



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**MOVIMENTO BLACK RIO: O SOUL POWER CARIOCA E O
TERMO POPULAR EM DISPUTA**

Natália Brauns Cazelgrandi Ferreira

Rio de Janeiro
2022

NATÁLIA BRAUNS CAZELGRANDI FERREIRA

MOVIMENTO BLACK RIO: O SOUL POWER CARIOCA E
O TERMO POPULAR EM DISPUTA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Doutor Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires

RIO DE JANEIRO

2022

CIP – Catalogação na Publicação

FB825m Ferreira, Natália Brauns Cazalgrandi
MOVIMENTO BLACK RIO: O SOUL POWER CARIOCA E O
TERMO POPULAR EM DISPUTA / Natália Brauns
Cazalgrandi Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2022.
28 f.

Orientador: Carlos Eduardo de Barros Moreira
Pires.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2022.

1. Movimento Black Rio. 2. cultura popular. 3.
Banda Black Rio. 4. Soul power. I. Pires, Carlos
Eduardo de Barros Moreira , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a)
autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à família Brauns, especialmente meus pais e meu irmão, pela presença e apoio ao longo da minha vida. Foi com eles que descobri o gosto pelas palavras e foi a sua paciência e liberdade que me permitiram, no meu tempo, seguir o melhor caminho para mim. Sem a minha família, esses cinco anos não teriam sido possíveis.

Agradeço também aos meus professores do ensino básico, que me iluminaram e me inspiraram a seguir essa linda e complicada profissão, nunca fugindo à luta e sempre trabalhando por um futuro e uma educação melhores.

À Mayara Krieger, Leonardo Reina, Giselly Mendes, Fabiana e Renato Santiago, Fellipe Martins, Rodrigo Mouta, Rafael Silva, Renata Santos e Daniella Ferreira, amigos de infância e de vida, por sempre torcerem e acreditarem em mim, mesmo nos vários momentos em que duvidei. À Ana Gabriela e Sofia, que conheci ao final da graduação, e desde então se disponibilizaram a ouvir minhas ideias e a contribuir com novas, me dando forças nos momentos conturbados.

À Juliana Antunes, Rafaela Ribeiro e Nathália Santiago, por me presentear com a amizade e o companheirismo sem os quais a graduação da UFRJ teria sido muito mais desafiadora. Ao Marcelo Rodrigues, Emanuel Félix e Mário Affonso, mentes brilhantes e inspiradoras, além de amigos para a vida. À Juliana Carvalho, meu primeiro ombro amigo e minha última companheira de pesquisa.

Ao meu orientador, Carlos Pires, por me ajudar a criar o gosto pela pesquisa acadêmica e por apoiar minhas ideias, além da constante disponibilidade para discussões e apoio para concluir o processo da graduação. A confiança e as trocas que tivemos neste período em que trabalhamos juntos serão guardadas com carinho para sempre.

Por fim, agradeço à UFRJ e à Faculdade de Letras, pela oportunidade de um ensino superior público e de qualidade, além das várias oportunidades de crescimento e aprendizado profissionais e pessoais.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	6
2. O Contexto.....	7
3. O Movimento.....	10
4. A Banda.....	17
5. Maria Fumaça.....	19
6. Na baixa do sapateiro.....	24
7. Conclusão.....	26
8. Referências bibliográficas.....	28

1. Introdução

Nos anos 1960, em áreas próximas aos subúrbios cariocas, sem que a cultura oficial registrasse ou até percebesse, surgia o Movimento Black Rio praticamente por fora da forte disputa que acontecia em torno da ideia de cultura popular. O movimento consistia em um conjunto de festas e bailes que colocou em cena de maneira duradoura uma parte da população que em boa medida tinha ficado à margem dos acordos nacionais que aconteceram desde, pelo menos, a abolição.

Essas festas e bailes, que depois ganharam o nome de Black Rio, são um importante marco para diversos movimentos negros atuais, e é possível traçar certa continuidade entre os bailes e, na década seguinte, o funk, o hip hop e, depois, o rap e todos os desdobramentos contemporâneos de uma cultura negra afro-americana no país. Mesmo assim, o Movimento Black Rio demorou a chamar a atenção da grande mídia, agindo quase que clandestinamente, mas sem que existisse propriamente essa intenção, já que os bailes e festas aconteciam com, muitas vezes, milhares de pessoas. Quando nos anos 1970 a imprensa “descobre” a vitalidade dessas festas, isso é narrado, como veremos, com certa perplexidade, ou nesse registro da descoberta.

Nesta ocasião, pretende-se traçar o contexto sócio-histórico em que o Movimento Black Rio surge e em que local geográfico se insere, além dos indivíduos que dele fizeram parte. Faz-se essencial, também, descrever o Movimento em si e as produções culturais que surgiram por meio dele, como a Banda Black Rio e o disco Maria Fumaça, além de analisar como essas produções se inspiraram no cenário cultural estadunidense.

2. O Contexto

Para se começar a entender o Movimento Black Rio, o que ele significou e o seu surgimento, é preciso voltar algumas décadas e compreender o papel dos subúrbios cariocas na constituição da cultura popular no país - pelo menos em chave oficial, já que uma cultura afro-brasileira continuou sendo produzida independentemente das instituições que davam centro às ideias de nacional que foram sendo criadas desde a independência. É interessante para essa breve reflexão voltar aos anos 1930. No começo dessa década, Getúlio Vargas promoveu a liberação da publicidade do rádio, o que fez com que essa mídia, ao mesmo tempo, precisasse de público e ganhasse centralidade naquele contexto sociocultural (cf. FENERICK, 2005). Isso trouxe, com efeito, parte dos valores desse público e da cultura produzida nos subúrbios do Rio de Janeiro para as rádios.

O rádio foi extremamente importante para a constituição de uma identidade nacional nesse momento. Poderíamos arriscar, com José Murilo de Carvalho¹, para a própria construção de uma ideia um pouco mais ampla de “povo”. E isso se deu, em boa medida, pelo deslocamento para o centro cultural de uma forte expressão dos subúrbios cariocas, o samba. Acompanhar os desdobramentos disso para a cultura suburbana e periférica, que não é propriamente o escopo deste trabalho, é importante para entender a cena que se desenvolveu nos anos 1960.

No entanto, com a mudança de eixo do centro cultural do rádio para a televisão, nos anos 1960, observa-se uma crescente disputa em torno da Música Popular Brasileira. De um lado, os festivais de música cresciam em número e popularidade, marcando esse deslocamento da cultura musical forjada nas décadas anteriores para a televisão, e, nessas disputas, o samba aparecia como um dos elementos centrais, cercado, muitas vezes, mesmo nos campos progressistas, por idealizações como “pureza” popular, a verdade nacional etc. O governo ditatorial, por outro lado, entra nessa disputa em outro plano com a criação de conselhos

¹ O historiador defende que a escravidão atrasou a constituição de uma comunidade nacional, e, conseqüentemente, de um povo: *Havia uma pré-condição fundamental para pensar o Brasil como nação: a abolição da escravidão. Sem esta pré-condição, o Brasil podia ser pensado como país, como Estado, ou mesmo como potência. Tal se deu durante o Império. Como nação, não podia ser pensado. Para isto, era necessário que toda a população fosse incluída na comunidade nacional, e a escravidão significava exatamente a exclusão de muitos dessa comunidade* (CARVALHO, 1988, p. 15). Esse problema continua em alguma medida, como o próprio historiador defende em *Os bestializados* (1987), depois da abolição por meio da maneira como essas camadas são incluídas de maneira precária nos projetos nacionais e nas políticas públicas. Com a Revolução de 1930 e esse contexto das rádios e do samba essa equação em alguma medida se transforma no plano da cultura.

federais, focados na elaboração de um plano nacional para a cultura popular com uma tendência folclorizante, criados para salvar as “puras” manifestações populares dos “novos tempos”.

Os bailes black suburbanos funcionaram como uma espécie de alternativa para a cultura popular que corria por fora do processo de negociação em torno do “popular”. Embora já acontecessem desde a segunda metade dos anos 1960, os bailes aparecem para a cultura oficial apenas em meados da década de 1970, como dissemos no começo, por meio de veículos de mídia. Ainda que pareça estranho pensar que algo possa “aparecer” para a cultura oficial, foi de fato o que parece ter acontecido com esses bailes. André Midani, um dos principais nomes da indústria fonográfica brasileira por décadas, comentou, em um relato autobiográfico, o surgimento do movimento nestes termos:

Um jornalista da revista Manchete, Tarlis Batista, que eu conhecia de muitos anos, me incitou a ir aos sábados até a Zona Norte do Rio de Janeiro para testemunhar o tamanho e a importância do movimento black, cuja existência a sociedade branca, a indústria fonográfica e a mídia ignoravam. (...) Nas semanas seguintes, chamei jornalistas cariocas e paulistas que eu conhecia, e organizei várias caravanas para Olaria. As reportagens começaram a aparecer no Rio e em São Paulo, criando uma controvérsia grande, a favor e contra os blacks, sua cultura e sua música, que muitos julgavam alienada, temendo que tais manifestações viessem a destruir a tradição secular dos morros. (MIDANI, 2015, p. 154)

Os bailes surgem em um momento em que começa a se desenhar uma importação cultural norte-americana, em especial a estadunidense. Por meio dos bailes disco, do movimento hip-hop no seu nascimento, além da crescente popularidade da luta por direitos civis, a população negra estadunidense estava criando tendências na moda, na música, nas danças e na política relacionadas à uma cultura diáspora africana. Isso não passava despercebido pela juventude negra brasileira, como o Movimento Black Rio demonstra, uma vez que o acesso à cultura norte-americana se tornava cada vez mais comum na América Latina, principalmente na segunda metade da década de 1960, com a televisão.

Este intercâmbio cultural, foi abordado no livro *1976: Movimento Black Rio*, de Peixoto e Sebedelhe,

Perto do fim da ditadura, viveu-se um momento único de busca de definições e espaços através da música soul. Os negros daqui se mostraram contextualizados num âmbito internacional, estavam em sintonia com o que acontecia pelo mundo. E, através dessa identidade de raça, o Movimento Black Rio se tornou um fenômeno sociológico e político incomparável. Um divisor de águas. (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 19)

Tanto setores da elite cultural quanto o governo, que buscavam suas próprias definições de música e cultura populares, não enxergaram este contato com o exterior de forma positiva. De acordo com os autores do livro, a resistência do governo e da direita política vinha do medo de que a reunião de jovens negros em bailes poderia ser uma forma de “importação de extremismo afro-americano”. Por outro lado, parte da esquerda também não era simpática ao movimento por verem nos bailes um afastamento da cultura latino-americana e genuinamente brasileira, e ver neles um meio de colonização, proveniente do imperialismo estadunidense.

3. O Movimento

Em julho de 1976, uma grande reportagem, completa e detalhada, a respeito dos bailes foi publicada no Jornal do Brasil. A autora, Lena Frias, cunhou nesse texto, que deu visibilidade às manifestações, o termo Movimento Black Rio ao se referir a essa cultura emergente. Frias apresenta imagens que antes não haviam circulado nesses veículos, colocando em evidência a moda, as danças, as músicas, as multidões etc. Em seu texto, divulga nomes importantes dessa cena, as músicas que escutavam e como funcionavam os eventos propriamente ditos, desde a montagem dos equipamentos a como funcionava a divulgação e a venda de ingressos. A jornalista expõe como o movimento, além de ser uma forma de diversão e lazer, também era político e até certo ponto consciente desse novo lugar sociocultural que ocupava, pois a juventude suburbana daquele momento se via distanciada do samba e de outros emblemas da nação que ajudavam a constituir uma ideia, ainda que conflituosa, de cultura popular. A cultura periférica pintada com uma riqueza de detalhes pela jornalista se tornou, assim, capa de jornal.

Na reportagem, os primeiros parágrafos são reservados para a ambientação do leitor, situando-o a respeito do *soul power* e como essa cena acontece nos bairros periféricos do Rio de Janeiro. O foco recai sobre as equipes de *soul music*, que diz já serem quase 300 àquela altura, além dos empresários e comerciantes de discos que também circulavam pelos bailes. Mesmo com algumas limitações, as equipes de som montavam os palcos e uma iluminação que se assemelhava propositalmente a de boates e os “homens do *show business*”, como a autora coloca, se sentiam estimulados pela fidelidade do público negro carioca, que consumiam e recebiam a cultura *soul* estadunidense de braços abertos. A jornalista descreve esses consumidores e participantes fiéis dos bailes como “os habitantes da cidade negra no Rio, uma cidade quase secreta, na medida em que é ignorada, mas cujos habitantes se conhecem muito bem. Conhecem-se e se reconhecem através de sinais próprios, modos próprios de cumprimentar, maneiras de se vestir e de se apresentar.” (FRIAS, 1976)

Ainda na reportagem, Frias salienta que a partir das sete da noite, no Museu de Arte Moderna do Rio, o cenário se modifica e os “artistas incompreendidos, os gênios injustiçados” dão lugar aos negros, que calçam pisantes coloridos e roupas impressionantes, ainda que baratas. É apontado que ignoram a cultura brasileira, uma vez que seus focos são a *soul music* e tudo a respeito das músicas desde detalhes históricos a lançamentos de discos e o que mais tiver relação com essa cultura. As fotos de Almir Veiga dão vida a esse cenário descrito por

Lena Frias, onde podemos ver essa juventude suburbana se vestindo como a moda *soul* pede, com bonés, boinas e óculos que remetem à cultura norte-americana.



Foto: Almir Veiga/Jornal do Brasil

As fotos também mostram os bailes lotados, os jovens dançando, se cumprimentando e interagindo com seus trajés complexos e únicos. É colocado na reportagem a importância de se manter a cultura *black* e de não permitir “*whites*” no *soul*, ao menos que sejam conscientes que aquele é um movimento de *blacks*. Para estes jovens é importante manter a cultura restrita a eles e, ainda que todos estejam convidados a participar, precisam compreender seus locais naquele ambiente. Qualquer atitude ou fala racista não eram permitidas e eram reprimidas violentamente.

O distanciamento dos músicos e empresários periféricos em relação à cultura oficial e mesmo ao samba é bem explorado no livro *1976: Movimento Black Rio* de Peixoto e Sebedelhe, em que os autores exploram as origens sócio-históricas do Movimento. Os autores colocam enfaticamente a dificuldade de se conseguir informações sobre essas origens, uma vez que há um apagamento da influência *soul* estadunidense no subúrbio carioca nesse período dos anos 1970, assim como há, em boa medida, um apagamento da história da população negra brasileira.

Nesse livro, há uma tentativa de reconstrução histórica que parte do entendimento do que de fato movia aqueles jovens:

Mas o que se notava naqueles primeiros bailes, sempre aos domingos, era a concentração de uma rapaziada que se percebia unida. Os encontros do Astória representavam o espelho e a identificação deles, ou seja, uma opção de lazer que realmente era a cara daquelas moças e rapazes. A máxima *I'm black and I'm proud*, da música de James Brown e repetida pelos Panteras Negras, surgia como algo embrionário no recente reduto soul power carioca: o orgulho negro de se sentir bonito com uma estética original e iconoclasta, entre iguais. (PEIXOTO; SEBEDELHE, 2016, p. 64)

Esta conexão transatlântica que acontece entre os bailes que surgiam aqui e a cultura estadunidense pode ser percebida e discutida a partir da comparação entre dois objetos bastante semelhantes, ainda que divergentes em certos pontos, e será discutida mais à frente.

Na reportagem, fica claro que a cultura que é consumida não é somente a da música, e no Museu de Arte Moderna eram exibidos filmes famosos da cultura afro-americana, tendo Wattsax como seu carro-chefe. O filme é extensamente assistido pelos jovens afro-brasileiros que tinham acesso àquela cultura, e frequentemente citado por eles. Conhecido como “a contrapartida de Woodstock”, o filme mostrava o dia a dia do negro estadunidense, desde a forma como iam trabalhar a como se divertiam em lanchonetes, nas igrejas etc., além de cenas do festival que ocorreu em Los Angeles. Ao mostrar cenas tão próximas, ainda que advindas de uma cultura distinta a da brasileira, a identificação fica ainda mais palpável e significativa na mente daqueles jovens que necessitavam de uma representação de si próprios.

Outro aspecto relevante colocado por Lena Frias é o racismo e a forma como essa questão era vista e abordada pelos jovens do Movimento. *Blacks* e *whites*, como são denominados os negros e brancos, possuem uma certa divisão dentro dos bailes, que trata do que é permitido e do que compete a cada um dos dois grupos. Ainda que não seja o foco da reportagem, Frias deixa claro como esses embates raciais eram significativos, e ao longo do seu texto fica evidente a sua necessidade de tentar entender como essas relações de fato se davam e, nas entrevistas que fez, sempre buscou identificar racialmente os seus entrevistados.

É mencionado que para os jovens é claro o embate entre rock e soul, *white* e *black*, e em um dos depoimentos, um jovem branco conta um caso em que diz que sofreu racismo por ter

sido assediado por um grupo de negros quando chegou no baile do Astória. A presença de pessoas brancas nos bailes lotados era praticamente nula. Nos depoimentos de pessoas negras na reportagem, é possível perceber que concordam que exista uma certa diferenciação, mas que ela é natural e não discriminatória – como se naturalmente os iguais se atraíssem. Porém, a questão do que hoje se chamaria ironicamente de “racismo reverso”, era uma discussão que existia na mente e nas discussões dos jovens frequentadores dos bailes, que entendiam a segregação como uma forma de racismo, apesar de discordarem que possa existir um racismo contra negros no Brasil.

Por conta da ditadura civil-militar, os movimentos sociais que estavam em articulação desde o início da República estavam desestruturados e com os movimentos negros não poderia ser diferente. O Teatro Experimental do Negro, que nas décadas de 1940 e 1950, no Rio de Janeiro, havia sido fundamental para enaltecer a cultura e expressões artísticas da população afro-brasileira, estava completamente abandonado na década de 1970. Além do teatro, o grupo era responsável pela publicação do jornal *Quilombo*, cursos de alfabetização e de corte e costura. Nesse complexo contexto, é esperado que as discussões com relação a raça, cor e etnia ainda estivessem em um momento sensível no Brasil. Ainda que percebessem o tratamento diferenciado entre brancos e negros, por parte do Estado, o que parece por parte dos entrevistados por Lena Frias, é que preferiam se distanciarem de tais polêmicas, cedendo ao mito de que o Brasil não é um país necessariamente racista. As nuances do que passava pela mente destes jovens foi relatada pelos participantes do movimento *soul power*, como Santos de Santos, um dos pioneiros do movimento,

Porque a partir do momento em que eu me liguei nesse som, vi aquele pessoal todo legal, a criolada mesmo, o crioulo, o forte da massa, o grosso da massa se ligando no soul, deixando o negócio de rock pra lá e aquelas musiquinhas caretas nacionais, poxa, eu me sinto realizado. Sinceramente, se tem uma de que eu gosto é esse pessoal... Não sei, estou muito grilado, muito grilado mesmo. Eu não acho que o soul power seja um movimento racista. Porque eu acho que esse é um país onde a gente não deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui, seja branco, seja negro, a gente deve estar lado a lado. Há aquelas barreirinhas, mas são muito pequenas. (FRIAS, 1976)

Para Santos dos Santos, o movimento não deveria ser considerado um movimento político, mas uma reunião de pessoas iguais, com um objetivo comum de união. Como o próprio afirma, “o soul é o caminho da comunicação entre os negros. Não é um movimento negro. É um movimento de negros”. Para grande parte dos frequentadores dos bailes, não passava despercebida a ironia de que eventos de rock, que reuniam o mesmo número de pessoas brancas do que os bailes black, ou até mais, não eram vistos como movimentos políticos, mas apenas como jovens se divertindo e ouvindo músicas em conjunto.

João Batista de Melo, um jovem branco que trabalhava com uma das maiores equipes de som, coloca sobre a questão,

(...) o preto que vai a esses bailes não é o preto rico, que tem seu Cadillac. Não. É o preto ciclista, é o estafeta, é o contínuo, é o favelado, que inclusive, vai muito. Aí é que está o negócio. É onde ele se diverte. Ele não vai ao rock, porque é minoria no rock. Então, no baile soul, ele representa a maioria. Então ele se sente satisfeito. Acho que a razão lógica é essa. Por que é que só dá preto? Porque é baile de preto. (FRIAS, 1976)

No entanto, apesar de ser levantada a possibilidade de um “racismo contra brancos” dentro do movimento *soul power*, e alguns dos negros não considerarem abertamente os bailes e as festas como parte de um movimento negro, a polícia e alguns setores da sociedade enxergavam de outra forma. A segregação e a pressão das autoridades perante a reunião de jovens negros foram relatadas na reportagem, onde Lena Frias discorre sobre um momento em que conduzia uma entrevista com alguns jovens negros em uma galeria, em Madureira, e foram abordados por um guarda branco, que não quis ser identificado. Dizendo “ajuntamento de negro não pode aqui não”, expulsou os jovens da galeria, enquanto mais adiante no mesmo local havia um grupo de jovens brancos, com quem nada aconteceu.

Ainda que no Brasil não houvesse leis como as Jim Crow, nos Estados Unidos, que atestavam o segregacionismo oficial entre cidadãos brancos e negros, o racismo ainda estava lá e era velado o suficiente para causar uma certa ilusão de que o racismo no nosso país não era tão ruim assim. É possível argumentar que o racismo, nesse caso, seja ainda mais perverso, pois os próprios negros podem não perceber a forma como o sistema funciona em seu desfavor.

O mito da democracia racial, ideia sistematizada pelo historiador brasileiro Gilberto Freyre, muito contribuiu para essa construção de pensamento de que no Brasil não há racismo como em outros lugares, e foi respaldada por outros historiadores e sociólogos que também pensaram o racismo e a questão racial no Brasil dessa forma². Essa ideia impede que os brancos enxerguem seu racismo internalizado e, algumas vezes até descarado, acreditando que por serem miscigenados como todo o Brasil, não podem ser racistas. Eximindo os brancos de qualquer tipo de culpa e de responsabilidade por uma reparação histórica, cabe aos negros recobram sua autonomia e autoestima, para que possam correr contra o tempo, atrás de condições de existência que lhes sejam dignas, dentro de um sistema que lhes nega a existência.

Movimentos como o *soul power* retomam essa autoestima e o sentimento de união que se perde com o mito da democracia racial. Ainda que alguns conceitos estejam vacilantes em virtude de décadas de apagamento, discriminação e desvalorização do sujeito e da cultura negra, é por meio dessa importação cultural estadunidense que puderam encontrar uma forma de se enxergarem enquanto diferentes das demais raças e perceberem alguns dos problemas que enfrentavam por conta disso.

Pensando nisso, é sintomático que os jovens negros e periféricos, que frequentavam os bailes soul, não tivessem a consciência de que o que estavam fazendo era necessariamente um movimento político de negros. Considerando que um movimento social seria um grupo organizado visando uma mudança social e, nesse momento da história brasileira, qualquer movimento desta natureza era veementemente proibido por conta da ditadura militar, de fato o movimento *soul power* e os bailes do Movimento Black Rio, não seriam uma movimentação propriamente política. No entanto, ainda que não lutassem ou exigissem direitos civis diretamente, as pessoas ali envolvidas no movimento, estavam reunidas por conta do contexto social em que viviam, e das semelhanças do que experienciavam em virtude da sua cor.

Uma vez que se enxergam enquanto indivíduos que são socializados de maneira diferente, se pautam na ideia de que “*black is beautiful*” e, através da música e da cultura black estadunidense, tentam elevar sua autoestima e, por conta disso, é possível argumentar que havia uma motivação política por trás dessas reuniões. Apesar de pensarem no contexto estadunidense e estarem imersos nele até certo ponto, estes jovens pensam a respeito das questões levantadas pelos Panteras Negras e a liberdade civil recém conquistada na maioria dos estados norte-

² Um exemplo seria o abolicionista francês M. Quentin, que teria argumentado de que não há preconceito de raça no Brasil como há nos Estados Unidos, tornando o país igualitário não só do ponto de vista da lei, como no cotidiano do brasileiro.

americanos. Por conta do apagamento da identificação do negro no Brasil e ainda com o mito da democracia racial pairando no imaginário de todo brasileiro, a vontade de serem livres para viverem como queriam estava fortemente presente dentro da cultura *soul power*.

Lena Frias reserva os últimos parágrafos de sua reportagem para depoimentos de jovens de 16 a 19 anos, que se diziam mais seguros por estarem juntos e por verem tantas pessoas parecidas consigo reunidas, ainda que apenas para dançar e se divertir. Para os entrevistados, era consenso de que o soul é som de preto, reservado para a cultura negra não só estadunidense, como brasileira também.

4. A Banda

Com os bailes black ganhando espaço e a juventude negra se encontrando e se aceitando ainda mais, em 1977, Dom Filó, um produtor fundamental para o crescimento e estabilidade da cultura funk e soul no Rio de Janeiro, teve a ideia de criar uma banda para gravar uma coletânea. O objetivo era gravar os maiores sucessos dos bailes naquele momento, que tivessem relação com o Movimento Black Rio e *soul power* em si. Filó contou com o auxílio de seu amigo e divulgador da Warner/WEA, Alcione Magalhães, que nessa época sabia do crescimento da demanda de discos de soul no mercado. Após um pedido de Midani, Alcione procura seu irmão, Oberdan Magalhães, para participar do projeto de encontrar outros músicos para montar a banda em questão.

Oberdan era músico instrumentalista de estúdio, tendo participado da confecção de trilhas sonoras para a televisão, com um cabedal necessário para concretizar o projeto e, como afirma Alcione, em uma entrevista para o livro de Peixoto e Sebadelhe, estava interessado em criar diferentes sons. Ele diz, “Oberdan buscava aquela concepção de uma música instrumental brasileira sofisticada que fosse baseada na nossa tradição suburbana e na força das escolas de samba”. Seu principal desejo, naquele momento, era fundir a música negra “universal” (estadunidense, na verdade), com arranjos de jazz e soul, aos ritmos brasileiros e suburbanos, algo que poderia atingir seus contemporâneos e conterrâneos.

O Rio de Janeiro já havia se tornado, muitas décadas antes, o centro da música brasileira e, com o cenário já quase montado, a Warner montou um estúdio para que a nova banda pudesse usá-lo quando precisasse. Alcione, Filó e Oberdan foram atrás dos próximos músicos, “Luiz Carlos Batera, Barrosinho, Jamil Joanes no baixo e o guitarrista Cláudio Stevenson. Nos vocais, Carlos Dafé, que posteriormente seria outro grande ícone da MPBlack. Com a base da banda formada, juntaram-se Cristóvão Bastos, nos teclados, e Lúcio Silva, no trombone.”

Foi dito, por aqueles que presenciaram os primeiros ensaios, que a banda teve uma química instantânea e em 1977 o primeiro disco da recém-nascida banda, Maria Fumaça, surge e marca uma nova inflexão na música black brasileira:

A ideia da mistura dos sons de gafeira e da onda dos músicos do subúrbio era o tesouro que existia em cada um de nós. Me lembro da felicidade que surgia a cada linha rítmica descoberta, a cada convenção desenvolvida, em cada estrutura musical

que nascia naquele estúdio. Estávamos realmente muito empolgados com o som que havíamos criado, comprovação que víamos no brilho de nossos olhares e na gratificação que sentíamos com toda aquela inspiração. Tínhamos total consciência de que estávamos elaborando, algo diferente e de ponta. (PEIXOTO; SEBADELHE, 2016, p. 167)

5. Maria Fumaça

Embora o disco *Maria Fumaça* mereça uma análise geral minuciosa, aqui neste trabalho, o foco será apenas nas duas primeiras faixas, começando pela primeira, que leva o mesmo título do LP. Essa faixa inicial já estabelece o tom para o resto do disco, com a mistura daquilo que a banda se propôs a fazer - colocar junto a música negra internacional e os ritmos suburbanos cariocas. Já no começo da música é evidente a presença dos ritmos típicos do jazz e soul, trazendo instrumentos de sopro como trompete, trombone e saxofone, além da guitarra elétrica, baixo e bateria.

O início da canção é marcado por um ritmo orquestral, timbres e clima que remetem à algumas músicas que faziam sucesso nos anos 1970, principalmente dentro do soul comercial presente, entre outros lugares, nas músicas de James Brown e Jackson Five. Esse arranjo inicial, nesses moldes, se sustenta até um momento em que ocorre uma suspensão. Por volta do primeiro minuto da música, os instrumentos de sopro são deixados de lado para que o foco passe a ser da guitarra, cujo efeito utilizado por Stevenson nas cordas se aproxima do som de uma cuíca. A partir deste ponto, os instrumentos trabalham para transformar a atmosfera do soul norte-americano em um samba. Enquanto a guitarra continua sua imitação de cuíca, a bateria e o bumbo a acompanham fazendo batidas próprias do samba.

Embora seja perceptível a presença do baixo, nesse momento o destaque passa a ser os instrumentos próprios do samba: pandeiro, agogô e um tambor. Esses instrumentos evocam os ritmos do samba, que são ouvidos por aproximadamente um minuto, até que, após outra virada na organização musical, a guitarra e o bumbo retomam uma atmosfera soul, reintroduzindo os instrumentos de sopro. A música pode ser dividida nesses três momentos – o início, em que temos o soul norte-americano nos levando a um certo lugar comum da música estadunidense; o meio, que pode ser considerado uma espécie de clímax, onde somos surpreendidos com o samba carioca, quase uma escola de samba, duelando com a guitarra elétrica que acaba ganhando a consistência de uma cuíca; e, no fim, o retorno ao soul do início, um pouco mais contaminado pela estrutura rítmica do samba. Ainda que seja possível fazer essa separação, na música em si isso acontece de maneira extremamente orgânica, e é compreensível que tenha feito o sucesso que fez, e causado surpresa nos que a ouviram décadas atrás no final dos anos 1970.

Uma das principais inspirações para a Banda Black Rio era James Brown, e de acordo com a reportagem de Lena Frias mencionada anteriormente, o Movimento como um todo foi influenciado pela estética e pelas músicas do cantor. Ao se referir a esta parte da cidade do Rio que é ignorada pela grande mídia e demais pessoas, Lena Frias diz

Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de blacks ou de browns; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbyrds; cuja bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como brother e White; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou Ruff Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é I am somebody; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. (FRIAS, 1976)

Ao comparar Maria Fumaça, e até outras músicas do mesmo disco, em relação a James Brown é possível perceber muitas semelhanças, mas, principalmente, as gritantes diferenças. A comparação com James Brown é quase instintiva, ainda mais se pensar no elemento visual da formação da banda. Por meio de vídeos que são de fácil acesso no Youtube, podemos ver as apresentações de Maria Fumaça em 1983 na TVE, e uma performance de Sex Machine de James Brown, em 1971, para a televisão italiana. Apesar de diferentes, principalmente no quesito ambiente, iluminação, filmagem etc., a distribuição pelo palco converge até certo ponto.

A primeira e mais óbvia diferença é a presença dos vocais, que em Maria Fumaça não temos. A guitarra elétrica também chama a atenção em Sex Machine, pois seu som fica em evidência ao longo de toda a música, de uma forma mais rítmica e harmônica que mais se aproxima dos sons usados principalmente por músicos negros das décadas de 1950 e 1960, como Bo Diddley e Chuck Berry.

A performance de James Brown e Bobby Byrd é icônica por si só, com vários elementos interessantes, que na apresentação da Banda Black Rio não há. Mas se olharmos além dessa óbvia singularidade, vemos a formação clássica – a bateria e demais instrumentos de percussão mais próximos da parede final do palco, os instrumentos de sopro enfileirados lado a lado e um pouco mais distantes a guitarra e o baixo, também lado a lado.



James Brown e The J.B.'s para a TV italiana. Fonte: Youtube/Reprodução



Banda Black Rio para a TVE. Fonte: Youtube/Reprodução

O foco no palco que é dado a James Brown e Bobby Byrd, já na apresentação da Banda Black Rio é posto no guitarrista Claudio Stevenson, que aposta muito mais em construções melódicas na guitarra, quase solos que se integram à música. Phelps Collins, guitarrista da banda The J.B.'s, funciona como um estruturador de uma harmonia que não tem muita variação ao longo da música. O destaque no palco, assim, fica de fato nos cantores.

Os trompetes, o saxofone e o trombone tomam mais destaque na apresentação de Brown quando os vocais param. Enquanto ambos dançam ao som da bateria e demais instrumentos, a performance mais complexa desses instrumentos começa. É possível perceber, no entanto, que há menos diversidade do que os da Banda Black Rio. Por se tratar de uma música instrumental, é preciso que os instrumentos de Maria Fumaça apareçam no primeiro plano musical, trocando de lugar ao longo da canção, para que a música tenha mais camadas, ou provoque uma variação maior na estrutura da composição. A banda de James Brown, ainda que excelente, funciona como uma banda de suporte para um grande músico, como era bastante comum na sua época.

O elemento da dança e do espaço físico do palco são fatores muito importantes para James Brown e a banda The J.B.'s. Brown dança e se movimenta pelo palco, além de em determinado momento da apresentação se colocar diante do piano para fazer o solo, portanto o espaço livre é grande. É provável que a diferença de orçamento para ambos os shows tenha sido diferente, uma vez que o canal RAI, onde James Brown se apresentou, é um dos maiores daquele país. As limitações para a apresentação da Black Rio são um fator a se considerar. Além da banda, há a presença de uma dançarina, que fica em um pedestal acima dos homens, fazendo movimentos relativamente simples, mas com um enorme cabelo no estilo *black power* e usando roupas e acessórios que muitas vezes eram utilizados nos bailes. Enquanto Brown vai até o piano para fazer o solo, a câmera foca nos quatro músicos que tocam os instrumentos de sopro e todos fazem uma coreografia sincronizada.

A apresentação de Sex Machine dura apenas 5 minutos e 50 segundos e apesar de ser uma música propositalmente repetitiva, é bastante dinâmica. Por se tratar de uma música para dançar e empolgar as pessoas nos bailes, versos como “Get up, get on up/stay on the scene (get on up), like a sex machine (get on up)” são repetidos constantemente ao longo da música.

6. Na baixa do sapateiro

Partindo para uma análise interna, agora pretende-se pensar a segunda canção do disco Maria Fumaça, “Na baixa do sapateiro”. A canção original, um samba composto por Ary Barroso em 1938 e inicialmente gravado por Carmen Miranda, possui diversas regravações e reinterpretações de grandes nomes da música brasileira como João Gilberto, Caetano Veloso e Elis Regina, tendo a Banda Black Rio também se juntado a esses ícones. A banda trouxe uma nova direção ao incorporar a união de soul e samba tão característica de seus ritmos, aproveitando das possibilidades que os diferentes instrumentos modernos podem trazer para a clássica composição da música brasileira.

A canção original é marcada por um ritmo relativamente lento e com poucos instrumentos e possui vocais, tanto o principal de Carmem Miranda, quanto o de um coro de apoio, cantando sobre a saudade de um amor perdido, tendo como cenário a rua popularmente conhecida como Baixa dos Sapateiros, em Salvador, Bahia. A canção é uma espécie marchinha que foi modernizada pela Banda Black Rio de forma bastante interessante.

Serão levadas em consideração nesse trabalho, tanto a versão de estúdio, do disco Maria Fumaça, quanto a versão em vídeo apresentada no programa da TVE em 1983, também encontrada no Youtube, mesma ocasião da apresentação da canção Maria Fumaça já comentada anteriormente. Ambas as gravações são bastante semelhantes, com apenas alguns detalhes que as diferenciam, interessantes de se analisar. A versão de Na baixa do sapateiro da Banda Black Rio é marcada por uma estrutura muito mais energizante e “agitada”, que pode se dar por conta dos instrumentos de percussão, bem como a utilização da guitarra elétrica.

Os tambores de samba, assim como em Maria Fumaça, são mais acentuados e no primeiro minuto da canção, os vocais da original são substituídos pelo uso do saxofone, trombone e trompete. O triângulo e o baixo servem como apoio ao ritmo usado pelos instrumentos de sopro e mais adiante na música há uma transição para o solo de guitarra. Este solo é o grande diferencial da versão da Banda Black Rio, que contrasta fortemente da canção original, trazendo características mais familiares ao indivíduo dos anos 1980 que ouve e consome a música da banda. Outra alteração bastante peculiar feita pela banda acontece no minuto final da versão de estúdio, em que se ouve a cuíca e o pandeiro trazendo o samba moderno para o foco, além da guitarra e o piano, que dão apoio para a construção.

Na apresentação para a TVE, vemos a mesma arrumação da apresentação de Maria Fumaça, no entanto, o foco da câmera com relação aos músicos recai sobre os instrumentos de sopro, que são os destaques da canção, substituindo os vocais. Estes só perdem o destaque no momento em que começa o breve solo de guitarra no início da canção. O mais impressionante acontece nos dois minutos finais da apresentação, em que Oberdan faz o solo de saxofone. Por se tratar da música de encerramento da apresentação, os músicos estendem um pouco essa versão, com esse solo inédito, de quase dois minutos.

A versão de Na baixa do sapateiro da Banda Black Rio é nitidamente uma tentativa de aproximar o clássico brasileiro de uma geração criada em outra ambiência musical, fazendo uso da mistura de soul e samba proposta pela banda. A guitarra, ainda que não tenha aparecido tanto nessa versão quanto em outras músicas do disco, é uma aproximação do soul, contando também com o sax, trombone e trompete, que tentam reproduzir o vocal de forma orgânica na música. Já os tambores, o triângulo, o pandeiro e a cuíca trazem, pelos timbres, o samba e outras formas musicais brasileiras com um registro mais “enérgico”, ao que apresenta a consciência da banda da relação entre tradição nacional e música pop, e a solução singular que a banda Black Rio arma para essa aproximação.

7. Conclusão

A Banda Black Rio é uma banda que remete à tradição, a começar pelo nome de seu primeiro disco e de uma das canções aqui analisadas, remetendo à antiga locomotiva a vapor. Aliando o antigo ao novo, a banda, no seu disco de lançamento, reformula e transforma os clássicos brasileiros, como Na baixa do sapateiro, Baião e Urubu Malandro, dando uma direção contemporânea bastante particular.

Como até nos tempos atuais acontece, ainda há uma dificuldade em delimitar o que de fato é popular ou não, uma vez que diferentes setores disputam este termo, cada um com seu próprio interesse político e cultural em mente. No entanto, o Movimento Black Rio e o movimento *soul power* que existiram no Rio de Janeiro, ganharam algum relevo no plano do “curioso”, um espaço bastante marginal na mídia tradicional, mesclando o “popular” nacional a uma cultura pop “internacional” – na verdade estadunidense. Acontecia, desde aquele momento, uma nova tentativa de apagamento, ou assimilação, da vida desses novos “populares” de espaços culturais mais amplos e, mesmo assim, a música e a cultura periféricas continuaram com força e fôlego e as culturas que surgiram em virtude dos bailes soul dos anos 1960 e 1970 comprovam que à margem e embaixo do nariz das elites, movimentações e rearranjos aconteciam sem pedir licença.

Ainda existe uma grande discussão a respeito da definição do termo “popular”, e a intenção deste trabalho não é respondê-la de maneira cabal, mas é importante considerar esses embates em torno dessa definição ao se pensar no projeto de país que estava sendo construído naquele momento e no que ele resultou. Cultura popular deveria ser tudo aquilo que envolve e é produzido pelas massas, mas, como se mostrou nesse trabalho, muitas vezes a exportação ou importação de culturas envolve questões sócio-históricas, econômicas e de interesse, imagem e poder. É necessário lembrar, também, que não existe cultura popular ou música popular, sem que seja considerado veementemente uma hegemônica parcela da população.

A união da cultura brasileira e da estadunidense naquele ponto da história e desde então tem sido um fator inevitável da nossa realidade e diversos artistas periféricos, dos mais variados gêneros musicais, têm mostrado soluções críticas, em alguns casos, nessa combinação de culturas. A busca da autoestima e de uma cultura propriamente negras se fazia necessária diante de tamanha dificuldade para encontrarem uma expressão cultural própria e, ainda que por meio

de uma cultura importada, ela estabeleceu um marco histórico importante para os movimentos periféricos urbanos brasileiros.

O trabalho feito com maestria por artistas como os da Banda Black Rio e outros contemporâneos, é fundamental para compreender as culturas hip-hop e funk brasileiras, que seguiram essa tradição de fusão entre duas culturas tão diferentes e ao mesmo tempo tão iguais. A questão da escravidão, da opressão, do racismo e da violência policial, ainda que cada um em uma medida específica, sempre afetaram e afetam até hoje as populações periféricas e não-brancas de todo o continente americano. O alcance que os movimentos negros e indígenas passaram a ter no momento pós-ditadura ajudou a construir pensamentos de emancipação, descolonização e empoderamento que a juventude precisava para criar novas formas um pouco mais independentes de se criar arte.

Por fim, é perceptível que os artistas que moldaram do barro a cultura hip-hop estadunidense deixaram a semente para diversos artistas brasileiros, que muitas vezes os citam como influências. No entanto, como normalmente é de feitio do brasileiro, temos um jeito único e pioneiro, que permite a criação de novas formas de se existir e se manifestar, muito além do que se é esperado.

8. Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. O Abolicionismo Transatlântico e A Memória do Paraíso Racial Brasileiro. ESTUDOS AFRO-ASIÁTICOS, RIO DE JANEIRO, n.30, p. 151-162, 1996.
- BANDA BLACK RIO (ORIGINAL) 1983 - MARIA FUMAÇA. Música: Maria Fumaça. Rio de Janeiro: Tve, 1983. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Y7GgaHfGGQ>.
- BANDA BLACK RIO (ORIGINAL) 1983 NA BAIXA DO SAPATEIRO. Música: Na Baixa do Sapateiro. Rio de Janeiro: Tve, 1983. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rZdS-buoasE>.
- BANDA BLACK RIO. Maria fumaça [1977]. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0C4zk034TFnI2z8eorbv4K?si=a56a473cb37b482e>.
- BANDA BLACK RIO. Na baixa do sapateiro [1977]. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0EFgQPupq1L5Xk8pipKhI1?si=cd72f469b3854177>.
- BARROSO, Ary. Na baixa do sapateiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5GIoR5HPPR4>
- CARVALHO, José Murilo de. “Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro”. In: Fundação Casa Rui Barbosa. Centro de pesquisas. Setor de filologia. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro, 1988.
- DIAS, Marcia Tosta. A grande indústria fonográfica em xeque. São Paulo: Boitempo Editorial, Margem Esquerda, novembro de 2006.
- DOMINGUES, Petrônio José ou DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, v. 12, p. 113-136, 2007.
- FENERICK, José Adriano. Nem do Morro, Nem da Cidade. As Transformações do Samba e a Indústria Cultural. São Paulo: Annablume, 282.
- FRIAS, Lena. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil.” Em *Jornal do Brasil*, 17 jul. Caderno B, pp. 1 e 4-6. Rio de Janeiro, 1976.

James Brown ♪ Sex Machine (Italian TV Show 1971) ♪ Video & Audio Restored HD. Música: Sex Machine. Roma: Rai, 1971. Son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEwG21qRIyE>.

MIDANI, André. Do vinil ao download. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 2015.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octavio. 1976: Movimento Black Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

MOVIMENTO BLACK RIO: O SOUL POWER CARIOCA E O TERMO POPULAR EM DISPUTA

DRE: 117091982

Natália Brauns Cazelgrandi Ferreira

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/ (curso).

Data de avaliação: 17/03/2022

Banca Examinadora:

Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires

NOTA: 10

Presidente da Banca Examinadora - Prof. Dr. Universidade Federal do Rio de Janeiro

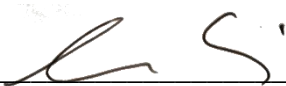
Enrique Valarelli Menezes

NOTA:10

Professor convidado e pesquisador de pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC-UFRJ)

MÉDIA:10

Assinaturas dos avaliadores:

_____ 
_____ 