto direto para público e gravadoras.

O lançamento do primeiro disco da *Soul Grand Prix* foi feito em um baile no Guadalupe Country, um clube grande, que não comportava as aproximadamente 15 mil pessoas que lá apareceram⁷⁹.

Todas as empresas em atuação no segmento musical no mercado brasileiro viram ali um novo mercado a ser explorado e partiram para a contratação das equipes de som mais conceituadas. Logo Funky Santos, *Black power*, Furacão 2000, Cashbox, entre outras, elaborariam suas compilações a serem lançadas no mercado. A partir de então, as equipes de som entravam em outra lógica de organização já que o uso dos

⁷⁸ Entrevista de Dom Filó a Edson Lopes Cardoso, em 2 de novembro de 2009. *Blog Pele Negra*. Disponível em: <https://pele negra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>. Acesso em: 21 de julho de 2016.

⁷⁹ ESSINGER, Silvio, *Batidão – Uma História do Funk*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 2005.p.29

fonogramas já não era livre e só podiam utilizar os fonogramas da gravadora contratante, o que determinava a qualidade da seleção musical de cada equipe e dos bailes que organizavam.

Filó conta que estava a ponto de lançar a segunda coletânea pela Top Tape quando recebeu o contato de Marco Mazzola, que conheceu ainda jovem nas peladas do Clube Magnatas. Segundo consta, Mazzola representava uma nova empresa, que havia entrado há pouco no mercado musical brasileiro, justamente a Warner. A ideia era que o próximo disco da *Soul Grand Prix* saísse pelo legendário selo Atlantic⁸⁰. Filó topou na hora, uma vez que a proposta era vantajosa em termos financeiros e a nova gravadora acenava com mais possibilidades de distribuição dos discos.

Além disso, a Warner entrava no mercado brasileiro com força, começando a operar em julho de 1976. Em pouco tempo atrairia artistas de outras empresas para o seu elenco, mas sua principal contratação estava, justamente, em sua direção: André Midani, que trazia sua experiência à frente da Philips, sendo um dos mais respeitados e influentes executivos do disco àquela época e ainda hoje.

O segundo disco da *Soul Grand Prix*, foi lançado em dezembro de 1976, com bailes previstos até para São Paulo e Belo Horizonte, como estratégia de divulgação pensada pela nova gravadora. Filó afirma que sua ida para a Warner não era “apenas pelo dinheiro”, que tinha outras ideias. O que ele tinha em mente era o lançamento de um artista brasileiro ligado à música negra americana de uma “forma revolucionária e importante”, segundo suas próprias palavras.⁸¹

⁸⁰ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

⁸¹ Idem



Figura 7: Capa da segunda coletânea da Soul Grand Prix. A primeira lançada pela Warner, em 1976.

Neste segundo álbum da *Soul Grand Prix*, havia uma faixa chamada “Ju Ju Man”, interpretada por uma certa Hot Stuff Band. O original era de autoria de um grupo alemão chamado Passport. Seguindo a lógica de artistas brasileiros usando nomes estrangeiros, Filó estava, na verdade, testando uma nova banda brasileira, composta por músicos que ele conhecia das andanças pela Zona Sul e que frequentavam os bailes da *Soul Grand Prix*. Eram fãs da música americana, mas, por razões contratuais diversas, não podiam gravar nada próximo disso:

Eram alguns músicos do Azymuth – banda tijuicana já contratada da Warner então – e um naipe de metais, além de outros integrantes: Jamil Joanes, Cristóvam Bastos, Oberdan Magalhães, e outros⁸².

Se a música obtivesse bom desempenho nos bailes, Midani toparia dar a chance para a nova banda gravar um disco pela Warner. O sucesso aconteceu, a música “deu pista” – gíria dos frequentadores dos bailes para identificar as músicas que mais faziam o público dançar – e a gravadora deu sinal verde para o projeto, com a contratação de

⁸² Idem

Filó como integrante do *staff* da Warner para impulsionar o projeto da nova banda, denominada *Black Rio*.

André Midani aprovava totalmente a ideia de comercializar e divulgar uma sonoridade nova para o público consumidor negro/mestiço no Brasil. Logo após sua ida para a Warner, ele passou a defender e apoiar os novos artistas de *black music* nacional, uma vez que era diretamente interessado em seu sucesso, afirmando que:

“quando o pobre do negro brasileiro tem a infelicidade de sair de sua favela para fazer outra coisa que não samba, depara-se com uma imprensa branca que diz que ele está perdendo sua negritude, que ele tem de continuar fazendo samba de morro. É bonito, mas ao mesmo tempo é o mesmo que dizer: fica na tua favela, vive na tua favela, dana-te na tua favela e morre na tua favela”.⁸³

Com o apoio de Midani, e da Warner, foi formada em 1976 a Banda *Black Rio* composta por sete integrantes – Oberdan Magalhães, Luis Carlos Santos, José Carlos Barroso (Barrosinho), Lucio da Silva, Claudio Stevenson, Jamil Joanes e Cristóvão Bastos – contratada pela Warner para lançar seu primeiro disco, “Maria Fumaça”, nome de uma das composições da banda. Todos os integrantes já tinham passagens por grupos e conjuntos musicais informais e/ou amadores, mas se destacavam como músicos de estúdio. A produção ficou por conta de Mazzola e a coordenação de repertório foi assumida por Filó e Oberdan, com a ideia de unir referências brasileiras de música negra aos ritmos americanos, especialmente o *Soul* e o *Jazz*:

Oberdan já estava maquinando uma concepção musical há tempos e surgiu a oportunidade para botá-la em prática. Exímio instrumentista, ele era um músico de estúdio muito considerado. Tocava com os principais artistas, compunha o casting das principais gravadoras e fazia arranjos para trilhas em emissoras de televisão. Além disso, Oberdan buscava aquela concepção para uma música instrumental

⁸³ “O mundo do disco segundo um executivo fora da rotina”. Entrevista concedida por André Midani à *Folha de São Paulo* em 30 de outubro 1976. Apud: VICENTE, Eduardo. *Segmentação e Consumo – A Produção Fonográfica Brasileira, 1965-1999*. Disponível em http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/E_Vicente.pdf página 21.

brasileira sofisticada, que fosse baseada na nossa tradição suburbana e na força das escolas de samba, afinal, somos sobrinhos de Silas de Oliveira⁸⁴, compositor do emblemático samba-enredo “Aquarela Brasileira”, de 1964.⁸⁵

Dez canções foram escolhidas para compor o disco, sendo seis compostas pelos integrantes do grupo e quatro versões de clássicos da música nacional, sendo eles, “Na Baixa do Sapateiro” (Ary Barroso), “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), “Casa Forte” (Edu Lobo) e “Urubu Malandro” (João de Barro e Lourival de Carvalho)⁸⁶. As faixas são todas instrumentais, com a banda deixando de lado os dois vocalistas que se apresentavam nos bailes, Sandra Sá e Carlos Dafé, até então desconhecidos, mas que, mais tarde, lançariam discos solo.

A canção de maior sucesso do álbum foi a faixa-título, que entrou na trilha sonora da novela “Locomotivas”, exibida pela Rede Globo ao longo de 1977 no horário das 19h, na honrosa condição de tema de abertura, o que significava a execução diária da música, exceto aos domingos. A Warner, assim como as outras gravadoras, enxergava nas novelas globais uma poderosa fonte de divulgação para seus artistas, inserindo aí a Banda *Black Rio*.

A Banda seria convidada em seguida para acompanhar Caetano Veloso em shows de sua turnê Bicho, na qual divulgava o disco de mesmo nome, com a intenção de gravar alguns shows para lançar sob a forma de álbum ao vivo, com o nome de “Bicho Baile Show⁸⁷”. Por motivos contratuais, o disco só foi lançado em 2003, numa

⁸⁴ Compositor. Nasceu no subúrbio de Madureira, Rio de Janeiro. Perfil disponível em <http://dicionariompb.com.br/silas-de-oliveira>. Acesso em: 24 de janeiro de 2017.

⁸⁵ Depoimento de Alcione Pinto Magalhães, irmão de Oberdan Magalhães. In: SEBADELHE, Zé Octávio e PEIXOTO, Luis Felipe de Lima. *1976 - Movimento Black Rio*, op. cit., p.147.

⁸⁶ Banda Black Rio (verbete). In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/banda-black-rio> Acesso: 30 de outubro de 2016.

⁸⁷ Oberdan Magalhães (verbete) In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/oberdan/dados-artisticos>. Acesso em: 05 de abril de 2017.

caixa comemorativa chamada *Todo Caetano*. Entre o ano de gravação (1977) e seu lançamento oficial, “Bicho Baile Show” ficou engavetado por 25 anos:

Era um show para dançar e foi muito mal recebido pelo público e pela crítica”, lembra Caetano. “Eu estava voltando da África, tinha tocado na Nigéria, na Costa do Marfim e via no movimento *Black rio* o surgimento da 'nova favela brasileira', a semente de tudo o que está aí hoje, o rap, o hip-hop; Bicho Baile Show foi um espetáculo muito à frente de seu tempo, do qual eu guardava lembranças agradáveis. Não sabia que existia registro sonoro do show, muito menos registro de boa qualidade.⁸⁸

A banda seguiu ativa até 1985, um ano após a morte de Oberdan Magalhães, tendo lançado mais dois álbuns: “Gafieira Universal” (1978) e “Saci-Pererê” (1980). Depois, no início dos anos 2000, ela foi reativada por seu filho, William Magalhães, fazendo shows com o repertório dos anos 1970 e lançando novos trabalhos, sendo eles, “Rebirth/Movimento” (2000) e “Supernova Samba *Funk*” (2011).⁸⁹

1.5. Outros artistas da *soul music* brasileira

A cena musical dos bailes apontou a existência de um mercado consumidor que as gravadoras ignoravam completamente. Os lançamentos dos LPs de coletâneas das equipes de som começaram a mostrar que este mercado tinha potencial suficiente para ser contemplado além destas coletâneas.

Seria bastante impreciso dizer que a *Soul Music* Brasileira começou a partir dos bailes, mas é inegável atribuir a eles uma função catalisadora no sentido de mostrar aos próprios artistas nacionais que havia a possibilidade de fazer música comercialmente viável com influência dos gêneros musicais afro-americanos. A adesão das gravadoras, especialmente a partir de 1975/76, corroborou esta impressão. Porém, como dissemos,

⁸⁸ VELOSO, Caetano. *Todo Caetano*, libreto que acompanha a caixa homônima, editada em 2002 pela Universal.

⁸⁹ Banda Black Rio (verbete). In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, op. cit.

os lançamentos de artistas, pertencentes ao que se entende por *Soul Music* Brasileira, começou bem antes.

Cantores e compositores como Tim Maia, Tony Tornado e Jorge Ben, grupos como Dom Salvador & Abolição, Erlon Chaves & Banda Veneno e Os Diagonais (do qual sairia outro importante cantor e compositor, Cassiano) já haviam gravado discos e podiam ser encontrados nas prateleiras das lojas e nas paradas de sucesso, com presença no rádio e na televisão. Além deles, outros artistas, não necessariamente identificados com os ritmos afro-americanos, fizeram referência a eles em momentos distintos de suas carreiras, entre eles, Elis Regina – que gravou a canção “Black Is Beautiful”, de autoria de Paulo Sérgio e Marcos Valle, em seu disco “Ela”, em 1971 –; Gilberto Gil com o álbum “Refavela”, em 1977, em cuja faixa-título, o “*Black rio*” é mencionado textualmente⁹⁰ –; Wilson Simonal através do verso “cada negro que for, mais um negro virá para lutar com sangue ou não, com uma canção também se luta irmão, ouve minha voz!”, incluído na canção “Tributo a Martin Luther King”:

No dia 24 de junho de 1967, no primeiro aniversário do programa semanal de televisão de Wilson Simonal, o Show em Simonal, gravado ao vivo em LP duplo, três mil pessoas cantaram com ele seu “Tributo a Martin Luther King”: “cada negro que for, mais um negro virá para lutar com sangue ou não, com uma canção também se luta irmão, ouve minha voz!” Gravado em fevereiro, o compacto duplo esperou nas gavetas da censura até junho, quando foi finalmente liberado.⁹¹

É importante mencionar que a intensificação dos bailes *black* no subúrbio carioca não ocorreu por conta destes artistas. Afinal, o momento de maior visibilidade “midiática”, no caso, a apresentação de Tony Tornado no V Festival Internacional da

⁹⁰ “A refavela revela o passo com que caminha a geração do black jovem, do Black Rio, da nova dança no salão”. 1977. Verso da letra de “Refavela”, faixa-título do álbum de Gilberto Gil, lançado em 1977, seu último pela Phillips.

⁹¹ ALEXANDRE, Ricardo. Texto do libreto da caixa de CDs Wilson Simonal, Odeon, 2004.

Canção, cantando “BR-3”, se deu em 1970, numa época em que ainda não haviam ocorrido os primeiros Bailes da Pesada (que aconteceriam em 1971) ou qualquer indício de evento semelhante, como os bailes no Astória ou no Renascença. Como já vimos, não havia praticamente canções de artistas brasileiros nas listas das equipes de som, e todo o repertório delas privilegiava as músicas em inglês, produzidas e interpretadas, em sua maioria, por artistas americanos.

É possível dizer que estes cantores e compositores com maior inserção na mídia tinham como público predominante um contingente de classe média, que não consistia no público frequentador dos bailes das equipes de som. Mesmo assim, Tony Tornado e Wilson Simonal tiveram problemas com a censura por conta de suas apresentações, especialmente Tony, que se apresentou dançando como James Brown e fazendo o sinal do grupo Panteras Negras, erguendo o punho direito, após sua performance no V Festival Internacional da Canção, no qual interpretou a canção “BR-3:

Com cabelo *African look*, que aumentava seu metro e noventa e quatro de altura, Tony Tornado entrou de botas pretas até o joelho, calças e camisa cáqui desabotoada com o peto à mostra, onde um sol colorido contrastava com sua pele escura, os braços abertos para cima com as mãos espalmadas, uma figuraça (...) no seu improviso também dançava, rodopiando em passos que nunca tinham sido vistos antes no Brasil, produzindo uma coreografia espetacular com uma agilidade estonteante. Tony Tornado acabou com o baile.⁹²

A partir deste momento, é possível dizer que surge o que se chamou de *Soul Brasileiro*, gênero representado por artistas como Gerson King Combo, Tony Tornado, Tim Maia, Cassiano, Emilio Santiago, União *Black*, Copa 7, Carlos Dafé, Dom Salvador e Abolição, Erlon Chaves e Banda Veneno, Sandra de Sá e a Banda *Black rio*. Mais recentemente, Ed Motta, Fernanda Abreu, Max de Castro, Simoninha, *Funk Como*

⁹² MELLO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais: Uma Parábola*. São Paulo, Ed.34, 2003, pp.377-379.

Le Gusta, Jair Oliveira, Luciana Melo, Farofa Carioca e Sergio Loroza vieram integrar este grupo de artistas brasileiros.

Com a multiplicação dos bailes e das equipes de som, além da entrada da Warner no mercado das gravadoras, um novo público se constituiu e ganhou evidência, o de frequentadores dos eventos. A ideia e Filó e da *Soul Grand Prix* ao buscar um artista brasileiro que tivesse músicas em seus bailes não foi a única. Quase ao mesmo tempo, de fato, até alguns meses antes, a gravadora Polygram lançou a banda *União Black*, sugerida por outra equipe de som, a *Black Power*⁹³. O cantor desta nova banda, Gerson Cortes, seria o grande artista brasileiro identificado com os bailes, chegando a apresentar-se várias vezes nos mesmos, como atração. Seu nome artístico seria então Gerson King Combo.⁹⁴ Além de dançar, ele também começou cedo a cantar, gravando um compacto no início dos anos 1970 sem muito sucesso, mas participando de coletâneas e compilações temáticas de samba.

Nessa mesma entrevista concedida em setembro de 2016, Gerson informou que o convite para gravar veio após o relativo fracasso do disco da *União Black*, cujos músicos também eram egressos da cena do samba. As canções – todas autorais – não caíram no gosto do público dos bailes. Com o lançamento do primeiro álbum da *Banda Black Rio*, a Phonogram ainda precisava de um artista que tivesse identificação com os frequentadores dos eventos. Gerson foi a escolha natural.

⁹³ ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.38.

⁹⁴ Nascido em Madureira, dançarino, ex-paraquedista do Exército e cantor nas horas vagas, Gerson cresceu admirando o irmão, Getúlio Cortes, que era próximo do pessoal da Jovem Guarda. Seria ele o responsável por algumas canções do repertório de artistas como Roberto e Erasmo Carlos, sendo “Negro Gato” a mais conhecida. Gerson descobriu a dança ainda adolescente e viu que esta poderia ser uma boa opção de trabalho após dar baixa do Exército e logo conseguiu emprego como coreógrafo do programa Jovem Guarda. A partir daí, ele conheceu vários outros artistas, passando a integrar a equipe de Wilson Simonal, inclusive, chegando a ser “o sócio” oficial dele. Em uma viagem pelo Caribe, em fins dos anos 1960, Gerson pode assistir a uma apresentação de James Brown em Porto Rico. Simonal, àquela altura, um ídolo popular brasileiro, foi apresentado ao cantor americano, que se mostrou impressionado com o talento de um dançarino durante o *show*, nas primeiras filas da plateia. Era Gerson. Entrevista de Gerson Cortes, o Garson King Combo, ao autor em 07 de setembro de 2016.

O primeiro disco, lançado em 1977, foi puxado por uma canção que falava direto aos “*blacks*”: “Mandamentos *Black*”. Sua letra – composta pelo próprio Gerson – trazia normas de conduta e algumas características dos frequentadores de bailes – negro/mestiço pobre –, que as gravadoras enxergaram como público potencial de suas gravações ampliando ressonâncias de letras e ritmos ouvidos nessas festas e criando a oportunidade de identificação com os mesmos. A partir da letra, seriam nove os “mandamentos *black*”:

Dançar como dança um *black*.
Amar como ama um *black*.
Andar como anda um *black*.
Usar sempre o cumprimento *black*.
Falar como fala um *black*.
Viver sempre na onda *black*.
Ter orgulho de ser black.
Curtir o amor de outro *black*.
Saber que a cor branca, brother, é a cor da bandeira da paz, da pureza, e estes são os pontos de partida para toda coisa boa, brother, divina razão pela qual eu amo você também, brother⁹⁵.

O disco teve recepção morna da crítica especializada na época do lançamento, que destacou o estilo “americanizado” e, portanto, considerado um “produto enlatado” e uma “cópia”:

As grandes gravadoras estão preparando o "similar nacional" em grande estilo. A novidade do ano, via Phonogram, deverá ser Gerson King Combo, uma cópia de James Brown. Na contracapa do disco de King Combo, esclarece Roberto Giasanti, tem até de James Brown, que também é da Phonogram, parabenizando o cantor pela difusão do gênero no Brasil (...) que o estilo da apresentação é todo americanizado, com ele sozinho no meio do palco, muito lamê e brilharecos, três criolas fazendo fundo vocal à sua esquerda, os metais à direita com a turba se mexendo pra um lado e pro outro enquanto toca.⁹⁶

⁹⁵ “Mandamentos Black”, de Pedrinho, Augusto César e Gerson King Combo, gravada como faixa do álbum “Gerson King Combo”, pela Polydor e lançada em 1977. Grifo meu.

⁹⁶ KNAPP, Erika. “As Duas Campeãs de Enlatados”. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, de 15 de fevereiro de 1978, p.8.

No entanto, seu valor foi reconhecido ao longo do tempo e, em 2001, a gravadora Universal, detentora do catálogo da antiga Phonogram, reeditou o álbum em formato de CD, com o seguinte texto na contracapa:

Em plena ditadura militar, o carioca de Madureira, Gerson King Combo, lança o seu LP homônimo (Phonogram, 1977). Falando em não-violência, racismo, orgulho de ser negro e liberdade, Gerson, senhor de um suingue incomparável no Pop Brasileiro, se torna o Rei dos Bailes *Funk* do Rio e São Paulo no final da década de 1970. Sua atitude, sonoridade e discurso produziram a grande obra-prima do Soul Brasileiro⁹⁷.

É possível verificar a diferença entre as análises de Erika Knapp e Charles Gavin, autores dos textos com avaliações sobre o disco de Gerson, produzidos com objetivos e em contextos muito diferentes. A primeira empreende uma análise carregada de preconceito, desqualificando a obra, questionando sua autenticidade, limitando-se a verificar apenas aspectos visuais, enquanto Gavin, pesquisador musical e ex-baterista do grupo Titãs, consegue enxergar em 2001 o valor do álbum, mencionando as circunstâncias históricas de sua origem, bem como das letras e detalhes musicais.

Ao longo do disco, outras faixas vão fazendo menção ao integrante do público dos bailes, identificado por Gerson como “brother”, estabelecendo um diálogo do cantor/compositor com a audiência e frequentadores, apresentando o conteúdo como assuntos compartilhados entre pessoas que são iguais, participantes do mesmo grupo e enfrentando os mesmos problemas. Em “Esse É O Nosso Black Brother”, Gerson inicia a canção com um chamado:

Tem que ser agora, brother
Erga da sua mente adormecida
Todo o poderio de sabedoria

⁹⁷ Texto assinado por Charles Gavin, pesquisador musical e encarregado do relançamento do álbum em formato CD pela Universal em 2001.

Que você teima em guardar só para si
Semelhante sempre atrai seu semelhante, brother
Esse é o nosso *black* brother⁹⁸

Na primeira faixa do antigo “Lado B” do álbum, “Hereditariedade”, Gerson estabelece uma genealogia que vai até seus pais, afirmando sua ascendência negra – e o sentido de raça, de forma explícita – como o motivo para a dança ser tão importante para ele e, por conseguinte, para o público:

Minha mãe é negra, graças a Deus.
E meu pai é um *black* também, graças a Deus
E por isso que o meu corpo treme todo, começou a balançar
Quando começo a mexer todo, se agita e eu não posso parar!
É brother, desde pequeno isso acontece comigo, man!
Acho que é hereditário
Porque a mesma coisa aconteceu com os meus pais.
Aquele suinguezinho malandro,
Ouvindo um som *black*.
Dançavam, dançavam, man!⁹⁹

⁹⁸ “Esse É O Nosso Black Brother”, de Pedrinho, Augusto César e Gerson King Combo, gravada como faixa do álbum “Gerson King Combo”, pela Polydor e lançada em 1977.

⁹⁹ “Hereditariedade”, de R.Combo, gravada como faixa do álbum “Gerson King Combo” pela Polydor e lançada em 1977.

Capítulo 2. A mídia e a ditadura “descobrem” o Black Rio: tensões e contradições



Figura 8: Baile da Soul Grand Prix, nos anos 1970. Acervo CPDoc/JB/Almir Veiga.

É consenso entre os artistas que participaram deste movimento e na bibliografia sobre o universo dos bailes *Soul* cariocas do início dos anos 1970, que a reportagem de autoria da jornalista e pesquisadora Lena Frias para o Caderno B, o suplemento de cultura do *Jornal do Brasil*, em 17 de julho de 1976, foi um marco para a confirmação de sua existência. A repercussão e a controvérsia em torno da reportagem foi imensa, no entanto não há consenso sobre o que ela representou para o movimento. Há quem pense que ela foi positiva, por tornar este cenário visível para um número maior de pessoas, inclusive para além das fronteiras da cidade do Rio de Janeiro, mas também há muitos (como o próprio Filó) que avaliam que a matéria prestou um desserviço ao movimento. Alguns questionam o título polêmico, “O Orgulho (importado) de Ser Negro no Brasil”,

outros, como Filó, ainda hoje recusam uma reportagem na qual a jornalista “escreveu a matéria sem falar com os organizadores dos bailes, sem consultar as lideranças”.¹⁰⁰

Lena, nascida Marlene Ferreira Frias, era negra (faleceu em 12 de maio de 2004), pesquisadora da música e da cultura brasileiras e ligada ao samba, chegando, inclusive, a frequentar as rodas de samba dos domingos no Clube Renascença.¹⁰¹ Segundo suas próprias palavras, seu “compromisso é com tudo aquilo que revela e exprime as matrizes da nossa identidade, da nossa verdade e da nossa integridade de brasileiros”,¹⁰² perspectiva que embasa toda a sua compreensão e narrativa sobre os bailes. A sugestão da pauta sobre o *Black Rio* foi iniciativa dela após notar o crescimento do movimento em torno dos bailes no próprio clube. Acompanhada do fotógrafo Almir Veiga, ela documentou e entrevistou vários frequentadores e organizadores como Big Boy, além de mapear as manifestações culturais – como o mercado de calçados e o de produtos capilares – criados na esteira dos bailes e do movimento *black*.¹⁰³

O termo “*Black rio*” surgiu na matéria como uma solução encontrada por Lena para batizar o que havia testemunhado e que fugia à imagem tradicional da “cultura negra” no Rio de Janeiro:

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora (...). A essa população que não tem samba e feijoadada entre suas manifestações

¹⁰⁰ Asfilóbio de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

¹⁰¹ Lena Frias (1944-2004). *Mulher 500 anos - Biografia de mulheres*. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/acervo/biografia-detalhes.asp?cod=47>. Acesso em: 26 de março de 2017.

¹⁰² Carta de Lena Frias ao ser demitida do *Jornal do Brasil* em 19 de maio de 2001 e republicada no site *Samba & Choro* por ocasião de seu falecimento em 2004. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/9139> Acesso em: 06 de julho de 2017.

¹⁰³ PEIXOTO, Luis Felipe de Lima, SEBADELHE Zé Octávio, 1976 - Movimento Black Rio, Ed. José Olímpio, Rio de Janeiro, 2016, p.92.

*cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba e de feijoada como qualquer estrangeiro gosta*¹⁰⁴.

É possível notar uma constatação imediata no relato elaborado pela repórter, que o universo no qual os bailes *soul*, seus frequentadores, equipes de som, comerciantes, que enxergaram nestes eventos um nicho de mercado, todos estariam atrelados a uma realidade estranha a uma cultura brasileira considerada por ela a “autêntica”. Se este “orgulho” de ser negro era importado (no caso, dos Estados Unidos), movido ou despertado por uma música igualmente estrangeira, logo não teria relevância por não ser uma demonstração elaborada a partir de elementos “autênticos” brasileiros. Mais ainda: que tais atores estariam envolvidos em formas de expressão cultural que concorriam com similares “nacionais”, no caso, a feijoada e o samba. Há também a constatação de que esta “cidade dentro de uma cidade” constituiria uma localidade isolada, estanque, um gueto habitado por pessoas que não eram estrangeiras, mas consumiam uma cultura não-brasileira. Além disso, estas pessoas, habitantes desta outra “cidade”, não seriam conhecidas, ou eram ‘ignoradas’, pelos demais moradores do Rio.

A reportagem de Lena Frias não foi bem recebida entre os frequentadores dos bailes, especialmente entre os integrantes das equipes de som. A redação do *Jornal do Brasil* recebeu cartas dos leitores e publicou algumas deles, com suas respostas oficiais:

De uma forma tendenciosa, a senhora “Helena” Frias, repórter dessa matéria, *manipula a informação de maneira sub-reptícia* e com dúbias pretensões, articulando termos como, por exemplo “importado” ou evidenciando situações comprometedoras como aquela em que jovens negros formariam grupos agressivos para espancar pessoas brancas que passassem por suas “jurisdições”, além de utilizar lances fotográficos de apreciáveis situações apenas no sentido plástico-

¹⁰⁴ “O Orgulho (importado) de Ser Negro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, 17 de julho de 1976 – Caderno B, pp. 3-6. Grifos meus.

visual, *querendo demonstrar assim haver, na realidade, essas importações negativas e sem conteúdos culturais para o homem negro ou mesmo branco, no Brasil* ou em todo o hemisfério – Jorge Claudir de Messias, Rio de Janeiro¹⁰⁵.

A resposta do jornal veio da seguinte forma:

A repórter Lena Frias (e não Helena Frias) não manipulou qualquer informação nem teve outra pretensão senão a de revelar, documentada, uma realidade desconhecida dos que nela não estão envolvidos e, de resto, confirmada na carta do leitor Messias¹⁰⁶.

E, na mesma edição, do dia 1º de agosto, a manifestação da *Soul Grand Prix*:

Com referência à informação publicada no Caderno B de 17/07/76, reportagem “*Black rio*”, de Lena Frias, *estranhamos que o nome do jornalista e disc-jockey Big Boy apareça vinculando o nome da equipe Soul Grand Prix à palavra “racismo”*. Gostaríamos de manifestar publicamente o nosso repúdio a esta afirmativa, uma acusação ilógica, conforme pode ser constatado por exame isento de nossa atividade – Equipe *Soul Grand Prix*, Rio¹⁰⁷.

Filó contou aos autores que a intervenção de Big Boy, ao comentar a matéria, apenas repudia a associação entre a *Soul Grand Prix* com a prática de racismo neste circuito dos bailes. Ele repudiou as referências às práticas racistas nos bailes e a associação do radialista com as mesmas.

Para apoiar sua avaliação a respeito dos significados do *soul* e dos bailes *black* a jornalista transcreveu três relatos de frequentadores e o último, de Nirto, um dos sócios da *Soul Grand Prix*:

Bem, eu fui sozinho, eu cheguei lá [no Clube Astória], estava cheio de negros, a rapaziada do soul mesmo, aqueles sapatões. Aí eu comprei o

¹⁰⁵ Carta do leitor Jorge Claudir de Messias ao *Jornal do Brasil*. Apud: PEIXOTO, Luis Felipe de Lima e SABADELLE, Zé Octávio. 1976 - *Movimento Black Rio*, op. cit.,p. 92. Grifos meus.

¹⁰⁶ Resposta do *Jornal do Brasil*. Apud: PEIXOTO, Luis Felipe de Lima e SABADELLE, Zé Octávio. 1976 - *Movimento Black Rio*, op. cit.,p. 92. Grifos meus.

¹⁰⁷ Idem, pp.94, 95. Filó contou aos autores que Big Boy ficou muito triste em ver seu nome vinculado a uma fala que acusava a *Soul Grand Prix* de racismo. Logo ele, um dos participantes do fomentadores dos bailes e amigo de vários donos de equipes de som. Para Big Boy, segundo Filó, sua declaração ao JB foi editada e a reportagem contribuiu para criar uma imagem distorcida e negativa dele.

convite pra entrar. Custava Cr\$ 7,00. Aí a rapaziada *Black* fez uma rodinha, tá entendendo? Deram aquele abafo, aí um veio e tirou o convite. Eu nem vi quem foi que tirou. Aí eu fiquei naquela, então uma senhora branca que estava lá dentro, acho que era mesmo do clube, me chamou e disse: “Olha, eu vi o que aconteceu com você, mas vou falar com o moço ali na porta”. O cara na porta, que estava recebendo os ingressos, também era branco. Ele compreendeu a situação e me deixou entrar. *Mas eu não fiquei muito tempo. Uma meia hora e fui embora. Não gostei do ambiente.* Não, eu nunca namorei uma garota negra, mas não é problema de racismo, apenas não aparece a oportunidade. Se meus pais aceitariam? Não, acho que não aceitariam. (Oswaldo C A, 17 anos, branco, morador em Santa Teresa)

Sou white, mas sou *black*. O meu caso não é cor. *Soul* é de preto mesmo. *Rock*, não. *Rock* é de branco. Você vê um *black* dançando no meio dos white. Todo mundo acha graça. Mesmo ele dançando bem, todo mundo acha graça. *Soul*, não, cada um faz o que quer. Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente. *Branco nos bailes? Aí eu acho que tem que barrar. Não é por nada não. É onde eles chegam não deixam lugar pra ninguém. Sujam logo a barra. O soul pode separar um pouco, não querer muito que o branco se chegue. Mas é assim como uma defesa.* (Everaldo João Farias, 19 anos, contínuo. Embora branco, é inteiramente afastado de valores culturais tidos como de brancos e identificados como “coisa de *rock*”. Seus amigos do morro da saúde tão todos negros, e ele usa as roupas típicas dos *black*, sapatões *soul*)¹⁰⁸

–*Sinto que há uma tentativa de radicalização racial aqui no Brasil. Acho que isso é uma jogada perigosa de grupos que estão estimulando o racismo como forma de planejamento de marketing para lançamento de linhas de produtos especificamente negros. Você conhece a Ebony, não é? Estão também pensando em fazer aqui uma revista toda de negros, como a Ebony americana, que vai se chamar Ébano. E vão lançar linhas de produtos de beleza, figurinos especificamente negros. Não sei quem é que está por trás disso. Mas uma coisa eu te afirmo: são brancos.* (José Jorge da Costa, 25 anos, negro, publicitário)

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não está havendo. Não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas. Agora, o soul não; o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros, tantos black no Brasil. É curtição, gente querendo se divertir. (Nirto, mulato, um dos sócios da equipe *Soul Grand Prix*)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ “O Orgulho (importado) de Ser Negro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, 17 de julho de 1976 – Caderno B, pp. 3-6. Grifos meus.

¹⁰⁹ Idem

Tais depoimentos mostram, no mínimo, como as questões da identidade negra, do racismo e do próprio *soul* eram compreendidos de forma distinta pelos entrevistados participantes do universo dos bailes. Os frequentadores, sejam eles negros ou brancos, parecem, a partir de suas declarações, enfrentar com frequência momentos em que é necessário ser portador desta identidade, algo que serviria para admiti-los nos locais onde se realizavam os bailes. Não possuir tais elementos – roupa, cor da pele, basicamente – servia como uma não-credencial para a admissão nos eventos, ou, na melhor das hipóteses, dificultando bastante o acesso. O primeiro depoimento sugere que havia distinção entre negros e brancos e o quanto os primeiros constituíam maioria entre o público frequentador, trazendo até dificuldades para os que não pertenciam a este grupo. É possível notar algo do tom racista associado aos frequentadores dos bailes.

O segundo depoimento já aponta para algo mais profundo que a identidade visual, nos termos mencionados acima, admitindo a possibilidade de uma das instâncias – cor da pele – ser contornada a partir da presença de outra, relacionada à origem de nascimento ou mesmo a permanência num determinado lugar, no qual a maioria das pessoas pertenceria ao grupo identitário “liberado” para participar dos bailes, no caso, o dos negros e mestiços pobres, moradores do subúrbio carioca. Tal fato nos leva a crer que a identidade dos participantes iria além da questão visual, chegando a algo mais profundo.

Os outros depoimentos contêm declarações que surgem no âmbito da reportagem como opinativas, no caso, a do publicitário negro e de um dos responsáveis pela organização de um baile. O publicitário se restringe a criticar um suposto acirramento do racismo no Brasil, como se não houvesse razão para qualquer discussão sobre este assunto e ainda atribui tal aumento à cena dos bailes e aos brancos interessados em

promover o *marketing* de produtos destinados a negros. Neste caso, os interesses comerciais seriam a principal causa, novamente não notando a existência de algo que merecesse ser discutido.

Nirto, o primo de Dom Filó e seu sócio na *Soul Grand Prix*, faz uma declaração ponderada, justificando que grande parte do público que comparecia aos bailes, portanto, público ao qual sua equipe de som atendia, era de maioria negra, contrapondo-se ao grupo de entusiastas de outros eventos, no caso, de *rock*. Ele menciona o Festival Som, Sol e Surf, realizado em Saquarema, alegando que seu público, eminentemente branco, não teria sido molestado por ações truculentas da polícia. No caso dos frequentadores dos bailes, por serem negros, tal situação era inversa.

As declarações sobre a discriminação racial e racismo em bailes de qualquer equipe de som, especialmente contra a *Soul Grand Prix*, mostraram que a cena *Black Rio* podia ser acusada de praticar aquilo que combatia ao questionar o mito da democracia racial. De fato, foi o que aconteceu, e estes argumentos foram usados, de modos e com objetivos diferentes, tanto por pessoas “à esquerda”, quando “à direita”. A questão da opção pela música “estrangeira”, da adesão à defesa do orgulho negro “importado”, da escolha de uma estética distinta da adotada pela maioria dos negros brasileiros irritou alguns intelectuais, jornalistas e até militantes negros que qualificaram essas escolhas como resultado de uma alienação dos artistas, proprietários de equipes de som, e dos participantes da cena, uma ausência de consciência e, talvez, a presença de uma ideologia tão importada quanto a música ouvida naqueles encontros.

Muitas pessoas acusaram o *Black Rio* como um todo de racista, porque os bailes conseguiam atrair e reunir um número significativo de frequentadores negros, além de acusar os empresários de estarem aproveitando a oportunidade para trazer para o Brasil

um sentimento exacerbado de racismo ao inverso – discriminação contra os brancos –, algo que, a princípio, não existiria por aqui. O que, de fato, estas críticas e acusações indicam é que a partir da sua grande projeção na mídia, o movimento *Black Rio* tornou-se alvo de disputas e discordâncias sobre a forma de afirmação identitária negra promovida pelo movimento que entrava em choque ou tensionava outras identidades negras, assim como outras formas de engajamento e luta antirracista em curso naquele momento. Para estes, a busca pela construção da unidade tornava (e torna) difícil aceitar o que propõe Hall, para quem “a identidade e a diferença estão inextrincavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes”.

Figura 9: Volante/convite para lançamento do LP da Equipe Black Power, no Clube Magnatas/RJ, 1975.

A lógica dos bailes e de sua realização tornou-se conhecida – através da mídia – por pessoas que não os frequentavam, e que formavam sua opinião a partir do que era veiculado em matérias e artigos publicados nos jornais e nas revistas. Por outro lado, com esta chegada dos bailes à mídia, as gravadoras resolveram apostar no nicho de mercado, conforme já falamos anteriormente. A partir da publicação da matéria do *Jornal do Brasil* em 1976 e da projeção ganha pela *Banda Black Rio*, já no ano seguinte,

muita gente tomou ciência de que havia, de fato, algo de novo acontecendo na noite carioca.

2.1. Samba e soul: diferentes modos de ser negro?

É importante mencionarmos algumas experiências de organização e luta negra contra o racismo em andamento no Brasil no mesmo momento que esta novíssima geração de entusiastas e frequentadores dos bailes buscavam constituir um caminho de afirmação do “orgulho negro”. É possível falar de movimentos negros no Brasil em muitos momentos da nossa história, desde a abolição da escravidão, em 1888. Certamente, levando em conta o contexto da pesquisa, nos interessa verificar como a situação estava a partir da implantação da ditadura civil-militar, em 1964 e, particularmente, dos movimentos contemporâneos à experiência aqui analisada.

Desde o Estado Novo, com o surgimento da Frente Negra Brasileira (FNB) e até os anos 1970, as pautas do movimento eram muito ligadas ao nacionalismo e à obtenção de melhores condições de trabalho para a população negra. Se o objetivo inicial era desassociar o negro trabalhador de palavras como “vagabundo”, “bêbado” e “burro”, o movimento ampliou reivindicações e diversificou suas frentes de atuação como, por exemplo, com a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias do Nascimento em 1944. É possível constatar já neste momento a idealização da negritude, de valores culturais e políticos do negro brasileiro, em contraposição a uma sociedade eminentemente branca, à cuja cultura o negro precisava vincular-se para poder existir em condições iguais.

Com a repressão violenta durante a ditadura civil-militar, os movimentos políticos e sociais passam para a clandestinidade e se intensifica a atuação dos “órgãos de informação da época sobre a atividade de militantes e organizações do movimento

negro”.¹¹⁰ É justamente a luta dos negros pelos direitos civis nos Estados Unidos, aliada aos movimentos de independência das colônias na África, que vão fornecer uma nova perspectiva para o entendimento das questões do movimento negro no Brasil naquele momento. Aos poucos a noção de que a questão racial era, na verdade, comum a todos os negros, e que a união deles os faria mais fortes, foi proporcionando o surgimento de instituições e pequenos movimentos com viés político, que buscavam denunciar o racismo e organizar a comunidade negra.

No Rio de Janeiro, foram criadas algumas entidades como o Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA, 1961, recriado em 1973), a Sociedade de Intercâmbio Brasil África (SINBA, 1974), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN, 1975), o Centro de Estudos Brasil-África (CEBA 1975) e o Grupo de Trabalho André Rebouças (1975), entre outras, que se articularam a outras entidades em todo o país para fundar, em 07 de julho de 1978, o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, em São Paulo¹¹¹ e que posteriormente alterou seu nome para Movimento Negro Unificado (MNU). Com a criação desta entidade, o movimento negro alterava a forma de enfrentar o racismo e a discriminação racial no país. Mudava, enfim

(...) a forma da população negra lutar, saindo das salas de debates e conferência, atividades lúdicas e esportivas, *para ações de confronto aos atos de racismo e discriminação racial, elaborando panfletos e jornais, realizando atos públicos e criando núcleos organizados em associações recreativas, de moradores, categorias de trabalhadores, nas universidades públicas e privadas.* (...) A essa estratégia de mobilização, somavam-se várias outras, como a adoção do penteado afro, a produção de audiovisuais, jornais e panfletos, a difusão de informações em feiras e locais públicos, a montagem de peças de teatro e a organização de grupos de dança e de blocos afro.¹¹²

¹¹⁰ ALBERTI, Vanessa e PEREIRA, Amílcar Araújo. *O Movimento Negro no Brasil*. Reproduzido do NEAFRO – Núcleo de Estudos e Pesquisas das Relações Étnico Raciais, 29 de setembro de 2010. *Geledés*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-movimento-negro-no-brasil/> Acesso em: 12 de agosto de 2017.

¹¹¹ ALBERTI, Vanessa e PEREIRA, Amílcar Araújo. *O Movimento Negro no Brasil*, op. cit..

¹¹² Movimento Negro Unificado. 27 anos de luta. *Geledés*, 4 de maio de 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/movimento-negro-unificado-miltao/>. Acesso em: 12 de agosto de 2017. Grifos meus.

Portanto, as questões investigadas se inserem no bojo desse conjunto mais amplo de transformações no próprio movimento negro. Durante as pesquisas, identificamos o Clube Renascença, no bairro do Andaraí na zona norte, como um dos lugares dessa organização e atuação negra no Rio de Janeiro articulados ao surgimento dos chamados bailes *black*, apesar de sua origem estar ligada à iniciativa de negros de classe média, dispostos a exercitar práticas da vida social, a princípio negadas por outros clubes sociais. No Renascença, estes fundadores puderam exercitar o convívio e manter vivas algumas tradições culturais da comunidade negra e uma delas, bastante conhecida, era materializada nas chamadas Rodas de Samba, organizadas desde os anos 1960. Elas ocorriam aos domingos e respondiam por um grande número de presenças no Clube.

Compositores e cantores revezavam-se ao microfone e velhos sambas eram lembrados, ao lado de novos, que eram apresentados. O Renascença promovia outros eventos, anteriores às rodas, que eram bastante importantes para o Clube, entre eles o concurso de beleza feminina. Ambos, a roda de samba e o concurso, são identificados com a origem negra do Renascença, mas correspondem a uma fase específica na história do clube, chamada de “integracionista” por Sonia Maria Giacomini¹¹³. No entanto, Giacomini diz que esta visibilidade atingida pelo Renascença, ao contrário de fortalecer a mulher negra, privilegiou a figura da “mulata” que “evoca uma sensualidade e sexualidade exacerbadas, legitimadas por uma narrativa sobre a formação da sociedade e do povo brasileiro”, em vez de afirmar de difundir uma cultura negra.¹¹⁴ Os diretores do

¹¹³ 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, p.119. Segundo a autora, nesse momento o clube “se abre” e as filhas dos associados se candidatavam ao posto de Miss Renascença, representando o clube em outros concursos de beleza, como, por exemplo, o Miss Guanabara. Em 1964, ano do golpe civil-militar, a candidata do clube, Vera Lúcia Couto, venceu a disputa e chegou ao vice-campeonato no concurso de Miss Brasil.

¹¹⁴ GIACOMINI, Sonia Maria, *A alma da festa*, op. cit., p.122.

Renascença mantiveram o concurso e passaram a participar das disputas com frequência em âmbitos maiores, confirmando a fase de integração com setores da sociedade, que iam além do que o clube havia se disposto a oferecer.

Junto com esta nova proposta vieram então as já mencionadas Rodas de Samba, aos domingos, que substituíram os eventos de leitura, filosofia e audição de música clássica. O advento das Rodas de Samba marcou também a chegada ao Renascença de pessoas que não faziam parte do perfil social e étnico do seu quadro de sócios que, motivados pela atividade social e pelos eventos, vão passar a se associar ao clube. Entre estas pessoas, muitos brancos e moradores de regiões distantes da cidade, especialmente da Zona Sul provocando tensões com setores tradicionalistas da diretoria. Apesar disso, as Rodas continuaram aos domingos.

Quando Filó deu início às chamadas Noites do Shaft, atraindo frequentadores jovens interessados na música *soul* vinda dos Estados Unidos, foi possível observar que esse novo público não participava de outras atividades promovidas pelo clube, como as Rodas de Samba, e sim eram atraídos pela identificação com os símbolos, a música, as imagens de negros estadunidenses e não pelos correspondentes afro-brasileiros. Em vez do samba, preferiam o *soul*.

Essa ideia de oposição entre samba e *soul* foi elaborada pela mídia e ganhou exposição a partir da veiculação das informações sobre a cena *Black* Rio, especialmente a partir da reportagem de Lena Frias no *Jornal do Brasil*. Como já mencionamos, tal matéria revelou, para um público distinto dos frequentadores dos bailes, a existência de uma série de eventos noturnos realizados na zona norte da cidade, aos quais compareciam milhares de pessoas, que movimentavam uma indústria de entretenimento cultural numa das maiores cidades do país. Como a reportagem destacava, esta indústria

era destinada a um público consumidor específico, eminentemente negro/mestiço pobre, residente nos subúrbios do Rio de Janeiro. Um território tradicionalmente associado a outra expressão musical/cultural destinada ao mesmo público, de acordo com o senso comum: o samba.

O que teria acontecido para que este ritmo, muito mais familiar aos ouvidos do leitor do *Jornal do Brasil* e, supostamente, do público que frequentava os bailes, não ser mais dominante entre eles? Em que medida a adesão aos ritmos e performances negros de origem estrangeira forneceram a esta juventude negra suburbana novas formas de se expressar e manifestar por meio da dança, da moda, da música e outras práticas culturais de consumo e se conectar de forma identitária?

Stuart Hall analisa as expressões culturais negras como um espaço contraditório no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, caracterizando este período como aquele em que há mudanças significativas na produção da cultura popular no mundo. Hall menciona três fatores decisivos: o deslocamento do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos e a condição alcançada por este país no pós-guerra, tornando-se uma superpotência mundial e, a partir disso, produzindo mais cultura para o mundo. O terceiro fator é, justamente, a descolonização e a conseqüente independência dos países africanos e asiáticos. Este último trouxe a importância das lutas pelos direitos civis em seu bojo e a valorização dos elementos culturais negros “originais”.¹¹⁵

O samba poderia ser colocado no terreno das expressões culturais “brasileiras autênticas”, de acordo com a tradição e a presença do estilo musical desde o início do século 20. Quando a matéria de Lena Frias foi publicada, a questão racial foi contextualizada a partir do uso de termos como *black* e *soul* que, ainda de acordo com a

¹¹⁵ HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”. In: *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Ed. UFMG, 2003, pp. 335-336.

jornalista, identificam-se mais facilmente com a cena *Black Rio*. Sendo assim, Frias aponta que, sim, havia nos bailes e no que eles promoviam, traços identitários constituídos pelos organizadores e o público e também de questionamento racial, porém, eles seriam “importados” porque associados às experiências de luta e a termos e ritmos musicais estrangeiros.

A partir disso, ser *black* poderia significar algo diferente de ser negro ou mestiço. As músicas, as roupas, os penteados, toda a indumentária dos participantes dos bailes, que tinha como modelo inspirador as informações vindas dos Estados Unidos, adquirem um *status* novo, contrariando a ideia de que o Brasil seria totalmente diferente, sobretudo por uma crença na suposta harmonia nas relações raciais.¹¹⁶ Esse modelo de ação negra, por ser “importado” de um país que se caracterizava pela discriminação racial aberta e ostensiva, seria então “inadequado” para a realidade brasileira vista sob a perspectiva da classe média branca, defensora do ideal de miscigenação e paz, fruto de uma sociedade sem segregação. Resumindo: uma cidade e uma paisagem musical segregadas colocavam, segundo Frias, um “perigo” direto à identidade mestiça do Rio (e, por extensão, do Brasil)¹¹⁷.

Tal ideia de harmonia racial foi difundida no Brasil desde o início do século 20, chegando a ser parte do projeto de união nacional pensado e colocado em prática por Getúlio Vargas, que levou em consideração, especialmente, o termo “democracia racial”, cunhado para descrever os estudos empreendidos pelo sociólogo Gilberto Freyre¹¹⁸. De acordo com esta ação governamental que visava integrar brancos e negros

¹¹⁶ ALBERTO, Paulina. When Rio Was Black – Soul Music, National Culture And The Politics Of Racial Comparision In 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, 2009, pp. 3-39.

¹¹⁷ Idem

¹¹⁸ Embora Freyre, notoriamente, tivesse exposto suas ideias relativas à mistura e harmonia raciais do Brasil em *Casa grande e senzala*, seu clássico de 1933, ele não cunhou o termo “democracia racial” até suas publicações do pós-Guerra. “Em 1964, (...) defendeu o golpe militar e aceitou o convite do presidente Castelo Branco para integrar o Conselho Federal de Educação. Ajudou a elaborar o programa do partido pró-ditadura, a ARENA.” Gilberto Freyre. Acervo. *O Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,gilberto-freire,651,0.htm>. Acesso em: 4 de julho de

no Brasil, dois elementos da cultura nacional foram enfatizados: o samba e a comida típica, especialmente a feijoada¹¹⁹. Luciana Xavier de Oliveira identifica essa mesma questão da apropriação estatal da cultura negra, mostrando um outro lado, bem mais próximo do que acontecia nos bailes:

(...) reproduz-se a ideia de que o negro brasileiro estaria em busca de uma identidade autônoma e autêntica, diante do fato de que sua cultura específica – seja o samba ou religiões de matriz africana – ter sido, não sem tensões, apropriada pelo Estado na formatação de uma identidade nacional. Assim, o também chamado movimento *Black Soul* seria uma resposta e reação a um suposto “assalto cultural” cometido pelo Estado e pelas elites brancas brasileiras que representava. Como solução, seus principais participantes acabaram por beber de fontes internacionais, notadamente da cultura negra norte-americana, a fim de suprir uma “carência identitária”, por meio de uma ação cultural que tinha como principais plataformas a conscientização étnica, resistência política e a oposição radical à democracia racial¹²⁰.

Aos poucos, a ideia de autenticidade dos elementos culturais nacionais, considerados válidos, ganhará força e gerará um debate decisivo para grupos e movimentos culturais no país nos anos seguintes, especialmente no campo musical, a partir da chegada do *rock'n'roll* no fim da década de 1950. Os elementos nacionais serão considerados os únicos autênticos, enquanto o que vier de fora, será tratado como algo “alienado”, portanto, com pouco ou nenhum valor. Desta forma, a música negra norte-americana, engajada nos movimentos pelos direitos civis, criada e gestada na tradição das manifestações próprias de uma sociedade sem tolerância racial, foi considerada inadequada ou inaceitável para a realidade brasileira.

Este embate entre uma cultura negra “nacional” e outra “importada” delimitou o campo de interpretação sobre a música *soul* no Brasil. Nos primeiros anos dos bailes,

2017.
¹¹⁹ FRY, Peter. Feijoada e ‘soul food’: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

¹²⁰ OLIVEIRA, Luciana Xavier. Visões sobre o movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra. *Revista Animus*, UFSM, vol.14, n°27, 2015, p.80.

entre 1970 e 1975, mesmo nos momentos em que estes já assumiam dimensões bem maiores, a música em inglês era associada aos negros americanos, fato de conhecimento de todos os frequentadores dos bailes, dos donos de equipes e som e dos administradores dos clubes onde os eventos tinham lugar. A preferência pela música “importada” não se deu apenas por conta de um modismo ou da suposta alienação da qual falamos acima, mas por uma identificação com algo que correspondia à realidade experimentada pelos negros/mestiços brasileiros, muito distante da harmonia racial e da sociedade sem questionamentos raciais, apregoada pela “democracia racial”.

Não por acaso, o próprio Gilberto Freyre manifestou-se sobre a questão da validade do *Black Rio* em artigo publicado no *Diário de Pernambuco* e transcrito pelo *Jornal do Brasil*, em 17 de maio de 1977 como um “alerta” para

o perigo da mistura de negros norte-americanos com os brasileiros negros que possuem um movimento chamado Black Rio, com a finalidade de transformar a música negra – o samba principalmente – em música de protesto. (...)

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

- “Se é verdade o que suponho ter lido – escreve o autor de Casa Grande e Senzala – trata-se de mais uma tentativa da mesma origem no sentido de *introduzir-se num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiramente moreno* – o que parece causar inveja a nações também bi ou tri-racionais nas suas bases – *o mito de uma negritude*, não a la Senghor, de justa valorização de valores negros ou africanos, mas *que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil*”.¹²¹

Toda essa discussão que opôs a “autenticidade do samba x falsidade do *soul/funk*” mostra o quanto estava em disputa a própria identidade negra neste período.

¹²¹ “Sociólogo já alerta sobre o Black Rio”. *Jornal do Brasil*. 1º Caderno, Rio de Janeiro, 17 maio de 1977, ano LVXXXVII, nº39, p.14. Citado por: MORAES, Sabrina Lobo de. *Soul Mais Samba: Movimento Black Rio e o Samba nos Anos 1970*, op. cit., pp.109-110. Grifos meus.

Para alguns intelectuais negros, dentro do próprio movimento negro, do qual Lena Frias era uma das expressões, o samba era a única expressão cultural da comunidade e de sua afirmação na sociedade, o que revela um viés nacionalista para pensar esta discussão. Para outros, sintonizados com novas estratégias de organização e luta contra o racismo e a discriminação racial no país, a visão global negra e a adesão às formas de enfrentamento definidas em outras realidades eram essenciais para enxergar a questão racial no Brasil com mais apuro, mostrando que qualquer ação de afirmação e identidade negra teria valor e relevância numa sociedade como a brasileira. Hédio Silva Júnior, uma expressiva liderança negra, ao rememorar outras “influências externas” ou perspectivas e matrizes teóricas e práticas do movimento negro brasileiro, nos anos 1970 e 1980 destacou a importância do “movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, (...) as lutas independentistas no continente africano (...) e, por fim, o movimento pela négritude (...) um movimento cultural de intelectuais de África e das Antilhas que se encontram em Paris nos anos 1930”.¹²²

Retomando a reportagem de Lena Frias, além das músicas, ela evidencia toda uma rede de comercialização de elementos visuais, especificamente roupas e penteados “importados”. A venda de pentes específicos para penteados *Black Power* tornou-se frequente, bem como a de cosméticos, também para os cabelos e peles negras. As roupas muitas vezes não eram novas, mas passavam por um processo de “recauchutagem”, no qual eram inseridos alguma frase em inglês numa jaqueta, ou um desenho numa calça. Adereços como bonés, chapéus e cachimbos também eram utilizados. Dentre todos, o mais destacado era o sapato, apelidado entre os frequentadores de “pisantes”. Lojas passaram a vender modelos sob encomenda, que

¹²² Hédio Silva Júnior. Apud: PEREIRA, Amílcar Araújo. “*O mundo negro*”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese de Doutorado em História, Niterói, UFF, 2010, p. 141. Para outras referências presentes na formação de lideranças negras, ver: ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amílcar Araújo (Orgs.). *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC / Rio de Janeiro, Pallas; CPDOC-FGV, 2007.*

chegavam a adquirir altos valores. Essa vinculação do movimento com o comércio e o consumo foi destacada na reportagem de Lena Frias – evidenciando a rede de empresários, discotecários, comerciantes de discos (...), sapatos (...) produtores de discos articulados em torno de ‘negócios de identidade’ – e serviu de argumento negativo para apregoar a suposta inconsciência política do movimento e, por conseguinte, sua ineficácia como movimento de contestação e transformação.¹²³:

O ataque ao *Black Rio* veio então sob duas formas: a confrontação com o samba e a reação do governo ditatorial. A primeira via surgiu por conta dos fatores mencionados acima, que geraram uma incessante comparação com o ritmo brasileiro “autêntico”, apropriado para uma manifestação cultural de negros e mestiços brasileiros. Não importava se estes não se reconheciam nele, esta seria a única forma possível de expressão e visibilidade negra na cidade. A segunda via veio por conta da vigilância e repressão policial aos clubes e da perseguição a frequentadores, dançarinos e organizadores dos bailes. Na reportagem de Lena Frias há dois depoimentos interessantes, destacados por Sabrina Lobo de Moraes:

“Everaldo João Farias de 19 anos à jornalista Lena Frias: - Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente. Outro depoimento também aponta para o distanciamento deste grupo do samba. Carlinhos de 17 anos, morador do morro da Gamboa, diz que não vai ao samba e que o samba “não dá mais pra gente, irmã.”¹²⁴

Estes depoimentos mostram que o samba não interessava a essas pessoas sob a alegação de que o mesmo já não oferecia elementos identitários para aqueles jovens negros ou que o próprio ambiente em torno da produção e difusão do samba em eventos similares aos bailes *black* não comportava esses frequentadores. Quando Everaldo

¹²³ ALBERTO, Paulina. *When Rio Was Black*, op. cit., p.3-39.

¹²⁴ MORAES, Sabrina Lôbo de. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*, op. cit., p.110.

menciona que “escola de samba não tem mais lugar pra gente”, a ideia de que a participação das Escolas de Samba no desfile anual promovido pela Prefeitura, através da Riotur, não oferecia oportunidade para que pessoas como ele se sentissem incluídas. Isto indica a percepção de que o samba havia passado por processos ao longo do tempo que o teriam transformado em uma expressão cultural com pouco poder de engajamento social, sem comprometimento com os grupos e sujeitos negros tradicionalmente vinculados à criação e direção de escolas de samba, ou que, simplesmente não se conectava às demandas dos mais jovens.

Tal impressão se impõe a partir da avaliação dos entrevistados de que o samba “não dá MAIS pra gente” ou que o samba “não tem MAIS lugar pra gente”, informando que, no passado, de uma outra forma, com outras características – possivelmente perdidas ao longo do tempo – o ritmo musical os contemplaria mais facilmente. O que teria então acontecido com o samba? Por que ele não representava mais este contingente negro mais jovem? Em 1975, o cantor e compositor Paulinho da Viola lançou o seu sétimo álbum de canções inéditas, pela gravadora Odeon. Batizado com o nome de Paulinho, o disco foi puxado por um samba que falava sobre a descaracterização pela qual o ritmo vinha passando naqueles tempos. Seu nome: “Argumento”. A canção fez muito sucesso nas rádios e tinha esta letra, escrita pelo próprio Paulinho:

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

Esta letra acena para uma condição perdida pelo samba, a harmonia enxuta dos instrumentos rítmicos tradicionais. Paulinho se coloca como se estivesse numa conversa sobre o assunto e aceita ouvir que é necessário tornar o estilo moderno, sintonizado com as novas tendências de mercado, materializadas pela atuação das gravadoras multinacionais no país e mesmo entender que a lógica do desfile de escolas de samba do Rio tenha se transformado ao longo dos anos na maior realização do samba na festa com maior potencial turístico no Brasil.

É importante esclarecer que, no início da década de 1960, o carnaval carioca sofreu transformações com a entrada de artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais. Fernando Pamplona, artista plástico de formação universitária, criou o carnaval de 1960 da Acadêmicos do Salgueiro (com o enredo sobre Zumbi dos Palmares), lançando uma nova estética sobre os desfiles. Nesse processo de profissionalização dos desfiles de carnaval (também com o patrocínio da Rioutur e da participação direta do jogo-do-bicho), um grupo de componentes das escolas de samba se sentiu alijado do caminho que o carnaval estava tomando. Para os fundadores da Gran Quilombo, esse é o momento da invasão da classe média e do “embranquecimento” do samba.¹²⁵

Mesmo assim, em resposta a todos esses argumentos, Paulinho pede que o samba não sofra tantas alterações, que ele preserve elementos de sua tradição – como os instrumentos musicais mencionados – e afirma que a ausência destes é sentida pela “rapaziada”, ou seja, pelas pessoas dos lugares onde há o samba, no caso, o subúrbio carioca. Se Paulinho, ele mesmo um participante desta realidade suburbana como integrante da ala de compositores da Portela, originária de Madureira, mesmo bairro no qual nasceu Gerson King Combo, percebia isso, é provável que os frequentadores de bailes *black* tenham sentido a mesma falta de identidade em relação ao samba que era feito no Rio àquela época e que, atraídos por outro ritmo e mais próximos de práticas culturais mais representativas de uma cultura negra de contestação, preferiram o *soul*.

¹²⁵ BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *A Chama Não Se Apagou: Candeia e a Gran Quilombo - Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70*. Dissertação de Mestrado em História Social, Niterói, UFF, 2005, p. 18.

Também é possível alinhar este processo de “descaracterização” do samba à sua adoção como ritmo e símbolo identificado com aquela sociedade miscigenada harmoniosa brasileira vista como possível e aceita como real. Se estamos dizendo que esta sociedade nunca existiu de fato, torna-se plenamente justificável e compreensível a opção de jovens negros das periferias do Rio pelo discurso do *soul*, em função da possibilidade que oferecia de agregar à luta pelos direitos civis não só nos Estados Unidos, mas onde houvesse negros.

As críticas por parte de setores conservadores da sociedade já eram esperadas e justificáveis, especialmente a acusação de racismo. O que os integrantes do Movimento *Black Rio* não esperavam era que elas surgissem entre outros indivíduos e entidades negros. Um bom exemplo foi Antônio Candeia Filho, mais conhecido como Candeia. Outro integrante da ala de compositores, da Portela, ele foi um dos líderes de um movimento por recuperação das origens populares do samba, dentro da própria escola. O contexto vivido naquele início dos anos 1970 era o mencionado acima, de profissionalização do Carnaval e dos desfiles das escolas, gerando um grande fluxo de pessoas que não pertenciam às comunidades originais, conectadas com a fundação das agremiações.

A partir de 8 de dezembro de 1975, Candeia tornou oficial sua dissidência da Portela: estava fundada o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Tal ação é mais uma evidência da falta de contato do samba com suas raízes e tradições, novamente, incomodando a um integrante de uma escola, coincidentemente, a mesma de Paulinho da Viola. Em 1977, Candeia, que já tinha uma carreira como cantor e compositor fora dos limites da Portela, participou de um álbum intitulado “Os Quatro Grandes do Samba”, junto com Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros, lançado pela gravadora RCA/Victor. Entre as doze faixas do disco estava um

dueto entre Candeia e Dona Ivone Lara, chamado “Sou mais o samba”. A letra, composta por ele, é um ataque frontal à juventude fã de música negra americana, frequentadora dos bailes, ao mesmo tempo que exalta o papel do samba como único estilo musical passível de apreciação por estes mesmos jovens:

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

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

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

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

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

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

A letra de Candeia, além de defender o valor do samba e sua autenticidade, mesmo em relação às suas próprias raízes africanas, aproveita para estabelecer uma identidade brasileira absolutamente distinta da africana, da americana e de uma possível identidade *black* rio. Segundo ela, não haveria qualquer espaço para que algum apreciador do samba estabelecesse qualquer grau de identificação em relação a elas.

Além disso, Candeia trata os admiradores do *soul* e dos bailes *black* como crianças ou como imaturos, atacando sua incompreensão do idioma inglês das letras das músicas tocadas pelas equipes de som, bem como o seu pouco domínio do português, colocando o autor numa posição professoral/experiente em relação ao ouvinte. Ainda, segundo a letra, a admiração pelo *soul* seria própria de um momento de transição por parte de seus fãs, pois eles, mais cedo ou mais tarde, encontrariam o seu lugar aceito pela sociedade como “sambistas”, algo que, como já vimos anteriormente, seria válido, enquanto que o *soul* e tudo o que ele pudesse representar, fosse invalidado e alienado. É possível situar Candeia como uma pessoa mais identificada com o aspecto nacionalista e mais tradicional do Movimento Negro, acreditando que uma música feita fora do Brasil jamais seria capaz de gerar identificação com negros nascidos aqui.

Em 1977, Candeia também foi contratado pela gravadora Warner, a mesma responsável pelas compilações da *Soul Grand Prix* e pelos discos de *Banda Black Rio* e *Frenéticas*. Com estes três, a gravadora chegava com grande força ao mercado da música jovem nacional, com diversidade e mantendo “concorrentes” em seu elenco de artistas”. Esta concorrência se dava exatamente entre o que estes três contratados da gravadora representavam: o *soul*, por conta da maior equipe de som do Rio; o samba, com tradição e engajamento de Candeia e a *disco music* feita no Brasil, cantada em português, veiculada nas novelas da Rede Globo. Na perspectiva do mercado fonográfico não importava quem venceria a concorrência, a Warner sairia ganhando em todas as possibilidades.

Quarenta anos depois, Filó afirma que as críticas de sambistas como Candeia foram estimuladas pela mídia, que eles eram amigos e se conheciam de longa data. A ideia era manter a música negra, fosse o *soul* ou o samba, em evidência e chamar a atenção para ambos os gêneros: “A rivalidade Samba x *Soul* foi acirrada pela indústria com a

intenção de vender discos, mas, entre amigos, não havia divergência”¹²⁶. Já em 1976, Filó denunciou, em entrevista à revista *Veja*, o racismo embutido nas análises sobre autenticidade na cultura que opunham o *soul* ao samba:

Por que se aceita com toda a naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o *rock*, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o *soul* e cultuar James Brown? [...] *Por que o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio ao negro brasileiro?* Afinal, nós que somos negros.¹²⁷

O responsável pela decadência do *Black Rio*, segundo Filó, foi a *disco music*. A possibilidade de um ritmo dançante, frequentado majoritariamente por brancos de classe média, modificou a visão musical da época e tornou-se um grande atrativo para a indústria do disco. O sucesso mundial da trilha sonora do filme “Embalos de Sábado À Noite” confirma essa visão.

As tensões em torno do samba x *soul* ainda reverberavam no início de 1979, um ano depois de Filó ter deixado a *Soul Grand Prix*. Lady Zu, a princípio mais identificada com o *soul*, também gravou uma canção em que mencionava o samba. A faixa chamava-se “Hora de União”, presente na trilha sonora de *Dancing Days*, e trazia a cantora fazendo dueto com o cantor Totó Mugabe. Muito bem executada nas rádios, a letra da canção, escrita por Mugabe, e também estava presente no segundo disco de Zu, “Fêmea Brasileira”:

Brother, vem dançar
Que a banda começou

¹²⁶ Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó, concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

¹²⁷ Black Rio. *Veja*, 24 de novembro de 1976. Apud: ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era *black: soul music* no Brasil dos anos 70. *História: Questões & Debates*, Curitiba, volume 63, n.2, p. 41-89, jul./dez. 2015, p.60 e 65-66. Disponível em: <file:///I:/Users/Laura/Downloads/46702-178228-1-PB.pdf>. Acesso em: 04 de julho de 2017.

É o samba *soul* que o outro brother me ensinou
Vem dançar, vem dançar, irmão
É a vez do samba *soul*.
Venha se embalar
Nesta marcação
É muito importante o clima desta união
Vem dançar, vem dançar, irmão
É a vez do samba *soul*.
Este é o momento certo
Nossa libertação
Se a gente usar a força
Dessa canção
Samba é *soul*
Soul é samba
Ambos são negros como eu
Importantes como a noite
Temos as mesmas origens
Brasil, África¹²⁸

A mensagem que a letra transmite é bem clara: as origens do *soul* e do samba seriam as mesmas, compartilhadas, sendo ambos os ritmos passíveis de apreciação por “brothers” e “irmãos”, que, juntos, seriam mais fortes e capazes de se libertar de alguma instância opressora. É, como o título diz, uma canção que propõe união, mas com um viés pacifista e conciliador, indicando uma cisão entre *blacks*, representados pelo *soul*, e um outro grupo de pessoas, representadas pelo samba. Incluída na trilha sonora de uma novela que tinha forte apelo ao modismo da *disco music*, a mistura de vários ritmos – Samba, *soul*, *disco* – contida na canção, sintetizava estas vertentes, conciliando-as e oferecendo um produto para o público espectador.

O ano de 1977 pode ser considerado como o que marca o declínio do *Black Rio*, justamente a partir de sua divulgação na mídia no ano anterior e do início das atividades da própria Banda *Black Rio*. Não que a carreira do grupo tenha atrapalhado a rotina dos bailes ou mesmo a sua realização, mas é fato que tais eventos e todos os participantes

¹²⁸ Canção composta por Totó Mugabe em 1979 para o LP *Fêmea Brasileira*, de Lady Zu (Phonogram).

deles começaram a sofrer críticas de gente que, até então, ignorava completamente a sua existência.

A própria música internacional passava por um momento de mudança e no lugar do *funk*, ritmo americano que, como vimos, aqui era conhecido como *soul*, uma nova modalidade de música para dançar ganhava força e forma: a *disco music*. Em 1976, a primeira casa noturna voltada para o novo gênero musical foi inaugurada no bairro carioca de Ipanema, na Zona Sul da cidade, a New York City Discotheque, dos empresários Celso Rodrigues Ferreira Júnior e Mario Abbade:

A New York City trouxe ao Rio os primeiros passos do glamour da disco *music*, emoldurada na ambientação do que hoje nos acostumamos a chamar de clube. Ali foram dados os primeiros passos na direção de uma cultura da noite, um lugar idealizado onde o comportamento está vigorosamente entrelaçado com a luz colorida, o chão brilhante, o aceno do DJ, o estado alterado de consciência¹²⁹.

Também em 1976, mais precisamente no dia 05 de agosto, o empresário e jornalista Nelson Motta inaugurou a *Frenetic Dancing Days*, situada no bairro da Gávea, na Zona Sul do Rio. Outras casas noturnas similares também se instalaram em bairros próximos, como a Papagaio Disco Club, voltadas para um público essencialmente branco e de classe média alta.

A partir da exibição do filme “Os Embalos de Sábado à Noite” (Saturday Night Fever) e do lançamento de sua trilha sonora, trazendo artistas brancos, como o grupo inglês Bee Gees, e negros, como os conjuntos americanos Tavares e MFSB, a *Disco Music* ganhou força definitiva no Brasil. A Rede Globo de Televisão aproveitou a nova moda e exibiu novela *Dancing Days*, escrita por Gilberto Braga, que ficou no ar entre

129

A Discoteca que iniciou a era disco no Brasil. Disponível no site da gravadora EMI Music em <http://www.emusicbrasil.com.br/discoteca-que-iniciou-era-disco-no-brasil/>, acesso em 15 de fevereiro de 2017.

10 de julho de 1978 e 27 de janeiro de 1979. Os discos com as trilhas sonoras fizeram enorme sucesso, com canções pertencentes ao novo gênero.

A chegada da *disco music* à mídia marcou o início de novos tempos também para as equipes de som. E provocou uma alteração definitiva na configuração da mais importante delas, a *Soul Grand Prix*. Com a divulgação maciça do novo estilo na TV e nos cinemas, começou a haver uma demanda por este tipo de música nos bailes e eventos organizados pelas equipes de som.

Segundo Dom Filó, não fazia mais sentido continuar no mercado se não fosse para tocar *soul*. A *disco music*, de acordo com sua definição, “uma tentativa de adaptar o *soul* para uma audiência branca”, era esvaziada de ideologia¹³⁰. Havia outro inimigo para as equipes de som e para o que se convencionou chamar de *Movimento Black Rio*: o samba. Filó diz que as rivalidades internas, no caso, entre aqueles que viam na onda *black* uma novidade interessante e proveitosa e entre os que viam nela uma ameaça estrangeira, divergiam profundamente, inclusive entre os próprios negros.

Esta cultura mercantil também apareceu no procedimento das próprias gravadoras, especialmente a Warner, que havia lançado o primeiro LP da *Banda Black Rio*. De olho no nascente mercado *disco*, a gravadora contratou um grupo vocal feminino, que havia sido criado por Nelson Motta: As Frenéticas. A ideia era investir no segmento da *disco pop*, uma variação do ritmo que vinha de fora, com pitadas de humor e brasilidade. Em linhas gerais e levando em conta apenas a proposta, o álbum das Frenéticas era equivalente ao da própria *Black Rio*. As seis vocalistas, Sandra Pera (cunhada de Motta), Regina Chaves, Maria Lídia Martuscelli (Lidoka), Leila Neves (Leiloca), Dhu Moraes e Edyr de Castro lançaram quatro álbuns entre os anos de 1977 e 1980, com 13 singles de sucesso no período, especialmente “Dancing Days”, composta

¹³⁰ ESSINGER, Silvio, *Batidão – Uma História do Funk*, Ed. Record, Rio de Janeiro, 2005. p.44.

por Nelson e escolhida para a abertura da novela de mesmo nome, “Vingativa”, “O Preto Que Satisfaz” (tema de abertura da novela Feijão Maravilha). A produção do primeiro álbum ficou a cargo do guitarrista Roberto de Carvalho, que, em breve, se casaria com a cantora Rita Lee.

Além do grupo, a cantora Lady Zu (Zuleide Santos Silva), contratada pela gravadora Phonogram, lançou seu primeiro álbum intitulado “A Noite Vai Chegar”, cuja faixa-título foi sucesso estrondoso, chegando a vender mais de um milhão de cópias em forma de compacto em 1977. A canção também teve grande projeção porque foi incluída na trilha sonora da novela Sem Lenço, Sem Documento, exibida no mesmo ano.

A influência da *disco music* fez com que aqueles presentes no mercado das equipes de som “apenas pelo lucro” na concepção de Filó, migrassem aos poucos para o novo segmento, em busca do público. Tal fato, adotado por grande parte das equipes, começou a modificar a cena dos bailes *black* do Rio de Janeiro, causando o seu declínio. Em 1978, Filó já não fazia mais parte da *Soul Grand Prix*, que seguiu adiante no mercado das equipes, promovendo bailes nos quais também se ouvia *disco music* a partir daquele momento. Em depoimento dado a mim, na sede do Clube Renascença, Filó foi bem claro com relação a esta mudança no mercado: “Meu trabalho é político”¹³¹.

A estes fatores, baseados na divergência de gostos musicais, no dilema entre tradição x novidade, ou ainda, além de divergências quanto à forma de luta contra o racismo, se somou uma outra realidade: as investidas de diferentes órgãos do aparato repressivo da ditadura civil-militar contra o fortalecimento desta cena dos bailes *black*. Desde que os eventos passaram a se multiplicar e a *Soul Grand Prix* assumiu como

¹³¹ Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó, concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015.

diferencial o conteúdo político e a preocupação com a autoestima dos frequentadores de seus bailes, além do aumento do número de presentes nestes, os órgãos da repressão policial voltaram sua atenção para as apresentações das equipes de som nos clubes do subúrbio carioca.



Figura 10: Frequentadores de baile Black no Centro do Rio. Acervo CPDoc /JB/Almir Veiga.

A equação de fatores responsáveis pela decadência do *Black Rio* enquanto um fenômeno musical, social e cultural abrange vários fatores. Através da análise de cada um, *Black rio* x samba e *Black rio* x ditadura, escolhendo a *Soul Grand Prix* como representante do conteúdo que gerou os maiores incômodos ao “sistema”, foi possível perceber como a cena *Black Rio* entrou em decadência, alterando decisivamente o seu conteúdo político.

Examinado as questões importantes levantadas, especialmente sobre a “validade” de uma manifestação cultural em relação à outra e a posição de ambas dentro do contexto da cultura negra, importante recorrer novamente ao que diz Stuart Hall:

Por definição, cultura negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica, mas ela não 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, experimental 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 o “deles”¹³².

Também é interessante verificar o que pensa o antropólogo inglês Peter Fry:

A proliferação de bailes afro-soul no Rio é um exemplo de situações em que os brasileiros negros criam novos símbolos de etnia, de acordo com sua experiência social. Embora algumas pessoas acreditem que esses fenômenos são exemplos de 'dependência cultural', ou da capacidade das multinacionais de vender os produtos que bem entenderem, não tenho dúvida de que, apesar de tudo, eles representam um movimento de grande importância no processo da identidade no Brasil¹³³.

E também o que diz o sociólogo inglês Paul Gilroy, autor do livro *O Atlântico*

*Negro*¹³⁴:

Examinar o lugar da música no Atlântico Negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

Os três estudiosos são unânimes em apontar a existência de vínculos suficientemente fortes entre as manifestações culturais desenvolvidas no espaço geográfico do “Atlântico Negro” (termo usado por Gilroy para definir a área em que se deu a diáspora africana) para que elas possam ser entendidas como equivalentes ou semelhantes o bastante para informar e orientar diferentes lutas. Gilroy ainda aponta tais

¹³² HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*, op. cit., p. 319.

¹⁰⁸ FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*, op. cit., p. 15.

¹³³

¹³⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*, op.cit, p.161.

manifestações musicais como portadoras de traços identitários comuns a negros nascidos em diferentes partes deste espaço territorial, usando a si mesmo como exemplo:

Quando eu era criança e adolescente, tendo sido criado em Londres, a música negra me fornecia um meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento a partir das quais nossas concepções locais de *negritude* eram montadas. O Caribe, a África, a América Latina e, sobretudo, a América Negra contribuíam para nosso sentido vivo de *eu racial*. O contexto urbano no qual essas formas eram encontradas cimentavam seu apelo estilístico e facilitavam seu estímulo à nossa identificação. Eram importantes também como fonte para os discursos da negritude com os quais balizávamos nossas lutas e experiências.¹³⁵

Desta forma, respeitando os traços identitários de cada região ou país, é possível tornar bem próximas as manifestações musicais “samba” e “*soull/funk*”, a ponto de enxergá-las como participantes de um universo cultural compartilhado, o dos descendentes de negros nascidos fora da África por conta da escravidão.

2.2. Vigilância e repressão aos bailes e ao movimento *Black Rio*

Nesta parte do capítulo pretendo explorar questões em torno do crescimento dos bailes e seu poder mobilizador e como chamaram a atenção das instâncias repressoras durante a ditadura civil-militar, que intensificou a ação de investigação e repressão aos bailes do *Black Rio*. Estas questões serão exploradas neste capítulo a partir da documentação da Polícia Federal, da Delegacia de Ordem Social e Política – DOPS e do Ministério do Exército – para acompanhar algumas das acusações sobre possíveis ações do movimento *black* na promoção de “confrontos brancos x pretos” – inclusive com suspeitas de “sequestros de filhos de industriais brancos” – e a “rivalidade social e econômica da zona norte x zona sul da cidade do Rio de Janeiro” e os resultados das averiguações.

¹³⁵ Idem, p.220.

Esta documentação é constituída por Informes, mandados de Busca, Relatórios de sindicâncias reservadas, Termos de Depoimentos, etc. que vieram à tona por investigação da Comissão da Verdade/RJ. Lucas Pedretti, um dos pesquisadores que realizou buscas documentais para Comissão da Verdade Rio, conta como “descobriram” essa documentação:

Um dia, entretanto (...) nos deparamos com algo diferente: eram filipetas dos anos 1970, que divulgavam bailes de música soul em clubes dos subúrbios cariocas, promovidos por equipes de som como Furacão 2000 e Soul Grand Prix. Apreendido pela polícia política, esse material constitui uma pequena parte de um conjunto de documentos que viriam a ser produzidos pelo DOPS sobre o tema. De relatórios de diligências em bailes a registros de interrogatórios de DJs, a documentação demonstra uma grande preocupação do órgão com a realização dos eventos.

Ao aprofundar as pesquisas, novos arquivos foram surgindo. *Os bailes também foram objeto de investigação de outros órgãos da estrutura de repressão do regime, como o Centro de Informações do Exército (CIE), e chegaram a se tornar uma preocupação para o Conselho de Segurança Nacional (CSN). À medida em que as pesquisas avançavam, percebemos que não apenas os bailes eram monitorados: havia uma expressiva massa documental, produzida no curso de investigações sobre a atuação de organizações políticas antirracistas e associações culturais negras criadas durante a década de 1970.*¹³⁶

¹³⁶ PEDRETTI, Lucas. “Dançando sob a mira do DOPS: bailes soul, racismo e ditadura nos subúrbios cariocas nos anos 1970”. Artigo no site *História da Ditadura*, de 7 de janeiro de 2017. Disponível em: <http://historiadaditadura.com.br/destaque/dancando-sob-a-mira-do-dops-bailes-soul-racismo-e-ditadura-nos-suburbios-cariocas-nos-anos-1970/> Acesso em: 04 de julho de 2017. Grifos meus.

Figura 11: *Folheto apreendido Fundo Polícias Políticas. Acervo APERJ. Reproduzido de PEDRETTI, Lucas. “Dançando sob a mira do DOPS: bailes soul, racismo e ditadura nos subúrbios cariocas nos anos 1970”.*

A partir da análise desses documentos é possível extrair alguns dos argumentos e justificativas que orientaram e sustentaram a vigilância dos órgãos de repressão sobre os membros das equipes de som e a rede de bailes *black*. O número de informes reservados e de diligências para averiguações em torno das equipes e bailes indicam que no caso específico da *soul music* que fazia sucesso entre jovens negros e mestiços da zona norte carioca, a preocupação dos agentes com a questão racial se destacava, receando que o referencial americano de sociedade segregada pudesse despertar sua consciência para o preconceito que se esconde sob a imagem de uma sociedade miscigenada e, supostamente, harmoniosa como a brasileira. Resumindo: a julgar por essas iniciativas, para esses agentes do governo não havia motivo para que os frequentadores dos bailes *black* evocassem os símbolos importados de orgulho negro numa sociedade vista como “sem conflitos de natureza racial”.

Caso fosse necessária, tal ação deveria acontecer com base nos símbolos nacionais, em vez de importar um estilo musical e tentar obter identificação através do uso de símbolos e signos pertencentes a uma outra cultura. Do lado do governo e da parcela branca da sociedade brasileira, não havia qualquer razão para a população negra reclamar. Sendo assim, qualquer manifestação em que negros e mestiços desejassem evocar símbolos identitários e de negritude/blackitude, seria um ato de subversão sem sentido e passível de repressão, acusada de promover o racismo:

Para muitos estudiosos engajados na crítica ao racismo brasileiro, o *Black rio*, com suas referências raciais ao estilo norte-americano, foi um tônico para o mal-estar racial no Brasil. As identidades negras contestatórias que emergiram dos bailes *soul* representaram um breve momento de consciência racial - uma consciência longamente prejudicada por mitos da democracia racial e fracos movimentos raciais no Brasil¹³⁷.

O sucesso e a popularização dos bailes e da própria *soul music* americana no Rio de Janeiro dos anos 1970 comprova a eficácia destes símbolos junto ao público frequentador e junto aos próprios integrantes das equipes de som. A situação mostra então que havia uma alternância entre visões “eficazes” de direita e de esquerda sobre a maneira como estes indivíduos deveriam – ou não – celebrar/adotar uma identidade negra:

(...) o entusiasmo por todas as coisas “*black*” entre um segmento da juventude negra do Rio foi uma tentativa de posicionar estrategicamente o contraste tradicional entre os sistemas e políticas raciais dos EUA e do Brasil para levantar a questão sobre os estreitos espaços de expressão política e cultural baseada em raça, no país¹³⁸.

A ditadura brasileira ao longo dos anos 1970-1980 cuidou de exterminar as formas institucionais de oposição, objetivo atingido por conta das restrições às

¹³⁷ ALBERTO, Paulina. *When Rio Was Black*, op. cit., p.3-39

¹³⁸ Idem

liberdades, entre elas a censura, suspensão de eleições diretas para Presidente da República e a ilegalidade de partidos políticos de oposição. Para Carlos Fico, a repressão veio sob a forma de quatro pilares: espionagem, polícia política, censura e propaganda. A criação do SNI – Serviço Nacional de Informações, pelo general Golbery do Couto e Silva em 13 de junho de 1964, foi o ponto de partida. Através dele, o governo poderia monitorar e cadastrar informações sobre qualquer pessoa que achasse conveniente, variando de escutas telefônicas, prisões, investigações, interrogatórios e tortura. A polícia política atuava na prevenção e repressão de “crimes políticos”. Sua função era evitar que novos “desvios” fossem cometidos, causando o medo na população, desencorajando potenciais ações. A censura se encarregava de transmitir a ideia de absoluta ordem e normalidade à população.¹³⁹

A polícia secreta do Rio passou a enfatizar a “inteligência”, a operação em condições de obtenção de dados por meio de agentes/sindicantes infiltrados visando obter informações que justificariam ou não a necessidade de alguma ação repressiva por parte do governo. Neste contexto foi estabelecido no Rio, a partir de 1975, o DGIE – Departamento Geral de Investigações Especiais – para observação e vigilância social e política sobre amplas parcelas da sociedade¹⁴⁰.

¹³⁹ FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (orgs.). *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Vol. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pp.171.190

¹⁴⁰ Com a fusão do antigo Estado do Rio de Janeiro com o extinto Estado da Guanabara, em março de 1975, surge o novo Estado do Rio de Janeiro, e em sua Secretaria de Segurança Pública é criado o Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), como órgão de “inteligência policial”, que tem como função coligir dados, concentrar informações sobre pessoas e instituições, de modo a colaborar nas tarefas de repressão social. O DGIE – por meio de Resolução Nº 0004-A, de 15 de março de 1975, da Secretaria de Segurança Pública, organiza-se em Departamento de Investigações Gerais, Departamento de Polícia Política e Social, Divisão de Inspeção Geral, Divisão de Arquivos e Divisão de Administração. No Departamento de Polícia Política e Social são criadas a Divisão de Operações, a Divisão de Armas, Explosivos e Agressivos Químicos, a Delegacia de Polícia Política e Social, e a Divisão de Política Política e Social (Interior). O DGIE herdou, por ocasião de sua criação, os arquivos das polícias políticas em âmbito federal, do extinto Estado da Guanabara e do antigo Estado do Rio de Janeiro. Sua Divisão de Arquivos era organizada em três serviços que tinham como atribuição processar os fichários e os documentos. Em 1978, o DGIE passa por uma reforma estrutural, e a Divisão de Arquivos é extinta, permanecendo estas funções na Divisão de Informação. Nesta Divisão ressalta-se a existência do Serviço de Fiscalização, com a Seção de Fichários e Arquivos, e a Seção de Documentos, bem como o Serviço de

Após a proibição do funcionamento de partidos políticos de oposição ao governo que representassem algum risco de mudança significativa no panorama ou configuração do governo, com a suspensão das eleições diretas para a Presidência e a derrota da resistência pela luta armada, a atuação da polícia política passou a se dar no âmbito de outras instâncias de oposição, entre elas, organizações negras que começavam a florescer no início dos anos 1970.

Paulina Alberto enfatiza a presença de organizações negras desde a primeira metade do século XX no Brasil mas, segundo ela, “não havia uma categoria formal para o ativismo negro nas listas da polícia”.¹⁴¹ Havia a possibilidade de participantes destas organizações trazerem um histórico de engajamento político já documentado nos arquivos da polícia política, fato que servia para dar força à hipótese de “infiltração” de pessoas e ideias nestas organizações e da sua “contaminação” com causas mais radicais.

No entanto, já no início dos anos 1970 diferentes órgãos da comunidade de segurança iniciavam a elaborar o que viria a ser o “discurso oficial do regime sobre a questão racial” apresentado pela Informação 437/74 produzido pela Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça:

Existe no BRASIL, já há alguns anos, embora com certa raridade, a intenção velada do movimento subversivo em suscitar o problema da discriminação racial, com o apoio dos órgãos de comunicação social. [...] Pela *análise realizada pelos Órgãos de Informações, em 1971*, conclui-se que indivíduos inescrupulosos e ávidos, para aumentarem as vendas de seus jornais ou revistas, e outros, principalmente por estarem ligados ou viverem na subversão ou terrorismo, estavam constantemente, difundindo boatos e notícias que exploravam o assunto, *combinando-o com incidentes ocorridos no meio artístico (na época, o caso de TONY TORNADO, através da TV)*, com temas abordados em programas ao vivo e novelas pela TV, com assuntos

Informações (Interior) com duas seções idênticas. Além de reunir os documentos de diversas polícias políticas, o DGIE procedeu a fusão e reorganização dos fichários das demais polícias, bem como a eliminação de documentos da Divisão de Operações, anteriores a 1977. Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE). Disponível no site do IPPDH, Instituto de Políticas Públicas Em Derechos Humanos Mercosur. Disponível em: <http://atom.ippdh.mercosur.int/index.php/departamento-geral-de-investigacoes-especiais-dgie>. Acesso em: 30 de março de 2017.

¹⁴¹ ALBERTO, Paulina, *When Rio Was Black*, op. cit., pp.3-39.

ventilados em revistas e até em letras de canções apresentadas por artistas de renome.[...] Nesses anos, a repercussão do assunto foi considerável, *chegando a influir na moda com o aparecimento de um novo tipo de cabeleira, gestos típicos e dísticos alusivos em peças de roupas, visando a dar uma conotação de presença e fortalecimento da raça de cor negra.*[...] Nos Estados Unidos da América do Norte, a criação e atuação dos grupos e movimentos conhecidos por ‘PANTERAS NEGRAS’, ‘BLACK POWER’ e outros de menor expressão, tem extensões que extrapolam os problemas locais, repercutindo em vários outros países, assumindo formas de organizações internacionais, sempre seguindo as premissas do M. C. I. [Comunismo Internacional], em colimar o agravamento das tensões sociais, visando à destruição das sociedades ocidentais.[...] O assunto se presta à ideia-força do movimento subversivo-terrorista, por ser sensível à nossa população e contrário à formação brasileira. *É explosivo e aglutinador, capaz de gerar conflitos e antagonismos, colocando em risco a segurança nacional.*¹⁴²

Elaborado para ser divulgado entre SNI/AC – RECISA – CENIMAR – CIE esses pressupostos orientaram as ações preventivas e repressivas do regime contra entidades e movimento negros que pautaram sua ação pela denúncia do racismo e por uma postura de contestação ao mito da democracia racial brasileira. Nesse sentido, diferentes documentos internos dos órgãos de vigilância identificaram os possíveis “infiltrados” no movimento negro, procurando reunir evidências de “antecedentes subversivos” de vários militantes, dentre os quais estavam Ricardo de Carvalho Duarte, Carlos Alberto Vieira, Olímpio Marques dos Santos e Carlos Alberto Medeiros (que, como vimos antes, era militante do IPCN e participava dos bailes no Clube Renascença). Outros, como Maria Beatriz do Nascimento e Abdias Nascimento consideradas pessoas “de maior lastro cultural”, foram acusados de difundir ideias que contrariavam a harmonia entre as raças no Brasil. Abdias Nascimento é retratado pela Informação 580/19/AC/78 como “Racista brasileiro, negro, fundador e diretor do antigo

¹⁴² “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ*, Rio de Janeiro, mimeo, 2015, pp.7-8. Grifos meus. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Pires-T-Colorindo-memorias-e-redefinindo-olhares-Ditadura-militar-e-racismo-no-Rio-de-Janeiro-2.pdf>. Acesso em: 04 de julho de 2017.

Teatro Experimental do Negro”.¹⁴³ Este intelectual negro esteve sempre na mira do regime. A Agência Central do SNI produziu longo documento sobre os antecedentes de Abdias Nascimento em 24 de agosto de 1978, através da Informação 0673/19/AC/78 que destaca sobremaneira a atuação do pensador fora do Brasil, notadamente suas possíveis relações com Cuba. Nesse sentido é paradigmática a passagem, às folhas 04 e 05 do documento:

“Em sua colaboração para o livro ‘MEMÓRIAS DO EXÍLIO’, no ano 1976, com a finalidade de difamar o BRASIL no exterior, *defende a tese de que existe perseguição racial no BRASIL, e que o negro precisa se impor como raça*”.¹⁴⁴

O relatório da Comissão da Verdade do Estado do Rio de Janeiro, mostra que a polícia investigava os bailes *soul* desde antes da publicação da reportagem de Lena Frias no *Jornal de Brasil* e também do início das atividades do DGIE, em março/abril de 1975. Porém, Paulina Alberto aponta que “o artigo de Lena Frias, de 17 de julho de 1976, alertou um conjunto de pensadores brasileiros, incluindo uns poucos membros da Polícia secreta, para a possibilidade de que a cultura *soul* do Rio tivesse implicações políticas mais profundas.” Segundo ela, cinco dias após a reportagem do *Jornal do Brasil* “o delegado da Polícia Militar Antonio Viçoso Cotta Gomes enviou uma carta preocupada a DGIE pedindo-lhes para investigar o *soul*, uma questão que considerou “de magna importância”. Além disso, o delegado anexou o artigo de Frias, que, explicou,

“causou-me impacto pelo sentido de oposição que, futuramente, poderá ser criado entre pessoas brancas e pretas. Incentiva-se a separação com o surgimento de várias atividades sociais exclusivistas, inicialmente de bailes onde é tocada a música ‘*SOUL*’ preferida dos

¹⁴³ Arquivo Nacional: AC ACE 109622/76, CNF, I/4, p. 46.

¹⁴⁴ Arquivo Nacional, AMA ACE 2671/82 CNF I/I, pp. 28-29. Grifos meus.

pretos, citando-se o ‘rock’ como sendo a dos brancos”.¹⁴⁵

Paulina Alberto também afirma que “o artigo de Frias decifrava de que modo o codificado imaginário racial dos estilos *soul* ameaçava imagens caras à identidade nacional brasileira. Lançando um olhar sensacionalista, Frias abriu seu artigo no registro do medo: o *soul* era de caráter separatista e estava ganhando popularidade”. No mesmo texto, a autora analisa a repercussão do artigo de Frias no meio jornalístico empresarial – como o editorialista Ibraim De Leve que em artigo de opinião para o jornal *O Globo* de 1º de outubro de 1977, intitulado “‘Black power’ no Brasil” –, que alardeou a existência de grupos musicais que pretendiam “lançar o racismo no país como existe nos *states*:”

O líder é o cantor Gerson King Combo e o vice-líder Tony Tornado. (...) *Eles chamam uns aos outros de ‘brother’, e o cumprimento é com o punho fechado para o alto.* Nos shows que estão promovendo no Rio e em São Paulo conseguiram a presença de 10 mil pessoas. Os brancos são evitados, mal tratados e até insultados. [...] Nos espetáculos os negros aproveitam a oportunidade para agitação, jogando negros contra brancos e fazendo uma preleção para o domínio da raça no Brasil, a exemplo do que acontece nos States.¹⁴⁶

Àquela altura (1975/76), os bailes já se realizavam em clubes e quadras de escolas de samba, espaços maiores, que comportavam entre 2 mil e 5 mil frequentadores, além disso, as equipes de som atuavam em conjunto, numa mesma noite, com espaços de tempo delimitados para elas, dentro de um baile. Por exemplo, era possível um evento apresentar a equipe *Black power*, o DJ Messiê Limá e a equipe *Soul Grand Prix*, numa mesma noite, como se fosse um festival, no qual as atrações e grupos se sucediam. Tais bailes atraíam uma quantidade maior de participantes e sua

¹⁴⁵ ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era *black: soul music* no Brasil dos anos 70, op. cit., p. 60 e pp. 65-66.

¹⁴⁶ ALBERTO, Paulina. Quando o Rio era *black: soul music* no Brasil dos anos 70, op. cit., p. 67.

divulgação acontecia nas emissoras de rádio, através da distribuição de “volantes” (pequenos papéis com as informações do baile, nas ruas próximas ao local de realização) e pela afixação de cartazes de divulgação em bairros vizinhos.

Com o aumento de importância desses eventos, a polícia voltou sua atenção para eles justificando suas ações a partir de argumentos como a necessidade de investigar a ocorrência de racismo por parte dos organizadores de bailes em relação a frequentadores brancos. Porém, uma das linhas principais de orientação dos diferentes órgãos de vigilância foi a busca por algum agente estrangeiro – neste caso, um norte-americano integrante de algum movimento negro – que seria o responsável pela “doutrinação” de frequentadores e integrantes de equipes de som, tendo como certeza a incapacidade destes, por si sós, desenvolverem alguma conscientização sobre a discriminação racial no Brasil. Além disso, este hipotético agente seria também responsável por financiar as atividades das equipes de som:

A Polícia interpretou como suspeito o que via como tentativas explícitas dos “*black*” de concentrar “pessoas de cor” em torno de uma forma particular de estilo e lazer. Sua distinção entre foliões em geral (“pessoas de cor”) e aqueles que viam como instigadores de estilos e identidades racialmente organizados (“*blacks*”) sugere uma percepção da diferença fundamental entre as identidades raciais locais (difusas) e as importadas (definidas, nítidas). O relatório termina levantando uma suspeita que frequentemente acompanhava as investigações sobre os bailes soul neste período: a possibilidade de um “negro americano” estar envolvido no Grupo *Black* (um grupo de promoção de bailes *soul*), ou que o Grupo *Black* tivesse financiamento de fora do país¹⁴⁷.

O Relatório da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro menciona também, para efeito de justificativa do interesse policial em manifestações como os bailes do *Black Rio*, a importância do advento do Decreto-Lei 314/67, a chamada Lei de Segurança Nacional:

¹⁴⁷ ALBERTO, Paulina. *When Rio Was Black*, op. cit., pp.3-39

De acordo com a Lei de Segurança Nacional, o Decreto-lei 314, de 13 de março de 1967, a “segurança nacional é a garantia da consecução dos objetivos nacionais contra antagonismos, tanto internos como externos” (artigo 2º). E, para sua manutenção, foram empreendidas ações destinadas a preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva. Os parágrafos do artigo 3º do decreto elucidam cada uma dessas esferas:

§ 1º A segurança interna, integrada na segurança nacional, diz respeito às ameaças ou pressões antagônicas, de qualquer origem, forma ou natureza, que se manifestem ou produzam efeito no âmbito interno do país;

§ 2º A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.

§ 3º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação¹⁴⁸.

O referido relatório também dispõe sobre os itens do Decreto-Lei 314/67 poderiam orientar e justificar a repressão aos bailes *black*:

Entre os tipos definidos na Lei de Segurança Nacional, dois permitiriam mais diretamente a incursão das forças repressivas contra os movimentos negros: o tipo definido no artigo 21 (Tentar subverter a ordem ou estrutura político-social vigente no Brasil, com o fim de estabelecer ditadura de classe, de partido político, de grupo ou de indivíduo) e o descrito no artigo 33, VI (Incitar publicamente: VI - ao ódio ou a discriminação racial)¹⁴⁹.

Portanto, a repressão aos frequentadores dos bailes e para os que os promoviam estava associada à uma política mais ampla de vigilância social e política que se amparava na ideologia da segurança nacional, cujo objetivo principal era identificar e eliminar os “inimigos internos” do Estado brasileiro.¹⁵⁰ Fazer parte deste universo

¹⁴⁸ “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ*, op. cit., p.24.

¹⁴⁹ *Idem*

¹⁵⁰ Essa doutrina foi elaborada entre 1954 e 1964, dentro da Escola Superior de Guerra, vinculada ao Estado Maior das Forças Armadas e estruturada conforme organização similar norte-americana *National*

passava a ser um motivo palpável e legítimo para que a polícia investigasse da forma que achasse mais conveniente e eficaz o funcionamento dos eventos. Em tempos de ditadura civil-militar, isso significava os meios que já mencionamos acima, desde a repressão ostensiva à infiltração de informantes e observadores nos bailes.

Em depoimento à Comissão Estadual da Verdade, Filó também menciona a ação da polícia em relação aos frequentadores dos bailes e aos integrantes das equipes de som:

A gente recebia alguns pentes manufaturados, na época, os garfos...porque inicialmente tinha que produzir, tirar alguns aros de bicicleta e fazer o pente. E a gente fazia dez por mês e a polícia levava os dez, porque para eles aquilo era uma arma. Então aquilo era complicado, porque meu cabelo era grande, então eu precisava de um aro que eles achavam ... o arame tinha tipo 30 centímetros, porque quanto maior melhor, só que para eles aquilo era considerado uma arma. Então você andava com aquilo dentro do cabelo, eles vinham e tomavam da gente, levavam aquilo, etc. (...) Não era direto, não era encomendado. Era repressão policial natural, aquela natural, entendeu? Ou seja, olha, como é que era a juventude naquela época? A gente saía do baile andando. Não tinha bonde e não tinha lotação. Você curtia, saía da Praça Saens Peña até a Praça Sete a pé. (...) A polícia vinha e dava aquela geral nos jovens para ver se ele... qual a arruaça que eles fizeram? Era assim. Mas isso não era só negro não, era geral. Mas pro preto era... ele já era culpado de cara. Ele já era de cara culpado. Então primeira geral era nele. Já manda encostar. Naquela época era encostar na parede, era assim a abordagem. E era constante. *Então a partir do momento em que o visual daquele negro muda, agride a esse policial.* Ainda mais os policiais negros, os capitães do mato que chegam e acham que tem que priorizar, tripudiar em cima daquele negro, entendeu? Então essas abordagens passam por aí¹⁵¹.

A desconfiança da polícia sobre a “infiltração” de um integrante estrangeiro oculto nos bailes *black* tinha origem na já mencionada doutrina da segurança nacional e se intensifica com crescimento dos eventos, que passaram a ter tamanho e público muito maiores. Mesmo assim, segundo o Relatório da CEV/RJ e conversas com o próprio

War College. A ampla legislação repressiva incluía a Lei de Segurança Nacional, as leis de censura, os atos institucionais e complementares, a Constituição de 1967 e suas emendas.

¹⁵¹ Depoimento de Asfilófilo de Oliveira Filho (Dom Filó) à Comissão da Verdade do Rio em 02/06/2015. Apud: “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”, Rio de Janeiro, *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade-RJ*, 2015, pp.19-20. Grifos meus.

Filó, a presença de investigadores nos eventos já existia a partir de 1972/74, quando o Clube Renascença surgia como um dos polos do movimento.

A partir da popularização da Noite do Shaft, Filó conta que era comum os turistas americanos de passagem pelo Rio irem para os bailes no Clube, aumentando a fama da festa, e se surpreendiam com o bom gosto do repertório e com a grande quantidade de frequentadores inteirados sobre a música negra americana. Outros, como Jim Lee, que havia chegado para jogar basquete pelo Flamengo em 1965 permaneceu no Rio após seu contrato com o time decidiu, diante do aumento do público dos bailes *black*, investir no mercado de produtos capilares para negros e mestiços.¹⁵² Por mais buscas que a polícia tenha dado não reuniu qualquer evidência de um agente negro que financiasse os bailes. Por outro lado, o encolhimento do espaço público teria também contribuído para o crescimento dos bailes e a afirmação de outros valores:

O exercício de liberdade experimentado na aceitação do próprio corpo, cabelo, cultura e ancestralidade em um território de enraizada moral colonial-escravista era demasiado inapropriado para o ambiente de repressão e violência imposto pelo regime. Quanto mais o regime endurecia, mais cabeleiras orgulhosamente se encrespavam, roupas extravagantes eram expostas e a partir de tudo isso a desconstrução de imagens naturalizadas de subserviência e subalternidade¹⁵³.

A partir de 1975/76, com a criação do DGIE, como já mencionamos, a ação policial contra os bailes e o movimento *black* se intensificou. A CEV-RJ destaca a investigação empreendida pelo DOPS-GB através do Informe 17/75-B56, expedido em 07 de fevereiro de 1975, classificado como "documento confidencial". Nele, sob o título "*Black power*", com origem no 1º Batalhão de Comunicação do Exército, está o seguinte texto:

¹⁵² ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.34.

¹⁵³ “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ*, op. cit., p.39.

1 - Esta agência recebeu informe de que estaria sendo formado no Rio um grupo de jovens negros de nível intelectual acima da média, com pretensões de *criar no Brasil um clima de luta racial entre brancos e pretos*. Consta que o grupo é liderado por um negro americano que controla o dinheiro que parece chegar de fora, possivelmente dos Estados Unidos. Estariam sendo *aliciados jovens negros na Escola de Samba da Portela, em Madureira*. Algumas metas do grupo seriam:

- Sequestrar filhos de industriais brancos.
- Criar um bairro só de negros.
- Criar ambiente de aversão a brancos entre os negros.¹⁵⁴

A partir daí o andamento da investigação pede, em 17 de fevereiro de 1975, que seja instaurada sindicância reservada, dada a importância do Informe e suas circunstâncias de “possíveis explorações, mesmo que não haja nada”. Há, inclusive, um memorando escrito de próprio punho, por Alladyr Ramos Braga, delegado de polícia, recomendando a escolha de um investigador altamente especializado e discreto para cumprir a missão.

Em 08 de abril de 1975, a resposta da Divisão de Operações - Equipe de Sindicâncias, informa sobre o resultado das averiguações empreendidas nos bailes. O documento assinala que a suspeita parece ser justificada já que “tudo indica que tenha um fundo de verdade”. Até a data de expedição, no entanto, não houve uma apuração mais decisiva, mencionando a existência de dados a serem conferidos, que “se encontram em poder de um dos informantes, ligado diretamente à Escola de Samba Portela”.

O processo corre com as devidas providências tomadas pelos policiais, culminando em um relatório assinado por Jorge da Silva Couto, responsável pela equipe de sindicâncias, em 8 de maio de 1975, no qual há a descrição de um baile realizado no

¹⁵⁴ Informe 17/75-B56, expedido em 07 de fevereiro de 1975. Assunto: “Black Power e Música Soul”, 17 de fevereiro de 1975, DOPS 232, 217-218. Documentação disponível em Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e obtida junto à Comissão Estadual da Verdade – RJ em julho de 2015. Grifos meus.

dia 19 de abril de 1975, na quadra da Portela, e outro, realizado em 26 de abril de 1975, no Cascadura Tênis Clube, dizendo que:

A quadra fora alugada para fins de "boite", por um certo "Grupo *Black*", que teria contratado as equipes de som *Black Power e Soul Grand Prix* para o evento que se chamou Fusão dos *Blacks* da Guanabara e do Rio de Janeiro. Compareceram ao local cerca de 6 mil pessoas de cor, segundo os organizadores da festa, os quais cometeram discriminação racial a partir dos preços dos ingressos cobrados (Cr\$ 15 para "pessoa branca" e Cr\$ 10 para "pessoa preta"). No decorrer do baile, ao som da moderna música norte-americana, os bailarinos gritavam os nomes de grandes vultos negros como Martin Luther King, Jimmy (sic) Hendrix e muitos outros, "causando impressionismo as poucas pessoas brancas que ali se encontravam". Os participantes usavam roupas excêntricas e, de quando em quando, faziam "guerra fria" com os brancos que estavam no recinto. Grande quantidade de maconha foi utilizada pelos bailarinos. Apesar dos esforços para saber-se a identificação e qualificação completa dos líderes de tal grupo, conseguiu-se saber apenas que é constituído por jovens de cor, sendo alguns deles universitários, formando um "círculo fechado" *conhecendo-se apenas as alcunhas de alguns, tais como GILSON, DANGIO, BAIANO, ARI e KIMBONGE, os quais frequentam a confluência das ruas Miguel Couto e Alfândega, no Centro.*¹⁵⁵

A partir desta identificação, os militares descobrem que estas alcunhas são apelidos de funcionários, proprietário e empresário da equipe *Black power*, entre eles, Paulo José dos Santos Filho (Baiano), conhecido também como Paulão *Black power*. Todos foram chamados para averiguações na qualidade de DECLARANTES, prestando esclarecimentos no dia 11 de junho de 1975. Os agentes ainda dizem, através da Informação 1910/75, que “nada se logrou apurar em referência ao negro americano citado no Informe em epígrafe e ao dinheiro que estaria vindo do exterior”.

Filó também relata através de depoimento à CEV-RJ o evento que marcou o lançamento do primeiro LP da *Soul Grand Prix*, em 1976, pela Warner, realizado no Guadalupe Country Clube:

¹⁵⁵ Relatório do investigador Jorge da Silva Couto, responsável pela equipe de sindicâncias, em 8 de maio de 1975.

Depois de ter fechado 10 mil pessoas no Portelão, depois de ter ocupado o Lepam na Avenida Brasil, aí resolvemos fazer o lançamento em um clube médio, que dava umas seis mil pessoas. Só que tinham 15 mil, sendo que 9 mil fechando a Avenida Brasil, no Guadalupe Country Clube. Se vocês forem em Guadalupe, esse clube é na beira na Av. Brasil, aí tem uma passarela. Você imagina as pessoas dançando em cima daquela passarela, a Av. Brasil fechada, arrebentaram a porta do clube, a piscina estava vazia e eles dançaram dentro da piscina. Conclusão: *a tropa de choque da Aeronáutica veio para dispersar*. Foi um negócio terrível. Aí chegaram acendendo a luz, nós acendemos a luz. Aí o capitão veio caminhando com aqueles catarinas, na época eram aqueles catarinas, os caras não eram nem do Rio de Janeiro, todos amarelos, vermelhos, doidos pra bater. Aí quando ele veio na minha direção eu peguei o microfone, era um festival de equipes, estava na minha hora, uma hora da manhã mais ou menos, e eu falei: olha galera, vocês fiquem tranquilos porque a polícia...eu falei polícia, porque pra mim, quando eu vi, era polícia, mas não era polícia, era Aeronáutica, pior ainda, porque polícia a gente tinha um medo, era na época da Invernada de Olaria, um negócio mais barra pesada, a gente tinha medo da Invernada, que eram os sete homens de ouro, sumia mesmo, negócio barra pesada. Eu tinha mais medo da Invernada do que da Aeronáutica. Porque até então a Aeronáutica para mim era outra história...enfim, ele chegou até o palco, eu peguei o microfone, fui acalmando, e ele chegou até mim e falou: “olha, muito obrigado, você fez um grande favor, me ajudou bastante, porque *a ordem que eu tinha era para acabar com o baile e meter o pau em geral*”. Eu falei: “capitão, nós temos 6 mil aqui dentro e lá fora deve ter o dobro, olha, por favor o senhor não faça isso. Não acaba esse baile agora não, deixa ele ir acabando devagarinho”. E ele disse: “tudo bem, mas depois o senhor vai ter que me acompanhar”. E eu: “quem vai ter que acompanhar? Eu? Eu não, o senhor tem que falar com o dono do clube. O clube que me contratou”. *Eu tinha o discurso todo já...*¹⁵⁶

Outro episódio, também ocorrido em 1976, marca o encontro de Filó com os agentes policiais em suas diligências à procura de financiadores ocultos do *Black Rio*:

Saindo do baile, quando eu ia entrar no carro, meteram o capuz na minha cabeça e eu só vi estrelas. Me levaram dentro do camburão, dei algumas voltas. Pelo cheiro, pela umidade, mais tarde eu vim saber que era aquele quartel da Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita, na Tijuca. Chegando lá me botaram em uma cadeira, tiraram o capuz, tinha muita luz, muita luz. Eles perguntavam onde estava o US\$ 1 milhão, se eu era comunista. Aí apagaram toda a luz e falaram: agora você vai ver. *Aí eu falei: se eu sumir, imagina o que vai ter aí na porta. Se um baile tem quinze mil, multiplica isso aí por 400 bailes que acontecem*. Aí eles pararam, fizeram uma reflexão, me

¹⁵⁶ Depoimento de Asfilófilo de Oliveira Filho (Dom Filó) à Comissão da Verdade do Rio em 02/06/2015. Apud: “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”, op. cit., p.43. Grifos meus.

deixaram lá por um bom tempo. Aí me botaram no carro e me largaram no Lins¹⁵⁷.

Os depoimentos colhidos pela CEV-RJ mostram que a ação policial também se dava em outros níveis. Além da repressão aos participantes dos bailes pelas vias “convencionais” ou seja, pela interpelação/revista policial após um evento, os agentes também empreendiam torturas físicas e psicológicas, havia a intimidação e a desmoralização dos frequentadores:

O racismo institucional do regime se decanta na crueldade dos agentes de cortarem os cabelos black power da negrada. Era o recado da Casa Grande de que não seriam admitidas posturas altivas de afirmação de negritude e questionamento do sistema pernóstico de desigualdade vivido na senzala. Cada um no seu lugar, como sempre foi, e continuaríamos a ser o país da harmonia racial, exemplo para o mundo¹⁵⁸.

Hermano Vianna também observou a ação da polícia na repressão aos bailes *black*, identificando a então “nova” visão sobre os frequentadores dos eventos:

No contexto de mudanças na definição de política, a polícia tentou dar sentido ao *soul* adaptando suas práticas estabelecidas e sua base de conhecimento (vigilância da esquerda, ligações com agitadores estrangeiros) às políticas de identidade menos familiares do *soul*.¹⁵⁹

Paulina Alberto ressalta que, apesar das investigações e vigilância da polícia existirem desde 1972/74, a reportagem de Lena Frias teria sido, de fato, o que despertou a atenção do governo para os bailes e passou a considerá-los uma ameaça à ordem num plano mais organizado. Por outro lado, à medida que as equipes foram incorporando ao seu repertório mais canções pertencentes à *Disco Music*, e os bailes vão perdendo seu significado inicial – fato que resultou na saída de Filó da *Soul Grand Prix* –, as ações investigativas da polícia também foram perdendo o caráter político.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem, p.45

¹⁵⁹ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*, op. cit., pp. 27 – 28.

O relatório da CEV-RJ encerra seus registros – nos quais não estão incluídos apenas as informações dos bailes *soul* cariocas, mas várias ações da ditadura civil-militar contra outras manifestações culturais negras – com uma série de recomendações para o Estado Brasileiro, dentre as quais, destaco a segunda:

Que a História do Brasil, no capítulo referente à Ditadura Militar (1964-1985) seja contada e memorializada a partir das diversas lutas contra o regime que foram empreendidas e das diversas formas de violência cometidas, de maneira que não sejam apagadas as experiências dos grupos (mulheres, negros, indígenas, comunidades tradicionais, moradores de favelas, homossexuais, etc) que não estão contemplados no perfil eleito do “militante de esquerda”¹⁶⁰.

Essa citação é emblemática sobre a importância de lembrar os diferentes opositores à ditadura civil-militar, quando será possível, finalmente, entender o tamanho do dano que ela causou (a quem e em que medida), procurando sempre evitar que o país venha a cometer o mesmo erro no futuro.

¹⁶⁰ “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”, op. cit., p.72.

Capítulo 3. Memórias,(Re)Interpretações e Disputas em Torno do *Black Rio*

Como vimos nos dois primeiros capítulos desta Dissertação de Mestrado, é possível entender o *Black Rio* de diversas formas. Como uma experiência de afirmação cultural e social de parte da juventude negra/mestiça do subúrbio carioca, seja como participante dos bailes, seja como produtora/realizadora destes. Também é possível compreender que os participantes e organizadores dos bailes compartilhassem, em algum grau, uma consciência sobre a realidade de ser negro naquele momento histórico e o racismo experimentado em seu cotidiano, bem como de que eles eram capazes de refletir sobre essas experiências e elaborar uma opinião a este respeito e expressá-la nos bailes, por exemplo. Por outro lado, pudemos entender porquê o *Black Rio* incomodou os movimentos negros com organização e estratégias de ação distintas e, também, foi objeto de vigilância atenta por parte de diferentes instâncias e órgãos repressivos. |

Ao fim do capítulo 1 vimos que o cenário dos bailes do subúrbio carioca começou a mudar com a chegada da *Disco Music* no país, lembrando que, nos Estados Unidos, a música negra também começava a passar por modificações, seja por conta das influências Disco como por outros motivos. Podemos dizer que estas mudanças na música negra americana, experimentando e expressando processos de transformações mais amplos, afetou diretamente o cenário dos bailes cariocas. O próprio termo “*Black*

Rio” perdeu força a partir de 1978/79, coincidindo com a chegada da *Disco* mas, também, com a saída de Filó de sua equipe *Soul Grand Prix*.

Neste capítulo o objetivo é mapear os indivíduos e grupos que ainda hoje reivindicam, de diferentes maneiras, o legado do *Black Rio*, analisando as iniciativas de construção e preservação de memórias sobre o movimento.

3.1. Releituras, apropriações e transformações dos bailes *black*

A saída de Filó do contexto dos bailes, após uma trajetória ascendente, não afetou a rotina das equipes de som e dos eventos noturnos, que continuaram a acontecer normalmente, em grande número. Avaliando retrospectivamente aquela experiência, Filó apontou¹⁶¹ que havia um aspecto comercial norteando a cena expressando a existência de um público consumidor, que se expandira após 1976/77, justo quando ele detectou que não havia mais condições de atuar politicamente no interior desse movimento. Filó afirma que seu trabalho sempre foi político, deixando claro que, apesar de interessado em música, dança, moda e estética questões que podiam ser entendidas como algo supérfluo ou expressão de inconsciência política, por parcelas do movimento negro, sua participação nos bailes e equipes de som estava diretamente relacionada com o potencial de expressão política que, para ele, era parte de ambos. A adoção de uma estética *black* “era o eco visual da política de libertação, dos cabelos à roupa, na música e maneiras de dançar, do James Brown ao Charme, do *soul* ao Afoxé”¹⁶² e, como vimos anteriormente, podia expressar tanto uma busca de afirmação racial quanto de afirmação contra a opressão governamental ou ambas, simultaneamente.

¹⁶¹ Entrevista de Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó, concedida ao autor no Clube Renascença, Rio de Janeiro, em 30 de junho de 2015.

¹⁶² “A CULTNE. Cultura negra 100% digital”. *CULTNE – Acervo da Cultura Negra*, op. cit.

Desta forma, os bailes prosseguiram com a participação de um número grande de equipes de som, mostrando que o circuito noturno dos eventos em clubes e quadras era, de fato, uma realidade de mercado. A partir do início dos anos 1980, a equipe de som *Furacão 2000*, liderada por Rômulo Costa, ganhou protagonismo no cenário dos bailes, especialmente pela potência do equipamento de som, com mais de 2 mil watts, que tornava a equipe de Petrópolis, região serrana do Rio, uma grande atuante no mercado dos bailes.¹⁶³

O engajamento político não desapareceu dos bailes e ele se fez presente quando vieram as eleições de 1982, as primeiras do período de redemocratização desde a ditadura militar. O país iria às urnas para escolher deputados, senadores e governadores e o Rio teria a candidatura de Leonel Brizola, um importante líder do governo do ex-Presidente João Goulart, deposto pelos militares, com o apoio da classe média em 1964.

Candidato por seu novo partido, o PDT (Partido Democrático Trabalhista)¹⁶⁴, uma vez que perdera o direito de recriar o velho PTB (Partido Trabalhista Brasileiro, dos tempos de Getúlio Vargas, que sob a presidência de sua filha, Ivete Vargas), Brizola apareceu mal nas pesquisas de opinião. Segundo os institutos, Miro Teixeira (PMDB), Sandra Cavalcanti (PTB) e Moreira Franco (PDS), eram os mais fortes concorrentes ao governo estadual, o que dava a eles maior visibilidade e protagonismo nos debates e entrevistas promovidas pelas emissoras de televisão. Deste jeito, além de enfrentar as máquinas de propaganda dos candidatos adversários, Brizola ainda enfrentava o descaso da mídia, na qual se destacava a TV Globo, propriedade do jornalista Roberto Marinho, inimigo histórico do governo Jango e de Brizola.

¹⁶³ SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976 - Movimento Black Rio 40 Anos*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2016, p.70.

¹⁶⁴ PDT – Partido Democrático Trabalhista, fundado em 1979. Disponível em: <http://www.pdt.org.br/index.php/o-pdt/historia/> Acesso em: 05 de julho de 2017.

Com o desenrolar da campanha, Brizola percebeu que deveria intensificar as aparições em bairros do subúrbio da capital e em cidades do Grande Rio. Para isso organizou carreatas junto com os candidatos do partido aos cargos do Legislativo. Nessas caravanas, ele contou com o apoio de várias equipes de som, que cediam equipamentos (microfones, caixas de som, caminhões), além da participação de organizadores dos bailes e donos das equipes, como Rômulo Costa, Ademir Lemos, o DJ Cidinho Cambalhota¹⁶⁵ – que teria participação importante na divulgação do *Funk Carioca* no fim dos anos 1980 – e o empresário e produtor cultural Carlos Imperial, candidato a vereador – eleito com maior número de votos naquela eleição –, além de artistas, como Gerson King Combo, que chegou a participar de comícios e shows da campanha. Os espaços também foram cedidos por simpatizantes, exemplo das dependências do Olaria Atlético Clube¹⁶⁶.

Em 2017, os jornalistas Júlia Bezerra e Lucas Reginato lançaram o livro “*Funk – A Batida Eletrônica dos Bailes Cariocas que Contagiou o Brasil*”. Com a intenção de servir como um guia prático e abreviado sobre o assunto, o livro tem a proposta de contar a história do *Funk* no Brasil, com maior ênfase no presente identificando os artistas contemporâneos e analisando a evolução da dança e dos bailes. Para nisso, no entanto, os autores retornam às “origens” do estilo, chegando ao “ponto de partida”, no caso, Big Boy e o Baile da Pesada e o cenário da virada dos anos 1960/70.

A maioria dos nomes já mencionados nesta Dissertação estão presentes no livro mas o relato sobre a participação de alguns no universo dos bailes e equipes de som na campanha que elegeu o governador Leonel Brizola, em 1982, é especialmente precioso. O livro é dedicado ao político e a autora Júlia Bezerra, em entrevista feita por mim em

¹⁶⁵ Sidney Tristão Ludovice, ex-DJ, divulgador da gravadora Polygram e cantor, falecido em 03 de setembro de 1989.

¹⁶⁶ BEZERRA, Júlia e REGINATO, Lucas. *Funk – A Batida Eletrônica dos Bailes Cariocas que Contagiou o Brasil*. São Paulo, Ed. Panda Books, 2017, pp 38-43.

04 de julho de 2017, revelou que Brizola foi especialmente atuante para descriminalizar os movimentos populares (incluindo os bailes neste contexto) e que era entusiasta da ideia da juventude suburbana ter uma cena de entretenimento como os eventos nos clubes, animados pelas equipes de som. Júlia relembra na entrevista que a única discordância de Brizola era sobre as letras das canções serem em inglês. Ainda segundo ela, a informação sobre a participação das equipes na campanha veio através de declarações de Rômulo Costa e de Carlos Bruce Batista, filho do ex-secretário de segurança do Rio, Nilo Batista.¹⁶⁷

A jornalista é clara ao associar os bailes e o engajamento de organizadores e empresários do ramo na campanha de um político em função de sua luta para descriminalizar os eventos promovidos e que os associava a algo que denominou como “movimentos populares”. De fato, a plataforma política do PDT definiu como prioridade naquele momento a educação pública e a abordagem inovadora desta através da implantação dos CIEPs – Centros Integrados de Educação Pública¹⁶⁸ – nos quais os alunos entrariam de manhã e saíam às 17h, “depois de terem feito três refeições e tomado banho”, segundo dizia o próprio Brizola em campanha. De fato, a preocupação do partido com educação traduz-se na frase do governador:

¹⁶⁷ Entrevista de Julia Bezerra ao autor, via Internet, em 04 de julho de 2017.

¹⁶⁸ Os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), popularmente apelidados de Brizolões, foram um projeto educacional de autoria do antropólogo Darcy Ribeiro, que os considerava “uma revolução na educação pública do País” Implantado inicialmente no estado do Rio de Janeiro, no Brasil, ao longo dos dois governos de Leonel Brizola (1983 – 1987 e 1991 – 1994), tinha, como objetivo, oferecer ensino público de qualidade em período integral aos alunos da rede estadual. O horário das aulas estendia-se das 8 às 17 horas, oferecendo, além do currículo regular, atividades culturais, estudos dirigidos e educação física. Os CIEPs forneciam refeições completas a seus alunos, além de atendimento médico e odontológico. A capacidade média de cada unidade era para mil alunos.

O projeto oferecia refeições desde a chegada da criança para o primeiro turno até a saída, quando havia o jantar. Quando encerrava o período letivo ou havia as férias de meio de ano, havia atividades recreativas para que as crianças pudessem continuar a frequentar o CIEP e obter acesso aos recursos, como as salas de leitura e as refeições. Os materiais didáticos eram entregues as crianças, como cadernos, lápis e borracha e em cada turno havia uma professora. Fonte: RIBEIRO, Darcy. O livro dos Cieps. Rio de Janeiro. Bloch. 1986.

“A educação é o único caminho para emancipar o homem. Desenvolvimento sem educação é criação de riquezas apenas para alguns privilegiados”¹⁶⁹

O próprio programa do PDT, criado em 1979, traz sete compromissos do partido com o Brasil, definindo suas áreas de atuação. Dentre eles, um é com a educação e outro é com as populações negras:

O primeiro compromisso é com as crianças e jovens de nosso país. Assistir desde o ventre materno, alimentar, escolarizar, acolher e educar todas as crianças no nosso país, com igualdade de oportunidade para todos, é a prioridade máxima do Trabalhismo Democrático. Salvar nossas crianças e adolescentes é uma causa de salvação nacional. (...)

O quarto compromisso programático é com a causa das populações negras como parte fundamental da luta pela democracia, pela justiça social e a verdadeira unidade nacional. Esse compromisso nós concretizaremos no combate à discriminação social em todos os campos, em especial no da educação e da cultura e nas relações sociais e de trabalho. A democracia e a justiça só se realizarão, plenamente, quando forem erradicados de nossa sociedade todos os preconceitos raciais e forem abertas amplas oportunidades de acesso a todos, independentemente da cor e da situação de pobreza.¹⁷⁰

Sendo assim, é possível fazer uma aproximação entre a essa ênfase na educação pública como chave para emancipação do indivíduo, defendida pelo político, e a própria fala de Dom Filó em seus bailes da *Soul Grand Prix*, nos quais incentivava os participantes, moradores da Zona Norte carioca e Grande Rio, a estudar.

No âmbito político, a luta pela liberdade de expressão travada pelos organizadores dos bailes, a partir de sua afirmação como estilo musical popular entre a juventude suburbana negra/mestiça do Rio de Janeiro a partir da virada dos anos 1980/90 talvez tenha sido um fato determinante para a aproximação com a campanha de

¹⁶⁹ Brizola em conferência na UNE, no RJ, em 16 de junho de 196. In: CUNHA, Marcus; PEREIRA, Jesus. *Brizola*. Pelotas, Edição dos autores, 1989, p. 32.

¹⁷⁰ Programa do Partido Democrático Trabalhista. Disponível em <http://www.pdt.org.br/index.php/estatuto/> Acesso em: 05 de julho de 2017.

Brizola. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma luta pelo direito de reconhecimento e da própria existência dos bailes.

Ao longo dos anos seguintes, a *Furacão 2000* saberia se adaptar às mudanças nos bailes, principalmente no fim da década, quando tudo mudaria sensivelmente. Como vimos, a sonoridade vigente agora sofria influência da *Disco Music*, uma visão latina e branca da música negra que, apesar do fôlego curto nos Estados Unidos, durou mais tempo no Brasil e provocou mudanças de comportamento e cultura. O sucesso de canções gravadas por bandas e artistas como Earth, Wind & Fire, Kool & The Gang e Michael Jackson mostrava que o aspecto dançante continuava importante, assim como as baladas românticas, que pareciam mais presentes. Por algum tempo, mais especificamente entre 1979 e 1982, a presença destes e outros artistas nas paradas de sucesso americanas serviu para manter a música negra americana relevante e criativa.

Os bailes do subúrbio carioca mantiveram-se atualizados em relação ao que acontecia com esta música negra americana e algumas novas variações surgiram. O “charme”¹⁷¹, surgido nos bailes do Clube Mackenzie, no Méier, Zona Norte do Rio, resultou das músicas mais lentas que eram tocadas para contrabalançar as sequências mais dançantes. O DJ Corello¹⁷² dizia ao microfone, para se comunicar com o público dançante, que “era hora do charminho”, especialmente para as mulheres fazerem uma dança mais sensual, algo no gênero. O termo “charme” passou a significar uma dança que se fazia ao som de canções mais lentas, mais sensuais, mais românticas.

Uma constante ficou evidente nesta lógica: as mudanças na música negra americana moldavam, mais cedo ou mais tarde, a sonoridade que impulsionava o

¹⁷¹ Música romântica e lenta, tocada nos intervalos das sequências mais rápidas, para o pessoal “descansar”. Conforme: ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.55.

¹⁷² Marco Aurélio Pereira, um dos criadores do Charme. Foi DJ de várias equipes de som no fim dos anos 1970 e fez seu nome junto ao novo estilo, uma adaptação sobre o significado de “música lenta, romântica”, com base de R&B dos anos 1980. In: ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.45.

circuito de bailes do subúrbio carioca. Foi assim com variações surgidas no início dos anos 1980, especialmente o *Eletrofunk*, fruto da incorporação de instrumental eletrônico – com uso de teclados, sintetizadores e baterias eletrônicas – às batidas originais do *Funk* que, no Brasil, foi chamado de *Funk Disco*.

Enquanto a música negra americana incorporava novos sons e arranjos, mudando suas características originais, os bailes cariocas apropriavam e transformavam essa música, de maneira própria, o que se tornou evidente quando surgiu nos guetos de cidades como Nova York e Filadélfia uma novíssima forma de expressão musical: o *Rap*¹⁷³. O nome, surgido por conta da abreviação das palavras “rhythm and poetry” (ritmo e poesia), mostra a ênfase absoluta que este novo tipo de música negra procurou afirmar: palavras e batida, ou palavras e levada rítmica. O Rap era um dos pilares do chamado *Hip Hop*¹⁷⁴ e chegaria aos bailes em meados dos anos 1980, sendo logo absorvido e transformado mais tarde em um estilo próprio e que protagonizaria a cena de bailes: o chamado *Funk Carioca*¹⁷⁵.

O próprio Filó faz uma distinção entre os frequentadores dos bailes a partir do surgimento do *Funk Carioca* e de um outro estilo, muito mais próximo do cenário

¹⁷³ Rap é a abreviação de rhythm and poetry (ritmo e poesia), enfatizando a característica principal do estilo: a mistura de um canto falado sobre um ritmo (ou batida). Este pode ser criado por bateria ou meio eletrônico. A partir desta base, vários arranjos podem ser feitos a partir dessa base. Como estilo musical, surgiu na periferia de Nova York nos anos 1970, sendo "Rappers Delight", do grupo Sugarhill Gang o primeiro rap gravado da história, em 1979. Rap. Verbete em *All Music Guide*. Disponível em: <http://www.allmusic.com/genre/rap-ma0000002816>. Acesso em: 06 de julho de 2017.

¹⁷⁴ Forma de expressão cultural da juventude negra americana, das grandes cidades (primeiramente de Nova York), nascida e criada em bairros pobres, em contato com imigrantes latinos e discriminada na sociedade. Ao lado da música (com o Rap e uma de suas características, o Scratch, que é o uso de um aparelho de som com manuseio do disco de vinil de modo a criar um som de arranhão que altere a música), essa juventude privilegiava o uso do grafite e da dança (chamada de break) como formas de expressão cultural. Definição do autor.

¹⁷⁵ O funk carioca é um estilo musical oriundo das favelas do estado do Rio de Janeiro, no Brasil. Apesar do nome, é diferente do funk originário dos Estados Unidos. Isso ocorreu a partir dos anos 1970, quando começaram a ser realizados bailes da pesada, black, soul ou funk no Rio de Janeiro. Com o tempo, os DJs foram buscando outros ritmos de música negra, mas o nome original permaneceu. O funk carioca tem uma influência direta do miami bass e do freestyle. O termo "baile funk" é usado para se referir a festas em que se toca o funk carioca. Apesar do nome, o funk carioca surgiu e é tocado em todo o estado do Rio de Janeiro e não somente na cidade do Rio de Janeiro, como o gentílico "carioca" leva a crer. Verbete do *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. São Paulo, Academia Brasileira de Letras./Companhia Editora Nacional, 2008, p. 614.

alternativo da música nacional: o *Rap* nacional. Filó considera os rappers como herdeiros diretos de uma “consciência filha do *Soul* dos bailes setentistas”, especialmente pelo caráter político/contestatório das canções. Os “funkeiros”, ainda que importantes e legítimos, não teriam esta consciência, talvez por falta de instrução ou informação, segundo ele. Mesmo assim, ambos são, segundo ele, representantes diretos e autênticos da música negra no Brasil¹⁷⁶.

Os artistas do chamado “Soul Brasileiro”, especialmente Cassiano, Tim Maia, Carlos Dafê, Gerson King Combo, Lady Zu e Banda *Black rio* chegaram ao fim dos anos 1970 com a carreira alavancada por lançamento de discos e boa execução em rádio, mas uma novíssima integrante deste time ganharia mais visibilidade: Sandra de Sá¹⁷⁷ ao longo da década seguinte. Nascida em Pilares, Zona Norte do Rio de Janeiro, Sandra cresceu no ambiente dos bailes do subúrbio carioca, frequentando os eventos e seria a única artista deste segmento a ter uma trajetória ascendente nos anos 1980. Ela surgiu como intérprete de uma canção intitulada “Demônio Colorido”, no Festival MPB-80, de sua autoria. Mesmo não tendo classificação expressiva no concurso, a participação valeu um contrato para Sandra com a gravadora RGE e o lançamento de seu primeiro álbum ainda em 1980, com o mesmo título da canção.

Ao longo dos anos 1980, estes artistas do chamado *Soul* Brasileiro eram identificados com a cena dos bailes do *Black Rio*. Para um público consumidor de música radiofônica, eles faziam uma ponte entre os sucessos da noite suburbana e o ouvinte de classe média, inserido em outros contextos. É bom lembrar que as bandas de *rock* dominaram a década no gosto e na programação das emissoras de rádio e TV.

¹⁷⁶ Entrevista Asfilófilo de Oliveira Filho concedida à jornalista Fernanda Pedroza no programa Entrelinhas da TV Alerj, disponível no site do CULTNE e no canal do Acervo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3C7fCE2x8s> Acesso em: 01 de julho de 2017.

¹⁷⁷ Sandra de Sá. Verbete In: *Dicionário Cravo Albin*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos> Acesso em: 05 de julho de 2017.

Restou aos cantores do Soul Brasileiro, especialmente Sandra de Sá, Tim Maia e Jorge Ben (este último nem tão afinado com as origens dos bailes suburbanos) uma espécie de representação deste universo. Com o tempo, suas músicas e carreiras passaram a pertencer a este mesmo universo, ao qual as referências são feitas como “tempo dos bailes *black*” ou “cena *Black rio*”.

Estes artistas faziam sucesso com canções românticas e algumas gravações mais dançantes. Raramente surgia alguma menção ou algum posicionamento referente ao orgulho negro ou algo do gênero. Uma grande exceção a esta regra é, justamente, uma gravação de Sandra de Sá, registrada em 1982, chamada “Olhos Coloridos”. De autoria de Osvaldo Rui da Costa, mais conhecido como Macau¹⁷⁸, a canção fala explicitamente sobre o orgulho de ser negro e da dificuldade de enfrentar o preconceito racial num país como o Brasil¹⁷⁹. Alguns versos são sintomáticos:

Você ri da minha roupa
Você ri do meu cabelo
Você ri da minha pele
Você ri do meu sorriso...
A verdade é que você
(Todo brasileiro tem!)
Tem sangue crioulo
Tem cabelo duro
Sará crioulo
Sará crioulo

Com a chegada do fim da década, novos eventos e artistas surgem como herdeiros – diretos ou indiretos – da cultura dos bailes de subúrbio dos anos 1970. O primeiro a ganhar visibilidade é Ed Motta¹⁸⁰, sobrinho de Tim Maia, que lança, em

¹⁷⁸ Macau. Verbetes. *Dicionário Cravo Albin*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/macau/dados-artisticos>. Acesso em: 01 de julho de 2017.

¹⁷⁹ BOECKEL, Cristina. “Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo”. G1, 20 de novembro de 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/11/autor-de-olhos-coloridos-conta-que-musica-surgiu-de-caso-de-racismo.html> Acesso em: 01 de julho de 2017.

¹⁸⁰ Ed Motta (verbetes). *Dicionário MPB*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ed-motta/dados-artisticos> acessado em 01 de julho de 2017. Fundou com o guitarrista Luiz Fernando o grupo Expresso Realengo, que mais tarde (rebatizado pelo fotógrafo Henyo Barreto) passou a se chamar Conexão Japeri. Em 1988 o grupo lançou seu primeiro e único disco, do qual se destacaram os sucessos: "Vamos dançar" (Ed Motta e Rafael Cardoso), "Um love" (Ed Motta, Fábio Fonseca e Bombom) e "Manuel" (Fábio

1988, seu primeiro álbum: “Ed Motta e Conexão Japeri”¹⁸¹. É um disco que persegue informações da música negra da década anterior, tanto nacional quanto americana. Várias canções fazem sucesso, especialmente “Manuel” e “Vamos Dançar”. A primeira tem uma discreta crítica social:

No rádio era um *funk*
O trem tava lotado
Pensou no seu salário
Ficou desanimado
Se eu fosse americano
Minha vida não seria assim

O maior fator de atração do álbum é sua sonoridade e detalhes interessantes. O título, que dava nome à banda que acompanhava Motta na época, leva um nome de subúrbio, Japeri, na Zona Oeste do Rio, enfatizando a distância dele em relação ao resto da cidade, contida na palavra “conexão”, que acena para o ramal ferroviário que tem o mesmo nome do bairro. Outra canção no álbum também chama a atenção: “Parada de Lucas”, outro aceno ao subúrbio carioca, descrevendo o prazer de ir a um lugar distante para “ouvir um som”.

Em Parada de Lucas, é eu vou
Em Parada de Lucas eu fui para curtir um som

Além disso, outra canção “A Rua” comprova a total influência da musicalidade dos bailes sobre este disco, na qual Ed Motta faz um “pot-pourri”, com improvisos vocais, emulando vários trechos de canções de bandas favoritas dos bailes e misturando com fraseados próprios. Longe do *rock* nacional, que já dava sinais de desgaste, o primeiro trabalho de Ed Motta é pioneiro numa espécie de renovação dos artistas do *Soul* Brasileiro.

Fonseca e Márcia Serejo). Com o término da banda, seguiu carreira solo.

¹⁸¹ Lançado em 1988 pela gravadora Warner.

Os bailes do subúrbio não pararam em nenhum momento, e permaneceram em constante transformação, sempre orientados de algum modo por apropriações e releituras da música negra americana e suas novidades. No fim dos anos 1980, eles já registravam a presença das “montagens” com o uso de aparelhagens eletrônicas de baixo custo e das canções propriamente ditas. O “Charme” ganhava espaço entre os fãs de música mais convencionais, uma vez que seguiam uma lógica baseada na dança com passos coreografados, impulsionados por músicas mais lentas e calmas. Nestes bailes, os participantes ainda seguiam a tradição de usar roupas elegantes, paletós e calças sociais para os homens e vestidos para as mulheres, mostrando a importância que a estética corporal adquiriu para a afirmação do orgulho negro desde o *black is beautiful*.

Justo em 1990, no subúrbio de Madureira, ganha importância o Baile do Viaduto de Madureira¹⁸², realizado sob o Viaduto Negrão de Lima, como uma alternativa para as reuniões do Pagodão de Madureira, um bloco carnavalesco que ensaiava sob o viaduto. Teve sua primeira edição em 19 de maio de 1990 e afirmou-se no circuito de bailes da época permanecendo ativo até hoje. Batizado de “Projeto Charme na Rua”, sua concepção foi alterada em 1995, passando a se chamar “Projeto Rio Charme” por conta da política do governo estadual em reconhecer a sua importância para o bairro de Madureira como já fizera com as escolas de samba da região. Em 2013, o baile foi reconhecido pela Prefeitura do Rio como bem cultural de natureza¹⁸³ imaterial da cidade

¹⁸² Informações sobre o histórico do baile estão disponíveis no site do Viaduto de Madureira, no endereço <http://viadutodemadureira.com.br/2016/o-espaco/>. Acesso em: 30 de junho de 2017.

¹⁸³ PIMENTEL, Marcia, “O Baile Charme de Madureira”, Patrimônio Imaterial do Rio, 30 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/542-o-charme-que-inclui-e-integra-a-periferia-da-cidade>. Acesso em: 10 de agosto de 2017. A Prefeitura do Rio declarou, neste ano, o Baile Charme, realizado sob o Viaduto Negrão de Lima, em Madureira, como “bem cultural de natureza imaterial” da cidade. Com história e linguagem cruzadas com o movimento hip-hop, o baile tem atraído jovens de vários bairros do Rio, inclusive da Zona Sul, cujos moradores, historicamente, não têm o costume de frequentar outras áreas da cidade para fins de cultura e lazer. Atualmente, bailes charme – evento genuinamente carioca nascido na Zona Norte – também têm se realizado em outras áreas do Rio e até mesmo em cidades como Salvador e Belo Horizonte.

do Rio de Janeiro sob a justificativa de ser importante na “construção da identidade negra, seja pela dança, pelo estilo ou pela atitude”¹⁸⁴¹⁸⁵.

A década de 1990 veria um retorno dos velhos integrantes do time seleta do *Soul Brasileiro*, Cassiano, Jorge Ben (Jor) e Tim Maia. Dos três, o primeiro a lançar um disco foi o paraibano Genival Cassiano, cantor e compositor de sucesso nos anos 1970, mas não era um dos participantes mais ativos do roteiro de bailes. Mas, assim como seus colegas, Tim Maia, Jorge Ben, Tony Tornado e Gerson King Combo, ele atravessou o tempo como uma espécie de representante brasileiro daquele tempo de bailes. Cassiano teve suas principais canções revisitadas num álbum chamado “Cedo Ou Tarde”, lançado em 1991, pela Columbia/Sony. A revista *Bizz* publicou uma resenha sobre o álbum na qual fica evidente que o conceito do disco – de visitar a carreira do cantor e trazer interpretações de novos artistas para os velhos sucessos – não agradou à crítica:

Cassiano é a múmia sagrada do soul brasileiro (um clube com pouquíssimos sócios), que passou os últimos quinze anos embalsamado, alheio a mudanças.

Veja seu habitat original. No lugar de KC & The Sunshine Band os bailes de subúrbio do Rio vão de Miami Bass; Marlboro deixou de ser só um cigarro, e no lugar do cigarro estão consumindo coisas que Cassiano nunca ouviu falar; "amo você" é caretésimo, é melhor ir de "pega na minha".

E como Cassiano está longe disso! Veja a singela foto da capa: Cassiano e seu Dancing Club e um velho ônibus, situados em alguma brecha do tempo onde o Estado da Guanabara ainda existe e há adesivos de "Ame-o ou Deixe-o" nos TLs.

Cassiano é nostalgia por todos os poros: sons acústicos, tecnologia discreta, pé-no-chão, "essa coisa da música negra autêntica" etc. *Não diz mais nada às platéias suarentas do Realengo*. Seu público agora é a classe média chata que vai ouvir seu CD e bater o pé em shows no Canecão e no Palace.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Outro baile charme que se destaca é o do Cordão do Bola Preta. O tradicional clube do centro do Rio, fundado em 1918 e conhecido por seus bailes de carnaval, abriu as portas para a realização de um baile de música negra americana em 1993 pela primeira vez. Ao longo dos anos, o evento fez parte da agenda cultural do clube, ocorrendo às quintas-feiras, a partir das 19h

¹⁸⁶ ROCHA, Camilo. “Resenha Cedo Ou Tarde”. *Revista Bizz*, São Paulo, Editora Abril, ano 08, nº1, Edição 78, janeiro de 1992, p.45.

É importante esclarecer alguns pontos da resenha para compreensão total de seu significado. Primeiramente, o jornalista comenta sobre a reclusão de Cassiano, mostrando que ele esteve inativo desde 1976, ano em que lançou seu álbum “Cuban Soul 18 Kilates”. O texto associa o artista à cena *Black rio* dos anos 1970, um lugar onde tocava KC And The Sunshine Band¹⁸⁷ e agora “vai de Miami Bass¹⁸⁸”, estilo que serviu de base para as músicas tocadas nos bailes de subúrbio do Rio no fim dos anos 1980/90 e que resultaria, junto com o rap, na produção das canções dos artistas do *Funk Carioca*. Uma menção a Marlboro é feita para identificar a marca de cigarros americana e o DJ de maior projeção na época, Fernando Luís Mattos da Matta. Ele é um dos entrevistados por Hermano Vianna em sua dissertação de mestrado, escrita poucos anos antes. Iniciado no mundo dos bailes em 1977, Marlboro – apelidado assim por morar longe, numa “Terra de Marlboro”, no caso, Itaboraí, no Grande Rio – chegou a uma posição de protagonismo no início dos anos 1990, sendo um dos responsáveis por difundir e popularizar os artistas que gravariam as primeiras canções conhecidas como *Funk Carioca*, que ele começou a lançar em 1989, quando foi editada a primeira compilação “*Funk Brasil 1989*”. A partir daí, Marlboro lançaria outros discos, produziria álbuns de cantores e grupos do estilo e participaria de programas de televisão, ajudando a consolidar o *Funk Carioca* e apresentá-lo a um público maior.

¹⁸⁷ Banda formada na Florida, Estados Unidos, em 1973. Fez sucesso no fim dos anos 1970 com várias canções, entre elas “Party”, “Please Don’t Go”, “Boogie Shoes” e “Do You Feel Alright”.

¹⁸⁸ É um subgênero que tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90. Ele é conhecido por usar a batida continuada da bateria eletrônica Roland TR-808 e dança sincopada. O foco do miami bass era mais na proficiência dos DJs em manipular batidas e vinhetas, recebeu este nome quando o rap começou ficar popular nos bairros negros de Miami com batidas mais graves, rápidas e intensas; com linguagem das ruas, e conteúdo sexualmente explícito. Diferente do gangsta rap, o miami bass não falava de problemas sociais, críticas ao sistema, criminalidade e discriminação racial e social, era essencialmente um gênero de diversão e uma contra-resposta ao rap que estava muito politizado e polêmico na época, ocasionando mortes de mc's, policiais e instigando ainda mais as gangs rivais. Este ritmo serviu de base para as canções que viriam a ser as primeiras do funk carioca, de acordo com: ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., pp.65-66.

Quanto ao artista e álbum, objetos da resenha do jornalista Camilo Rocha, são descritos com adjetivos que o situam no passado, lugar onde ele também situa “a música negra autêntica” cuja sonoridade e estética seriam antiquadas e anacrônicas. O jornalista elabora a percepção do anacronismo fazendo uso de imagens da época dos bailes, quando havia automóveis Volkswagen TL nas ruas e adesivos com um dos *slogans* da ditadura militar, “Brasil, Ame-o Ou Deixe-o”. Por fim, a análise de Rocha aponta um interessante argumento: o público de Cassiano transformou-se ao longo do tempo. Enquanto no passado, sua audiência era composta por frequentadores “suarentos” dos bailes (uma assunção do jornalista, mas não de todo imprecisa), agora ela seria formada por integrantes da classe média da zona sul carioca, aparentemente desconectados das origens do cantor.

Esta visão, construída pelo jornalista, não é totalmente precisa, mas aponta um fato importante: os bailes negros dos anos 1970 foram totalmente substituídos, seja pelos bailes do universo do *Funk* Carioca, seja pelos bailes “charme”. Apesar dos bailes *black* estarem na origem comum a ambos, – e na memória de alguns de seus organizadores –, sua experiência não foi recriada por seus sucessores. Não seria completamente impreciso dizer que ambos tinham aspectos em comum: a significativa presença negra nos palcos e público, assim como a celebração de uma cultura afro-americana pela dança e pela música. Se os charmeiros curtiam as canções gravadas por artistas americanos num estilo que, àquela altura poderia ser chamado de R&B noventista ou “New Jack Swing¹⁸⁹”, os funkeiros preferiam as faixas mais eletrônicas e

¹⁸⁹ É um estilo musical híbrido, popular entre o fim da década de 1980 e meados da década seguinte, que mesclava os ritmos e técnicas de produção do rap com o som do R&B contemporâneo. O novo estilo se desenvolveu como muitos dos estilos de R&B, combinando elementos de estilos mais antigos com tendências mais recentes. O new jack swing usa solos harmoniosamente tocantes, ou vocais em harmonia, cantados sobre ritmos e batidas “de rua”, derivados das influências musicais do urban. O som do new jack swing vem das batidas de “swing” do rap, criadas por samplers e baterias eletrônicas, que eram populares durante a era de ouro do hip hop, com vocais de R&B contemporâneo. Conforme verbete no Dicionário online da *Enciclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/New-jack-swing-1688519#ref710793>. Acesso em 30 de junho de 2017.

se aventuravam nas primeiras gravações de canções próprias, em português. Mas em ambos estavam contidos a celebração de um passado negro, traduzido pela primeira vez nos bailes do *Black rio*.

Como dissemos, além de Cassiano, Tim Maia e Jorge Ben Jor experimentaram uma espécie de renascimento artístico no início dos anos 1990. Jorge nunca foi um artista de fácil definição, tendo um estilo próprio, caracterizado por uma mistura de samba, *jazz* e *funk*. Ele chegara ao fim dos anos 1980 quase no ostracismo, mas teve sua carreira reinventada quando gravou uma canção chamada “W Brasil”, que fez sucesso em shows e surgiu como inédita no álbum duplo “Ao Vivo No Rio”, lançado pela gravadora Som Livre em 1991. Dois anos depois, Ben Jor lançaria um álbum de inéditas, intitulado “23”, trazendo “W Brasil”, gravada em estúdio, e outras faixas. Tim Maia também chegara ao fim dos anos 1980 esquecido e sem muito sucesso, mas uma cantora iniciante, chamada Marisa Monte, gravou uma versão de “Chocolate”, canção do início da carreira de Tim (lançada em compacto em 1971), em seu álbum de estreia, lançado em 1990. Isso fez com que o interesse pelas gravações do início da carreira do cantor se renovasse e outra gravação antiga, “Não Quero Dinheiro (Só Quero Amar)” (faixa do segundo álbum do cantor, de 1971), voltasse às rádios e paradas com tudo.

Tal circunstância fez com que a gravadora que detinha os direitos das duas canções (a Universal, ex-Philips) apostasse no relançamento delas sob um novo formato, o CD-Maxi Single, de curta duração, com apenas quatro faixas. Além de “Chocolate” e “Não Quero Dinheiro”, constavam desse título “Gostava Tanto de Você” e “Descobridor dos Sete Mares”, o que comprova o investimento da gravadora nesta onda revisionista.

Lulu Santos, outro artista brasileiro mais vinculado ao segmento do *rock* dos anos 1980, fazia um disco em homenagem ao passado que também alimentou o nascimento do *Funk* Carioca.¹⁹⁰ Com a ajuda de um outro DJ, Marcelo Mansur (conhecido como Memê)¹⁹¹, Lulu Santos gravou um álbum com várias intervenções de efeitos eletrônicos típicos das “montagens”¹⁹² dos bailes, além de regravações e participações de convidados, entre eles, a dupla de MC’s¹⁹³ William e Duda, que haviam feito sucesso com o “Rap do Borel”. O disco foi chamado de “Eu e Memê, Memê e Eu” e lançado em 1994. Novamente o universo dos bailes de subúrbio era lembrado e usado como tema e inspiração.

Outros artistas com sólidas bases no *rap* nacional merecem destaque neste inventário de referências musicais ao universo dos bailes do subúrbio carioca: a dupla paulistana Thaíde e DJ Hum¹⁹⁴

Com carreira remontando ao fim dos anos 1980¹⁹⁵, a dupla foi pioneira em termos de gravação de uma canção rap em português, sendo um dos primeiros artistas a integraram o gênero no país. Em 1996, como parte da divulgação de seu álbum “Preste Atenção”, a dupla lançou uma canção intitulada “Sr. Tempo Bom”. A letra é

¹⁹⁰ Lulu Santos (verbetes). *Dicionário MPB*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lulu-santos/dados-artisticos> Acesso em: 01 de julho de 2017.

¹⁹¹ Nascido e criado no Rio de Janeiro, DJ Meme é conhecido como Top dos Tops DJs de House no País, além de ser o mais bem sucedido DJ/Produtor e remixer do Brasil até hoje. Disponível em: <http://www.djmeme.com.br/historia.php>. Acesso em: 01 de julho de 2017.

¹⁹² O conceito de montagem é utilizar um ou mais trechos de outras músicas (sejam frases ou instrumentos musicais) para compor um funk (ex.: Montagem do Sax, Montagem do Gaiteiro etc). Conforme: ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*, op. cit., p.111.

¹⁹³ Abreviação do termo em inglês Master Of Ceremonies (Mestre de Cerimônias), que significa aquele que canta um rap. Com o tempo o termo generalizou-se.

¹⁹⁴ Thaíde & DJ Hum, nome artístico de Thaíde (Altair Gonçalves) e DJ Hum (Humberto Martins), foi uma dupla musical brasileira. Humberto era DJ e Thaíde escrevia suas primeiras letras e dançava break. O primeiro trabalho dos dois foi lançado na coletânea "Hip-Hop Cultura de Rua" (1988), que continha as faixas "Corpo Fechado" e "Homens da Lei". A partir daí, foram marcando seus nomes na cena do hip-hop brasileiro e lançaram vários outros discos. Hoje em dia, a dupla se apresenta em diversos lugares, boates, periferia, e ministram cursos de DJ e de rap. Thaíde fazia parte do grupo Academia Brasileira de Rimas. *Wikipedia*. Disponível em *Wikipedia* Acesso em 30 de junho de 2017.

¹⁹⁵ Hip Hop Cultura de Rua é nome do primeiro disco de rap brasileiro, lançado em 1988 pela gravadora Eldorado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lBy7htKtXmk> Acesso em: 01 de julho de 2017.

uma homenagem aos anos 1970 e traça uma sequência sobre o universo dos bailes de subúrbio, enfatizando as origens paulistanas dos artistas, suas conexões com religiões afro-brasileiras e eventos da história, chegando até a época do lançamento da canção, conectando-a com estas origens. Ela traz as bases¹⁹⁶ de um sucesso da época do *Black rio*, “Mr. Big Stuff”, da cantora americana Jean Wright, gravada em 1970. Não por acaso, a canção abre o terceiro volume das coletâneas da *Soul Grand Prix*, lançado pela gravadora K-Tel, em 1978, ano em que Filó deixou de fazer parte da equipe de som.

(...) Antigamente o samba-rock, *blackpower*, *soul*,
Assim como o hip-hop, era o nosso som,
A Transa Negra que rolava as bolachas,
A curtição do pedaço era o La Croachia,
Eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor,
Coreografias, sabia de cor,
E fui crescendo rodeado pela cultura Afro Brasileira,
Também sei que já fiz muita besteira,
Mas nunca me desliguei das minhas raízes,
Estou sempre junto dos *blacks* que ainda existem,
Me lembro muito bem do som e o passinho marcado
Eram mostrados por quem entende do assunto,
E lá estavam Nino Brown e Nelson Triunfo,
Juntamente com a *Funk* e cia., que maravilha.
Que tempo bom, que não volta nunca mais, (4x)
Calça boca de sino, cabelo *black* da hora,
Sapato era mocassim ou salto plataforma.
Gerson King Combo mandava mensagens ao seus, (...)

O tempo foi passando, eu me adaptando,
Aprendendo novas gírias, me malandreado,
Observando a evolução radical de meus irmãos,
Percebi o direito que temos como cidadão,

¹⁹⁶ 1. Sample, amostra, em inglês; refere-se a algum trecho ou fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo genérico, usado nas mais diversas áreas, embora seja bastante conhecido para se referir, em música, a pequenos trechos sonoros recortados de obras ou gravações pontuais para posterior reutilização noutra obra musical, não necessariamente no mesmo contexto do original.

2. Sampling, o ato de produzir e coletar amostras; amostrar. As primeiras experiências com amostras pré-gravadas de áudio remontam o meio do século XX, sobretudo nas experiências com gravações em fita magnética da música erudita de vanguarda, música concreta (*musique concrète*) e música eletrônica. O termo foi aportuguesado para "samplear"

3. Sampler, em música, é um software ou um hardware dedicado, feito para armazenar amostras de áudio (samples) de arquivos em diversos formatos, de origem digital (WAV, Flac, MP3 etc.) ou analógica (LP, fita magnética), que são alocados em uma memória usualmente digital, com a finalidade de poder serem reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente, uma a uma ou de forma conjunta, montadas em função de forma e tempo musical, soando como uma reprodução solo ou mesmo equivalendo a uma banda completa. Fonte: Wikipedia.

De dar importância a situação,
Protestando para que achemos uma solução.
Por isso *Black power* permanece vivo,
Só que de um jeito bem mais ofensivo,
Seja dançando break, ou um DJ no scratch,
Mesmo fazendo Graffiti, ou cantando RAP. (...)

Mudaram as músicas, mudaram as roupas,
Mas a juventude afro continua muito louca.
Falei do passado e é como se não fosse,
É que eu vejo a mesma determinação no Hip-Hop
Black power de hoje.
Essa é nossa homenagem, a todos aqueles,
Que fizeram parte ou curtiram *Black power*.
Luiz Carlos, Africa São Paulo, Ademir Fórmula 1,
Kaskata's, Circuit Power.
Bossa 1, Super Som 2000, Transa *Funk*, Princesa Negra,
Cash Box, Musicalia, Galote, *Black Music*,
Alcir *Black power*, e a tantos outros,
Obrigado pela inspiração.
Pode crê, pode crê

Esta letra traz várias menções a fatos e pessoas que já foram apresentados e analisados nesta Dissertação de Mestrado, mas traz também elementos novos. Em primeiro lugar, a menção a várias equipes de som paulistanas, surgidas nos anos 1970 e clubes que sediavam bailes¹⁹⁷ e a conexão desta cena de bailes paulistanos com os artistas cariocas – Tim Maia, Lady Zu, Jorge Ben, Gerson King Combo e Tony Tornado – lançados na época pela indústria fonográfica como representantes do “Soul Brasileiro”. E na primeira estrofe, Thaíde menciona sua infância como um tempo de esperança e fala de sua mãe chegando no barraco com “roupa de santo”, e de como ele sabia, apesar de pequeno, como era o som de um atabaque, se referindo ao culto de candomblé ou umbanda, conectando todo este inventário sobre o passado com sua expressão no presente, de artista de rap nacional.

¹⁹⁷ As equipes citadas: Chic Show, Zimbabwe, Black Mad, Company Soul, Africa São Paulo, Ademir Fórmula 1, Kaskata's, Circuit Power, Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra, Cash Box, Musicalia, Galote, Black Music, Alcir Black Power e os clubes: Palmeiras, La Croatia, Clube da Cidade, Guilherme Jorge, Clube Homes, Roller Super Star, Jabaquarina, Sasquachi, permitem construir um inventário dos bailes na cidade de São Paulo.

A dupla fluminense Claudinho e Buchecha também faz algo parecido nas letras de “Rap do Salgueiro” e “Nosso Sonho”, quando relacionam os bairros e comunidades do subúrbio carioca e do Grande Rio onde se apresentavam:

Na praça da playboy ou em Niterói
Na Fazenda, Chumbada ou no Coez
Quitungo, Guaporé, nos locais do Jacaré
Taquara, Furnas e Faz-quem-quer
Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá
Marechal, Urucânia, Irajá
Cosmorana, Guadalupe, Sangue-areia e Pombal
Vigário Geral, Rocinha e Vidigal
Coronel, Mutuapira, Itaguaí e Sacy
Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri
Engenho Novo, Gramacho,
Méier, Inhaúma, Arará
Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém
Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém
Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar¹⁹⁸

A canção pioneira no “endereço dos bailes” (que tem este nome) foi gravada pela dupla de MC’s Junior e Leonardo e lançada em 1995. Nela a dupla convida o ouvinte para os bailes e informa as localizações e detalhes dos eventos. A letra da canção é do DJ Marlboro:

Ê ê ê ah! Peço paz para agitar,
Eu agora vou falar o que você quer escutar
Ê ê ê! Se liga que eu quero ver
O endereço dos bailes eu vou falar pra você
É que de sexta a domingo na Rocinha (...)

*Ouvindo charme, rap, melody ou montagem,
É funk em cima, é funk embaixo,
Que eu não sei pra onde ir
O Vidigal também não fica de fora
Fim de semana rola um baile shock legal
A sexta-feira lá no Galo é consagrada
A galera animada faz do baile um festival
Tem outro baile que a galera toda treme
É lá no baile do Leme lá no Morro do Chapéu
Tem na Tijuca um baile que é sem bagunça
A galera fica maluca lá no Morro do Borel
Vem Clube Íris, vem Trindade, Pavunense*

¹⁹⁸ “Nosso Sonho”, lançada em 1996, no primeiro disco de Claudinho e Buchecha, homônimo. Gravadora Universal.

Vasquinho de Morro Agudo e o baile Holly Dance
Pan de Pillar eu sei que a galera gosta
Signos, Nova Iguaçu, Apollo, Coelho da Rocha, é...
Vem Mesquitão, Pavuna, Vila Rosário
Vem o Cassino Bangu e União de Vigário
Balanço de Lucas, Creib de Padre Miguel
Santa Cruz, Social Clube, vamos zoar pra dedéu
Volta Redonda, Macaé, Nova Campina
Que também tem muita mina que abala os corações
Mas me desculpa onde tem muita gatinha
É na favela da Rocinha lá na Clube do Emoções
Vem Coleginho e a quadra da Mangueira
Chama essa gente maneira
Para o baile do Mauá
O Country Clube fica lá Praça Seca
Por favor, nunca se esqueça,
Fica em Jacarepaguá¹⁹⁹

O “*Soul Brasileiro*” começou a passar por algumas reavaliações por parte da crítica especializada com a chegada do fim da década de 1990. A gravadora Universal, detentora dos direitos de edição de discos das antigas Philips e Polydor, colocou no mercado uma série chamada Samba & Soul, com um total de 12 lançamentos. Alguns álbuns nunca tinham sido editados no formato de CD. Desse número, oito se inserem no contexto cronológico ou musical dos bailes suburbanos cariocas dos anos 1970. São eles: “África Brasil” (Jorge Ben, 1976), “A Noite Vai Chegar” e “Fêmea Brasileira” (Lady Zu, 1978 e 1979, respectivamente), “Volume 1” e “Volume 2” (Gerson King Combo, 1977 e 1978, respectivamente), “Na Rua, Na Chuva, Na Fazenda” (Hyldon, 1975), “Cuban Soul, 18 Kilates” (Cassiano, 1976) e “União *Black*” (União *Black*, 1977). Todos vinham com nova masterização, visando a melhoria do som original e traziam textos de apresentação assinados por Charles Gavin, à época um pesquisador musical e baterista do grupo Titãs. A ideia da gravadora era agradar os velhos admiradores das carreiras desses artistas e também apresentá-los a um novíssimo público, que poderia interessar-se por suas trajetórias e pelos ritmos dançantes das músicas.

¹⁹⁹ “Endereço dos Bailes”, lançada em 1995, no álbum “De Baile em Baile”, da dupla, pela gravadora Columbia/Sony.

O ano de 2002 também marca a volta de um gigante do *Soul* Brasileiro: Gerson King Combo. Depois de 23 anos, ele lançaria um disco de inéditas, intitulado “Mensageiro da Paz”, pela gravadora Warner, que viria se somar aos dois primeiros trabalhos, recém-lançados na série Samba & Soul. Gerson voltara a fazer shows três anos antes, sem muito alarde ou público para tal, mas ficou sabendo que seus dois primeiros discos tornaram-se itens de colecionadores no mercado paralelo de discos, fazendo sucesso em países da Europa, como a Inglaterra. Isso o motivou a retomar a carreira.

“Mensageiro da Paz²⁰⁰” não teve o impacto dos discos anteriores, mas o recolocou no circuito de shows mantendo-o ativo com espetáculos nos quais é acompanhado no palco por músicos mais jovens, fãs das performances do passado, que Gerson segue fazendo. Como um dos artistas mais influentes deste período, ele tornou-se tema de um documentário, dirigido por David Obadia, intitulado “Gerson King Combo: Viva *Black music*”²⁰¹. Com várias horas de material (entrevistas, shows de Gerson em vários lugares e depoimentos), o diretor conta que ainda não conseguiu verba para dar continuidade aos trabalhos finais, no caso, a edição e montagem, fato que impede o filme de ser lançado²⁰².

Alguns fatores explicam a retomada do interesse pela origem desta música negra brasileira, de inspiração americana. Entre eles estão o próprio *Rap* nacional, com sua abordagem mais consciente em termos sociais, que se encarregou de conectar essas origens do *Soul* que orientou os bailes com a música no início do século 21 no Brasil. A

²⁰⁰ Lançado em 2001 pela gravadora East West/Warner

²⁰¹ VIVA BLACK MUSIC é um documentário que mostra a vida do “Rei da Música Negra Brasileira”, através de cenas de seu cotidiano, shows, imagens de arquivos e entrevistas de artistas da cena musical brasileira, como: Seu Jorge, Marcelo D2, Fernanda Abreu, Paula Lima, Alcione, Mr. Catra, Serjão Loroza, Dj Marlboro, Simoninha, Max de Castro, Jair de Oliveira, Plínio Profeta, Gabriel Moura, Mr Funky Santos, Paulão Black Power, Lecy Brandão, Zezé Motta, Gog, Rappin Hood, Thaide, Carlos Dafé, Dom Filó, Paula Lima, The Fevers, entre outros.

²⁰² David Obadia, em entrevista ao autor, via Internet em 02 de setembro de 2016. Tentei obter acesso ao material filmado mas David disse que o mesmo não estava organizado e teria problemas para montá-lo.

volta dos velhos artistas, a manutenção do interesse pelos ritmos negros, a valorização no exterior de discos fora de catálogo, a chegada da Internet como meio facilitador de acesso a canções e conhecimento sobre essas experiências no passado, também explicam o reavivar das memórias sobre os bailes e o *black* Rio. Mas também é preciso considerar o papel das lutas de diversos movimentos e entidades negras no questionamento público sobre o racismo, preconceito e a própria contestação à ditadura militar.

3.2. Memórias do *Black Rio*: tensões e disputas

Nesta parte do capítulo procuro investigar a atuação de Dom Filó, fundador da equipe *Soul Grand Prix* e profissional de comunicação, e o seu esforço, no presente, para preservar e divulgar a memória dos bailes *black* e de várias outras formas de expressão culturais negras. Analiso, também, o percurso de construção da memória do movimento *Black Rio* inventariando as diferentes iniciativas e perspectivas que orientam a constituição de acervos, produção de documentários, publicação de livros de memórias e exposições comemorativas sobre essa experiência.

Nesse sentido, Filó Filho²⁰³ assume um lugar privilegiado como um dos fundadores, em 2009, do CULTNE – Acervo Digital de Cultura Negra, do qual é um dos mantenedores e responsáveis. Com a experiência adquirida nos tempos de equipe de som e organização de eventos, além de conhecer muita gente na imprensa e no meio artístico, ele procurou emprego em sua área de atuação (formara-se em Engenharia em 1975 pela Faculdade Souza Marques) e manteve-se ocupado até 1986, quando decidiu seguir sua vocação e partir para um projeto que tinha relação direta com a *Soul Grand Prix* e sua atuação nos bailes. Foi estudar Comunicação Social na Escola Superior de

²⁰³ Asfilófilo de Oliveira Silva, o Dom Filó. Entrevista concedida no Clube Renascença em 30 de junho de 2015. Desde 1978, quando saiu da *Soul Grand Prix*, Filó deixou de usar o apelido Dom Filó e passou a assinar Filó Filho.

Propaganda e Marketing e passou a investir tudo em uma nova carreira, a de *videomaker*. Conseguiu viajar para os Estados Unidos com o intuito de aprender o novo ofício e conhecer o país que o inspirara tanto. Regressou com equipamentos modernos para a época e fundou a produtora Cor da Pele, em 1988²⁰⁴.

Sua produtora passou a registrar em vídeo e áudio vários eventos, algo que já fazia informalmente nos bailes, através de fotografias, começando pelas comemorações do Centenário da Abolição da Escravidão, em 1988. No mesmo ano, ele estrelou e produziu um programa diário e exibido ao vivo na TV Rio, chamado “Radial Filó”, no qual apresentava entrevistas, matérias e musicais com participação de pessoas atuantes e representativas do “orgulho negro”, sempre procurando informar e difundir as questões pertinentes ao universo negro e da cultura africana e afro-brasileira. Ao longo do tempo, Filó não parou de produzir conhecimento em várias áreas e a documentar e reunir testemunhos diversos sobre a cultura negra carioca. Acumulou a função de diretor artístico de sua produtora e prosseguiu registrando eventos diversos (rodas de samba, competições esportivas, shows, apresentações, conferências) e fazendo matérias jornalísticas, sempre referentes à cultura negra²⁰⁵.

Seu grande projeto, no entanto, ainda viria a tornar-se realidade. Como resultado de seu investimento durante 35 anos de trabalho em defesa da cultura negra, Filó reuniu

²⁰⁴ ALMADA, Sandra, “O Dom de Ser Negro – Dom Filó e CULTNE na Revista Raça Brasil”. Disponível em: <http://www.cultne.com.br/o-dom-de-ser-negro-dom-filo-e-cultne-na-revista-raca/>. Acesso em: 14 de agosto de 2017.

²⁰⁵ Filó também Estudou Gestão Esportiva e enxergou o esporte como outro meio de afirmação e inclusão social para a juventude negra. Foi dirigente do Bonsucesso Futebol Clube, trabalhando com Jair Ventura Filho, o ex-jogador Jairzinho, nas categorias de base, incentivando o acesso dos jovens às escolinhas de futebol do clube. A partir dessa atuação, ele recebeu convite para atuar no Ministério dos Esportes ao lado de Pelé, entre 1995 e 1997, como presidente do Instituto Nacional de Desenvolvimento do Desporto – INDESP . Mais tarde, durante o governo estadual de Benedita da Silva, ele acumularia a Presidência da Suderj e a Secretaria de Esportes do Estado do Rio de Janeiro em 2002. Ainda na área desportiva, Filó cuidou das equipes de Atletismo do Clube Renascença e da Escola de Samba Mangueira e no projeto Basquete Sem Fronteiras, vinculado à National Basketball League (NBA), no Rio de Janeiro, a partir de 2004. ALMADA, Sandra. “O dom de ser negro – Dom Filó e CULTNE na Revista Raça Brasil”. Disponível em: <http://www.cultne.com.br/o-dom-de-ser-negro-dom-filo-e-cultne-na-revista-raca/> Acesso em: 14 de agosto de 2017.

uma grande quantidade de filmes, registros em vídeo, coberturas jornalísticas e fotografias, que constituem um acervo importantíssimo na documentação de manifestações culturais negras no Rio e fora dele, decidindo disponibilizar *online*, a partir de 2009, de modo a compartilhar esse arquivo e as informações que ele contém com o maior número possível de pessoas. Desse desejo surgiu o CULTNE – Acervo da Cultura Negra que em 2017 é apresentado no *site* da seguinte forma:

Em 2009, lançamos o site do CULTNE - Acervo da Cultura Negra, trazendo um valioso acervo registrado ao longo de mais de 35 anos. Hoje, em 2017 damos mais um passo modernizando esse acervo maravilhoso do universo afro imaginário. O maior acervo digital de cultura negra do país, disponibiliza o seu conteúdo para ser utilizado livremente em edições jornalísticas, projetos estudantis ou em qualquer atividade sem fins lucrativos, desde que citada a fonte.

CULTNE NA TV - Programa para TV que utiliza a riqueza do acervo CULTNE além de novos conteúdos reunindo um mix de leveza e informação sobre cultura negra, voltado para televisão nacional e internacional.

CULTNE DOC - Fórum de debates e reflexões a partir de um canal específico que utilizará a interatividade e retrospectiva de vídeos do acervo visando um seletor público voltado para a pesquisa e conhecimento. Temas como Religião, Mulher Negra, Entidades do Movimento Negro, Juventude, Violência Policial, Juventude Negra, Mídia Negra, entre outros serão exibidos e debatidos neste espaço de reflexão e conhecimento a ser criado em breve nas redes sociais.

CULTNE CINEMA - Fórum de debates e reflexões e ensaios cinematográficos a partir de conteúdo audiovisual.²⁰⁶

Em dezembro de 2015, estreou o CULTNE na TV, com exibição semanal na TV Alerj²⁰⁷, aos sábados, 21h, com a proposta de oferecer uma contribuição para “a diversidade da imagem veiculada na mídia brasileira”, permitindo aos telespectadores “a oportunidade de se informar, se emocionar, desconstruir preconceitos, a partir de fatos da história contemporânea do movimento negro no Brasil”. O programa é uma

²⁰⁶ “Quem somos”. *CULTNE – Acervo da Cultura Negra*. Disponível em: <http://www.cultne.com.br> . Acesso em: 30 de junho de 2017.

²⁰⁷ TV Alerj é um canal de televisão por assinatura brasileiro pertencente à Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Mostra as sessões do parlamento fluminense e programas jornalísticos e é coberta pela NET. Conteúdo disponível em <https://www.youtube.com/user/AlerjTV> .

parceira entre a TV Alerj e o CULTNE e é dirigido por Filó Filho “tem o formato de entrevista em estúdio” durante a qual há “exibição de vídeos”, do acervo digital, em que o convidado aparece atuando em algum episódio histórico, ou de fatos que tenham relevância com história de vida do entrevistado. A ideia é contextualizar a trajetória do personagem e aprender com ela. O programa é direcionado a todo e qualquer público, independente de classe social, raça, idade, religião e sexo. *É uma atração que vai dar a oportunidade a todos e a todas, de conhecer o passado para repensar o presente.*

O CULTNE oferece em seu *site* acesso a quase dois mil filmes, documentários, reportagens e ainda possui canal no *YouTube* e nas redes sociais, facilitando o acesso gratuito a seu conteúdo, desde que fonte seja indicada. O conteúdo é atualizado e aborda diversos assuntos em diferentes âmbitos, cultural, político, social, mostrando que a atuação de Filó é orientada para a produção de registros sobre a cultura e história negras e, também, para a publicização do acervo produzido de modo a ampliar o conhecimento dos brasileiros sobre o passado visando possibilitar o “repensar o presente”.

O CULTNE é uma versão ampliada, moderna e com potencial enorme de acesso e consulta *online* para um acervo que iniciou a se formar desde os *slides* nos tempos de *Soul Grand Prix*, nos quais Filó escrevia e projetava durante os bailes “Eu estudo e você?”, ressaltando para os frequentadores a importância do conhecimento na formação das pessoas e na tentativa de superação do racismo e da discriminação racial. Filó tornou-se o verdadeiro guardião dessas informações e dessas memórias e se empenha em dar visibilidade ao acervo como uma estratégia para enfrentar “a memória do país [que] sempre foi curta e seletiva” e, por isso, não permite conhecer “a história do negro no Brasil (...) marcada por grandes acontecimentos, lutas e resistências”. Uma das

formas de apagar a importância de líderes e artistas negros é apresentar sua história privilegiando a “folclorização da cultura afro-brasileira”.²⁰⁸

O canal do CULTNE no *Youtube*²⁰⁹, que disponibiliza gratuitamente o acervo de vídeos do Acervo, contém várias listas temáticas. A divisão se dá da seguinte forma:

- Cultne Doc Samba (1, 2 e 3): 483 vídeos.
- Cultne Doc Mulher Negra (1 e 2): 453 vídeos.
- Cultne Doc Religião: 144 vídeos.
- Cultne Doc Movimento Negro: 400 vídeos.
- Cultne Na TV ALERJ (1, 2, 3, 4 e 5): 78 vídeos.
- Cultne Doc Dança: 137 vídeos.
- Cultne Doc Raízes Afro: 223 vídeos.
- Cultne Doc Música Negra: 372 vídeos.
- Cultne Doc Renascença: 197 vídeos.
- Cultne Doc Seminários: 156 vídeos.
- Cultne Doc Negritude: 87 vídeos.
- Cultne Doc Personalidades: 394 vídeos.
- Cultne Doc Cultura Urbana: 150 vídeos.
- Cultne Doc Cinema Filme: 27 vídeos.
- Cultne Doc Reflexões: 29 vídeos.
- Cultne Doc Cinema Festivais: 31 vídeos.
- Cultne Doc Política: 82 vídeos.
- Cultne Doc Festivais: 231 vídeos.
- Cultne Doc África: 42 vídeos.
- Cultne Doc Teatro: 33 vídeos.
- Cultne Doc Literatura: 54 vídeos.
- Cultne Doc Tributo: 5 vídeos.

A partir desta lista, disponível a qualquer um que acesse o canal de vídeos, é possível ver que o objeto de interesse do CULTNE (e de Dom Filó) é a cultura negra em suas diferentes expressões, abrangendo artes, política, entrevistas, origens, enfim, uma amplitude de temas e recortes. Não há, por exemplo, um item para “Soul” ou “*Black rio*”, estando assim a cena dos bailes do subúrbio, desde sua origem até suas ramificações posteriores, inserida no contexto da própria cultura negra norte-americana, sem qualquer necessidade de explicação ou de defesa de uma relevância ou autenticidade, que foram contestadas no passado, como vimos em vários momentos

²⁰⁸ “A CULTNE. Cultura negra 100% digital”. *CULTNE – Acervo da Cultura Negra*, op. cit.

²⁰⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/Cultne>. Acesso em: 30 de junho de 2017.

anteriores do texto. Para Dom Filó e o CULTNE, podemos afirmar, a atuação cultural, social e política do *Black Rio* faz parte dessa cultura negra carioca e brasileira que, por sua vez, se articulam às tradições musicais norte-americanas negras, sem necessidade de maiores explicações.

As outras iniciativas de valorização da cena e de sua memória passa por uma reavaliação histórica, que procura esclarecer fatos e reconstruir caminhos para que seja possível entender a história e observar a relevância da experiência do *Black Rio*. Talvez a diferença esteja nos objetivos de cada iniciativa de produção de memória e, também, no destinatário de cada uma delas ou seja, para quem esses documentos/reconstruções são produzidos. Livros, exposições e celebrações parecem voltar-se para um público maior e diverso, enquanto o CULTNE, apesar de oferecer seu acervo a todos, de forma democrática, parece interessado em trazer ao próprio negro os registros de sua memória e história, aclarando experiências, personagens e ações significativas nos quais indivíduos e grupos negros foram protagonistas, de modo a contribuir como fonte de informações históricas.

O ano de 2016 foi assumido por diferentes grupos como o “aniversário” dos quarenta anos do movimento *Black Rio* – o que significa definir o ano de 1976 como o seu marco de “origem” ou “nascimento”– e não faltaram iniciativas para “comemorar” e lembrar esse passado intensificando os esforços para a produção de memórias sobre o movimento. Porém, se a data de nascimento é a mesma, os personagens e experiências valorizados e lembrados são diversificados, assim como os lugares, eventos e referências que dão conteúdo às memórias de cada um.

Para Filó, o lugar escolhido para as comemorações foi o Clube Renascença, um reduto negro desde a sua criação e “berço” de um dos primeiros bailes de *black soul*, a Noite do Shaft. Portanto, o “objeto” da comemoração dos 40 anos do

movimento foi o baile organizado por Filó no Renascença, considerado um misto de “consciência negra, atitude, diversão e arte” e

uma nova proposta que surgiu no início da década de 70, através de um grupo de jovens que queriam resgatar o projeto original de mudar a imagem do Renascença como o “clube das mulatas”. Esse grupo ofereceu à juventude negra *novas formas de identificação étnica*, revelando que a *soul music* era muito mais do que um gênero musical, mas a *expressão do sentimento de uma “alma negra”, uma espécie de trilha sonora da luta negra americana dos anos 60*.²¹⁰

No mesmo ano de 2016 em que o Renascença Clube comemorou 65 anos de sua fundação, em 17 de fevereiro, destacando na notícia do evento sua transformação, no início da década de 1970, “em trincheira da luta antirracismo, quando o segmento jovem do clube aderiu ao Movimento *Black power*, inspirado nas lutas pelos direitos civis dos negros norte-americanos”²¹¹ ele sediou também a comemoração dos “40 anos da Noite do Shaft”, em 6 de agosto, com a seguinte programação:

a exposição “1976 – Movimento *Black rio* 40 Anos” que conta a história dos “*blacks*” ou “*browns*”, isto é, dos frequentadores dos bailes de *soul* nos anos 70, sua música, danças, roupas, seus cabelos e, mais que tudo, a sua consciência e espírito de liberdade. Também o seminário “*Black rio*, por onde andas?” seguido de debate. E o baile *soul*, com a participação de DJs da época (Nenen, Dom Filó, Paulão e Paulinho da *Black power*, Carlos Dafê, Gerson King Combo, entre outros), além de dançarinos (geração “old school” e B.boys).²¹²

210

“Renascença Clube celebra os 40 anos da Noite do Shaft com grande encontro de gerações”. *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 2016. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2016/08/03/renascenca-clube-celebra-os-40-anos-da-noite-do-shaft-com-grande-encontro-de-geracoes/>. Acesso em: 01 de junho de 2017. Grifos meus.

²¹¹ “Renascença completa 65 anos”. *Renascença Clube*, 18 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www.renascencaclube.com.br/renascenca-completa-65-anos/>. Acesso em: 01 de junho de 2017.

²¹² “Renascença Clube celebra os 40 anos da Noite do Shaft com grande encontro de gerações”. *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 2016, op. cit.

Portanto, a escolha do lugar e do evento significativo a ser comemorado na perspectiva de Filó reforça sua identificação com o clube, com um passado de lutas antirracistas e o lugar daqueles “milhares de jovens que frequentavam o baile “Noite do Shaft”, aos domingos, a consciência negra que formou toda uma nova geração de militantes do Movimento Negro carioca”.²¹³

Outra comemoração do 40º aniversário do *Black Rio* foi organizada por iniciativa dos jornalistas Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sebadelhe, autores do livro “1976 – Movimento *Black rio*”, lançado pela editora José Olímpio e Natura Musical. O ano de 1976 também é considerado o marco inicial do movimento mas o “evento” destacado é a publicação da reportagem de Lena Frias no *Jornal do Brasil* por considerar que ela foi a primeira a utilizar o termo “*Black rio*” e porque este teria sido a primeira vez que um relato dos bailes e da agitação cultural e social nos subúrbios chegou a um público maior. Portanto, esta comemoração celebra a exposição do movimento *na e pela* mídia destacando o momento em que o suplemento cultural do JB “reconhece” e interpreta o sentido do que ocorria nos subúrbios cariocas.

Feita a ressalva sobre o evento significativo escolhido para o marco inicial, os dois autores traçam um painel riquíssimo dos “antecedentes” dos bailes, sua origem, seus criadores e participantes, ilustrado com um conjunto de fotografias de autoria do fotógrafo Almir Veiga, ex-repórter fotográfico do *Jornal do Brasil*, responsável pelas imagens que acompanharam a reportagem assinada pela jornalista Lena Frias publicada em 1976 no mesmo jornal.

Este livro foi parte do projeto de comemoração do 40º aniversário do *Black rio*, que também comportou uma exposição de fotografias de Almir Veiga com registros dos

²¹³ “Renascença completa 65 anos”. *Renascença Clube*, 18 de fevereiro de 2016, op. cit.

bailes *black* e contou com o patrocínio do programa Natura Musical²¹⁴. Essas atividades integraram o programa de comemorações do “aniversário” do movimento, que também contou com o incentivo do programa e apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro. A exposição fotográfica percorreu vários espaços, entre eles o Teatro Odisseia e o Teatro do Sesi, ambos no Centro do Rio. O fato do livro e exposição utilizarem as mesmas fotografias do repórter do *Jornal do Brasil*, criou uma identidade visual entre as duas iniciativas reforçando os elementos valorizados nessa memória e integrando os dois “produtos culturais”, a publicação e a exposição, em um mesmo “projeto”²¹⁵.

A interpretação que o texto de apresentação no *site* confere ao movimento define o seu início a partir dos primeiros bailes de *black soul* realizados nos bairros suburbanos, assim como a sua “cronologia”:

Já em meados da década de 1970, o movimento chamava a atenção da imprensa como fenômeno de massa. Os bailes e seus DJs, a mola mestra do movimento, alcançavam outros pontos da cidade e concentravam um público que ultrapassava a marca de mais de 10 mil pessoas em cada evento. Da mesma forma, o movimento influenciou toda uma geração de artistas que promoveria a mistura entre o samba e a MPB com elementos do *soul* norte-americano marcando profundamente a música brasileira. No ano de 1976 o movimento chega ao auge, reconhecido em uma reportagem histórica de Lena Frias no *Jornal do Brasil*, com fotografias de Almir Veiga.

²¹⁴ O Natura Musical atua há mais de 12 anos e já apoiou cerca de 1.350 produtores culturais nas mais diversas áreas. É um programa de incentivo e apoio financeiro concedido a artistas brasileiros pela empresa de cosméticos Natura.

²¹⁵ No site da Natura, o texto de apresentação da exposição apresenta a proposta: “No idos dos anos 1960, surgia uma manifestação entre uma nova mocidade negra-mestiça carioca – em sua maioria moças e rapazes oriundos das áreas periféricas da cidade – que ficaria conhecida como Movimento Black Rio. Com patrocínio da Natura, por meio do programa Natura Musical, e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, o projeto 1976 - MOVIMENTO BLACK RIO 40 ANOS tem início em 2016, com uma série de atividades e produtos culturais, entre os quais exposição, livro e documentário, entre outros. Disponível em: www.natura.com.br/naturamusical . Acesso em: 30 de junho de 2017.

O movimento é apresentado como uma nova expressão de comportamento e de costumes, uma afirmação do orgulho negro, contra o preconceito racial e totalmente a favor da dança e da música como formas de libertação”.

Livro e exposição afirmam “O circuito de bailes e shows de artistas negros ganha repercussão nacional, influenciando mobilizações artísticas e sociais em diversas capitais:”

Com patrocínio do Natura Musical e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, o livro e a exposição 1976 - MOVIMENTO BLACK RIO 40 ANOS contam a história desses blacks ou browns (tratamento utilizado entre os frequentadores dos bailes de soul nos anos 1970), sua música, suas danças, suas gingas, suas roupas, seus cabelos, seus sorrisos e, mais do que tudo, a sua consciência e espírito de liberdade.²¹⁶

Tanto o livro quanto a exposição falam do *Black Rio* como algo muito importante e caracterizado como “movimento”. Ambos consideram que houve vários atores na gênese dos bailes, desde pessoas próximas às regiões e realidades onde os eventos aconteceram, como gente que não estava diretamente relacionada a isso. A relevância destes bailes e dessas pessoas é enaltecida e reforçada pelos depoimentos colhidos e pelo material apresentado. Através deles é possível ter uma boa ideia do que acontecia nestes bailes, quem os frequentava, o que tocava e como este conjunto de fatores gerou a cena que se seguiu. O livro aponta – mais do que a exposição – a atuação da ditadura civil-militar em reação a alguns dos organizadores dos bailes e donos de equipes, mostrando como os eventos passaram a chamar a atenção das autoridades e como isso tornou-se característica marcante do *Black Rio*.

O panorama das equipes de som é abordado com riqueza, vários nomes e personagens são citados, não só de grandes equipes, mas daquelas menores e com

²¹⁶ Chamada de divulgação do projeto no *site* da Natura Musical. Disponível em: www.natura.com.br/naturamusical. Acesso em: 30 de junho de 2017.

duração mais efêmera. A reportagem de Lena Frias é tratada como um marco inicial para a contagem do tempo, porém o próprio livro se encarrega de mapear as origens e todo o processo de amadurecimento desta cena, que também é situada no contexto dos movimentos negros da época, usando a figura de Filó como uma espécie de elo entre os bailes e a intelectualidade negra, ligada aos primeiros coletivos negros, especialmente o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras – IPCN.

Duas iniciativas representam formas diferentes de valorização dessa memória no passado recente. Um bom exemplo foi dado em 15 de junho de 1999, quando a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, por ato dos vereadores Jurema Batista, Edson Santos e Adilson Pires, todos negros e pertencentes à bancada do PT, encaminhou Moção de Louvor às figuras de Sandra Sá – em consideração à continuidade dada por ela aos trabalhos de Tim Maia, Cassiano e Hyldon –, de Dom Filó, Gerson King Combo e Paulão *Black power*, entre outros, além do fã clube King James Brown, como “remanescentes do Movimento *Black rio*”.²¹⁷ Apesar de não haver maiores detalhes sobre o contexto desta moção, o Movimento *Soul* completava 30 anos em 1999, se levadas em conta as origens e as primeiras mobilizações referentes à constituição da cena que teria no *Clube Renascença* o seu ponto de partida.

Outro marco na divulgação de informações sobre os bailes do *Black Rio* e seu papel junto às lutas sociais e políticas da população negra foi o lançamento em 2015 do Relatório da Comissão Especial da Verdade do Estado do Rio de Janeiro, largamente utilizado como fonte de pesquisa nesta Dissertação, especialmente no segundo capítulo. Com o título “Colorindo Memórias e Redefinindo Olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”, o trabalho pioneiro tem um valor inestimável para qualquer estudo

²¹⁷ O texto da moção identifica como “movimento *soul* atual, uma série de eventos nos quais se ouve a pura música *Soul*” e ressalta a sobrevivência do movimento diante da falta de apoio público e dos meios de comunicação em massa”

sobre as relações sociais no Rio de Janeiro durante o período da ditadura militar, enfatizando esta como um momento em que a população resistiu, de diferentes maneiras, à sua instalação e atuação, mostrando que esta resistência foi muito maior do que se imaginava e que, em especial, estes governos atuaram de forma dura e discriminatória em relação à população negra.

O maior mérito deste trabalho é, sem dúvida, reconhecer essa resistência através de formas de expressão e atuação que ainda não haviam recebido tal percepção, caso do próprio *Black rio*:

Nesse sentido, pretende-se evidenciar as medidas tomadas pela ditadura militar contra negros e as que tenham conotação racista. Portanto, além da violência estrutural a que são acometidos negros e negras no Rio de Janeiro – e que tiveram um incremento considerável diante da realidade de violência imposta pelo regime, pretende-se inventariar algumas das práticas que foram empreendidas contra negros e que podem ser atribuídas ao passado colonial-escravista que marcou os órgãos de Segurança Pública de um Racismo Institucional congênito. Serão abordadas também outras práticas que foram mobilizadas pelo aparato repressivo da ditadura quando *passou a encarar como ameaça as articulações de combate ao racismo que foram se desenvolvendo no período*. Por fim, serão inventariadas algumas das violências sofridas por negros que militaram nas trincheiras oficialmente reconhecidas como de esquerda²¹⁸.

Ao dar voz aos participantes do *Black Rio*, através de depoimentos, como o próprio Filó, a CEV-RJ reconheceu na ação dele e de outros articuladores da cena dos bailes, o caráter de resistência que se formou a partir da apreciação, significação e compreensão da música negra norte-americana, bem como a identificação do público dos bailes com suas canções, reconhecendo ali a oportunidade de celebrar a cultura e o orgulho de sua identidade. O relatório é feliz e oportuno ao reconhecer a importância do *Black Rio*, conferindo-lhe um *status* de autenticidade que muitas vezes foi

²¹⁸ “Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ, Rio de Janeiro, p.4. Grifos meus.

questionado/negado por pessoas integrantes do próprio movimento negro, que duvidavam de sua relevância por entendê-lo como alienado de uma realidade brasileira e demasiado comercial por conta do consumo de elementos que constituíam a indumentária e a estética dos participantes dos bailes.

É possível perceber que o relatório encara os bailes com seriedade e entendem o *Black Rio* como um movimento de resistência político à ditadura civil-militar. Vários depoimentos de Filó ao longo dessa dissertação mostram o quanto os órgãos da repressão penetraram nos bailes, mantendo informantes e o quanto investiram em vigilância e investigação sobre seus organizadores e participantes. Na conclusão do referido Relatório, a CEV-RJ estabelece a linha cronológica das ações da ditadura militar e faz recomendações para o Estado Brasileiro, a partir dos fatos levantados.

Tendo o Regime Militar (1964-1985) adotado o mito da democracia racial como instrumento político-ideológico de controle, *torna-se essencial que a produção de memória sobre o período não reproduza a narrativa incolor que secularmente desempodera, encobre agências e invisibiliza negros e negras dos processos políticos de resistência* nesse país. A suposta neutralidade das narrativas oficiais tem servido para naturalizar concepções equivocadamente difundidas de protagonismo branco nos processos de luta por liberdade e democracia. Escolha que de um lado, apaga determinados atores políticos dos momentos históricos vivenciados e da trajetória de luta política, e de outro, expropria de seus descendentes a possibilidade de verem-se positivamente engajados nesses mesmos processos²¹⁹.

Que sejam desenvolvidas políticas de memória da luta negra por liberdade e resistência às mais variadas formas de opressão no período da ditadura militar (1964-1985):

- a. Que sejam homenageadas as Instituições (entidades, associações, coletivos) e Movimentos de articulação político-cultural negros que militaram no período da ditadura militar e seus militantes;
- b. Que sejam protegidos e sinalizados os principais lugares de memória negra no período da ditadura civil-militar²²⁰

²¹⁹ Idem, p.69

²²⁰ Idem, p.71

Emerge desta forma, uma memória de múltiplos aspectos, trazendo lembranças individuais, coletivas ou compartilhadas, oficiais, indicando o quê e como cada um lembra, o que destaca ou “salva” do passado indicando de qual lugar social no presente cada indivíduo ocupa, assim como o que cada um quer fazer com esse passado e para que ele serve. Para alguns pode servir ainda hoje para projetar sucessos, para outros como Filó parece servir para divulgar uma parte da história do Brasil – na qual indivíduos e grupos negros são protagonistas – que, segundo ele, os “brasileiros teimam em não conhecer”. Como diz o próprio texto de apresentação do CULTNE, em seu primeiro parágrafo:

A história do negro no Brasil foi marcada por grandes acontecimentos, lutas e resistências, mas *a memória do país sempre foi curta e seletiva*. Apesar do oficial e justo reconhecimento de Zumbi dos Palmares, muitos dos grandes artistas e líderes continuam ignorados e a história ainda privilegia a folclorização da cultura afro-brasileira²²¹.

É importante reconstituir os caminhos que levaram aos bailes do *Black Rio*, entender como eles aconteceram e evoluíram, mas é decisivo recuperar documentos da repressão e divulgar esse passado, preservando a memória do movimento, não apenas pela celebração de artistas/músicas/ritmos/gêneros mas, também, pelo que eles representaram em termos de resistência à ditadura civil-militar.

Conclusão - Niterói, 2017.

Este trabalho visou buscar a formação e mudanças no que se entende por Movimento *Black Rio* identificando os artistas, equipes de som, gravadoras e estações

²²¹ Quem somos”. CULTNE – Acervo da Cultura Negra. Disponível em: <http://www.cultne.com.br>. Acesso em: 30 de junho de 2017.

de rádio fundamentais para a constituição e expansão dos bailes *blacks* no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1960 a 1980. A ideia era traçar um fio condutor que possibilitasse entender as apropriações da música negra americana – conhecida como *soul* – que chegou ao Rio de Janeiro no fim dos anos 1960 analisando como elas atraíram e conquistaram jovens negros nos subúrbios cariocas, um público que não entendia completamente as letras das canções, mas foi capaz de compreender totalmente o significado do ato de ouvi-las e dançar com elas.

Ao longo da pesquisa e do texto procurei demonstrar evidências de um “movimento *black Rio*” que se constituiu como parte de um processo mais amplo de constituição de uma ‘nova negritude’ como estratégias para atuar contra a repressão e o racismo. Outra dimensão que ganhou importância na investigação foi o reconhecimento das diferentes formas de “ser negro” – expressas pela oposição *soul* x samba e pelas polêmicas sobre importação x autenticidade na cultura negra – assim como identificar seus vínculos com movimentos e entidades que, naquele momento, disputavam a organização e liderança da população negra no Rio de Janeiro para enfrentar os preconceitos raciais e a opressão política.

Pudemos entender como os bailes eram organizados, quem participava deles, onde eram realizados e como esta engrenagem girava. Também foi possível reconhecer o protagonismo dos donos de equipes de som e a importância que conquistaram até em termos mercadológicos, despertando o interesse de companhias multinacionais, que vislumbraram nessa juventude suburbana carioca, pessoas com potencial para consumir produtos feitos nos Estados Unidos, mas também no Brasil, empregando trabalhadores e artistas brasileiros, gerando uma “onda” diferente de tudo o que havia sido feito no Brasil em termos de entretenimento de massa até então.

O papel da imprensa na constituição da cena *Black Rio*, como vimos foi fundamental, definiu os “pioneiros” e os grandes arquitetos destes eventos assim como os momentos e eventos que marcaram as interpretações posteriores. Como uma força social a imprensa participou ativamente daquele momento procurando entender e traduzir para um público amplo o que acontecia nos bailes e o que eles significavam e, dessa forma, jogou a favor e contra, atacou e afagou os bailes, seus organizadores e participantes. Assim também agiram alguns intelectuais brasileiros, confusos diante de uma nova forma de expressão cultural – negra e periférica – porque, presos a conceitos de nacionalidade e autenticidade, negaram a possibilidade de organizadores e público dos bailes adquirirem consciência e desenvolverem uma ação social e política sob novas roupagens.

Ao estabelecer essa trajetória, esta Dissertação de Mestrado revelou uma série de personagens, que se envolveram, não só com a atividade prazerosa de ouvir uma canção e dançar ao som dela, mas que entenderam que fazer este movimento significava exaltar valores e se conectar a uma tradição negra, ao mesmo tempo particular e universal. Também foi possível perceber que estas canções significavam não só uma preferência musical mas, também, um desafio a um sistema opressor e herdeiro de uma triste lógica colonial brasileira, que permanecia – e permanece – vivo em nossa sociedade, impedindo que vários avanços sejam feitos.

Nesse sentido, uma das contribuições que esta Dissertação espera dar é no sentido de aclarar e legitimar esses eventos como expressões autênticas de uma cultura negra integrante do que Stuart Hall chama de “diaspóricas”, um conceito que articula a cultura africana tradicional e seus desdobramentos em tempos e espaços diversos como partes de um processo e lógica comuns a, por exemplo, americanos e brasileiros, tornando próximo o que, no passado, acreditava-se distante.

Certamente o acesso aos relatórios produzidos pela Comissão Estadual da Verdade/RJ sobre a opressão a lideranças e organizações negras foi de total importância para compreender como o crescimento dos bailes e seu poder mobilizador chamou a atenção das instâncias repressoras durante a ditadura civil-militar, que intensificou sua ação de investigação e repressão aos bailes do *Black Rio*. A partir da documentação produzida pelos órgãos repressivos foi possível constatar os mecanismos de ação da ditadura militar nos bailes do *Black Rio* e sua preocupação com a organização da juventude pobre, negra, suburbana, a partir da difusão de informações, valores e propostas de afirmação do ‘orgulho negro’. Seu sistema se encarregou de desqualificar tais eventos, seus organizadores e seus participantes, atacando pessoas que estavam celebrando a festa, celebrando a si mesmas.

Esta Dissertação de Mestrado também mostra o que aconteceu depois do *Black Rio*, tentando compreender os desdobramentos das sementes, influências e interpretações criadas pelo movimento naqueles tempos e a identificação de novas, imprevisíveis e importantíssimas expressões nascidas daquele desejo de afirmação, reconhecimento e celebração. Também procuro entender o percurso de construção da memória do movimento *Black Rio* inventariando as diferentes iniciativas e perspectivas que orientam a constituição de acervos, produção de documentários, publicação de livros de memórias e exposições comemorativas dos 40 anos dessa experiência, assim como os sujeitos e organizações que se empenham, ainda hoje, para ativar as memórias sobre esse passado de modo que possa ser reconhecido sempre.

Por fim, este trabalho espera dar uma contribuição a este fluxo de informações e memórias, que vão se somar e gerar uma nova visão sobre a sociedade, tornando possível que ela seja mais justa, por conta do conhecimento compartilhado. Várias pessoas que conhecemos ao longo da pesquisa, de Dom Filó a Leonel Brizola,

acreditam/acreditavam no poder do estudo e do conhecimento como ferramenta para construção da cidadania e um poderoso meio de equilibrar uma balança que pesa sempre para o mais forte e o mais favorecido.

Fontes

Entrevistas realizadas pelo autor

Asfilófilo de Olivira Filho (Dom Filó) – entrevista realizada no Clube Renascença, no bairro do Andaraí, Rio de Janeiro, em 30 de junho de 2015.

David Obadia – entrevista realizada via Skype em 02 de setembro de 2016.

Gerson Cortes (Gerson King Combo) – entrevista realizada em sua residência, no bairro de Madureira, Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 2016

José Carlos Azevedo (Zeca Azevedo) – entrevista realizada via Skype em 26 de setembro de 2016.

Julia Bezerra – entrevista realizada via Messenger Facebook em 04 de julho de 2017.

Entrevistas realizadas por outros pesquisadores

ALMADA, Sandra, “O Dom de Ser Negro – Dom Filó e CULTNE na Revista Raça Brasil”. Disponível em: <http://www.cultne.com.br/o-dom-de-ser-negro-dom-filo-e-cultne-na-revista-raca/>. Acesso em: 14 de agosto de 2017

Asfilófilo de Oliveira Filho concedida a Edson Lopes Cardoso, no dia 4 de junho de 2009, disponibilizada no site Pele Negra em 02 de novembro de 2009. Disponível em: <https://pelenegra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>. Acesso em: 27 de junho de 2016.

Asfilófilo de Oliveira Filho concedida à jornalista Fernanda Pedroza no programa Entrelinhas da TV Alerj, disponível no site do CULTNE e no canal do Acervo no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3C7fCE2x8s> Acesso em: 01 de julho de 2017

Depoimento de Asfilófilo de Oliveira Filho (Dom Filó) à Comissão da Verdade do Rio em 02/06/2015.

Depoimento de Alcione Pinto Magalhães, irmão de Oberdan Magalhães. In: SEBADELHE, Zé Octávio e PEIXOTO, Luis Felipe de Lima. 1976 - Movimento *Black rio*. p.147.

“O mundo do disco segundo um executivo fora da rotina”. Entrevista concedida por André Midani à Folha de São Paulo em 30 de outubro 1976. Apud: VICENTE, Eduardo. Segmentação e Consumo – A Produção Fonográfica Brasileira, 1965-1999. Disponível em http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/E_Vicente.pdf página 21

PACELLI, Shirley. “Aos 84 anos, Tony Tornado fala da luta contra a ditadura e da sua carreira artística”. UAI, 6 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/12/06/noticias-musica,174864/o-gigante-chamado-tony.shtml>. Acesso em: 04 de agosto de 2017.

Periódicos

BOECKEL, **Cristina**. “Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo”. G1, 20 de novembro de 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/11/autor-de-olhos-coloridos-counta-que-musica-surgiu-de-caso-de-racismo.html> Acesso em: 01 de julho de 2017.

BRYAN, Guilherme. Referência para *funk* carioca, movimento *Black rio* se renova aos 40 anos. *UOL Música*, 27 de julho de 2016. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/26/referencia-para-funk-carioca-movimento-black-rio-se-renova-aos-40-anos.htm>

FRIAS, Lena. O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano LVXXXVI, nº 99, 17 de julho de 1976.

KNAPP, Erika. As Duas Campeãs de Enlatados. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ano LVI, nº 17.850, 15 de fevereiro de 1978

Renascença Clube celebra os 40 anos da Noite do Shaft com grande encontro de gerações”. *Jornal do Brasil*, 3 de agosto de 2016. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2016/08/03/renascenca-clube-celebra-os-40-anos-da-noite-do-shaft-com-grande-encontro-de-geracoes/>

ROCHA, Camilo. “Resenha Cedo Ou Tarde”. *Revista Bizz*, São Paulo, Editora Abril, ano 08, nº1, Edição 78, janeiro de 1992, p.45.

Sociólogo já alerta sobre *Black rio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 1º Caderno Rio de Janeiro, 17 maio de 1977, ano LVXXXVII, nº39 – transcrição de opinião do sociólogo Gilberto Freyre.

ESSINGER, Sílvio. *Black rio*: Exposição, documentário e livro resgatam histórias do movimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 de junho de 2016.

Documentários e livros de Memórias

DAGE, Claudio e PETERSEN, Leandro. (Direção) *Big Boy Show*, Rio de Janeiro, Documentário, 2004.

SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976 - Movimento Black Rio 40 Anos*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2016.

OBADIA, David. (Direção) *Viva Black Music*, Rio de Janeiro, Documentário, em fase de edição, sem data para lançamento.

GULARTE, Marcelo. *Enciclopédia do Funk – volume 1 – Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro, s.e., 2016.

Discos

BANDA *BLACK RIO* - *Maria Fumaça* – Rio de Janeiro: Warner, 1977. BR 20.022

CASSIANO – *Cedo ou Tarde* – Rio de Janeiro: Columbia/Sony, 1991. 113.035

CLAUDINHO & BUCHECHA – *Claudinho & Buchecha* – Rio de Janeiro: MCA, 1996. MCAD-51009

ED MOTTA & CONEXÃO JAPERI – *Ed Motta & Conexão Japeri* – Rio de Janeiro: Warner, 1988. 670.0117

GERSON KING COMBO - *Vol.1* – Rio de Janeiro: Polydor/Phonogram, 1977. BR 2451.093

GILBERTO GIL – *Refavela* – Rio de Janeiro: Philips, 1977. 6349.329

LADY ZU - *A Noite Vai Chegar* – Rio de Janeiro: Philips/Phonogram, 1978. 6349.360

_____ - *Fêmea Brasileira* – Rio de Janeiro: Philips, 1979. 6349.410

LULU SANTOS – *Eu e Memê, Memê e Eu* – Rio de Janeiro: RCA, 1995. 74321250792

MC JUNIOR E LEONARDO – *De Baile em Baile* – Rio de Janeiro: Columbia/Sony, 1995. 177 450/1-479102

NELSON CAVAQUINHO, CANDEIA, GUILHERME DE BRITO, ELTON MEDEIROS - *Os Quatro Grandes do Samba* – RCA: Rio de Janeiro, 1977. 103.0210

PAULINHO DA VIOLA - *Paulinho da Viola* - Odeon – Rio de Janeiro: 1975 BR XMOFB 3851

THAÍDE & DJ.HUM – *Preste Atenção* – São Paulo: Eldorado, 1996. 330043

VÁRIOS: *DJ Marlboro Apresenta Funk Brasil* – Rio de Janeiro: Polydor, 1989. 839 917-1

VÁRIOS: *Os Embalos de Sábado À Noite* - Trilha Sonora Original – RSO, 1977. 2479.199

_____ : *Dancing Days* - Trilha Sonora Nacional - Som Livre (1979) 403.616

_____ : *Locomotivas* - Trilha Sonora Nacional - Som Livre (1977) 403.6116

Relatórios

“Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e Racismo no Rio de Janeiro”. *Relatório de pesquisa da Comissão Estadual da Verdade/ RJ*, Rio de Janeiro, mimeo, 2015.

Documentos da DGIE, Polícia Federal, DPPS, DOPS e SNI

Informe 17/75-B56, expedido em 07 de fevereiro de 1975.

Pedido de Busca SP/SAS nº287, expedido em 17 de fevereiro de 1975

Informação referente SP/SAS nº 287, expedida em 08 de abril de 1975

Informação referente SP/SAS nº 287, expedida em 05 de maio de 1975

Convite de Intimação, referente PB nº 287, expedido em 13 de maio de 1975

Informação referente SP/SAS nº 287, expedida em 08 de julho de 1975

Informação 1910, expedida em 22 de julho de 1975

Documentação disponível no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e obtida junto à Comissão Estadual da Verdade – RJ em julho de 2015.

Sites

Associação Brasileira dos Críticos de Cinema - www.abraccine.org

Associação Brasileira dos Produtores de Disco - www.abpd.org.br

Black Broder - www.blackbroder.blogspot.com.br

CULTNE - Acervo Digital de Cultura Negra Brasileira. <http://www.cultne.com.br/>

Departamento de Sociologia da FFLCH - USP - <http://sociologia.fflch.usp.br>

Dicionário MPB Ricardo Cravo Albim - www.dicionariompb.com.br

Dicionário *online* da *Enciclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/>

DJ Memê – www.djmeme.com.br

EMI Music Brasil - www.emimusicbrasil.com.br

Instituto de Políticas Públicas En Derechos Humanos Mercosur - www.ipdh.mercosur.int

Library Of Congress – <https://www.loc.gov>

Monkeybuzz - www.monkeybuzz.com.br

Mulher 500 - www.mulher500.org.br

Natura Musical – www.natura.com.br/naturamusical

Partido Democrático Trabalhista – PDT – www.pdt.org.br

Pele Negra - <http://peleenegra.blogspot.com.br>

Portal Rock Press - www.portalrockpress.com.br

Pró-Música Brasil - Produtores Fonográficos Associados - www.pro-musicabr.org.br

Renascença Clube - www.renascencaclube.com.br

The Brazilian Record Labels - www.brazilian-record-labels.blogspot.com.br

Viaduto de Madureira – www.viadutodemadureira.com.br

Wikipedia - www.wikipedia.com

Bibliografia

ADORNO, Teodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2010.

_____. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amílcar. *Histórias do Movimento negro*. Rio de Janeiro, Pallas Editora. 2007

- ALBERTO, Paulina. When Rio Was Black – *Soul Music, National Culture And The Politics Of Racial Comparison In 1970s. Brazil, Hispanic American Historical Review*, 89:1, pp.3-39, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro. Paracatu, 2006.
- AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Esteio Editora, 2010.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada Será Como Antes – MPB nos Anos 70*. Rio de Janeiro: Senac Editora, 2006.
- BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas* (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BEZERRA, Júlia e REGINATO, Lucas. *Funk – A Batida Eletrônica dos Bailes Cariocas que Contagiu o Brasil*. São Paulo, Ed. Panda Books, 2017
- BRYAN, Guilherme Bryan; VILLARI, Vincent, *Teletema: Volume 1: 1964 a 1989*. Ed. Dash, São Paulo, 2014
- BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. *A Chama Não Se Apagou: Candeia e a Gran Quilombo - Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70*. Dissertação de Mestrado em História Social, UFF, Niterói, 2005
- COHN, Sergio. *Gilberto Gil, Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2008.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *O Leitor de Gramsci – Escritos Escolhidos – 1916-1935*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2011
- CUNHA, Marcus; PEREIRA, Jesus. *Brizola*. Pelotas, Edição dos autores, 1989, p. 32.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- DU BOIS, W. E. Burghardt. *Black Reconstruction – A history of the part wich Black Folk played in the attempt to reconstruct Democracy in America 1860 – 1880*. New York, Simon & Schuster, 1995.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão – Uma História do Funk*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2006
- FONER, Eric. *Nada além da liberdade: a emancipação e seu legado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, Brasília, CNPq, 1988.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso, Vamo Batê Lata*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2002
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock'n'Roll – Uma Historia Social*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2003
- FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (orgs.). *O Brasil*

Republicano. O tempo da ditadura. Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Vol. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003

FRY, Peter. Feijoada e 'soul food': notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 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: Ed UFMG; Rio de Janeiro Ed. IUPERJ: 2006

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo, Ed. 34, 2001

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Dp&a, 2006.

_____. *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

JANOTTI, Jeder. SÁ, Simone Pereira (Orgs). *Cenas Musicais*. São Paulo, Editora Andarco, 2013.

MELLO, Zuza Homem. *A Era dos Festivais: Uma Parábola*, Ed.34, São Paulo, 2003

MORAES, Sabrina Lobo de. *Soul Mais Samba: Movimento Black Rio e o Samba nos Anos 1970*, Dissertação de Mestrado em Música, UniRio, 2014

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2008

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. Visões sobre o movimento *Black rio*: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra. *Revista Animus*, UFSM, vol.14, nº27, 2015.

PALOMBINI, Carlos. "Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia".III *Seminário Música Ciência e Tecnologia: SONOLOGIA*, n. 3, 2008.

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

PEREIRA, Amílcar. *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Niterói, Tese de Doutorado em História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2010.

PORTELLI, Alessandro. O Que Faz a História Oral Diferente. *Projeto História*, 14, São Paulo, Educ, 1997.

PRICE III, Emmett G. *Encyclopedia of African American Music*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, ABC-CLIO, LLC, 2011

REIS, Daniel Aarão. “Ditadura e Sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo (orgs). *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

REMOND, René. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Martins Fontes, 1989

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: Todas As Letras*. Rio de Janeiro: Editora Cia Das Letras, 2003

RIBEIRO, Darcy. *O livro dos Cieps*. Rio de Janeiro. Bloch. 1986.

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007

ROSS, Alex. *Escuta Só: Do Clássico Ao Pop*. Rio de Janeiro: Editora Cia. das Letras, 2011

_____. *O Resto É Ruído: Escutando o Século XX*. Rio de Janeiro: Editora Cia. das Letras, 2009

SÁ, Simone Pereira de: *Rumos Da Cultura Da Música*. Porto Alegre. Editora Sulina, 2010

SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador, Editora da UFBA, 2003

SIMAS, Marcelo. *Configurações do mercado do funk no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2008.

THOMPSON, Edward Palmer: *Costumes Em Comum – Estudos Sobre A Cultura Popular Tradicional*. São Paulo, Editora Cia. das Letras, 2002.

VELOSO, Caetano: *O Mundo Não É Chato*. São Paulo, Editora Cia. Das Letras, 2005.

VIANNA, Hermano: *Música do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Abril Entretenimento, 2010.

_____. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____: *O Baile Funk Carioca – Festas e Estilo de Vida Metropolitanos*. Tese de Pós-Graduação em Antropologia Cultural, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987.

YÚDICE, George. “A funkificação do Rio”. In: *A conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.