

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Comunicação

**O SWING DO SAMBA:
O SAMBA-ROCK, E OUTROS RITMOS,
NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
NEGRA CONTEMPORÂNEA NA MÍDIA
BRASILEIRA**

Luciana Xavier de Oliveira

Luciana Xavier de Oliveira

DRE: 099203051

**O SWING DO SAMBA:
O SAMBA-ROCK, E OUTROS RITMOS, NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE NEGRA CONTEMPORÂNEA
NA MÍDIA BRASILEIRA**

*Monografia de conclusão de curso
apresentada à professora Rachel Paiva*

Habilitação: Comunicação Social - Jornalismo

Prof. Orientador: Fernando Mansur

Banca:

Prof. Aluízio Trinta

Prof^a Liv Sovik

Segundo semestre de 2004

RESUMO

A história da criação do gênero musical, hoje conhecido como “samba-rock”, e sua evolução até os dias atuais, seus principais artistas representantes, e suas influências nas transformações sociais e nos movimentos de afirmação da identidade negra no Brasil. Este é o tema principal da monografia apresentada, tendo a mídia como ponto de partida. Como o jornalismo cultural, e, em especial, a crítica musical, encarou estas novas expressões musicais, baseadas em um processo de hibridização da música popular brasileira, influenciada diretamente pela cultura negra norte-americana? Este trabalho tenta interpretar também o ressurgimento no cenário do mercado musical brasileiro do samba-rock, que, mais do que um gênero musical, é um símbolo das possibilidades de construção e afirmação da identidade negra contemporânea, diante do processo global de emergência de novas subjetividades na pós-modernidade.

ABSTRACT

The history of the creation of the musical sort, today known as "samba-rock", and its evolution until the current days, its main representative artists, and its influences in the social transformations and in the movements of black identity affirmation in Brazil. This is the main subject of the presented monograph, having the media as starting point. How the cultural journalism, and, in special, the musical critique, faced these new musical expressions, based in a process of hybridism of Brazilian popular music, influenced directly by North American black culture? This work tries to interpret also the revival of the samba-rock in the brazilian musical market scene, that can be considered, more than one musical genre, it is the symbol of the possibilities for constructing and affirmating the black contemporary identity, in accordance to the global process of new subjectivities emergency in the post-modernity.

SUMÁRIO

- 1. INTRODUÇÃO , 5**
- 2. É O SAMBA-ROCK, MEU IRMÃO! , 6**
 - 2.1. A DANÇA DO SAMBA-ROCK: UMA RESISTÊNCIA PAULISTA , 12**
- 3. A ÁRVORE GENEALÓGICA DO SAMBA-ROCK , 18**
 - a. OS AVÓS , 18
 - b. OS TIOS , 19
 - c. OS PAIS , 20
 - d. OS IRMÃOS , 22
 - e. OS CUNHADOS , 24
 - f. OS PRIMOS , 25
 - g. OS AMIGOS , 25
 - h. OS FILHOS , 26
 - i. OS NETOS , 27
- 4. RECONEXÃO SAMBA-ROCK , 30**
- 5. BLACK POWER MADE IN BRAZIL , 32**
 - 4.1. OS BAILES DA PESADA , 33**
- 6. OS REIS DA VOZ: UMA IDENTIDADE NEGRA EM CONSTRUÇÃO , 38**
 - a. OS BIG KINGS , 39
 - b. O REI DO MOCOTÓ , 42
 - c. O REI DA PILANTRAGEM , 43
 - d. O REI CHEGOU, VIVA O REI , 45
- 7. A IDENTIDADE DO SAMBA-ROCK E A CRÍTICA: UMA AUTENTICIDADE QUESTIONADA , 52**
- 8. CONCLUSÃO , 63**
- 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS , 50**

1.INTRODUÇÃO

Tarefa difícil, mas não impossível, traçar os caminhos e descaminhos do samba-rock. Suas origens, influências, ramificações. Um ritmo híbrido, mas não menos autêntico, acabou por se desmembrar, crescer, alongar seus braços para englobar os mais variados artistas, e tendências musicais. Samba-rock, *samba-jazz*, *samba-soul*, *samba-funk*, sambalanço, tecnosamba. Muitos nomes, mas a essência é uma só: a mistura brasileira do pandeiro com a guitarra, que rende bons frutos e muita ginga até hoje. E mais do que música tocada, acabou virando forma de dançar. A escolha do samba-rock como tema foi uma estratégia para analisar o panorama da música negra brasileira de influências norte-americanas, feita no período dos anos 60 até os dias atuais. E também, a pesquisa sobre a vida de alguns dos seus maiores ícones permitiu uma amostra de como as construções da identidade negra foram sendo transformadas a partir daquele tempo.

A possibilidade de tentar mostrar um panorama do ritmo, que acabou por desembocar em movimento, é a estratégia escolhida, combinando o estudo de matérias de jornal, discografias, discografias e biografias de todos aqueles que, de forma efetiva, ou apenas periféricamente, pintaram as cores do samba-rock. A Internet foi fundamental nesta pesquisa, visto que não há bibliografia especializada sobre o assunto. Depoimentos de músicos, DJs, produtores, jornalistas e frequentadores dos bailes da época também foram fonte riquíssima de informação. É a eles que se deve à vitalidade do ritmo, que, ousou dizer, transformou a face do samba e do negro brasileiro.

2. É O SAMBA-ROCK, MEU IRMÃO!

*“Eu só boto bebop no meu samba
Quando o Tio Sam tocar num tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim”*

(“Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilha)

Jackson do Pandeiro já antevia, em 1959, na música “Chiclete com Banana”, de Gordurinha e Almira Castilha, a confusão que iria se armar na hora de descobrir, afinal, o que era esse tal de samba-rock. Para definir o ritmo do “*boogie-woogie de pandeiro e violão*” foi preciso muitas idas e vindas na história, para tentar entender este gênero singular, que se desmembra em vários estilos e nomes, como um caleidoscópio de sons. Basicamente, samba-rock é a denominação dada ao samba interpretado à base de guitarra, no estilo popularizado por vários artistas, cujo ícone foi Jorge Ben Jor (outro controverso a respeito de nomes, visto que inicialmente se chamava Jorge Ben, para depois virar Jorge Benjor, até a grafia atual).

No entanto, o mestre Benjor nunca endossou o termo samba-rock. O que ele fazia era “*um samba que é misto de maracatu*”, conceito que já antecipava logo em sua primeira música de sucesso, “Mas que nada”, do disco “Samba esquema novo” (63). Em um depoimento, o cantor tenta explicar as origens do ritmo: “*Quando eu inventei essa batida, chamava de ‘sacundin sacunden’, depois, na época da jovem guarda, virou jovem samba, e, mais tarde, sambalanço.*”¹ Em outra fonte, o cantor declara “*Não existe uma batida de samba-rock (...) Em um dos meus primeiros shows aqui em São Paulo, no Chic Show, o pessoal dançava a minha música, o samba, com passo de rock. Não fui eu que inventei (a batida); foi o pessoal daqui que começou a dançar no estilo. Alguém já inventou, já tocava!*”²

¹ D’ANDREA “40 anos de Suingue e Simpatia”, 2002, Site Rádio Ben.

² SIQUEIRA, BARBOUR. “Disseram que ele não vinha, olha ele aí”, Site Clube do Balanço.

Não faltam discussões em torno do samba-rock e da origem de sua terminologia. Muitos defendem que o primeiro a empregar o termo samba-rock foi mesmo Jackson do Pandeiro, na letra da música “Chiclete com Banana”, de 59, que fazia alusão à invasão estrangeira na música brasileira. Contudo, pode-se dizer que o extraordinário violonista Bola Sete (Djalma de Andrade, nascido em 1923, que faleceu em 87) partiu na frente. Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, seu disco “E Aqui Está o Bola Sete”, de 57, lançado pela gravadora Odeon, já trazia na ficha técnica da faixa “Bacará” (ou “Baccara”, provavelmente em homenagem a uma famosa boate carioca) a menção “samba-rock”. De fato, partindo de um *riff* clássico de *rock’n roll*, a música incorpora a levada de samba, transformando-se em algo raro para aquele momento. Bola Sete já vinha experimentando diversas fusões musicais, havendo gravado, desde o final dos anos 40, vários choros com violão elétrico, além de *fox-trotes* e baiões, entre outros gêneros. Em 58 gravou outro samba-rock, “Mister Jimmy”, e, um ano depois, decidiu mudar-se para os Estados Unidos, onde fez muito sucesso e gravou cerca de dez discos. E, sem querer tirar o mérito da paternidade do grande Jackson do Pandeiro, no selo do disco de 78 rpm, na informação da faixa “Chiclete com Banana”, está lá: “samba-coco”.

Enquanto isso, negros da periferia de São Paulo, desenvolviam uma nova forma de dançar nos bailes, que em muito se assemelha ao *rockabilly* americano da década de 50, e que é praticada até hoje. A ela, convencionou-se chamar de samba-rock, (apesar dos passos poderem ser dançados também ao som de outros gêneros musicais), nome provavelmente dado por DJs e produtores de festas da época.. Mas em cada região, artistas que desenvolviam, paralelamente, músicas dentro do conceito de mistura do samba com rock e *soul* utilizavam nomenclaturas diversas. Em Porto Alegre, chamava-se suingue, samba-rock em São Paulo, enquanto que no Rio de Janeiro, era o sambalango ou *samba-soul*. Claro que existem sotaques musicais diferentes, por exemplo, entre os sons feitos por Jorge Ben, carioca, o paulistano Trio Mocotó, ou por Luis Vagner, do Rio Grande do Sul. Fato é que estas categorias foram tão fortemente assimiladas em cada estado que se a algum carioca for perguntado o que é samba-rock, é bem provável que ele não saiba responder.

Localismos à parte, com as diferenças regionais respeitadas, o samba-rock é uma fusão do samba com ritmos americanos, como o *bebop*, o *jazz* e o *soul*, o *blues*, o rock e o *funk*, em variações e combinações infinitas. Tecnicamente falando, é um deslocamento da acentuação

rítmica, cujo compasso binário do samba (2/4) é adaptado ao compasso quaternário (4/4) do rock e da *soul music*. Instrumentos como a cuíca, o pandeiro e a timba eram tocados na levada do samba, mas com um acento “roqueiro”, inicialmente pelo violão e baixo, para depois serem utilizados os instrumentos elétricos como a guitarra e o baixo elétrico, apropriados das bandas da jovem guarda para tocar o velho balanço em novo estilo.

Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, podemos encontrar o verbete “sambalanço” como um dos vários sub-gêneros do samba. Ele foi introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte-americanos da época, sobretudo o *jazz*. O também chamado samba de balanço foi originado a partir de uma associação do ritmo à coreografia dos pares nos salões (mesmo que os do então chamados “inferninhos”). Nas raízes precursoras deste ritmo, pode-se ir ao samba-espetáculo da era de exaltação do Estado Novo, onde autores como Ary Barroso (“Aquarela do Brasil”, “Isso aqui o que é”, “Rio de Janeiro”, “Na Baixa do Sapateiro”, esta décadas depois reciclada pela Banda *Black Rio*), Alcyr Pires Vermelho (“Onde o céu é mais azul”, “Sandália de Prata”), Vicente Paiva (“Bahia de Todos os santos”, “Olhos verdes”) e, mais adiante, Luís Bandeira (“O apito do samba”, “Na cadência do samba”) remodelaram o estilo no sentido dos passos largos da dança, abrindo espaço para repiques e interseções de percussão e metais em brasa. Alguns desses autores, como Ary, tinham larga experiência no teatro de revista, aonde a música vinha colada à coreografia.

A nova etapa do balanço foi adensada – embora sem formar um movimento organizado – pelo crescimento vertical da população urbana e a multiplicação de casas noturnas freqüentadas por uma platéia que misturava das classes média em diante aos turistas. Em contraponto aos minúsculos palcos da bossa nova do Beco das Garrafas, em Copacabana, onde a música era para ser ouvida e mal havia espaço para as coreografias de Lennie Dale (dançarino norte-americano, que chegou a se apresentar em shows com o Sambalanço Trio) ou Marly Tavares (professora de dança famosa nos anos 60), surgiam grandes templos dançantes como o Drink e o Arpége. Neles reinavam os *solovox* (prenunciadores da febre de teclados eletrônicos dos anos seguintes) tripulados por Djalma Ferreira e Waldir Calmon, pianista e tecladista, o titular da milionária série de discos “Feito para Dançar”.

Aliás, Waldir Calmon, junto com o conjunto Bolão e Seus Roquetes³, segundo a jornalista Cláudia Assef, seriam os verdadeiros precursores do samba-rock, de acordo com o depoimento de vários DJs paulistas. Nas orquestras invisíveis de São Paulo, discos clássicos como “Chá Dançante - Volume 3” (59), de Waldir Calmon e as gravações de Bolão e Seus Roquetes faziam sucesso nas pistas. Vale notar que, nos anos 60, nos bailes das orquestras invisíveis e nos primeiros bailes *black*, não se usava o termo samba-rock, e sim “rock”.

“Com o desaparecimento das orquestras invisíveis, os discotecários dos bailes *black* dos anos 60 apostaram forte no ‘rock’, gênero que foi rebatizado na década de 80 como samba-rock. O nome vem da fusão dos dois ritmos através da dança. “O sujeito falava: “É bom esse rock, hein? Você sabe dançar esse rock?”, quando na verdade o que estava tocando era alguma música brasileira ou até mesmo *jazz* americano.”⁴

A influência do *jazz* e do som de orquestras americanas influenciava fortemente os músicos brasileiros. O órgão suingadíssimo de Ed Lincoln (que começou na catedral da pré-bossa, a boate Plaza), o rei dos bailes, o violão sincopado de Durval Ferreira, o embalo do Trio Surdina e a penca de chaves do cantor Orlan Divo (ele era chamado o “sambista da chave”, por acompanhar-se batucando em um chaveiro) formavam a constelação do sambalço carioca. Acompanhados pelas vozes doces de Dóris Monteiro e Claudette Soares, e pela divisão criativa do fraseado do cantor Miltino, estava formado o local ideal para a construção de um novo ritmo.

Outro grande instrumentista, J.T. Meirelles, considerado o criador do samba-*jazz* (que também desembocaria na bossa nova), fez os arranjos e tocou nos primeiros discos de Jorge Ben. Zé Maria, organista, que tocava no Beco das Garrafas, reduto da bossa nova no começo da década de 60, foi o responsável pelo lançamento da primeira gravação de Jorge Ben em LP, incluindo “*Mas que nada*” em seu disco “Tudo Azul” de 63. Luís Carlos Vinhas e Luís Eça também participaram de várias gravações, dando uma roupagem mais bossa novística a algumas faixas dessa fase inicial, sem nunca abandonar o suingue. Encontros que desenvolveram um processo de geração espontânea e multifacetada do ritmo.

³ Bolão, cujo nome é Isidoro Longano, trabalhou como clarinetista, flautista e saxofonista em várias orquestras a partir dos anos 40. No livro “Todo Dj Já Sambou”, na página 20, a autora Cláudia Assef afirma que a data do disco “Bolão e Seus Roquetes” é de 1958. No entanto, segundo dados encontrados no site da Enciclopédia da Música Brasileira, o conjunto Bolão e Seus Roquetes foi fundado apenas em 1960.

⁴ ASSEF, 2003 : 26

Jorge Ben, na época, ainda contribuiu mais para a confusão, pois flertava ora com a bossa nova, ora com a Jovem Guarda, e também com os tropicalistas, sofrendo, inclusive muito preconceito por parte das “patrulhas ideológicas” defensoras da MPB.

“Recebo gelo, piadinhas, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que eu quiser, junto com os cantores que eu quiser, e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente.(...) A minha música é de cantores como Roberto e Erasmo, por sinal, também podados pelos subversivos do samba. É simples, acessível, fácil de guardar. Por isso, sem o pernóstico do *jazz* importado e de letras sociais, ela é cantada por todo mundo, por crianças que mal sambem falar, por jovens e adultos. O que quer dizer: é sucesso, mesmo sofrendo esnobação dos subversivos.”⁵

Jorge Ben, assim, assumia sua parcela rock. Ele, que já havia trocado o violão amplificado pela guitarra elétrica, e que cujo apelido era “Babulina”, porque adorava o rock “Bop-A-Lena”, do cantor americano Ronnie Self, foi apoiado por Erasmo Carlos. Junto com Pery Ribeiro, Wilson Simonal, Carlos Imperial e o grupo Bossa Três, resolveram dar contornos ao novo ritmo, em resposta às críticas de que não valorizavam a cultura brasileira. Assim surgiu o chamado “samba jovem”, que misturava *rock’n roll* e bossa nova com a “tal” batida diferente. Eram canções de letras aparentemente ingênuas, abarcando as mesmas tendências poéticas da bossa nova e da Jovem Guarda, nas quais o que mais valia não era tanto o que se dizia, e sim a embalagem musical que abrigavam.

“Usando na bateria a batida do samba, e utilizando guitarras com marcação do iê iê iê, o novo ritmo é dinâmico, moderno e acessível. As letras, por sua vez, não conterão mensagens; abordarão temas ao alcance até mesmo do público infantil. Coisa leve, gostosa, muito ritmada. Não sei o que os críticos vão dizer do samba jovem, mas é um esforço nosso para divulgar o samba. Acho que podemos, vale a pena tentar.”⁶

Foi um esboço inicial de um movimento organizado por alguns artistas, mas que acabou por nunca tomar forma definitiva. Músicos do Rio de Janeiro, São Paulo e do Rio Grande do Sul, contemporâneos de uma época em que a indústria cultural e a cultura de massa se afirmavam no Brasil, recebiam as influências de uma cultura estrangeira, notadamente americana, e adequando-a a sons locais, como o samba, criavam novas formas de expressão artística. Não existiu um

⁵ BENJOR, Jorge apud FRÓES, 2003: 77

⁶ CARLOS, Erasmo apud FRÓES, 2003: 90

movimento do samba-rock com músicas e lançamento de discos, baseado em fundamentos pré-definidos. Era uma falange de jovens músicos, em sua maioria negros, que fazia uma MPB de um outro jeito.

“A gente se conhecia pelo convívio. Eu já convivia com Jorge, que havia tocado comigo. Tanto é que depois ele fez a música "Luis Vagner Guitarreiro" em minha homenagem. Bebeto, Luis Carlos de Paula, Marquinho, Branca di Neve, Marku [Ribas], que eu conhecia desde 66 também. Então, são pessoas com as quais sempre convivi. Tínhamos uma afinidade, ou seja, o modo como absorvíamos a música internacional, planetária, mundial, e como expressávamos suas raízes dentro daquilo.(...) Era um Brasil pop, entendeu?”⁷

Em fins dos 60 surge também Ed Lincoln, um organista talentoso misturando samba, rock e pitadas latinas, em pérolas como "O Ganso" ou "Palladium". O samba-rock foi se fortalecendo na camada social mais baixa, dos negros das periferias e subúrbios. Vários outros artistas passaram a adaptar o samba aos ritmos americanos, e, posteriormente, também ao reggae da Jamaica. Assim evoluiu o samba-rock, que atingiu sua maior força com os compositores Bebeto, Bedeu e Luís Vagner, que já utilizavam metais mais pesados, mais “*funkeados*”, até chegar a Tim Maia, o grande “*soul man*” brasileiro, mas que nunca abandonou suas raízes sambistas.

Cruzando – nos dois sentidos – a linha divisória entre samba e rock, a evolução de uma sonoridade surpreendente, nascida do encontro da malandragem do samba com o balanço do rock americano, pode ser considerada como uma fase de transição e renovação do samba. Independente de nomes, ou de qualquer outra categoria, diante do contexto da globalização e do aumento do fluxo de informação que se apresentava, o samba-rock foi uma nova forma de se criar música autenticamente brasileira.

“Ao meu ver, o samba-rock é mais um conceito definido pelos DJs e freqüentadores dos grandes bailes *black* do que propriamente pelos artistas *blacks* da época. O samba-rock é uma dança peculiar aqui de Sampa, onde o pessoal dançava nos bailes e o DJ podia colocar tanto um Ray Charles como um Jorge Ben... O importante é que desse pra dançar! (...) Quando o Bebeto ou o Luís Vagner fizeram os trabalhos deles, que incluem vários clássicos do gênero, eles nunca pensaram em fazer samba-rock. Era um disco brasileiro.”⁸

⁷ VAGNER, Luis. 2003, site Gafieiras

⁸ MATTOLI, Marco. 2001, site ObaOba

2.1. O DANÇA DO SAMBA-ROCK: UMA RESISTÊNCIA PAULISTA

“quando eu era criança
me perdia na lambança
e na quebrada dessa dança
eu só queria ver,
quem não balançava a pança”
Saudade de Jackson (Bedeu/Luis Vagner)

Nas periferias de São Paulo a expressão samba-rock ganhou outro sentido. Foi lá que ritmo se desenvolveu como uma dança peculiar. O gênero logo ganhou fama, e transformou-se em parte da cultura paulista, através da figura dos primeiros DJs e dos bailes.

“O sujeito ficava sentadinho, de terno e gravata. Na frente dele, uma pick-up de madeirinha e um abajur. Não tinha fone, mixer, nada. O cara não podia tremer a mão, senão errava a faixa e ‘comia’ a entrada da música. As cortinas do palco ficavam fechadas, e o discotecário, coitado, não aparecia nunca. Ele era um mero tocador de discos.”⁹

Tony começou tocando em bailes, se considera discotecário, mas já um iniciante do que hoje chamamos DJ (termo que só seria usado no final dos anos 80). Essas festas foram as primeiras a funcionar regularmente com música mecânica, e com DJ's, no final dos anos 50. Nelas, se tocavam clássicos do samba-rock, que embalavam a coreografia harmônica e acelerada. O ritmo, que no início se chamava apenas “rock” – isso bem antes de Jorge Ben se tornar seu maior ícone –, é dançado do mesmo jeito há mais de quarenta anos em São Paulo. Em dupla, braços cruzados sobre a cabeça do outro, em movimentos curtinhas que seguem a batida cadenciada. Sempre o homem conduzindo a mulher. É uma espécie de *rockabilly*, com os parceiros mais próximos, e as mãos sempre unidas.

Mas tudo começou com as orquestras invisíveis. Na década de 50, São Paulo tinha bons salões de baile, espalhados pelo centro e zona sul. As festas nesses salões eram grandes acontecimentos semanais, muito pomposos, animados por orquestras competentes, com músicos em traje de gala. Ao contrário de países como os Estados Unidos, não havia no Brasil um código social que vetasse a entrada de negros nesses bailes. O fator excludente era mesmo o alto preço dos ingressos, acessíveis apenas à elite.

⁹ HITS, Tony apud ASSEF 2003: 19.

Em 59, a história mudou. No livro “Todo Dj Já Sambou”, a jornalista Cláudia Assef conta a trajetória de Osvaldo Pereira (hoje com 68 anos), considerado o primeiro DJ do Brasil. Osvaldo era técnico eletrônico e vendedor de discos em uma pequena loja de São Paulo. Fã de música, construiu um sistema de som com pouco mais de cem watts de potência, um assombro para a época. Começou a fazer som em aniversários e casamentos em bairros da periferia. Frustrado, como tantos outros, por não poder freqüentar os bailes nos grandes salões, acabou decidindo organizar e sustentar um baile em um salão chique da cidade. Mas sem uma orquestra. E, junto com seu “potente” toca-discos, criou a Orquestra Invisível Let’s Dance.

O baile, mais barato que o habitual, por não ter o custo dos músicos, fez sucesso, e outros discotecários se animaram e fundaram várias orquestras invisíveis. O discotecário montava o toca-discos em um palco, atrás de uma cortina fechada. O som começava com sons de ritmos mais calmos, orquestrados. Depois passava para o suingue, o *shuffle* e, mais tarde, para o *fox trot* (gênero anterior ao *rock’n roll*), que se dançava com passinhos ligeiros em torno do salão. O som era tão contagiante que, quando o discotecário demorava um pouco mais na troca de músicas, os dançarinos batiam palmas, como se aplaudissem uma orquestra de verdade, ao final de uma execução impecável.

Até meados dos anos 60, o que as orquestras invisíveis tocavam era um som bem fiel ao das orquestras de carne e osso, como Glenn Miller, Stan Getz, Ray Charles, Frank Sinatra, Ray Coniff. E, entre os nacionais, os preferidos eram Bolão e Valdir Calmon, Golden Boys, Elza Soares, Ed Lincoln, Claudete Soares, Trio Ternura. Samba-rock era apenas mais um dos estilos que fazia parte da lista de música dos “baileiros”. Segundo Tony Hits, dono de uma loja de discos em São Paulo, e também produtor de festas: ***“Um baile tinha que ter de tudo, da música lenta ao partido alto e o samba-rock era um dos momentos do baile black. Tocava Jorge Ben, mas também tocava Johnny Rivers e Al Green”***.

Nos bailes, os dançarinos iam bem vestidos, de terno e gravata, já que o traje fino fazia era exigido para entrar. Eram festas familiares, os convites vinham redigidos em estilo pomposo, demonstrando que o ambiente era de “classe”, para aqueles antes preteridos nos bailes aristocráticos.

Outros discotecários se animaram, surgiram várias orquestras invisíveis em São Paulo. Além de Osvaldo, havia Daniel, outra lenda nos bailes da virada dos anos 50 para os 60. Os bailes aconteciam em salões chiques da cidade, como o Clube 220 e o Ambassador, ambos na

avenida Rio Branco, geralmente aos domingos (aos sábados, eram destinados às festas da elite). Só que fizeram tanto sucesso que, ainda em 59, Osvaldo passou a comandar os sábados, além das domingueiras. No entanto, a febre do samba-rock começou mesmo nos anos 60, com as primeiras equipes de som paulistas, primeiros embriões do que seriam as grandes equipes dos bailes *black* dos anos 70, como a lendária Chic Show, por exemplo. Com o desaparecimento das orquestras invisíveis, os discotecários dos bailes *black* dos anos 60 apostaram fortemente no “rock”, gênero que foi rebatizado de samba-rock algum tempo depois.

Foi nessa época que o DJ de *black music* começou a dar mais destaque a artistas negros em seus sets. Jorge Ben e James Brown começaram a ganhar força nos bailes, era o início da valorização da cultura *black* nas grandes cidades brasileiras, e muitos sustentam que esse sucesso se deve, em grande parte, aos discotecários. Muitos defendem a seguinte definição: samba-rock é um estilo de se dançar. Foi na periferia de São Paulo que esta nova forma de dança se desenvolveu e se afirmou. Nesses bailes, várias músicas animavam as noites, não necessariamente podendo ser consideradas sambas-rock. Eram canções de características bem diferentes, dançando-se praticamente da mesma forma músicas da fase Tim Maia “racional” como os partidos do Grupo Favela ou Aniceto do Império, ou então hits de Rita Pavone, ou então um suingue da orquestra de Perez Prado. Samba-rock era apenas mais um dos estilos que fazia parte da lista de música dos “baileiros”. Segundo Tony Hits, dono de uma loja de discos em São Paulo, e também produtor de festas: “Um baile tinha que ter de tudo, da música lenta ao partido alto, e o samba-rock era um dos momentos do baile *black*. Tocava Jorge Ben, mas também tocava Johnny Rivers e Al Green”.

“A verdade é o seguinte: o samba-rock é um nome dado pelas pessoas da periferia de São Paulo, que vem da música "Samba-rock, meu irmão" ["Chiclete com Banana"], do Gordurinha, e que o Jackson do Pandeiro gravou. Essa é a real. Agora, o tipo de ritmo que pegou foram as batidas do Jorge Ben, do sambalço, do Luis Vagner, do Rio Grande do Sul, que são batidas e sotaques diferentes. Eu tocava guitarra, o Jorge tocava mais violão, e esse trabalho da gente vem desde lá. Como começamos a fazer esse disco, o Tim Maia gravou "Gostava tanto de você", que tem um balanço samba-rock, que é de um pianista gaúcho, o Cidinho. (...) Então, esses dois pontos foram muito bem assimilados pelo pessoal de São Paulo.”¹⁰

¹⁰ VAGNER, 2003: Gafieiras.

A dança teve influência do suingue do *rockabilly* americano dos anos 50 e 60 só que com movimentos mais suaves, sem passos aéreos. Ela podia ser dançada em quatro tempos, cujas variações, combinadas com giros, tantos do homem como da mulher, evoluiu para um maior dinamismo, hoje podendo ser dançada em infinitas variações. O gingado dos braços lembra o velho jeito *rock'n'roll* de sacolejar. Enquanto os rodopios se assemelham ao suingue, que marcou a geração dos anos 40. As pernas, no entanto, pouco têm a ver com os ritmos americanizados, porque para acompanhar o ritmo é preciso muito samba no pé. A agilidade é mostrada nas coreografias, dançadas a dois, a três, misturando ou não pessoas do mesmo sexo, sem nenhum problema. Hoje em dia, um novo estilo vêm se desenvolvendo nas pistas, mais rápido, com os comandos muito bruscos, chamado de “samba-rock estrela”.

No final dos anos 50, os suntuosos bailes e festas promovidos pela elite, com grandes orquestras e trajes de gala eram inacessíveis aos negros. Nesta época, já existiam os equipamentos de som Hi-Fi. O preço dos discos também se tornava um pouco mais acessível, e algumas pessoas, especificamente da periferia de São Paulo, passaram a promover bailes destinados a esse público menos favorecido. Eram os bailes de "orquestra invisível". Nestes bailes democráticos o toca-disco fazia o papel da orquestra, e a figura do discotecário tornou-se fundamental, (cuja denominação, aos poucos, foi substituída pelo “disk-jockey” – “jôquei de discos”, hoje, comumente chamado de “DJ”).

Na transição dos 60 para os 70 são gravadas as músicas que iriam se tornar os grandes clássicos dos bailes: "Pena verde" e "Luisa manequim", de Abilio Manuel, "Zamba-bem", de Marku Ribas, "Para sempre sem Bronquear", pelos Golden Boys, "Guitarreiro", de Luis Vagner. Os anos 70 trazem a fase áurea dos Originais do Samba, com sambas suingados como "Falador Passa Mal" e "Do Lado Direito da Rua Direita". Em fins dos anos 70, o disco "Baiano e os Novos Caetanos", traz a célebre "Vô Batê pra Tú", de Arnaud Rodrigues e Orlandivo. Nomes como Erlon Chaves, Beбето, Di Mello, Orlandivo, Elizabeth Viana, Dóris Monteiro também faziam sucesso nestas festas da periferia. O célebre hit “Coqueiro Verde”, composto por Erasmo Carlos, contribuiu para o estilo, marcando presença com também com o clássico "Mané João". A nossa bossa nova, relida e misturada com o *blues* e com o *jazz* pelos “gringos” é outra fonte de hits dos bailes, a exemplo de "Soul Bossa Nova", com a orquestra de Quincy Jones. Já no começo dos anos 80, o grande Branca di Neve grava dois discos antológicos, com sucessos como "Kid Brilhantina" e "Nego Dito". Ah, e claro, muito Jorge Benjor.

Cada vez fazendo mais sucesso e atingindo mais público, estas festas foram se profissionalizando cada vez mais. Surgem, em meados dos anos 70, as grandes equipes de som como a Verde e Amarelo, Os Carlos, Tropicália, Chic Show , *Black Mad* , Zimbabwe, Sideral e outros nomes, que traziam novas músicas e até mesmo organizavam grandes shows com artistas famosos da época, que chegavam a reunir 80 mil pessoas por fim de semana. Era a representação de toda uma cultura paralela da música negra, de sons que não chegavam à grande mídia. Estas festas chegavam a reunir duas mil pessoas. E continuam reunindo multidões até hoje, há mais de 25 anos consecutivos, não só na periferia, como também nas áreas nobres da cidade, empolgando jovens de classe média. Marginalizado quando surgiu por ser o ritmo dos bailes freqüentados por negros, hoje o samba-rock sai do gueto para ocupar um lugar de destaque. Mais do que uma simples dança, ou um ritmo da moda, o samba-rock é a preservação de uma cultura.

Nos anos 90, um *revival* do samba-rock tomou de assalto as “baladas” de São Paulo. DJs como Don KB e MZK sopraram a brasa adormecida dos bailes de samba-rock, no final dos anos 90. O gênero voltou a empolgar, só que dessa vez o alvo era um público mais restrito e elitizado. Jovens de classe média, com muita informação, acabaram revitalizando uma cultura importante, mas que nunca morreu, continuando viva nas periferias paulistanas. Na Vila Mariana, área nobre da grande São Paulo, os irmãos Márcio e Alex Cecci criaram a festa Jive, que tomou proporções inimagináveis. Foi um retorno do samba-rock, mas totalmente pensado no formato DJ, do colecionador, que tocava raridades e incentivava a procura por músicas e artistas já esquecidos. E isso chegou a influenciar o mercado fonográfico brasileiro. Vários artistas retornaram aos estúdios, compilações foram lançadas e vinis remasterizados em formato de cd (vide as várias coleções de relançamentos de clássicos do *samba-soul*, organizadas por Charles Gavin, entre outros). Isso, claro, somado ao interesse crescente de um público estrangeiro pelo gênero, além de gravadoras estrangeiras interessadas no trabalho de gente como Trio Mocotó, Dom Salvador, e vários outros artistas.

“O Samba-Rock ficou fora da mídia, mas sempre houve todo fim de semana festas de 2000 e 3000 pessoas na periferia. Estes bailes ainda são os eventos que movimentam maior número de pessoas. Então de certa forma o samba-rock nunca descansou. Ele esteve sim, fora da pauta da rádio, do jornal, da TV. Recentemente o público de outras praias redescobriu o som e cada vez mais espaços abrem noites de samba-rock. Isso é natural, pois o universo samba-rock envolve músicas que conseguem reunir qualidade de elaboração com *groove* dançante e de fácil empatia por parte do público. Não tem quem não goste de uma

balada samba-rock. Creio também que o *revival* dos anos 70 na moda e design em geral contribuiu muito para a redescoberta do samba-rock pelo público "descolado", universitário, etc. (...) Sinto que são retomadas que estão se dando de uma forma menos pasteurizada, menos imposta. Está partindo mesmo da galera e não de esquemas de marketing do showbizz.¹¹

¹¹ CASTILHA, 2001: Site Oba Oba

3. A ÁRVORE GENEALÓGICA DO SAMBA-ROCK

*“Guitarreiro
toca guitarra como fosse
um pandeiro
toca assim
faz de conta que é um tamborim
esta guitarra tem suingue
samba, rock, soul
tem balanço
tem a força de uma nação”*

(Trilha Guitarreira - Marco Mattoli / Luiz Wagner)

Nos anos 50 ainda não existia exame de DNA. Torna-se um pouco complicado traçar uma genealogia (e cronologia) do samba-rock. Dá para se ter uma idéia de que ele nasceu por volta da segunda metade da década de 50. Nessa época, com a entrada no mercado brasileiro de músicas americanas, e com o aparecimento de novos instrumentos musicais, eletrificados, profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados por gêneros musicais norte-americanos, sobretudo o *jazz*, começaram a desenvolver diversas experimentações musicais. Já na década de 60, evoluiu para uma mistura com o rock, o *blues*, o *soul* e o *funk*, dando origem ao samba-rock mais recente.

3.1. OS AVÓS

O pai verdadeiro mesmo, ninguém sabe. Dentre os pioneiros do sambalanço, podem ser destacados Bola Sete (Djalma de Andrade), que lançou três discos no Brasil antes de se mudar para os Estados Unidos em 59, onde se tornou um reconhecido violonista. Waldir Calmon e Bolão (do grupo Bolão e seus Roquetes) foram também precursores do gênero. Outro nome importante, que também é considerado o criador do samba-*jazz*, foi J.T. Meirelles, arranjador e instrumentista, que, com seu grupo Copa 5 (que contava com Manuel Gusmão no baixo, Luiz Carlos Vinhas no piano, Dom Um Romão na bateria e Pedro Paulo no baixo), participou dos primeiros discos de Jorge Ben, nos quais também figurou o pianista e compositor Luiz Eça. O maestro Zé Maria, em cujo disco estreou Jorge Ben, também fazia muito sucesso no Beco das Garrafas, onde conviviam todos esses artistas cariocas. Mas em São Paulo surgiram também

grandes nomes como o Sambalanço Trio, conjunto instrumental formado em 1962 e integrado por César Camargo Mariano no piano, Humberto Claiber no baixo e Airto Moreira na bateria. O trio estreou no Juão Sebastião Bar, ponto de reunião do mundo intelectual e artístico de São Paulo na década de 1960. Com a dissolução do trio, César formaria depois o grupo Som Três.

De volta ao Rio, outro praticante do sambalanço foi Durval Ferreira, violonista, criador do cultuado grupo Os Gatos, que, com Orlan Divo, compôs canções sambalançantes. Orlandivo, autor de “Bolinha de sabão” e “Tamanco no samba”, músicas sincopadas com muito *groove*, trabalhou como *crooner* da banda de Ed Lincoln, papa do sambalanço e organista, (que também formou um trio com Luiz Eça) para depois comandar um conjunto com o qual gravou uma série de discos arrasa quarteirão. Jogando algumas pitadas latinas no seu sambalanço, compôs pérolas como "O Ganso" ou "Palladium". Pela orquestra de Ed Lincoln passaram grandes nomes da música brasileira como o grande baterista Wilson das Neves.

3.2. OS TIOS

Dentre os cantores, também se destacava Miltinho, *crooner* egresso da era dos conjuntos vocais (cantou na orquestra Tabajara), também pandeirista, tinha uma voz metálica e única, sabendo driblar as tônicas e dividir o fraseado de uma forma diferente (ao estilo do concorrente João Gilberto), ocupou todas as paradas do início dos anos 60 com uma fileira de sucessos do sambalanço. Dóris Monteiro, de voz suave, logo a credenciou como pré-bossanovista, mas também tinha um bom manjeto dos sambas de balanço como no sincopado “Mocinho Bonito”, de Billy Blanco e “Sambou, sambou”, de João Donato. Dóris também se apresentou muitas vezes ao lado de Sílvio César, cantor e compositor (são de sua autoria “Pra você” e “Beco sem saída”, foi também *crooner* da orquestra de Ed Lincoln) também ligado ao núcleo do balanço. Claudete Soares também embarcou na onda do sambalanço, cantou no conjunto de Luiz Eça e apareceu num disco ao lado de outros iniciantes como Eumir Deodato, “Nova geração do ritmo de samba”. Um conjunto memorável, do qual pouco se fala hoje em dia foi o Trio Surdina, formado no começo dos anos 50 pelos virtuosos e revolucionários Garoto (violão), Fafá Lemos (violino) e Chiquinho do Acordeon, cuja maior característica era o intimismo e o coloquialismo da bossa nova, sem dispensar o suingue e o bom humor, como no tema de Garoto, “O relógio da vovó” e “Felicidade” (composto em parceria com outro pioneiro

do sambalço, o radialista e jornalista Haroldo Barbosa, autor também de “De conversa em conversa”, com Lúcio Alves, de 47, canção reaproveitada pela bossa nova).

3.3. OS PAIS

Quando estouraram nas paradas de sucesso Jorge Ben e Wilson Simonal, os ícones maiores do samba-rock, outros artistas, paralelamente, trilhavam o mesmo caminho. Sérgio Mendes, cujo pontapé inicial de sua carreira internacional foi dado ao gravar “*Mas que nada*”, levou o nome de Jorge Ben para o exterior. O compositor, apresentador e produtor Carlos Imperial foi autor de vários sucessos da Jovem Guarda, e também do clássico gravado por Simonal, “Mamãe passou açúcar em mim”. Mas sua grande invenção foi a criação do estilo “Pilantragem”, adotado por Simonal e também pelo maestro e pianista Erlon Chaves. No quinto Festival Internacional da Canção (FIC), realizado pela TV Globo em 1970, Erlon ficou conhecido ao reger sua Banda Veneno, um coro de 40 vozes fez sucesso ao cantar a música “Eu também quero mocotó” (de Jorge Ben). Outro compositor que também transitava entre os vários gêneros musicais brasileiros foi Tito Madi, que compôs, com “Balanço Zona Sul”, em 63, grande sucesso de Simonal, que cinco anos mais tarde, retornou às paradas de sucesso com “Sá Marina” (Antônio Adolfo e Tibério Gaspar), que misturava a harmonia do sambalço com a estrutura da toada brasileira tradicional., mas de ritmo bem marcado que se aproximava do iê-iê-iê.

O sul também contribuiu para o universo do samba-rock. Nascido em Bagé, Luis Vagner (autor de “Guitarreiro” e “Segura a Nega”), começou sua carreira cantando rock no conjunto Os Brasas, nos moldes dos grupos da Jovem Guarda. Depois seguiu carreira solo, com composições baseadas na fusão do samba com o rock, seguindo os sons de sua origem, que também incluem ritmos locais gaúchos e o reggae. Outros dois grandes gaúchos foram os cantores e compositores Bedeu e Leleco Teles (os dois fundaram o grupo Pau Brasil), autores da pérola “Menina Carolina”, gravada pelo cantor Bebeto, o rei dos bailes dos subúrbios cariocas e da Baixada Fluminense. Paulista, foi para o Rio de Janeiro em 1978. Sua música suingada é derivada da batida de Jorge Ben Jor, cujo balanço do seu violão de nylon é realçado por naipes de metais. Em seu repertório dançante inclui, além de sucessos de sua autoria, como “A Beleza É Você, Menina” e “Minha Preta”, lançando mais de vinte discos.

Bebeto nasceu no bairro do Brás, e na boate Jogra, reduto de artistas e intelectuais paulistas na época da ditadura, nasceu o Trio Mocotó, em 68. O trio formado por Fritz “Escovão” (cuíca), Nereu “Gargalo” (pandeiro) e João Parahyba (timba e bateria) tocou com vários artistas da época. Mas só foi batizado mesmo em 69, quando a mini-saia descobriu as pernas das moças brasileiras. **“Diante das pernas de Verinha, freqüentadora assídua da primeira fila da boate Jogra, em São Paulo, Jorge, o Ben, virava para Nereu, o Marrom Provocante: "Olha que tremendo mocotó!".”**¹² E foi a partir do “carinhoso” apelido que veio o nome do Trio (homenageado na canção do mestre Ben Jor, “Eu quero mocotó”). Na Jogra (que foi o “Beco das Garrafas” do samba-rock) o trio acompanhava diariamente Clementina de Jesus, Nelson Cavaquinho, Cartola, Paulo Vanzolini, além de vários visitantes ilustres como Duke Ellington e Oscar Peterson. Mas a parceria mais duradoura e de sucesso foi com Jorge Ben Jor, que precisava de um grupo para tocar “Charles Anjo 45” na final do Festival Internacional da Canção, em 1969. Nesse mesmo ano lançaram seu primeiro compacto solo com a composição “Coqueiro Verde” (de Erasmo Carlos, que andava suingando e sambando também), um grande sucesso. Intercalando gravações nos LP’s “Jorge Ben” (69), “Força Bruta” (70), e “A Tábua de Esmeraldas”(74) com discos solo, o Trio sempre inovava. No LP de 73, gravaram a primeira música do compositor Carlinhos Vergueiro, com arranjo para orquestra do maestro tropicalista Rogério Duprat, além do disco trazer, executado por Joãozinho, um dos primeiros solos de sintetizador *moog* do país.

O mineiro Marku Ribas, compositor de “Zamba Ben”, foi um dos inovadores, ao experimentar mesclar outras sonoridades negras com o samba-rock, como o reggae, ritmos regionais de sua terra e sons exóticos. Outro a fazer uso de experimentos com percussão africana ao homenagear a umbanda e os orixás em seu único disco foi Noriel Vilela, autor de “Só o Ôme” (que reproduz um diálogo entre um pai de santo e seu filho). No disco de melodias e letras simples, mas com grandes arranjos orquestrados, a rara voz de Noriel Vilela deixou registrado o clássico do samba-rock, “16 toneladas”, uma versão divertida da norte-americana “Sixteen Tons”, composta na década de 40.

¹² Site Revista Trip – texto de Endrigo Chiri Braz

3.4. OS IRMÃOS

Os “brothers” do *soul* agitavam os anos 70, na onda do *black power*. Logo em 1970, a *soul music* brasileira explodiria no V Festival Internacional da Canção, com a vitória, na fase nacional, de “BR-3”, canção de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, defendida por Toni Tornado, que seguiria como intérprete, em discos sempre sob a bandeira da *black music*. Jorge Ben também entrou no barco, compondo “Negro é lindo”, com disco homônimo, de traços diretamente ligados ao balanço e ao discurso negro americano. No entanto, foi um dos companheiros de Ben Jor na turma roqueira da Rua do Matoso, na Tijuca (onde também apareceram Roberto e Erasmo Carlos) quem iria iniciar a saga do *soul* brasileiro: Sebastião Rodrigues Maia, o Tim Maia. Aos 17 anos de idade, em 1959, Tim embarcou para os Estados Unidos, onde se enfronhou na *black music*, chegando a participar do grupo The Ideals. Já aqui, começou a compor no estilo da *soul music* que havia ouvido na América. Logo sua fama começou a correr e, em 1969, Elis Regina gravou em dueto “These Are The Songs” (uma das várias canções que Tim tinha escrito em inglês), que saiu no disco “Em Pleno Verão”. Em 1970, ele gravou seu primeiro disco, *Tim Maia*, um dos maiores sucessos do ano, amparado em músicas suas como “Azul da Cor do Mar”. Sua voz potente popularizaria o samba-*soul* ou o samba-*funk*, emplacando dois sucessos nesse estilo: “Réu Confesso” e “Gostava Tanto de Você”, faixa da qual participou o maior pianista do samba-rock, Cidinho. Tim, que, em 75, tornou-se adepto da seita Universo em Desencanto, gravou os dois volumes do disco antológico “Tim Maia Racional”. Apesar da qualidade (o estilo das faixas era ao estilo *deep funk*), o disco passou despercebido do grande público, e após Tim se afastar da seita, renegou o trabalho, que havia sido lançado pela sua própria gravadora, Seroma. Ele gravou também um baião com balanço *soul* (“Coroné Antônio Bento”, de Luís Wanderley e João do Vale) e “Primavera”, composição de outro futuro gigante da *soul music* brasileira: Genival Cassiano. Paraibano, ele começou tocando violão no Bossa Trio, que deu origem ao grupo vocal Os Diagonais, que se empenhava na mistura de *soul* e samba na virada dos 60 para os 70. Sua carreira solo começou em 1971, e fez muito sucesso com as baladas “A Lua e Eu”, “Coleção” e “Primavera”, que ajudou Tim Maia a começar sua carreira. Ao longo dos anos, continuou sua trajetória com sucessos, uns mais dançantes (“Descobridor dos Sete Mares”, “Do Leme ao Pontal”, “Vale Tudo”), e outras baladas (“Me Dê Motivo”, “Chocolate”).

Em São Paulo, os bailes de samba-rock na periferia ferviam, mas foi nos subúrbios cariocas que a movimentação ganhou contornos mais nítidos. Dando nome também ao movimento instaurado no Rio de Janeiro, é criada a Banda *Black Rio* em 76, coroando o fenômeno dos bailes *black* nos subúrbios cariocas, inspirados no movimento de afirmação da negritude do *black power* americano via James Brown. Liderada pelo e flautista Oberdan Magalhães, ex-membro do grupo Abolição, a Banda *Black Rio* se tornaria uma das mais revolucionárias bandas da história da música popular brasileira. Com repertório baseado na música *funk* misturada com samba e *jazz*, com forte acento dançante, a Banda *Black Rio* gravou três discos ("Maria Fumaça", "Saci Pererê" e "Gafieira Universal") que fizeram sucesso nas pistas de dança. Além de composições próprias, a banda gravou suas versões para músicas como "Na Baixa do Sapateiro" (Ary Barroso) e "Casa Forte" (Edu Lobo) e foi pioneira ao desenvolver uma *soul music* instrumental brasileira.

E quase toda ela baseada no Rio, a turma do *soul* "brazuca" dos 70, já tingida pelas cores mais fortes do *funk* e do movimento *black power* floresceu e revelou nomes como o do pernambucano Paulo Diniz ("I Want To Go Back To Bahia"). Gerson King Combo foi ex-dançarino, e foi cantor das bandas de Wilson Simonal e Erlon Chaves. Irmão do grande compositor da Jovem Guarda, Getúlio Côrtes, e espécie de James Brown nacional, compôs as músicas "Mandamentos Black" e "O Rei Morreu". Suas falas improvisadas sobre a base *funk* o fizeram precursor do rap nacional. Em 77, Gerson se impressionou com um grupo de músicos que tocava samba na Pavuna e os levou para o universo do *funk*, fundando o grupo União *Black*. Sucesso nos bailes, o único disco do grupo contou com a produção e a direção artística da mesma dupla responsável pelos dois petardos solo de Gerson King Combo: Ronaldo Corrêa, dos Golden Boys, e Pedrinho da Luz, dos Fevers. Parte do repertório era assinada por Gerson King Combo, um dos vários vocalistas da banda, e os arranjos das faixas eram de grande qualidade, incorporando elementos do *jazz* (seguindo os passos da Banda *Black Rio*). As letras seguiam a linha "orgulho *black*", embora houvesse espaço para o *afro/funk* "Quando alguém está dormindo" e até para o sotaque rítmico da Martinica na exótica canção em francês "Voulez-vous". Segundo Gerson, a União *Black* acabou antes de chegar ao segundo disco porque o sucesso subiu à cabeça de seus integrantes. "Ficou difícil de administrar"¹³. Outro grupo que surgiu, seguindo a linha da *Black Rio*, mas que também teve vida curta foi o Copa 7 (cujo nome

¹³ JANOT, No.com

foi inspirado no Copa 5 de J.T. Meirelles). Dom Salvador, pianista de primeira (começou tocando samba-jazz), formou os grupos Rio 65 Trio e o Salvador Trio, para depois criar o grupo Dom Salvador e Abolição (com ex-componentes dos grupos Cry Babies e Impacto 8). Outros surgiram, como Dom Mita e Carlos Dafé, sambista inicialmente, mas que incorporou a *soul* music e gravou seu disco "Venha Matar Saudades", de 1978, em que canta acompanhado pela Banda *Black Rio*. Zeca do Trombone, Abílio Manoel, Robson Jorge, Di-Melo, Hélio Matheus, Eduardo Araújo, Tony Bizarro Miguel de Deus (do disco "Black Soul Brothers") e o baiano Hyldon, ex-integrante de outra formação relevante da área na época, o Diagonais (de Cassiano), que, com sua voz em falsete teve êxito comercial com sua balada "Na chuva, na rua, na fazenda" e "As dores do mundo".

3.5. OS CUNHADOS

Nos anos 70, a *soul* music tomou de assalto a MPB e foi, definitivamente, a década em que o pop brasileiro tentou virar *black*. Nesse complexo emaranhado de músicos, praticantes declarados ou não do samba-rock, outros artistas de diversas vertentes beberam na fonte do samba suingado, O balanço contagiou roqueiros, tropicalistas, sambistas, bossa novistas e os "emepebitas". Erasmo Carlos e Jorge Ben Jor foram vizinhos de Gerson King Combo, irmão de Getúlio Cortes, compositor da jovem guarda e autor de 'Negro Gato'. Em linha direta com a bossa nova de Ipanema, Marcos e Paulo Sérgio Valle lançaram a balada-*soul* "Black is Beautiful" (interpretada por Elis Regina). Nelson Motta fez duas músicas com Carlos Dafé. Ivan Lins começou sua carreira em 1970 com uma canção de inconfundível acento *soul*, em músicas como "O Amor É Meu País", que também gravou com o Trio Mocotó "Você, mulher, você". O samba-rock também que forneceu repertório para bandas de rock, como os Mutantes (em *A Minha Menina*, no seu disco de estréia), os Incríveis (em "Vendedor de Bananas") e o Som Nosso, banda de rock psicodélico que gravou apenas um disco, em 77 (no qual, segundo alguns entendidos, foi utilizada pela primeira vez a expressão "*Black Rio*"). Gilberto Gil e Caetano Veloso, seguindo à risca a cartilha tropicalismo de "antropofagizar" tudo o que fosse interessante, também embarcaram na onda. Gil gravou com Jorge Ben, que mantinha relações estreitas com os tropicalistas. Caetano lançou o show e gravou um disco ao vivo com a Banda *Black Rio* ("Bicho

Baile Show”, em 1980). Por outro lado, a MPB também absorveu as influências do *funk-soul*, em trabalhos como “Black Is Beautiful” e “Mentira”, gravados pelo bossanovista Marcos Valle.

3. 6. OS PRIMOS

Enquanto isso, na matriz, a virulência do *funk* começava a ser substituída por uma versão diluída da *black music*, importada dos Estados Unidos, feita para as pistas dos *clubs* e para o consumo de massa, sem sombra de pregação racial. Começa a febre da discoteca, de Donna Summer, Chic e Earth Wind & Fire, que teve sua melhor tradução no Brasil com as Frenéticas, atrizes-cantoras arregimentadas pelo produtor e compositor Nelson Motta para trabalharem como garçonetes da sua casa Dancin' Days. A casa deu título a uma novela, cuja música-tema, cantada pelo grupo, detonou a onda *disco* no Brasil. Outra diva *disco made in Brazil* foi Lady Zu (Zuleide), paulistana que estourou com a música “A Noite Vai Chegar”, e que gravou alguns sambas *funkeados* em seus discos, como “Boneca de Piche”, de Ary Barroso.. Na mesma onda, embarcou o produtor e tecladista Lincoln Olivetti (mentor do som *funk-pop* de “Realce” e de tantos outros discos da MPB), que gravou com Robson Jorge a música “Aleluia”, grande sucesso nas rádios.

3.7. OS AMIGOS

Nos anos 80, a movimentação em torno do *soul* brasileiro e do samba-rock arrefeceu um pouco. Ele continuava sendo ouvido nos bailes das periferias, e o grupo de Originais do Samba, sucesso ao longo de três décadas, foi responsável por manter o suingue sempre vivo. Nos anos 60, já haviam gravado as “benjorianas” “Cadê Teresa”, e “Tá chegando fevereiro”. Participaram de festivais e ganharam vários discos de ouro pela vendas de suas gravações, combinando o canto uníssono, a percussão expansiva e boa dose de humor. Um dos integrantes do grupo, Mussum, sairia para formar Os Trapalhões ao lado de Renato Aragão e Dedé Santana e Zacarias. Foi o primeiro conjunto de samba a se apresentar no Teatro Olympia, em Paris. Outros sucessos dos Originais como “O lado direito da Rua Direita” (de Luis Carlos e Chiquinho) e “A Dona do Primeiro Andar” são considerados grandes samba-rocks. Dos Originais também saiu Branca di Neve, sambista e suingueiro, grande parceiro de Luis Vagner, falecido precocemente em 89 aos

38 anos, que compôs com Itamar Assumpção (músico egresso dos shows da Lira Paulistana) “Nego Dito”.

Restrito aos bailes, o samba-rock pouco avançou em termos de reconhecimento nos anos 80, exceto pela reconexão de samba e rock ensaiada pelo roqueiro Lobão em sua parceria com o sambista Ivo Meirelles (que, mais tarde, daria origem ao projeto *Funk'n'Lata* de Ivo) e pela homenagem feita por Lulu Santos no disco “Popsambalço e Outras Levadas”, de 1989. Em 94, Lulu repetiria a dose com “Assim Caminha a Humanidade”. Outra emergente do cenário do pop-rock 80, a ex-Blitz Fernanda Abreu acabou desenvolvendo um trabalho que a tornou uma espécie de musa “samba-*funk*-disco” contemporânea. É dela e de Rodrigo Maranhão (líder do Bangalafumenga), a música “Hey, Mister DJ”, uma ode aos históricos bailes cariocas.

No fim dos anos 80, o circuito paulistano do samba se encarregaria de recauchutar a idéia sambalço em um formato mais pop. Instrumentos eletrônicos de um lado, os velhos cavaquinhos, surdo, pandeiro e tantan de outro, surgiam nomes de grande sucesso como Raça Negra, Eliana de Lima e Só Pra Contrariar. Inicialmente voltados para uma diluição das raízes do samba em música pop comercial, esses artistas acabaram por dar origem a um termo, encarado por muitos, como pejorativo: o pagode paulistano (que Bebeto, indiretamente, ajudou a criar com seu samba-rock mais comercial). Alguns deles, porém, chegaram a retomar as referências diretas do samba-rock, como é o caso do Negritude Júnior (“Cohab City”, “Descendo a ladeira”), Art Popular (na música “Agamamou”) e do grupo Molejo (“Samba Rock do Molejão”). Na periferia de São Paulo, ao longo dos anos 90, os bailes continuavam tocando as velhas músicas, que apareciam aqui e ali em coletâneas piratas vendidas em lojas do centro da cidade.

3.8. OS FILHOS

Mas nem tudo estava mesmo perdido. O Festival MPB-80 da TV Globo, revelou a rainha do *soul* brasileiro: a carioca Sandra de Sá. Ela começou como vocalista da Banda *Black Rio*, mas só ganhou projeção nacional com a música “Demônio Colorido”, e seguiu ao longo dos 80 gravando sucessos como “Olhos Coloridos”, “Vale Tudo” (antológico dueto com Tim Maia), o samba com acento *soul* “Enredo do Meu Samba” (Dona Ivone Lara e Jorge Aragão) e “Joga Fora” (de Michael Sullivan e Paulo Massadas). Embora inicialmente englobado no movimento roqueiro, a banda Brylho (de “A Noite do Prazer”) foi outra revelação do *soul* brasileiro do

começo dos 80. Seus integrantes eram um parceiro (Paulo Zdanowski) e um discípulo (o guitarrista e vocalista Claudio Zoli) de Cassiano. Em 1986, Zoli iniciaria uma carreira solo, que o tornou um dos grandes batalhadores da *soul* music nacional, que também comporia “Flor do Futuro”. Dentro do movimento Rock Brasil dos anos 80, apareceram bandas que ainda buscavam uma base *black*, como Os Opalas e o conjunto Skowa e a Máfia.

Efetivamente, a MPB *funkeada* só retornou às paradas de sucesso através dos *vocalises* do cantor Ed Motta. Tendo nos genes a herança *soul* do tio Tim Maia, Ed montou a banda Expresso Realengo, prontamente rebatizada de Conexão Japeri. Quando ainda tinha 16 anos de idade, gravou o disco “Ed Motta & Conexão Japeri”, que deu para as rádios balanços certos como “Manoel” e “Vamos Dançar”. Ed Motta ficou um tempo fora da mídia brasileira, indo morar nos Estados Unidos, de onde retornou dando sinais de uma melhor assimilação da música brasileira ao compor a canção “Falso Milagre do Amor”, tema de abertura do *filme* “Pequeno Dicionário Amoroso” (1997), de Sandra Werneck. No mesmo ano, Ed Motta lançou o disco “Manual Prático Para Bailes, Festas e Afins Vol. 1”, no qual ele conseguiu enfim aliar a elaboração musical à música brasileira e ao apelo popular, em composições como “Fora da Lei” e “Daqui Pro Méier”. A Conexão Japeri ainda gravou dois discos sem Ed Motta. Bukassa Kabengele, vocalista do Scowa & Máfia também se tornou um genuíno representante do *soul* e, em 1995, montou o Grêmio Recreativo dos Amigos do Samba Rock, *Funk e Soul*.

3.9. OS NETOS

O *samba-soul-funk* carioca tornou-se quase um subgênero nos anos 90, servindo de base para trabalhos de artistas do final dos anos 90. Ivo Meirelles, originalmente sambista advindo da Mangueira, e seu grupo *Funk'n'Lata*, tentou uma retomada do *samba-rock*, misturando, basicamente, *funk* com muita percussão. João Marcelo Bôscoli e Pedro Camargo Mariano (filhos de Elis Regina) começaram suas carreiras por este caminho. João Marcelo abandonou a vida de músico e atualmente se dedica à direção artística da gravadora Trama, cujo *casting* é formado, além do irmão (que agora assina apenas Pedro Mariano), por Jair de Oliveira (filho de Jair Rodrigues e irmão de Luciana Mello, que enveredou por um viés mais pop, e assinou contrato com a Sony) e também Wilson Simoninha e Max de Castro, pilares da nova geração do *samba-*

rock. O irmão mais velho, Simoninha, cujo timbre vocal se assemelha muito ao do pai Simonal, faz um trabalho mais tradicional, prestando reverências ao samba, agregado ao *soul*, ao *samba-jazz*, *funk*, programações eletrônicas e rock anos 80. Em 2000, Max lançou o conceitual Samba Raro, e seguiu com arranjos experimentais em seu segundo disco, "Orchestra Klaxon", em referência à revista literária "Klaxon", que veiculava o discurso modernista em 1922. Designando seu trabalho como "jovem vanguarda", ele foi saudado como a grande revelação musical brasileira no exterior, e incensado pela crítica nacional. Suas músicas de mensagens críticas e construções narrativas e melódicas contemporâneas, dão a ele o posto de fundador da modalidade *samba-drum'n'bass*. A herança musical também se renova na nova banda *Black Rio*, ressuscitada por William, filho de Oberdan Magalhães, que lançou em 2001 o cd "Movimento". Com nova formação, a iniciativa não acabou por não emplacar muito bem, fazendo poucos shows, ao dar uma conotação mais pop para o trabalho. Outra que também faz a mescla com o *drum'n'bass* é Fernanda Porto, grande promessa do meio musical, e Patrícia Marx, repaginada, agora também integrando o elenco da Trama. A banda Zuco 103, ainda desconhecida do grande público experimenta mesclas musicais com roupagem eletrônica. Formada por uma brasileira (Lilian Vieira, a vocalista) e músicos de várias nacionalidades, a Zuco 103 faz um som contemporâneo, ligado à vertente do *tecnosamba*. É assim que o trombonista e compositor Bocato (que já tocou com Elis Regina) rotula o estilo musical de seu último CD, "*We Want Samba*", lançado em 2000 também na Europa, onde é crescente o circuito do *acid samba*.

No entanto, a sonoridade original do samba-rock voltou a ser admirada nos circuitos "descolados" universitários, entrando em trilha de programa da MTV, e voltando voltar às festas "modernas" e à mídia em geral. No sul, podem ser destacadas as bandas Casa da Sogra e Ultramen, com uma levada pop. Em Minas Gerais surgiu o Movimento Balanço e, em Curitiba, o grupo Samba Rock Sport Club, e vários outros conjuntos de samba-rock "pipocam" pelo Brasil de maneira independente. Mas foi em São Paulo que o samba-rock tradicional retornou triunfante. Contagiados por um instinto de coletividade, esses jovens músicos artistas vêm trabalhando obstinadamente pela restauração do samba-rock. *Funk* como Le Gusta (que lançou a cantora Paula Lima) e Clube do Balanço foram grupos oriundos de festas de samba-rock. Sambasonics e Farufyno vieram logo depois, tocando em casas noturnas paulistas de classe média. Todos estes grupos têm em comum o pesquisa e o resgate de músicas e compositores antigos. Os baús dos preciosos sebos, espalhados em galerias da cidade, forneceram vinis raros,

tesouros antigos que ajudam a compor o repertório dessas bandas. Para respeitar os arranjos e melodias originais, utilizam também instrumentos da época, buscando a mesma sonoridade nos timbres das cordas de nylon dos violões, baixos Fender e guitarras, no piano Rhodes e no órgão Hammond ou teclados Rhodes. Misturando, claro, a cozinha brasileira do surdo-pandeiro-tamborim-agogô a poderosos naipes de metais.

Na geração do século XXI, jovens cariocas e paulistas fazem um interessante trabalho de resgate e pesquisa das raízes do samba-rock, associado a uma renovação do ritmo. Atualmente, fazendo grande sucesso no exterior, brilha o ex-Farofa Carioca, Seu Jorge, um dos mais indomáveis e espontâneos dos jovens artistas brasileiros. Zé Ricardo começou sua carreira independente, tocando nas noites do Rio, e ficou conhecido com o bem sucedido projeto Música Preta Brasileira, no qual, junto a Sandra de Sá e Toni Garrido (do grupo de reggae Cidade Negra), ressuscitaram discos anteriormente esquecidos como os da fase Racional de Tim Maia e a Tábua de Esmeraldas, de Benjor, com shows em várias casas noturnas. E a noite carioca também cedeu espaço para outros novos samba-rockistas como Rogê, grupos como Bangalafumenga e Monobloco (este, de Pedro Luís, da Parede), ambos criados a partir de blocos carnavalescos cariocas, Mané Sagaz, ainda independente, que faz um samba-rock-hardcore, e Léo Maia, filho de Tim, que vem ensaiando várias tentativas de emplacar sua carreira. Seguindo uma outra linha, rappers criam fusões do samba-rock com os ritmos do *hip hop*. O Thaíde e DJ Hum e os Racionais MC's que utilizam *samplers* de sambas-rocks como base para suas letras, como bem fez Marcelo D2, que sampleou "Kabalurê", da dupla Antônio Carlos e JocaFi em seu grande sucesso "Qual é". A banda Eletrosamba surge como revelação da música brasileira, praticando reconstrução do samba-rock, conjugando-o a outros estilos como *funk*, rap, reggae, rock, ska e drum'n bass, numa grande celebração musical.

4. RECONEXÃO SAMBA-ROCK

*Este samba é meu groove da vez
Com guitarra e drum'n'bass
Só pra ver como é que fica
Eletrônico o couro da cuíca.*

Fernanda Porto em "Sambassim" (letra de Alba Carvalho)

O samba-rock passa por um momento de ressurgimento, que vai além do garimpo em sebos de vinis por parte de jovens brasileiros interessados em resgatar essas antigas sonoridades. Entre 2000 e 2001 chegaram ao Brasil notícias de que alguns dos discos iniciais de Orlandivo viraram moda em discotecas londrinas (as noites batizadas de "Bat Macumba" são o maior sucesso). DJs europeus começaram a usar Ed Lincoln como base para batidas techno. O grupo de "big beat", The Wiseguys, sampleou trechos de "Drive-In", de Erlon Chaves, para seu disco de 1998, "The Antidote". Graças ao *sample* de "Tu Veux Ou Tu Veux Pas", de Brigitte Bardot (versão de "Não vem que não tem"), feita pelo grupo belga Lords of Acid, na música "Am I Sexy?", a pilantragem foi parar até em Hollywood. O hit entrou na trilha do filme "Austin Powers – The Spy Who Shagged Me", de 1999.

Nesses 30 anos em que o samba-rock ficou sem espaço na mídia nacional, ele conseguiu se manter principalmente na Europa e no Japão graças ao interesse de estrangeiros em sua qualidade musical. A revalorização da estética setentista nas artes, no design e na moda também pode ser um dos prováveis fatores deste *revival*. A procura por vinis para abastecer este mercado é grande: discos raros como os de Dom Salvador e da Banda *Black Rio* são comprados a peso de ouro por colecionadores.

O selo Ziriguiboom, que tem distribuição da gravadora belga Crammed Disc, além de Bebel Gilberto e Zuco 103, contratou o Trio Mocotó. Depois de 25 anos sem tocar juntos, o Trio retornou em 2000, impulsionados pelo *revival* do gênero, com "Samba Rock" (2000). O mais novo trabalho, "Beleza Beleza Beleza" (2003) trouxe Skowa assumindo o lugar de Fritz, acompanhado por João Parayba e Nereu. O selo inglês especializado em música brasileira Whatmusic (que conta com a assessoria do músico Durval Ferreira) pôs ou repôs em circulação trabalhos dos Copa 7 ("O som do Copa 7 – Volume 2"), Orlandivo ("A chave do sucesso") e Dom Mita ("O som do *Black Rio*"). Relançou também "Pilantrocracia", projeto dos anos 60 do saxofonista Paulo Moura e do tecladista Wagner Tiso. A Internet também ajudou muito no

trânsito de informações, e com a procura cada vez maior de estrangeiros por esses discos, além da circulação, no exterior e aqui, de cópias piratas, a tendência foi que se relançasse algumas dessas obras, há tanto esquecidas, também no Brasil.

Em paralelo, notadamente em de São Paulo, jovens universitários vasculhavam sebos em um movimento de garimpagem musical. Não se sabe o desejo desse público, além do interesse estrangeiro, incentivou as gravadoras, ou se foram elas que, percebendo também uma saturação do mercado musical brasileiro, resolveram mexer em seus arquivos empoeirados e devolver às prateleiras clássicos da MPB. Em 2002, o baterista dos Titãs, Charles Gavin, se armou de um espanador, e organizou a coleção da Universal, “Samba & soul”. Além da estrela disco music brazuca, Lady Zu, de “A noite vai chegar” (1977) e “Fêmea brasileira” (1979), na mesma coleção vieram quatro discos de um Jorge Ben ainda sem o Jor (“Samba esquema novo”, 1963, “Sacundin Ben samba”, “Ben é samba bom”, ambos de 1964, e “África Brasil”, de 1976), dois de Gerson King Combo (o de estréia, em 1977 e o volume dois, em 1978), títulos clássicos de Cassiano (“Cuban soul”, 1976) e Hyldon (“Na rua, na chuva, na fazenda”, de 1975) e o disco solitário da banda União *Black*, de 1977. Gavin organizou também a coleção “Odeon 100 anos”, pela EMI, relançando uma série que inclui Wilson Simonal, Banda *Black* Rio, Gerson King Combo, Miguel de Deus, Tony Bizarro, Carlos Dafé e Branca di Neve. A EMI, a partir do antigo acervo da Odeon editou em CDs discos de dois luminares da categoria: Nonato Buzar (“Nonato Buzar” e “País Tropical Via Paris”, de 1975) e o grupo Som 3 (Tobogã, de 1970).

Os *rappers* também vinham utilizando clássicos da *black* music e do samba-rock em suas bases (vide “Ela Partiu”, de Tim Maia, utilizada como base para o rap “Homem da Estrada”, dos Racionais MC's). Algumas gravadoras, percebendo a possibilidade de lucro, gostaram da idéia. Artistas voltaram, cantando antigos e novos sucessos, como Bebeto, Gerson King Combo, Lady Zu, Luis Vagner e a nova versão da Banda *Black* Rio, cujo cd foi lançado pela Regata Música. Criada em 2000, por Bernardo Vilhena, a gravadora lançou os cds solo de Paula Lima, Seu Jorge, Ivo Meirelles, além do Clube do Balanço. A gravadora acabou, mas seu *casting* já estava encaminhado.

5. O BLACK POWER MADE IN BRASIL

“Você teria por Ele esse mesmo amor
 Se Jesus fosse um homem de cor?
 Glória, Glória, Aleluia, o meu Cristo não tem cor.”
 (Tony Tornado em “Se Jesus Fosse um Homem de Cor”, letra de Cláudio Fontana)

A apropriação da *soul music* americana, além dos acordes, trouxe também o discurso do “*black power*” (“poder negro”). Devidamente traduzido para um Brasil setentão “recém-destropicalizado”, em que o leque de possibilidades de mesclas musicais brasileiras e estrangeiras era a embalagem ideal para a ideologia que pregava a valorização do negro, o discurso do “*black is beautiful*” (“o negro é lindo”) caiu como uma luva para uma realidade de intensa segregação racial, mas não tão assumida quanto o racismo norte-americano.

Não apenas os músicos que tocavam samba-rock, como também grandes vertentes da MPB, adotaram e apoiaram o *soul*. Menos a crítica musical, que, segundo Nelson Motta, em seu livro “Noites Tropicais”, o considerava um gênero menor. O fato de o samba-rock ter origem na *black music* foi determinante para a pouca expressividade do movimento na mídia, já que era restrito, inicialmente, às periferias, e também visto como uma cópia massificada do que se fazia nos Estados Unidos. Nesse processo de internacionalização da “cultura negra” de origem anglo-saxã, o Brasil se integrava ao que era produzido musicalmente e esteticamente pelas populações negras do eixo Los Angeles, Nova Iorque, Kingston e, em menor grau, Londres. Comunidades musicais que divulgavam pelo mundo a imagem do que é ser “negro” e “moderno”. Esteticamente, o básico era seguir os artistas negros famosos, que, ao invés de raspar ou alisar os cabelos crespos, manifestavam orgulho de sua raça ostentando vastas cabeleiras, penteadas ao estilo “african look”. Uma tentativa de consolidar o ideário *black power* (termo cunhado pelo Pantera Negra Stokely Carmichael), também vinculado à expressão “*Black is Beautiful*”.

No Brasil setentista, a ausência de referências, líderes, ícones negros brasileiros que tivesse algum apelo aos jovens negros, a alternativa mais fácil foi adotar referências como Shaft, o “007 dos negros” e as influências teóricas de Malcom X e da organização política Panteras Negras, que pregavam a necessidade da organização grupal dos negros, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. No âmbito das artes, o documentário “Wattstax”, de Mel Stuart (com Richard Pryor, Isaac Hayes, Jesse Jackson), vira moda entre os *blacks*. Também foi muito vendido o livro “Uma Alma no Exílio”, de Eldridge Cleaver. Majoritariamente, a luta dos

negros se deu no plano sociocultural, transformando sua cultura em instrumento de resistência. Através do fortalecimento de sua identidade étnica – a música e a linguagem musical foram os principais veículos – os negros americanos tentavam lutar contra opressão.

O *gospel* surgiu como reação à opressão da escravidão, enquanto o *blues* expressava uma resposta ao racismo institucional, de tal forma que ambos refletiam o sofrimento produzido pela opressão e pela resistência a ela. O *ragtime* e o *jazz* baseavam-se nas experiências dos negros americanos em busca de uma linguagem musical que articulasse sofrimento e alegria, angústia coletiva e expressão individual, dominação e resistência. À medida que os negros foram migrando do sul para as cidades industrializadas do norte, criaram novas formas musicais para expressar suas experiências, produzindo, entre outras coisas, o *rhythm and blues*, que deu origem ao *rock'n roll*. Naquele tempo, o termo *soul* era usado para sugerir a essência de ser um afro-americano nos EUA e afirmar uma identidade coletiva. A *soul music* - estilo musical decorrente da união entre o *blues* e o *gospel* - refletia a busca militante por uma identidade e muitos viram nela uma forma de reafirmar a dignidade afro-americana em face da contínua discriminação. O *soul* tinha tudo a ver com a questão do orgulho negro e foi a trilha sonora da luta pelos direitos civis, originando logo depois a *funk music*.

5.1. OS BAILES DA PESADA

“Chame Ademir, Big Boy, Messiê Lima
É o Baile da Pesada que chegou pra arrebentar
Hey, mister DJ, Quero nitroglicerina
Quero Maria Fumaça, Black Rio, adrenalina
Hey, mister DJ, quero ouvir o batidão
Quero ouvir a Furacão”

(“Baile da Pesada”, de Fernanda Abreu e Rodrigo Maranhão)

Para além dos festivais, os palcos dos bailes *black* paulistas e cariocas foram os locais ideais para a afirmação das estrelas da música negra brasileira daquela época. A imprensa, percebendo o efervescente movimento que mobilizava milhares de jovens pobres e negros, batizou o fenômeno de *Black Rio*. As festas no subúrbio foram responsáveis pelo enorme índice de venda de discos *black*, superando, inclusive, o rock dos Rolling Stones ou do Led Zeppelin.

Tamanha repercussão animou as gravadoras. A WEA - Warner Music do Brasil encomendou a Oberdan Magalhães, a pedido da matriz norte-americana, uma banda que mesclasse a *soul* music com a música negra brasileira mais conhecida no exterior: o samba. Oberdan convidou Luiz Carlos Batera (que tocou com ele na banda de Dom Salvador), Cristóvão Bastos (piano e teclados), José Carlos Barroso (trompete), Lúcio Silva (trombone), Jamil Joanes (baixo) e Cláudio Stevenson (guitarra), que formavam a banda Impacto 8, para montar uma banda. Em 1977, o grupo lançou, com o nome de Banda *Black* Rio, seu primeiro disco chamado “Maria Fumaça”. Nesse mesmo disco, a banda fez uma versão de “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, que se tornou emblemática da proposta sonora da banda. O sucesso foi grande, mas a gravadora, na tentativa de popularizar mais ainda o trabalho da banda, que era instrumental. Impôs então ao grupo a inserção de vocais, e outras mudanças, para um som mais comercial, que não foram bem-vistas por alguns integrantes, que deixaram a banda. Em 1978, o grupo gravou seu segundo álbum ‘Gafieira Universal’. O terceiro disco, ‘Saci Pererê’, saiu em 1980, já no declínio do movimento *Black* Rio. O grupo continuou fazendo shows até a morte de Oberdan, num acidente de carro em 1984.

Os bailes *black* foram os responsáveis pela aplicação direta dos ideais do *black* power na vida cotidiana de milhares de jovens negros das cidades brasileiras. Grupos de discotecários organizavam bailes onde se tocava basicamente o *soul* norte-americano. Estas festas tiveram início em clubes de bairros da periferia da cidade, mais precisamente em 1971, no dia 10 de novembro, quando Mr. *Funk* Santos (Oséas Moura dos Santos) fez o primeiro baile em que só tocou *soul* music, no clube Astória, no bairro do Catumbi, até hoje onde se concentra a nata do *funk* carioca. Antes, o carioca Big Boy, locutor de rádio, já tocava *soul* em festas, mas o rock ainda predominava. Big Boy, que também ficou famoso em programas de TV, foi o responsável pela realização do Baile da Pesada, que fazia no Canecão, casa de shows do Rio de Janeiro. Junto com o DJ Ademir, também viajaram por várias cidades do país, realizando a primeira turnê nacional só de DJs. Junto a Mr. *Funk*, foram os precursores do movimento *Black* Rio. O DJ maranhense Monsieur Lima também era uma estrela desta fase carioca pré-*funk*. Mas eram nos bailes do subúrbio fluminense que o fenômeno se alastrava. Em pouco tempo, dezenas de equipes de som apareceriam em Irajá, Rocha Miranda e Colégio.

Outro DJ famoso foi Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, que começou a realizar bailes *soul* no clube Renascença, uma associação criada no Andaraí, durante a década de 50 por

negros em ascensão social, cujo ingresso em clubes tradicionais era dificultado pelo preconceito racial. A proposta do clube era propiciar uma opção de lazer para essa elite negra. Sua política era a formulação de uma “nova” imagem do negro, sem os estereótipos negativos da malandragem ou marginalidade. Em 1972, Filó convence a diretoria do Renascença a ceder o clube para a realização de eventos culturais que atuassem como formadores de uma consciência social junto à comunidade negra local. A primeira atividade foi a montagem do espetáculo musical “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes. No entanto, a peça não atraiu o público que o grupo de Filó desejava. A decepção veio em forma de uma outra idéia: organizar festas semelhantes aos Bailes da Pesada e, através delas, passar mensagens afirmativas para os freqüentadores.

A partir de então o movimento começou a se configurar da forma como foi descrito pela mídia, composto por grupos de jovens negros da periferia, altamente influenciados pela cultura negra dos Estados Unidos, em busca de diversão, sobretudo, mas com interesse na construção de uma consciência racial. Esses bailes não articulavam políticas de ação quanto à questão do racismo, contudo não se silenciavam em relação à busca de um referencial negro que se diferenciasse não somente do branco, como também da imagem “subserviente” que o samba assumia ao passar por um processo de “embranquecimento”, iniciado com a sua apropriação pela bossa nova. Embora essa visão mereça maiores discussões, a realidade é que, para aqueles jovens, o samba não representava mais uma identidade nem de raça nem de classe. A presença cada vez mais constante de brancos de classe média nas quadras das escolas de samba, a apropriação do ritmo como símbolo nacional pelo Estado e a ênfase turística dada aos desfiles carnavalescos tornou o samba uma opção de lazer seletiva, que não mais exercia apelo ao jovem da periferia.

“As festas eram 100% soul music. O movimento *Black Rio* nasceu ali, no Astória, no Catumbi. Antes da *black music*, o que havia para o povão era futebol, samba e jovem guarda. Só som burro, refrão cheio de laia-laiá. Foi com a *soul music* que o negro passou a se valorizar, cuidar do visual.”¹⁴

Os bailes *soul*, por sua vez, eram uma opção de lazer barata e acessível, e seus produtores se esmeravam em torná-los sempre atraentes. Os DJs disputavam quem conseguia mais lançamentos, ou seja, músicas novas. Como era difícil trazer discos do exterior, os vinis eram artigos caríssimos. Quando um DJ conseguia algo, era capaz mesmo de retirar o rótulo para

¹⁴ MR. *FUNK* apud ASSEF, 2003: 47

que os concorrentes não tomassem conhecimento dos nomes dos artistas e das músicas, tornando-as exclusivas. Depois dos bailes no Catumbi e no Andaraí, as festas passaram a ser organizadas por grandes equipes de som como a *Soul Grand Prix* (de Dom Filó e Nirto), Uma Mente numa Boa, *Black Power*, Cash Box, Hollywood, Furacão 2000. Nos salões lendários do Cesp-Ridivúária, Mackenzie, Disco Voador, Portelão, Cine Show Madureira, Vera cruz, Bola Preta, Cassino Bangu, as festas podiam juntar de cinco a dez mil pessoas.

No Rio, as equipes som (ou “de baile”, como se chamava em São Paulo) como a *Soul Grand Prix* e a Cash Box, e em São Paulo, a lendária Chic Show e seus discotecários, que merecem destaque. É mérito deles que a cultura *black* tenha conseguido se infiltrar no público consumidor brasileiro, ajudando também a construir mitos como Jorge Ben e Tim Maia. As equipes investiam pesado em sonorização e na divulgação. Para o baile do Renascença, conhecido como “Noite do Shaft”, em referência ao personagem do seriado americano homônimo, eram realizadas projeções de slides de artistas e filmes que abordavam as questões dos jovens negros. Não é necessário dizer que eram todos filmes americanos, mas que auxiliaram os jovens brasileiros na construção de um estilo próprio. O lema “*I Am Somebody*” (“*Eu sou alguém*”) era brandido nos populares bailes, que, à medida que foram crescendo, começaram a despertar o interesse das gravadoras brasileiras. Os frequentadores dos bailes eram vistos como um enorme mercado em potencial. Inicialmente foram lançadas coletâneas com os principais sucessos dos bailes. Muitas delas eram assinadas pelas equipes de som e pelos DJs de maior prestígio. A gravadora repassava uma parte das vendas para as equipes que se tornaram cada vez maiores e mais rentáveis. Artistas nacionais começaram a despontar e a gravar discos nesse momento. Nessa época que os artistas brasileiros que cantavam *soul* encontraram um grande espaço nas gravadoras. O mercado de roupas e, principalmente, de sapatos também encontrou no público *black* um nicho de mercado, em lojas de bairros comerciais populares, como Madureira.

Sofrendo inúmeras críticas, o movimento foi arrefecendo. Em meio à ditadura brasileira, com seu projeto de integração nacional, o discurso oficial não podia conceber a idéia de um negro brasileiro com identidade cultural e, muito menos, questões sociais próprias. A repressão implementada pelo regime militar vigente no país, que via nos grandes bailes de negros da periferia uma possibilidade de subversão, e o boom da moda discoteca enterraram o movimento *black* brasileiro no começo dos anos 80.

Os bailes voltaram a acontecer somente na periferia. Os inúmeros artistas foram deixando de gravar discos, depois que seus álbuns não tiveram o sucesso de vendas esperado. A discoteca chegou ao Brasil e foi ocupando o espaço do *soul* e do samba-rock. Nos subúrbios cariocas, durante a década de 80, DJs mais novos, influenciados pelo moderno r'n'b americano, como Corello e Fernandinho DJ, começaram a fazer bailes com discos desprezados pelos dj's dos bailes *soul*. Basicamente, as músicas eram todas americanas, *funks* melódicos, mais lentos e arrastados, de grande apelo comercial. Os frequentadores, sempre bem vestidos nos bailes, inspiraram o termo “charme” para designar o novo movimento. Os bailes charme rivalizavam com o *funk*, que retornou à mídia no final dos anos 80, com equipes que haviam se tornado verdadeiras corporações. A Furacão 2000, que, nas mãos de Rômulo Costa, se desmembrou em gravadora, programa de TV e de rádio, organizava bailes que chegam a reunir 30 mil *funkeiros* (inclusive muitos de classe média), no Rio e em outros estados. A música, que em nada lembra o seu *funk* “setentista”, é herdeira do ritmo *Miami bass*, criado na Flórida, original do cruzamento da música eletrônica com o rap. Mas, como nos bailes charme, a questão racial não é o chamariz principal, e sim a batida forte e dançante.

Um discurso musical mais politizado encontrou eco nas periferias paulistas. Era outro gênero também advindo dos Estados Unidos é que toma conta da cabeça dos jovens: o rap. O *hip hop* paulistano começou a se desenvolver logo no final dos anos 70, através de ícones do movimento como Nino Brown, Nelsão Triunfo e a equipe *Funk & Cia*. A Chic Show e a Zimbawe rivalizavam como as maiores equipes. A Zimbawe, inclusive, viraria o selo que lançou os Racionais MCs. Ao longo dos anos 80, a Chic Show continuou atuante e foi responsável pela vinda ao Brasil de pesos pesados da *black* music americana, como Gloria Gaynor, Earth, Wind & Fire e Cheryl Lynn. Lançaram várias compilações em LP, e estreou um programa na rádio. Em seus megaeventos, enquanto os DJs se revezavam nos toca-discos, os primeiros videoclipes de hip hop eram exibidos nos telões. Foi ali que muita gente viu, pela primeira vez, como se dançava o break. Mesmo assim, nos bailes nostalgia, o samba-rock ainda imperava entre os dançarinos. Mais que alternativas de entretenimento, os bailes serviram como bases de coesão e estruturação social, possibilitando a construção de múltiplas identidades para uma população negra cada vez mais ativa dentro de um contexto globalizante.

5. OS REIS DA VOZ: A IDENTIDADE NEGRA EM CONSTRUÇÃO

*“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,
 Tem sangue crioulo
 Tem cabelo duro
 Sarará crioulo”*

(Olhos Coloridos, de Sandra de Sá, composição de Macau)

Independente da nacionalidade do discurso racial, os anos 60 e 70 foram testemunhas do aparecimento de grandes figuras, que contribuíram fundamentalmente para uma transformação do estereótipo do negro na mídia. Como estudo de caso, selecionamos a figura de cantores negros populares surgidos nas décadas de 60 e 70, influenciados pelas sonoridades da música afro-americana. A justificativa para a seleção destes artistas remete-se ao fato de que a música popular brasileira sempre foi um forte instrumento de construções identitárias sociais e culturais. Se inicialmente, o negro tinha uma imagem ligada à subserviência, ao exotismo e sensualidade, ou à “malandragem”, os anos seguintes demonstram que estas construções midiáticas anacrônicas seriam substituídas no imaginário coletivo por outras possibilidades de representação social e subjetiva. Estes cantores, oriundos de uma cultura massificada, romperam as barreiras da diferença de classes e cor para criarem, a partir de discursos próprios ou não, novas possibilidades de construção da identidade negra nos meios urbanos. A bandeira da valorização da cultura negra emerge, assim, como um movimento pós-moderno, dentro do qual se articulam diferentes estratégias de diferenciação, discurso e poder.

Gerson King Como, Toni Tornado, Erlon Chaves, Wilson Simonal e Jorge Benjor. O que motivou a escolha destes personagens foi o fato de terem vivido em uma época especificamente conflitante, o período da ditadura militar, marcada pela repressão, pelas patrulhas ideológicas e a militância da esquerda, pelo arrivismo da imprensa e do conservadorismo da sociedade, e também pelos movimentos de igualdade racial e social. Dos programas de TV às páginas dos jornais, dos palcos dos festivais aos bailes das periferias, a compreensão das diferentes imagens assumidas por estas figuras emblemáticas foi um caminho

fundamental para a compreensão das estratégias sociais engendradas na construção de novas subjetividades, e na afirmação do negro enquanto ator social, frente a um contexto de globalização.

5.1. THE BIG KINGS

Considerado o rei dos bailes, Gerson Cortes, (em homenagem à banda de *soul* e *jazz* King Curtis Combo) assumiu o nome artístico de Gerson King Combo foi a tradução da cultura negra norte-americana no Brasil. Depois de ajudar a fundar a Banda *Black* Rio e também o conjunto União *Black*, Gerson decidiu seguir carreira solo. Correndo numa faixa paralela ao grão-mestre do *soul* brasileiro, Tim Maia, Gerson Gerson King Combo encarnou uma versão “cabocla” de James Brown, incorporando sua forma de cantar e dançar. Em seu hino “*Funk brother sou*”, ele adapta o bordão primal do baião, “eu vou lhe mostrar/ como se dança o *funk*, brother”. Compôs outros *funks* de conteúdo social, como “Mandamentos *black*”, no qual também dizia: “A cor branca é a cor da bandeira da paz e da pureza”, demonstrando que seu discurso jamais foi racista, e sempre conciliatório. Enquanto o “*Soul Brother*” James Brown cantava “*Say it loud, I’m black and proud*” (“Diga alto, sou negro e orgulhoso”), Gerson também gritava “Minha mãe é negra, graças a Deus, o meu pai é um *black* também, graças a Deus” (da música “Hereditariedade”). No encarte do cd remasterizado, “Gerson King Combo”, de 77, ele conta como surgiu o interesse pela música *soul* e relata com detalhes a inacreditável história do encontro com o ídolo James Brown. Ele invadiu o palco durante um show das Supremes na Jamaica para mostrar “como o brasileiro dançava”, quando impressionou o empresário de James Brown, que promoveu o encontro dos dois numa suíte de hotel em Nova York. Na contracapa vem impresso o telegrama que recebeu assinado pelo empresário J. Village e também por James Brown. Este que viria a ser o modelo de outro astro negro brasileiro, legítimo representante da filosofia do *Black Power* no Brasil.

O ano era 1970. Na noite do dia 17 de outubro, a mais aguardada atração do 5º Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, era a décima terceira música concorrente. Desde os ensaios que se comentava sobre Toni Tornado, o intérprete da dupla Antônio Adolfo e Tibério Gaspar havia descoberto para transmitir o que tinham imaginado para “BR-3”, uma valsa *soul*. Com a participação do Trio Ternura, Toni, um negro de quase dois metros de altura, que

portava um imponente cabelão *black power*, seria o defensor da música. O impacto da sua presença e a performance espetacular, recheada de improvisos musicais, cantando e dançando ao estilo de James Brown, deu a todos a impressão de ser a melhor música de todas.

Aquele foi o ano em que a “onda” *black* invadiu a cena da MPB. Os festivais eram espelhos do que estava sendo feito em matéria de música popular de massa naquela época. No palco do FIC, músicos negros fizeram grande sucesso. Os cantores Maria e Luis Antônio vieram à frente de seis músicos, todos negros vestindo batas africanas coloridas, liderados pelo pianista Dom Salvador ao órgão, para interpretar o *spiritual*: “Abolição 1860-1980”, dele e Arnaldo Medeiros. “*Não, não se pode falar em Black Power ou coisa assim*”, declarou a cantora quando indagada se a música tinha caráter político no tocante ao racismo. “*Tem grande vinculação com a raça, raízes negras... mas sem intenções racistas, só musicais*”.¹⁵ A apresentação foi bastante aplaudida, dando a dica de que a tônica das produções cênicas e musicais seria alimentada pela *soul music*.

E assim foi. O festival daquele ano teve, dentre suas apresentações, Cauby Peixoto e Fábio defenderam a balada *soul* “Encouraçado” (Sueli Costa e Tite Lemos). Outro artista, tão aplaudido quanto a dupla citada foi Ivan Lins, que estreou com outra canção também de influência *soul*, “O Amor é Meu País”. Paulo Diniz também se apresentou com o sucesso do momento, “Quero Voltar pra Bahia” (“I wanna go back to Bahia”). Wanderléia apresentou o xaxado-*soul* dela e do compositor Dom (Eustáquio Gomes de Farias) “A Charanga”.

“Eu Também Quero Mocotó”, com Erlon Chaves e a Banda Veneno também se destacara, mas não deu outra: “BR-3” foi a melhor. A performance de Toni também teve mérito na vitória. Entrando no palco usando botas pretas até o joelho, camisa cáqui desabotoada com o peito à mostra, onde um sol colorido pintado contrastava com a pele escura, Toni contou com o Trio Ternura no *backing vocal*, cujas roupas, batas longas de mangas compridas e mantos de cores vivas, lembravam um coro *gospel* americano. Após a calma introdução do piano, em que o trio repetia a estrofe inicial entoada tranqüilamente por Toni - “*A gente corre/e a gente corre/ na BR-3/ na BR-3/ e a gente morre/e a gente morre/ na BR-3/ na BR-3*” – que emendava em um solo, com a mesma melodia e outra letra: “*há um foguete/ rasgando o céu, cruzando o espaço/ e um Jesus Cristo feito em aço/ crucificado outra vez*”, que induziam a platéia a balançar o corpo, à medida em que aumentavam as inflexões *soul*. Nesse ponto, uma chamada de metais para a

¹⁵ MELLO, 2003: 373

segunda parte, formada por *riffs*, no estilo *funk*, aumentava o andamento, com Toni soltando frases e exclamações improvisadas, dançando e rodopiando em passos que nunca tinham sido vistos no Brasil. “*Toni Tornado acabou em baile*”¹⁶.

Antônio Viana Gomes, nascido em 1931 no oeste de São Paulo, veio para o Rio ainda criança, e sempre gostou de dublar cantores americanos, imitando Chubby Checker. Foi assim que, na juventude, começou a participar de programas de televisão. Na TV Rio, conheceu Carlos Imperial, que o contratou como segurança. Conviveu assim com Roberto Carlos, Erasmo e Simonal, e começou a trabalhar no show *Coisas do Brasil*, especializado em levar a música brasileira para o exterior. Depois de uma temporada na Europa, Toni foi para os Estados Unidos, onde viveu vários meses na clandestinidade como lavador de carros. Voltou para o Brasil falando inglês com sotaque do Harlem e foi contratado como atração “internacional” de araque por uma boate de reputação duvidosa na Praça Mauá. Além de cantar, dançava no estilo de James Brown, e acabou sendo chamado, junto com a mulher Edna, para ir trabalhar em outro inferninho, o *New Holliday*, em Copacabana. Foi lá que Tibério Gaspar o conheceu e o chamou para defender no FIC sua canção “BR-3”. Toni também fora *crooner* do conjunto de Ed Lincoln, era o intérprete ideal para aquela “ópera *soul*”, que fazia uma crítica subliminar à ditadura. A música foi rejeitada por Simonal, que não se enquadrava na linha alegre que seguia, e também por Tim Maia, que não podia se expor por ordem da gravadora Philips, pois estava aguardando um lançamento bombástico. Afinal, por sugestão de Orlandivo, Tibério optou por Toni Tornado (o sobrenome foi sugerido pelo produtor Mariozinho Rocha, da Odeon), engajado no esquema *Black Power*, o vendo como um possível líder negro. Óbvio que este “poder” imaginário foi mal visto pelos militares, que deram mostras de temer que acontecesse no Brasil algo como os violentos militantes Panteras Negras. Do outro lado, a imagem *black* de Toni Tornado mexeu com as estruturas das moças brancas do público.

Dias após o encontro dos artistas ligados ao FIC com Médici – cujo fato do presidente haver cumprimentado Toni Tornado pela vitória foi comentado em todos os jornais – o colunista Ibrahim Sued, concorrente desclassificado do festival, articulou um embuste, sugerindo que “BR-3” não era somente a sigla da via Rio-Belo Horizonte mas, segundo o código dos viciados, uma veia do braço onde se injetava cocaína. Por detrás da invenção havia um lobby para um livro escrito pelo seu amigo general Jaime Graça, chamado “Tóxico”. Na sua capa vermelha, o título

¹⁶ Era dos festivais, pág 379

lembrava uma carreira de cocaína e nas primeiras páginas, sugeria que a música “BR-3” era um hino ao toxicodependente, com a substituição dos versos do início da música por outros: “Há uma seringa/ que vem do céu, cruzando o braço/ e uma agulha feita em aço/ pra espetar outra vez”.

Como se não bastasse, Toni Tornado, já separado há algum tempo de Edna, teve uma violenta discussão com a ex-mulher, que redundou numa acusação fabricada de “agressão”. Ele, que tinha começado um romance com a atraente atriz loura Arlete Sales, fez tremer as bases das famílias conservadoras, “ameaçando” a segurança das mulheres brancas. Enquanto Tibério foi chamado para depor no SNI, Arlete começou a ter problemas na emissora por causa do escândalo, e Toni mal podia sair à rua, sendo alvo de insultos. A produtora de Tibério e Antônio Adolfo desfez os contratos que tinha com o Trio Ternura e Toni Tornado, pois ela estava sofrendo assédio dos militares querendo tirar partido para fazer propaganda do governo.

5.2. O REI DO MOCOTÓ

No mesmo festival que havia revelado Toni Tornado, outro cantor negro também se destacou: Erlon Chaves, e sua banda Veneno, que apresentaram “Eu também quero mocotó”, de Jorge Ben. No palco, fizeram um grande “happening” musical. A Banda Veneno (um coro de 40 vozes), estava vestida em cores vibrantes, acompanhando o Erlon, que usava roupas brilhantes (cantando sob a brisa de grandes leques de plumas abanados por um par de “escravos” também negros). O regente Rogério Duprat vestia um macacão laranja de mecânico, não regia coisa nenhuma, virando as páginas de qualquer jeito e ainda incitando o coro a jogar as partituras para o ar. Ninguém parecia levar a sério a competição, estavam ali para fazer o povo se divertir.

“... Pois eu cheguei, to chegando/ to com fome/ sou pobre coitado/ me ajudem por favor/ bote mocotó no meu prato”. O mocotó tomou conta de todo o Maracanãzinho. Ao decidir defender “Eu Também Quero Mocotó”, Erlon deu um passo decisivo em sua carreira, depois de anos atuando como arranjador, para tornar-se, enfim, cantor bem sucedido, já tendo assinado um contrato na Simonal Produções, de seu grande amigo.

Erlon Chaves nasceu em São Paulo, mas foi no Rio que se consagrou como exímio arranjador. Começou a estudar música muito cedo, aos sete anos de idade. Já na década de 1950, ingressou na carreira musical como pianista de casas noturnas, onde conheceu diversos músicos e desenvolveu sua veia “jazzística”. Em 1965, após ter trabalhado na TV Excelsior de São Paulo,

Erlon mudou-se para o Rio de Janeiro onde foi trabalhar na TV Tupi e, mais tarde, na TV Rio. Nesta última, passa a exercer a função de diretor musical, sendo uma das "cabeças" por trás do I Festival Internacional da Canção em 1966.

No dia seguinte ao estardalhaço promovido no festival, desfilavam pelos salões e piscina do hotel Glória os dois heróis da noite anterior. Toni e Erlon, cercados por repórteres, recebiam dos louros do sucesso. Erlon havia sido convidado para ocupar a presidência do júri e reapresentar “Mocotó” no show de encerramento da fase internacional final do FIC. Mas a direção do festival não poderia imaginar o rebuliço que Erlon organizaria. Ao subir ao palco para cantar, ele foi cercado e beijado por duas belas loiras em trajes sumários (que estavam substituindo os “escravos” com abanadores). Nos lares, algumas esposas brancas ficaram ofendidas, ao lado dos maridos. O “número infeliz” acrescentado por Erlon à revelia da TV Globo, segundo comunicado posterior, era uma afronta aos padrões conservadores dos anos 70. Erlon Chaves saiu do palco e foi imediatamente levado preso a uma delegacia, acusado de atentado à moral. Com ele, Boni, diretor da TV Globo, também foi preso. Choveram reclamações e comentários desfavoráveis à cena, a imprensa se manifestava, taxando o episódio de obsceno, cafajeste, desrespeitoso. Depois de alguns dias, Erlon foi solto, mas por causa de uma portaria da Censura Federal, ficaria proibido de exercer suas atividades profissionais em todo o território nacional por 30 dias. Sua carreira como cantor foi destruída, e ele se retirou da vida pública. Erlon Chaves, depois do escândalo, caiu no ostracismo, como aconteceria, anos mais tarde, com Wilson Simonal. Companheiros na “pilantragem”, os dois tiveram desfechos parecidos.

5.3. O REI DA PILANTRAGEM

É impressionante a trajetória do carioca Wilson Simonal. Nascido em 38, venceu as barreiras da pobreza e transformou-se num dos artistas mais populares e bem pagos do Brasil. No final da década de 60, em plena ditadura militar, época de fortes manifestações políticas e culturais e com o país tomado por um maniqueísmo desenfreado, ele era como um rei, acima de qualquer luta entre o bem e o mal. Dotado de grande voz, Wilson tinha um senso de divisão igual ao dos melhores cantores americano, passeando sem medo por diversos ritmos, sem se afastar da melodia ou sem apelar para os *scats* fáceis. Fazia uma música pop, de boa penetração em todas as camadas sociais, leve, alegre e de grande qualidade.

Simonal sempre soube muito bem o que queria fazer e tinha um tino artístico e profissional muito forte. Participou do primeiro Festival Nacional da Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, em 65 (“Cada Vez Mais Rio”, de Vinhas e Bôscoli, ficou entre as finalistas), mesmo ano em que foi convidado para apresentar, junto com Elza Soares, o programa BO65 (os primeiros apresentadores negros da TV brasileira). Em 66, ganhou seu próprio programa na TV Record, o “Show em Si...Monal”. A convivência diária de Simonal, Carlos Imperial, Erlon Chaves e César Camargo Mariano (que fazia parte do Som 3, trio que sempre acompanhava Simonal) fez surgir um estilo popular, mas novo e diferente. Adaptando a MPB aos compassos de ritmos dançantes como o *soul* e o pop latino de artistas como Trini Lopez e Chriz Montez, mais artifícios feito marcação de palmas e lá-lá-lás nos vocais, a Pilantragem conseguiu rivalizar com a jovem guarda em termos de popularidade. “Carango”, “Mamãe Passou Açúcar em Mim”, “Sá Marina”, “Vesti Azul”, “Nem Vem Que Não Tem”, entre tantos hits, freqüentaram os mais altos postos das paradas nacionais entre os anos de 66 e 69. Não por acaso, esse período coincide com a fase mais popular de Wilson Simonal e sua série de LPs chamada Alegria, Alegria. “Era o estado maior da Pilantragem”.¹⁷ Segundo o músico e compositor maranhense Nonato Buzar, a pilantragem foi um capítulo importante da MPB, “Foi uma idéia conjunta, mas o grande sacador foi o Simonal. Fui fundamentalmente contra o nome porque achava pejorativo, mas foi o nome que ficou”¹⁸. A idéia de uma nova tendência sonora surgiu a partir de uma despreziosa composição de Nonato, “Carango. Imperial fez uma versão próxima ao formato de “Deixa Isso Prá Lá”, cantada pelo Jair Rodrigues. Sucesso em 1966 com Erasmo Carlos e Simonal, a canção serviu de modelo para outras composições no estilo. Até bossas, toadas e canções folclóricas como “Meu Limão, Meu Limão” (descaradamente assinada por Imperial) entraram no esquema irreverente de palminhas e lá-lá-lás. A pilantragem se expandiu ao ponto de virar um tipo de fórmula sonora para a música pop feita no período (até a francesa Brigitte Bardot gravou um cover de “Nem Vem Que Não Tem” intitulada “Tu Veux Ou Tu Veux Pas”, em 1970).

Em 1967, Wilson Simonal lança em compacto simples a canção que fez, em parceria com Ronaldo Bôscoli, para o filho Wilson Simoninha: “Tributo a Martin Luther King”, talvez a obra mais consciente do cantor. Com forte influência da música *gospel /soul* norte-americana, a música contextualizava a luta do pastor Martin Luther King pela igualdade dos direitos entre

¹⁷ MELLO, 2003: 381

¹⁸ BRABO, site do Clube do Balanço

brancos e negros. A canção foi executada pela primeira vez em seu programa na Record. Na introdução, Simonal explica quem é Luther King. "É um negro americano que luta pelos direitos dos negros. E ele tem um sonho: o sonho de que brancos e negros sejam iguais. Eu fiz esta música para o meu filho porque eu espero que ele não passe pelas mesmas dificuldades que eu passei, mesmo me chamando Wilson Simonal de Castro". "Tributo a Martin Luther King" é um hino de resistência racial. *"Sim sou um negro de cor/ Meu irmão de minha cor/ O que te peço é luta sim/ Luta mais/ Que a luta está no fim/ Cada negro que for/ Mais um negro virá/ Para lutar com sangue ou não/ Com uma canção também se luta irmão/ Ouve minha voz/ Luta por nós/ Luta negra demais/ É lutar pela paz/ Luta negra demais/ Para sermos iguais"*

Nessa época, seu cachê era o maior do showbusiness brasileiro devido à legião de fãs, e sua imagem atingia milhares de pessoas. Em 1969, contratado para fechar a parte inicial do show de Sérgio Mendes no Maracanãzinho, para uma platéia de 30 mil pessoas, Simonal acabou sendo a atração principal. Simonal continuava comandando milhares de pessoas todas as noites no Canecão e em qualquer casa que se apresentasse. No mesmo ano, assinou com a Shell um milionário contrato publicitário. Logo em seguida, o cantor foi escolhido para acompanhar a seleção brasileira de futebol à Copa do Mundo de 70. Em 1972, na faixa-título do LP "Se Dependesse de Mim", onde mesclava baladas de gosto duvidoso a Noel Rosa e Gilberto Gil, ele canta um sintomático "quero o tombo/ e não a rasteira". Simonal fazia outros trabalhos, de ainda menor qualidade, apesar de ainda emplacar "Na Galha do Cajueiro", mas a esta altura das mudanças de mercado, com os hit parades do rock e da *funk* music invadindo o cenário musical, o cantor iniciaria sua fase de declínio, e, após um episódio nebuloso, sua carreira, enfim, desmoronou.

5.5. O REI CHEGOU, VIVA O REI

Em 1963, aos 21 anos, o jovem Jorge Duílio Lima de Menezes não sabia bem o que queria fazer da vida. Nascido no bairro do Rio Comprido, subúrbio do Rio de Janeiro, já havia servido ao Exército e sonhava em ser jogador de futebol. Filho de Augusto Menezes, pandeirista do bloco Cometa do Bispo, cantor e compositor de músicas de carnaval, e da etíope Sílvia Saint Ben Lima, foi da mãe que ganhou o primeiro violão de presente. Autodidata, não conseguia imitar a técnica refinada da turma da bossa-nova, e acabou desenvolvendo um estilo original de

tocar violão com uma batida inusitada, como quem toca guitarra, influenciada pelos ídolos João Gilberto e o roqueiro Ronnie Cord.

Das primeiras noites como *crooner* no Beco das Garrafas ao primeiro disco “Samba Esquema Novo”, de 63, foi um pulo. Com mais de 100 mil cópias vendidas logo do primeiro LP, Ben se viu enrascado com os “ossos do ofício” do sucesso. Saindo do enalço da bossa nova, que norteava seus primeiros trabalhos, era criticado por não se fixar a nenhum dos movimentos musicais da MPB da época. Chegou a participar de programas de tv antagônicos como "O fino da bossa", "Jovem guarda" e “Divino Maravilhoso”, convidado por Caetano e Gil (com quem gravou um disco, posteriormente).

Assim como a entrada de Jorge Ben na bossa nova, mais pelo Beco das Garrafas e pelo Copa 5 do que propriamente por afinidade, e o seu ingresso na Jovem Guarda, a aventura tropicalista de Jorge era antes resultado de novas tentativas experimentais do que qualquer identificação que possa ter havido. Prova disso é que Ben topava participar do Divino, Maravilhoso, mas do jeito dele: enquanto todos se apresentavam espalhafatosos no vestir e ousados em suas atitudes, ele no programa só tocava e cantava as suas próprias músicas, sentado num banquinho, vestido normalmente. Apesar de estar sempre cercado de grandes compositores, o músico teve poucos parceiros na sua carreira, consequência de um estilo próprio, único.

Sem se engajar a nenhum movimento musical, Jorge seguiu adiante com sua batida diferente tipicamente pós-moderna. Maracatu com *rock'n roll*, *soul* na bossa nova, a mistura fez sucesso também no exterior. No meio de tantos gêneros e movimentos musicais, Jorge nunca se tornou adepto de nenhum deles, mas soube aproveitar o que deles considerou melhor. Apropriando-se, sem pedir licença, de idéias e sons, novas linguagens e experimentações, todos foram contribuintes preciosos de uma nova estética. Uma verdadeira postura antropofágica, que até hoje embaralha a cabeça de quem tenta categorizá-la.

A fase do namoro tropicalista está bem visível em seu disco Jorge Ben (1969), onde ele rompe de vez com o acompanhamento bossa novístico dos discos anteriores e abre espaço para as viagens eruditas do maestro e arranjador tropicalista Rogério Duprat em “Descobri que Sou um Anjo” e “Barbarella”. Ele também abandona o dedilhado nas cordas, típico da bossa nova, e o substitui por um toque aberto, rápido e simples, mais próximo do *folk* americano. As temáticas de algumas músicas, como “Que Pena” e “País Tropical”, foram criadas quase que sob encomenda para o programa Divino, Maravilhoso.

Posteriormente, Jorge se reaproxima do balanço, identificado por ele como "batida de escola de samba depois do desfile", ao começar a trabalhar com dois grupos recém-formados: Os Originais do Samba e o Trio Mocotó. Em 'Charles Jr.', acompanhado pelo Trio Mocotó, fez uma estranha mistura de partido alto e o tal samba-rock, cordas e metais, e muita percussão. Chegam então os anos do violão já samba-*funk* (começa em 'Negro é Lindo', 71, passa por 'Ben', 72) e da cabeça iluminada pela 'luz polarizada' ('Solta o Pavão', 75). Na homenagem de Jorge à sua "raça de todos as cores", o desfile da nega "Zula" e a elegância do campeão "soul brother" "Cassius Marcelo Clay" são sintomas da ascensão e resistência negra.

1974. O ano é emblemático, e data a chegada dos alquimistas. Realmente, o som percussivo do Trio Mocotó, inigualável, simples, mas pertinentes de suas cordas não deixam dúvidas. Ben chegou, em "A tábua de esmeraldas", ao ápice. Em África Brasil, de 76, Jorge Ben trocou o violão pela guitarra elétrica, para conceber o disco mais pesado da sua carreira. Com a banda Admiral V formada por músicos do quilate de José Roberto Bertrami, Wilson das Neves, Oberdan Magalhães (no ano em que surgiria a Banda *Black* Rio), Dadi, Djalma Correa e Marcio Montarroyos montou um painel exuberante de acordes desde "Umbabarauma - o Ponta de Lança Africano" até os últimos gritos da nervosa versão de "Zumbi", dando contornos de um samba "africanizado", poderoso, e universal.

Após o vigoroso "África Brasil", Jorge troca de gravadora e realiza um antigo sonho: montar uma banda que misturasse instrumentos de *funk* e samba, numa fusão que muitos julgavam impossível. Para isso, formou a Banda do Zé Pretinho, grupo que ainda hoje o acompanha nas gravações e turnês. Os melhores discos desta fase são A Banda do Zé Pretinho(1978) e Bem-Vinda Amizade (1981), provas verdadeiras da carreira em nova mutação.

Poeta urbano e sub-urbano , como se auto-define, Jorge busca no dia-a-dia, nas pessoas que conhece e nas notícias que lê, a inspiração para suas músicas. A ligação de Jorge Ben Jor com a música e cultura negras vem de berço, já que sua mãe nascera na Etiópia. As palavras do idioma Nagô ouvidas correntemente em casa durante a infância e adolescência, como os santos Sacundim e Sacundem e guerreiros Dombim e Dombém, foram parar nas letras das primeiras músicas, apimentando ainda mais seu caldeirão de influências. Várias são suas referências à raça negra a beleza da mulher é exaltada em Que Nega é Essa, Menina Mulher da Pele Preta e Crioula, enquanto as relações senhor-escravo aparecem em Jeitão de Preto Velho, gravada em 1964. O sofrimento e resistência do povo negro não foram esquecidos: em 1974, destaca-se

Zumbi, um verdadeiro hino ao senhor das guerras e das demandas. Influenciado pela bandeira internacional *Black is Beautiful*, em 1971 lança o disco *Negro é Lindo*, que contém, além da faixa-título, as músicas *Zula* e *Cassius Marcelo Clay*, uma homenagem ao pugilista. Ao disco gravado com o cúmplice de cor Gilberto Gil, deu o subtítulo de *Ogum Xangô*, orixás opostos representados por dois búzios na capa do álbum. Já o nome dado em 1976 à banda que ainda hoje o acompanha é um dos sinais de seu sincretismo religioso. Segundo o artista, *Zé Pretinho* é uma entidade benfeitora que um dia apareceu numa festa, assobiando e dizendo: "Toca sempre para mim, gosto de batuque".¹⁹

Os anos 80 e 90 testemunham uma desaceleração na carreira de Jorge Ben Jor, que havia passado a um uso crescente de teclados e sintetizadores nas gravações. Apesar de continuar lotando shows, ficou alguns anos sem gravadora. "Samba heavy" é como Ben Jor passou a definir o som que o fez voltar às paradas na década de 90. Na ressaca de *W/Brasil*, 23 (1993) consolida este novo perfil que o diga a música *Engenho de Dentro*, feita com sobras do hit anterior. Acostumado a escrever sobre temas específicos, as letras agora não têm mais o compromisso de narrar: o non sense é levado a extremo, misturando anjos e crianças com antena parabólica e cartão de crédito (vide "Homosapiens", de 95). Jorge é o único a ter músicas regravadas por artistas de várias correntes. Elis Regina, Os Mutantes, Ney Matogrosso, Ella Fitzgerald, Dizzie Gillespie, Julio Iglesias, Al Jarreau, Trini Lopez, José Feliciano, Paralamas do Sucesso, Marisa Monte, Fernanda Abreu, Kid Abelha, Mundo Livre S/A, entre outros. Em 2002 gravou o álbum "Acústico MTV", reunindo novamente as bandas Admirável Jorge V e a Banda do Zé Pretinho. 2004 assistiu ao retorno do alquimista Benjor com "Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)", lançado pela Universal, o primeiro cd de músicas inéditas em nove anos.

Na era do cd e da música eletrônica, os ecos da era dos festivais dos anos 60 e 70 soam distantes e apagados. Mas não há como negar que esses eventos contribuíram para a formação da maior parte do conjunto de compositores e intérpretes que ainda se ouve até hoje. No entanto, era evidente ligação entre a realização dos mais de dez Festivais da Canção e o momento político em que os mesmos tomaram corpo. No meio do fogo cruzado político em que o Brasil viveu entre a renúncia de Jânio e o fim do regime militar, os festivais foram grandes válvulas das ebulições que ferviam a sociedade brasileira daquela época.

¹⁹ matéria raça

Os casos estudados são utilizados como metonímias de um movimento maior, correspondente à construção de outros perfis identitários que o negro assumiria em um contexto pós-moderno. Gerson King Combo, Toni Tornado, Erlon Chaves, Wilson Simonal e Jorge Benjor corresponderiam, então, a estas novas possibilidades de exercício de individualidades, frente a um contexto globalizante em expansão.

Gerson King Combo, apesar da perda de popularidade com a diminuição do fenômeno dos bailes *black*, ainda faria mais alguns insipientes trabalhos, seguindo a onda da *disco music*. Logo após, abriria mão da carreira artística, para arrumar um emprego público em um projeto com crianças carentes. Seria “ressuscitado” através do *revival* do samba-rock e da *soul music* brasileira, em meados do ano 2000.

Toni Tornado, que ainda exercia uma atividade de pregação social em favor dos negros nos bailes da periferia, foi preso pela repressão e “convidado” para sair do país em 72. Foi para o Uruguai, Angola, Egito e Europa, interrompendo sua carreira de cantor. Passado o tempo, tornou-se conhecido como ator de televisão, sendo um dos poucos atores negros contratados pela Rede Globo.

Se Erlon Chaves fosse branco, talvez tivesse sido diferente. Deprimido após os sucessivos escândalos, ficou com medo de se apresentar novamente em um palco. Voltou a trabalhar como arranjador e maestro. Acabou falecendo, precocemente, de enfarte, aos 40 anos, provavelmente por conta do segundo golpe que levara por conta das acusações que viriam a destruir seu amigo Simonal.

O estigma de delator que perseguiu Wilson Simonal durante o resto de sua vida, por conta de acusações infundadas, se deu em 1972. Quando foi acusado de ser o mandante de uma surra dada por dois policiais no contador de sua firma, que o teria roubado, Simonal foi denunciado e condenado – e durante o inquérito, um agente do Dops ainda revelou que o cantor tinha sido informante do órgão. Até hoje duas coisas não foram esclarecidas: o envolvimento ou não de Wilson Simonal com a polícia política da época, e o tratamento que a imprensa deu a ele nos anos seguintes. Se até 1971 só se viam elogios a ele nos jornais, a partir daí as notícias passaram a ser cada mais raras e negativas. Era como se o apelido de “dedo-duro” que o jornal O Pasquim publicou estivesse gravado para sempre nas páginas dos jornais. Tomaram como verdade absoluta seu suposto envolvimento com o Serviço Nacional de Informação, e nem mesmo após a anistia concedida a presos políticos e torturadores, a imprensa voltou a tratá-lo

como o talentoso *showman* que era. O terror reprimido imposto pelo regime militar pode, como muitos alegam, ter levado os jornalistas do período a tomar Simonal como “bode expiatório”. A condenação sem provas foi o motivo da sua sistemática exclusão da mídia, dos palcos e da memória do público.

Conjecturas de um complô criado contra o cantor eram tão incomprovadas quanto as denúncias que sofreu. A questão é que, em uma sociedade como a brasileira, em que o preconceito racial está enraizado na mentalidade da sociedade, para algumas pessoas poderia causar mais transtorno do que admiração ver um negro, nascido em morro, frequentar os mais finos restaurantes, desfilar em carros conversíveis com belas loiras, e ser um dos mais famosos artistas da época.

Em 2003, três anos após a morte de Wilson Simonal, a Ordem dos Advogados do Brasil considerou que o cantor não teve culpa nas acusações de delação que lhe imputaram na década de 70. A Comissão de Direitos Humanos da OAB examinou documentos do SNI e da Polícia Federal, registrados na época do regime militar, depoimentos de pessoas que conviveram com Simonal e material jornalístico do começo dos anos 70 para afirmar que não procedia a pecha de “dedo-duro” que foi imputada ao cantor.

Em contrapartida, Jorge Benjor soube muito bem driblar, como “Fio Maravilha”, as relações problemáticas com a ditadura e com a mídia brasileira. Participante assíduo dos festivais da canção, em 69 concorreu com “Charles Anjo 45”, que narrava a odisséia de um “robin hood” dos morros. No Festival Internacional da Canção de 1971, defendeu “Porque É Proibido Pisar na Grama”, e, em 72, venceu o último FIC com “Fio Maravilha” (cujo nome foi mudado para “Filho Maravilha” após disputa judicial com o jogador Fio), interpretado pela esfuziante Maria Alcina, impressionando a platéia. Criticado por não se filiar a nenhum movimento, era também chamado de alienado por parte da esquerda brasileira. Em 1970, o cantor escreveu o samba “Brasil, eu Fico”, lançada em um compacto, cantada por Wilson Simonal.²⁰ A letra ufanista criticava aqueles que se exilavam, por não concordarem com o regime. “Este é o meu Brasil, cheio de riquezas mil/ futuro e progresso do ano 2000/ quem não gostar e for do contra que vá para...”. Antes, Jorge já tinha feito também “País Tropical” (69). No site oficial do cantor, não existe

²⁰ MARTINS, 2002.

nenhuma menção a “Brasil, eu Fico”. No entanto, mesmo julgado por sua suposta alienação, fez a música “Sem essa nº 5”, sua resposta ao AI-5. Mas desta vez, não conseguiu driblar a censura, e a canção nunca foi lançada.

Neste contexto televisivo, de grande alcance nacional, estes artistas negros surgiram como grandes transformadores do estereótipo negro na mídia. Toni Tornado e Gerson King Combo, ícones do movimento *Black Power*, que encarnariam uma postura radical diante das questões de raça. Um outro discurso foi construído por Wilson Simonal e Erlon Chaves. Inserindo-se dentro dos círculos da alta sociedade, e também dentro da grande mídia, que reduzia a estereótipos fechados as possibilidades de identidade negra, representaram uma outra possibilidade de ascensão social, conquistando fama e dinheiro (e ainda podendo ter mais possibilidades de um relacionamento amoroso intra-racial, em que questões de ascensão social também entravam em jogo). Entre o radicalismo e a adesão, situa-se Jorge Benjor, mostrando uma outra possibilidade de construção identitária. Dentro de um Brasil pós-moderno, a possibilidade se deslocar entre diferentes identidades, de acordo com as referências e o contexto, fizeram de Jorge Benjor um artista singular (e, por isso mesmo, universal). Ora bossanovista, ora tropicalista ou roqueiro, desenvolveu um estilo musical híbrido, de diversas referências culturais, resultado do conflito de várias identidades contraditórias, fragmentadas, inacabadas, característica do sujeito moderno.

7. A IDENTIDADE DO SAMBA-ROCK E A CRÍTICA: UMA AUTENTICIDADE QUESTIONADA

*“Tamborim, do samba de lá
 fez my brother se lembrar
 do meu tamborim
 Vai daqui - pra você -
 Um samba legal
 um suingueue gringo lindo
 no seu tamborim
 Pelo som, a gente se entende
 sente mais razão
 pra sempre se cantar
 quando a paz
 foge do mundo
 a gente se chega mais
 e curte o mesmo som”*
 (Tamborim - Robson Jorge / Ronaldo)

O samba-rock, que, desde sua criação, no final dos anos 50, nunca recebeu atenção suficiente, nem mesmo uma categorização, por parte da mídia e da crítica especializada. Mais preocupados com a música executada por uma elite e uma classe média branca urbana, que originou movimentos como a bossa nova e a tropicália, a imprensa ignorava sistematicamente o trabalho de músicos, notadamente negros, advindos, em sua maioria, da periferia dos centros urbanos, que criavam uma nova sonoridade. Exceto Jorge Ben, que circulava entre estes movimentos (de cunho mais político), como também se apresentava junto a cantores da Jovem Guarda, e, portanto, não dava margem a rótulos. Também Wilson Simonal, mas que pouco tempo após a instauração da ditadura, foi relegado ao ostracismo artístico. Muitos músicos migraram para o exterior, onde relativamente, faziam sucesso e conseguiam viver de sua música, como Bola Sete, Dom Salvador, Raul de Souza. Enquanto isso, a música negra urbana brasileira influenciada pelo *soul* e *funk* americanos continuava sendo feita, mas restrita aos guetos das periferias de algumas cidades, como Rio, São Paulo e Porto Alegre, passando ao largo da grande mídia.

Apesar da resistência, José Ramos Tinhorão, entre outros críticos, percebiam a originalidade na música de Jorge Ben: “O trabalho atual de Jorge Ben é o que de bem mais original e criativo já apareceu na música de consumo, desde que o surto baiano estabeleceu que, para ser atual, no Brasil era preciso aderir ao pop, ao rock, ao *soul* etc.”. Assim o severo historiador e crítico José Ramos Tinhorão definiu A Tábua de Esmeraldas, em 1974, na sua

coluna publicada no Jornal do Brasil logo após o lançamento do disco. Ana Maria Bahiana escreve em seu livro “Anos 70: música popular”:

“Com a *soul music* – e de modo mais abrangente, com os modos negros e americanos de fazer música (...) surgiu, num primeiro momento, uma leva de compositores, cantores e grupos votados à cópia dos cânones exatos da *soul music* americana – alguns, como Tim Maia e Cassiano, vindos de uma reverência mais antiga ao gênero, já nos anos 60. E, com exceção quase única destes dois, este bloco de artistas foi rapidamente esquecido – tanto pelo público aficionado de *soul*, que continuou preferindo a música original, quanto por outras platéias em potencial.”

Retornando a Tinhorão, em crítica publicada no Caderno B do Jornal do Brasil em 14/07/1979, no texto intitulado “Cinco Discos Contam a História Breve da Dominação Cultural”, ele resume em poucas linhas sua opinião sobre o trabalho do trombonista Raul de Souza:

“Outro é o do trombonista Raul de Souza, que, tendo gravado nos EUA, onde mora há anos, o LP *Til Tomorrow Comes*, ao lado de músicos de seu país de adoção, tem o prazer de ver sua obra lançada no Brasil como disco nacional pela mesma EMI-Odeon, que recebeu passando de graça pela alfândega até os fotolitos com as ilustrações da capa e contracapa.”

E também fala, brevemente, sobre o terceiro disco do *“compositor e violonista brasileiro Luis Wagner, gravado no Rio de Janeiro para o selo Polygram, da Philips”* (Luís Wagner – Fusão das Raças), como algo que **“*nada mais representa do que uma variante sonora das músicas que aparecem no disco norte-americano de Raul de Souza*”**.

Tinhorão fazia a seu modo uma crítica do avanço da mercantilização, que descaracterizaria o popular e o “nacional”. Contrapunha a essa tendência “inautêntica”, da qual tomou obsessivamente a bossa nova e depois o tropicalismo e derivados como emblema, uma música popular isenta de comercialismo e influência estrangeiras, essa sim autêntica, a seu ver, pela pureza das suas raízes populares. Formulou desde então um autêntico fundamentalismo sócio-cultural em defesa de uma identidade supostamente natural e exclusiva das classes populares contraposta à invasão da cultura estrangeira. Como pretender negar legitimidade a essa manifestação cultural que reinterpretou as condições de sua existência material concreta tomando para si o gênero pertinente, transformando-o sem nenhuma submissão? Serão obrigatoriamente os

negros norte-americanos 'criadores' e os negros brasileiros 'imitadores'? (é preciso, no mínimo, não confundir a estrutura do gênero com cópia).

Ana Maria Bahiana comenta no artigo “Enlatando a *Black Rio*”, do livro “Nada será como antes”, a importação em larga escala da música negra americana e a importância dos bailes *black* tanto para a configuração do consumo quanto para a visibilidade desse grupo social. No entanto, este movimento não teve grandes significações como forma de intervenção ou de contestação da ordem social. Inclusive sua própria configuração como “movimento” organizado foi, inicialmente, uma construção da mídia e das gravadoras. Não é de conhecimento geral que a banda *Black Rio* foi criada pela WEA, que convocou Oberdan Magalhães para formar um grupo que misturasse samba e *funk*, pagando-os semanalmente para que ensaiassem e criassem um novo som, para, após dois meses, serem lançados em um grande baile. No artigo supracitado, Ana Maria Bahiana repercute a matéria, de 1976, publicada, no *Jornal do Brasil*, com o sugestivo título de “*Black Rio* - O Orgulho (Importado) De Ser Negro No Brasil”. Era o auge do movimento, quando os bailes se preparavam para invadir a Zona Sul. A autora Lena Frias, “desvenda” para uma incrédula classe média o que ela chama de “uma cidade de cultura própria”, que a sociedade “prefere ignorar ou minimizar”. Na reportagem, a jornalista faz uma detalhada radiografia dos bailes, entrevista DJs, organizadores, freqüentadores e diretores de gravadoras, que tentavam ganhar em cima do movimento.

“O seu texto, com um clamor de espanto, cai como uma bomba no movimento. Impactante, o texto é lembrado até hoje pelos envolvidos como algo que trouxe uma repercussão negativa para o movimento. E, junto com ela, a repressão vinda de todos os lados: da ditadura, dos sambistas, da academia, do movimento negro, de setores conservadores e até mesmo de esquerda. Organizadores de bailes chegaram a parar no DOPS, alguns acusados de militantes comunistas”.²¹

No mundo do samba, a repercussão não foi diferente. Sambistas tradicionais hostilizavam os *blacks* em artigos e entrevistas. Os jovens eram chamados de alienados e eram acusados de negar o patrimônio cultural brasileiro. Alguns destes críticos, como o ator e produtor musical Jorge Coutinho e o compositor Candeia enxergam o movimento com preocupação peculiar. Ambos criticavam a ‘comercialização’ do samba que, segundo eles, teria afastado os

²¹ MAXWELL, “Rio *Black Rio*”

jovens de sua cultura nativa. Para os sambistas, o *soul* representava uma afronta às contribuições negras à cultura brasileira, muito embora as quadras lotadas durante os bailes *black* rendessem às escolas de samba um faturamento extra nos domingos. O autor de 'Preciso Me Encontrar' via no movimento algo de positivo que era a aglutinação da juventude negra em torno de algo que seria uma consciência racial que, em seu raciocínio, parecia ser um embrião de resgate do que seriam os valores culturais afro-brasileiros.

Intelectuais como Gilberto Freyre, autor do célebre Casa Grande & Senzala e da Teoria da Democracia Racial, esbravejaram nos jornais contra esse movimento que, segundo eles, atenta contra um Brasil que 'cresce plena e fraternalmente moreno'. Freyre escreveu diversos artigos para jornais e revistas de São Paulo e Pernambuco condenando o movimento que, no seu olhar, representava uma espécie de imperialismo norte-americano. O mesmo discurso que era proferido por grupos da esquerda. Para estes, somente o fato de ser originário dos Estados Unidos tornava o *soul* uma espécie de inimigo da soberania nacional. Isso sem contar com aqueles que não enxergavam a sociedade sem os óculos da luta de classes, que os impediam de se posicionar em relação às questões raciais. Para estes, se o Brasil continha em si a discriminação racial, esta deixaria de existir no momento em que o socialismo fosse instaurado no país. Assim, não havia que se discutir uma questão negra sem se vincular à questão de classe.

Dividido, o movimento negro estava entre aqueles que viam no *Black Rio* algo um aliado na conscientização racial das massas negras do Brasil; outros, contrários aos *blacks*, incorporavam-se ao discurso que identificava em suas atitudes uma mera imitação do modelo americano que não serviria para o Brasil e alegavam que os negros brasileiros deviam se espelhar numa mítica cultura africana.

Podemos considerar a música – em especial, a música popular – como um fator de diferenciação etnocultural. Diferenciação esta baseada em uma multiplicidade que tem a ver, principalmente, com possibilidades e não com identidades. A diferença não é um ponto de partida, mas de chegada – ponto de partida são as possibilidades concretas de diferenciação.

Dizer identidade humana é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é parte de uma continuidade histórico-social, afetado pela integração num contexto global de carências (naturais, psicossociais) e de relações com outros indivíduos, vivos e mortos. A identidade de alguém é sempre dada pelo reconhecimento do

“outro”, ou seja, a representação que o classifica socialmente, base de formação da identidade individual e também de qualquer estrutura e ação sociais.

Não há, portanto, uma ordem estável e substancial de constituição do sujeito, uma espécie de atribuição colada a um destino específico, mas uma dinâmica de interiorização de comportamentos, atitudes e costumes, a partir de padrões significativos no ambiente familiar e social. A identificação é fator dinâmico de integração do indivíduo no grupo e de mobilização de suas pulsões, afetos, escolhas. Ela aparece como uma dinâmica da socialização, isto é, a permeação do ser singular pela cultura. Cultura não é apenas puro mecanismo identificatório, não sendo apenas uma orientação prática determinada e precisa. Cultura é processo e elaboração, mais do que mero paradigma e unidade. Dentro das mutações culturais da contemporaneidade, “a identidade pessoal aparece não mais como uma subjetividade homogênea, mas dá lugar a identidades movediças (grupais, afetivas, mediáticas), suscetíveis de pôr em crise figuras das doutrinas identitárias tradicionais, como classe, função e gênero”.²²

Na realidade, cada ente é único, singular, incomparável, mas relacionável por semelhanças (traços físicos, lingüísticos, simbólicos, etc.). A identidade é, portanto, ilusória (ou imaginária), porque diz respeito apenas às representações e aos objetos aos quais se podem fazer projeções intelectuais. Não só os bailes, mas todo o processo de criação musical afro-brasileira em cima de uma matriz americana representou, no âmbito cultural, um fator importante aos jovens que encontraram nesta manifestação uma forma simbólica de resistência, combate e fortalecimento da identidade étnica através das vestimentas, do vocabulário, da dança.

O aumento da mobilidade local dos indivíduos, e o desenvolvimento dos meios de comunicação (uma mobilidade informacional) denotam um tipo mais complexo de organização humana em escala global. Novas oportunidades de individualização e internalização de referências alteram padrões de comportamento e também o raio de alcance do processo de identificação. Essa “integração em nível global” afeta de maneiras distintas a cultura. A força integradora choca-se hoje com as pressões antagônicas das singularidades locais, que podem não ser mais as dos Estados nacionais, e sim de comunidades religiosas, culturais, etc. Tudo isto coincide com os impulsos no sentido de uma cultura transnacional por efeito da globalização financeira e comercial, que redistribui a capacidade de produção e substitui a concepção de

²² SODRÉ, 1999: 41

“território nacional” pela de mercado. Com a troca do enraizamento espacial pela aceleração temporal (transportes, telecomunicações), a estabilidade identitária perde força.

Essas “identificações adquiridas”²³ são via de acesso a valores, normas, ideais, modelos, heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem, constituindo em parte a identidade de alguém. A identidade explicita a particularidade, aquilo que distingue formações culturais de outras, na singularização de um grupo.

Os meios de comunicação eletrônica, que pareciam destinados a substituir a arte popular e o folclore, agora o difundem maciçamente, e colaboram em sua reelaboração. Assim como a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir esta divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar sua hibridação, que se dá através de cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam. Negar a autenticidade de determinados movimentos culturais populares, invalidados por seus processos híbridos de formatação, diante do contexto globalizante, é invalidar a capacidade criativa e independente de decisão dos caminhos culturais que a determinada comunidade pode tomar.

As culturas híbridas foram geradas ou promovidas pelas novas tecnologias comunicacionais, pela reorganização do público e do privado no espaço urbano e pela desterritorialização dos processos simbólicos. Essa transnacionalização da cultura, responsável pela recomposição das culturas urbanas, enfraquece as fronteiras nacionais e redefine os conceitos de nação, povo e identidade.

Às vezes, mesmo com etnias aparentemente iguais, a falta de mitos identitários comuns acarreta problemas psicossociais. Os habitantes urbanos, em especial as novas gerações, passaram a manifestar dificuldades de aceitação aos ícones nacionais mais tradicionais. A eles não mais mobilizavam profundamente aqueles artistas do samba, do choro, os compositores negros das favelas e morros, seja por uma falta de informação em relação à própria cultura, seja pelo simples fato de que já pertenciam a um momento anterior da cultura urbana, não mais satisfazendo a suas necessidades de identificação cultural. Nessa dificuldade de auto-reconhecimento, passaram a sentir a necessidade de encontrar novas identificações, sem necessariamente abandonar por completo a herança musical destes mesmos artistas antigos, mas, de certa forma, englobando em seus processos criativos as influências de novos gêneros musicais

²³ MUNIZ, 1999:44

que invadiam rádios, tv's e lares, dentro de um contexto ainda inicial de uma globalização que dava seus primeiros passos. Para alguns, uma influência maléfica, responsável pelo fim de uma música autenticamente brasileira, popular, na tradução de um desejo de autenticidade e de uma saudade de uma suposta pureza originária. Para outros, uma troca benéfica, contrariando a visão *frankfurtiana* de “massa”, público passivo e vitimizado diante do controle midiático. Eram artistas populares, conectados com o que se produzia lá fora, em especial, EUA, que participavam de um processo de troca produtiva, apropriando-se e transformando sua própria musicalidade.

Tanto tradicionalistas quanto modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procurando preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Já os modernizadores tentaram conceber uma arte pela arte, sem fronteiras territoriais, e confiaram às experimentações e inovações autônomas suas fantasias de progresso, rejeitando qualquer manifestação cultural que pudesse remeter a um tradicionalismo ou provincianismo popular. Ambas formas de imposição de tipos e padrões do dever ser.

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O popular, aqui, não se define por uma essência original, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições. Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma.

A pós-modernidade surge aí como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. A separação entre o culto, o popular e o massivo foi anulada, a fim de elaborar-se um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre níveis, gêneros e formas de sensibilidade coletiva. Em meio a essas tensões se constituem as relações complexas, nada esquemáticas, entre o hegemônico e o subalterno, o incluído e o excluído.

Na noção de cultura, há algo de simultaneamente estético e político. Estético no sentido de que a percepção de um objeto – aqui, no caso, a música – passa pela apreensão de sua unidade,

concentradora da multiplicidade de seus elementos. Político porque a identidade obtida pela cultura permite a idealização das relações sociais que instituem a cidadania. Nesse processo de afirmação da própria alteridade os criadores deste gênero híbrido, que conjugava o samba à gêneros musicais americanos negros, não apenas “rendiam-se” a uma colonização musical, não apenas mostravam-se passivos diante dos tentáculos impostos pela indústria cultural. Ao colocar “bebop no samba”, estes artistas, a quem o samba já não mais a eles pertencia (visto que havia sido apropriado, primeiramente pelo Estado, e depois pela classe média branca bossanovista), reconstruíam sua música, re-delineavam sua identidade, e afirmavam-se como atores sociais, donos de seu próprio discurso e de sua própria cultura.

O artístico se define não segundo valores estéticos a priori, mas identificando grupos de pessoas que cooperam na produção de bens que por eles pode ser chamado arte. As práticas artísticas estão situadas nos processos de produção e reprodução social, de legitimação e distinção, fazendo parte da luta simbólica entre as classes e entre diferentes grupos dentro das classes. Na modernidade, os mundos da arte são múltiplos, não se separam taxativamente entre si, nem do restante da vida social; cada um compartilha com outros campos o fornecimento de pessoal, recursos econômicos e intelectuais, mecanismos de distribuição dos bens e os públicos. Cada campo cultural é essencialmente um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico, generalizando experiências e transformando-as em fenômenos coletivos. O discurso “*black power*” americano, em um contexto de intensa transformação social, durante os anos 60 e 70, da qual a grande massa de negros era sistematicamente excluída, encontrou ecos ideais para se firmar aqui. Para os movimentos de esquerda somente o fato de este discurso ser originário dos Estados Unidos o tornava uma espécie de inimigo da soberania nacional, sem contar que desconsideravam as questões raciais frente à luta de classes. Para estes, se o Brasil continha em si a discriminação racial, esta deixaria de existir no momento em que o socialismo fosse instaurado no país.

O desejo em se anular a identidade negra é o pano de fundo para o mito da democracia racial. O comentário de Oliveira Vianna dá uma noção de como a maioria dos intelectuais brasileiros via o movimento negro: “Não há perigo de que o problema negro venha a surgir no Brasil. Antes que pudesse surgir seria logo resolvido pelo amor. A miscigenação roubou o elemento negro de sua importância numérica, diluindo-o na população branca”.²⁴ As novas

²⁴ ARAÚJO 2000 : 99

identidades que emergiram nos anos 60 e 70, agrupadas ao redor do significante *black*, fornecem repertório para um novo foco de identificação, tanto para as comunidades afro-americanas quanto afro-brasileiras, ou de outras nacionalidades que vivam um contexto de desigualdade.

“O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black*, não é que elas sejam, cultural e étnica, lingüística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como “a mesma coisa” (isto é, não-brancas, como o “outro”) pela cultura dominante. (...) Entretanto, 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 larga gama de outras diferenças.”²⁵

O *black* é, assim, um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades, mas também do modo como a identidade e a diferença estão articuladas ou entrelaçadas também em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra. Pode-se ser sambista, roqueiro, *black power* e bossa nova, ao mesmo tempo. Brasileiro, sempre, pois, indo além do conceito de nação, esta “brasilidade” se refere a uma cultura muito mais ampla. A identidade é algo que se inventa, e se reinventa. E sua vivência é alimentada pelos jogos existenciais e narrativos de uma comunidade. Esses processos híbridos musicais não são menos legítimos do que a música folclórica do congado, ou do que o próprio gênero do qual ele se originou: o samba. Existência e realidade social revelam-se em conjunto num estilo de vida, numa atmosfera, suscetível de apreensão sensível. Há que se relevar o contexto em que cada um foi criado e conduzido. A influência dos meios de comunicação é fato, e apropriar-se destas influências de forma ativa e, junto com elas, possibilitar re-criações é seu maior valor.

“(...) apesar de tudo, há vida cultural como fenômeno vivo (me desculpem o pleonasma), em que se dão trocas, diálogos, expressão de contradições, de experiências singulares, de talentos e de espontaneidades, e que, efetivamente, se constituíram criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados, mas desse mundo poroso que vigora, num equilíbrio muito instável ou precário, fora e dentro da indústria do entretenimento. Nesse caso, mesmo em movimentos de cunho marcadamente popular, como quero exemplificar adiante, acontecem apropriações e intercâmbios pelos meios de reprodução técnicos, em vez da pureza dos nichos étnico-sociais de expressão regional estrita. Mais a autenticidade dos usos que das origens ou dos fins.”²⁶

²⁵ HALL, 1999: 86

²⁶ WISNICK, 2001

A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas as forças extraculturais e seu poder de coesão social. A música, como forma social, atravessa mutações de caráter não apenas estético, como também histórico. O samba-rock pode não ser um novo gênero, mas um sub-gênero que incorporou novos elementos e deu ao samba uma nova expressividade. Nela, há o princípio real, responsável pela permanência de um padrão, capaz de abranger relações sociais e de comunicação. Mesmo depois da transformação histórica dos conteúdos melódicos, harmônicos e temáticos, o substrato do samba tornou-se uma constante na vida cultural e social, e, sem uma pluralidade multiforme, abriga dentro de si instabilidade, mudança, fluidez, contingência. Ele permanece intemporal, uma forma social que é canal permanente de formas entre a origem e o presente, relativizando o peso da sucessão de transformações.

A esse motivo deve-se toda a vitalidade do samba, em cuja consciência está guardado o próprio passado. Os próprios compositores de samba-rock mantêm-se em constante resgate do que fizeram seus sucessores, de seus conteúdos artísticos e simbólicos originais. Englobam também o futuro, através de experimentações de sonoridades, introdução de novos instrumentos. É também uma característica presente em toda a música popular brasileira, motivo de sua existência enquanto organismo capaz de crescer e de se reproduzir constantemente.

Por que o samba-rock foi mais que um fenômeno social de uma determinada época, ultrapassou o tempo, e é retomado agora? Não só por uma intenção comercial de uma indústria fonográfica saturada. Nem apenas por um desejo de resgate histórico. A História é uma espécie de diálogo entre gerações, em que cada palavra numa mensagem implica uma resposta a um apelo já feito. E a resposta é sempre uma transformação da pergunta. Na transformação, a unidade do processo está na continuidade com que uma transformação surge da outra. Ou seja, a identidade não é nada substancial, mas uma continuidade lembrada – por mensagens, apelos, respostas – e reinterpretada. O samba está aí, ele continua latente, como um fio condutor atemporal destas transformações das matrizes para as operações de identificações sociais: a cultura e a música.

Nem o “paradigma” da imitação, nem o da originalidade, nem a “teoria” que atribui tudo à dependência conseguem dar conta de nossas culturas híbridas. Para se conceber a modernização latino-americana, é preciso saber que ela, mais do que uma força alheia e

dominadora, que operaria por substituição do tradicional e do típico, ela promoveria uma maior movimentação dos circuitos híbridos, promovendo uma grande heterogeneidade cultural. E são justamente estas culturas híbridas que constituem a modernidade, e lhe dão o perfil específico na América Latina, e no Brasil, de tantos sambas e de tantos rocks.

“(....) porque quando peguei esse violão, eu já toquei um samba-rock, mesmo. Não foi a cópia do rock and roll, como você vê nos grupos. Cópia da idéia, cópia dos timbres, cópia de tudo, entendeu? Sempre procurei fazer uma música acoplando a informação planetária - que é necessária - com a minha naturalidade, a minha autenticidade como músico, como artista, a minha letra vivida. Foi daí, do meu próprio sentimento, que fui extraindo essas coisas que penso que sejam comuns a todos, ao mesmo tempo, em que posso oferecer uma visão dessas experiências.”²⁷

²⁷ VAGNER, 2003: Gafieiras.

8. CONCLUSÃO

Ao tentar não cair em sectarismos e categorizações infrutíferos, tentei, com este trabalho, mapear os desmembramentos de um gênero musical tão rico quanto o samba-rock. E, a partir dele, traçar um painel sobre a música popular brasileira que era feita durante as décadas de 60 e 70, especificamente aquela desenvolvida a partir de influências da música afro-americana. Discutindo a respeito de um segmento musical popular brasileiro até então pouco valorizado pelo jornalismo cultural, e, que aos poucos, começa a ser reconhecido pelo público e pela mídia como um produto artístico e cultural genuíno, tentei abordar a questão da construção identitária do negro diante da globalização. Tenho como planos dar continuidade ao trabalho como projeto de mestrado, a fim de tentar entender mais até mesmo sobre minha própria individualidade, enquanto negra e brasileira, abordando academicamente um estilo musical singular, através do qual é possível averiguar o que é ser negro em um país tão híbrido como o Brasil.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes – MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70: Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARONE Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 2a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COLLIER, James Lincoln. **Jazz: a autêntica música americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 3a. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda – Em ritmo de aventura**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HERSCHMANN, Micael (org.) - **Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop – Globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- _____. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Cátedra: Brasília: INL, 1980.
- MELLO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed.34, 2003.

- MOTTA, Nelso. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUNIZ, Sodré. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1999.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). **Música Popular Brasileira Hoje**. Ed. PubliFolha, 2002.
- SANCHES, Paulo Pedro Alexandre. **Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985**. 3a. ed, São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 3ª. ed., São Paulo. Art, 1991.
- _____. **Música Popular: O Ensaio é no jornal**. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2001.
- _____. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Música Popular: um tema em debate**. 3ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Artigos de Internet

- BRABO, Sérgio. **A Boa Pilantragem Musical**. Clube do Balanço: São Paulo. Seção Textos.
Disponível em: <<http://clubedobalanco.uol.com.br/novo/index.htm>>
- CASTILHA, Marcos. **E isso surgiu como?**. Clube do Balanço: São Paulo. Seção Textos.
Disponível em: <<http://clubedobalanco.uol.com.br/novo/index.htm>>
- DJ PAULÃO. **Jorge Ben - Uma Biografia - parte 1**. Farufyno: São Paulo. Seção Suingue Brasil.
Disponível em: <http://www.farufyno.com.br/col_6.htm>
- ESSINGER, Silvio. **Samba-Rock: O legado de Ben Jor para o pop**. Clique Music: Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=27>.
- _____. **Soul Brasil: O balanço dos blacks se aclimata nos trópicos**. Clique Music: Rio de Janeiro.
Disponível em:
<http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=58>

FONSECA, Celso. **Os alquimistas estão chegando**. Isto É, São Paulo, 08 ago. 2001. Seção Artes & Espetáculos. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoe/1662/artes/1662_alquimistas_estao_chegando.htm>.

HERCULANO, Mônica. **O Rei do Patropi e os jornais do seu império**. Clube do Balanço, São Paulo. Disponível em: < <http://www.clubedobalanco.com.br/novo/index.htm>>

JANOT, Marcelo. **Rei dos Blacks mais vivo**. NO, Rio de Janeiro, 09 Ago 2001. Seção Discos. Disponível em: <www.no.com.br>

MARTINS, Lula Branco. **Os Bregas Protestavam** . Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 Sep 2002. Disponível em:

<<http://www.mail-archive.com/tribuna@samba-choro.com.br/msg26980.html>>

MAXWELL, Roberto. **Rio Black Rio. Um pequeno release sobre a história da banda e do Movimento Black Rio**. Site pessoal, Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://www.geocities.com/maxpires/rioblackrio.htm>>

PRADO, Ricardo. **A geografia da música**. NO, Rio de Janeiro, 15 jun 2001. Seção Ricardo Prado. Disponível em: < <http://www.no.com.br/revista/noticia/23304/992640581000>>

SIQUEIRA, Thais. **As diversas vozes da cultura afro-brasileira**. MPB Hoje, São Paulo, 2001. Seção Artigos. Disponível em: <<http://www.mpbhoje.com.br/artigos/artigo1.html>>

_____, BARBOUR, Ana Maria. **Disseram que ele não vinha, olha ele aí**. Clube do Balanço, São Paulo. Seção Textos. Disponível em:

< <http://clubedobalanco.uol.com.br/novo/index.htm>>

Outros sites consultados

Enciclopédia da Música Brasileira. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/encmusical/>>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>

Site oficial do cantor Jorge Benjor. Disponível em: <www.jorgebenjor.com.br>

Site Oficial do Trio Mocotó. Disponível em: <www.triomocoto.com.br>

Artigo de Revista

D'ANDREA, Carlos Frederico. **40 anos de Suingue e Simpatia**. Revista Raça, São Paulo, 2002. Seção Textos. Disponível em: <www.radioben.net>

Entrevista Publicada

VAGNER, Luis. **Camisa 10 Interplanetário**. Gafieiras: São Paulo. 2003. Seção Entrevistas. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Tipo=Entrevistas&Categoria=Aberturas&ID=9>>, entrevista concedida a Dafne Sampaio, Daniel Almeida, Flávio Monteiro, Giovani Cirino, Ricardo Tacioli.

MATTOLI, Marco, CASTILHA, Marcos. **Samba Rock - Tem Coragem? Então Cai Dentro**. ObaOba: São Paulo, 2001. Seção Comportamento. Disponível em: <

ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND: X_GraphicRGBCS

STACK:

1.0
0
0