

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em História

Bruno Vinícius Leite de Moraes.

O SWING DA COR

a Linguagem Política do Orgulho Negro na *Black Music* brasileira (1960-88).

Belo Horizonte
2022.

Bruno Vinícius Leite de Moraes

**O SWING DA COR: a Linguagem Política do Orgulho Negro na *Black Music* brasileira
(1960-88).**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em História. Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Hermeto

Belo Horizonte
2022.

981.063
M827sw
2022

Morais, Bruno Vinicius Leite de.
O swing da cor [manuscrito] : a linguagem política do orgulho negro na black music brasileira (1960-88) / Bruno Vinicius Leite de Moraes. - 2022.
472 f. : il.
Orientadora: Miriam Hermeto de Sá Motta.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

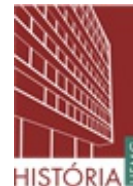
1. História – Teses. 2. Racismo – Teses. 3. Antirracismo - Teses. 4. Música popular – Brasil – Teses. 5. Brasil – História – 1964-1985 - Teses. I. Miriam, Hermeto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

"O swing da cor. A Linguagem Política do Orgulho Negro na Black Music brasileira (1960-88)"

Bruno Vinícius Leite de Moraes

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta - Orientadora
UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta
UFMG

Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa
UFMG

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano
USP

Profa. Dra. Nilma Lino Gomes
UFMG

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Patto Sa Motta, Membro**, em 15/03/2022, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Francisco Napolitano de Eugenio, Usuário Externo**, em 15/03/2022, às 17:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta, Professora do Magistério Superior**, em 17/03/2022, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriane Aparecida Vidal Costa, Professora do Magistério Superior**, em 01/04/2022, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nilma Lino Gomes, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 08/04/2022, às 05:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1189845** e o código CRC **55D4BCC2**.

Obrigado, do fundo do nosso quintal.

*Nos encontraremos outra vez
com certeza nada apagará
Esse brilho de vocês
Um carinho dedicado a nós
Derramamos pela nossa voz
Cantando a alegria de não estarmos sós.
("Do fundo do nosso quintal").
Grupo Fundo de Quintal. Jorge Aragão/Alberto Souza)*

A escrita dos agradecimentos revela, a quem leia o trabalho, um momento de maior intimidade do autor destas páginas. Afinal, em detrimento a uma burocrática lista nominal, aqui se registra encontros, e embora a listagem não permita dimensionar o afeto e calor humano tão importantes para suportar as agruras do dia-a-dia, ao menos a lembrança os indicia. Por tais razões, os primeiros nomes a serem agradecidos são daquelas pessoas com as quais compartilho a mais cotidiana intimidade, aquela de toda uma vida de convívio doméstico: o meu círculo estreito familiar. Agradeço à minha mãe, Miriam, e minhas irmãs Tatiane e Ana Carolina, às quais devo minha formação e muitas das condições básicas que me permitiram chegar até aqui. Também aos meus queridos sobrinhos, Natalie e Emanuel. A esses cinco, todo o meu amor.

Também se enquadra em uma estreita intimidade as amizades de toda a vida, em parte também responsáveis por importante parcela da minha formação. São os casos dos irmãos e antigos amigos Bruno e Hugo Costa, os também irmãos Marcos Vinicius e Fábio Corrêa, o Marcelo Aléssio, a Alice Ramos, o Cláudio Gomes e o casal TulaciBhaktie Juliana Sampaio. Ainda que o tempo estabeleça algumas distâncias, a importância deles sempre foi e será sentida. E também de amizades que mesmo à distância se conservaram próximas (e aqui o agradecimento ficaria implicitamente estendido às redes sociais), como a sempre amável Allana Mátar, a Carolline Andrade e a Poliana Jardim. E ainda ao Lenon Luz, a Natália Iglesias, a Isadora Aires e a Camila Bastos, entre outros.

Uma tese, contudo, repercute principalmente os encontros e aprendizados de uma vida acadêmica e, no caso do autor destas páginas, de quase quinze anos de intensa convivência universitária na UFMG. Assim, o campus universitário por vezes encontrava um paralelo com uma extensão do lar, configurando um outro ambiente de convívio e cotidiana intimidade.

Em minha primeira experiência de pesquisa, uma iniciação científica realizada com o historiador José Newton Coelho Meneses, aprendi “que a sociabilidade possível para o

conjunto familiar, nas vilas e nos arraiais das Minas Gerais colonial, contava menos com o espaço público e mais com o espaço doméstico. (...) No quintal e na cozinha, um prosseguimento do outro, encontrava-se a sede dessa hospitalidade ‘mineira’”.¹ Pois bem, como bom mineiro, busquei nessa referência aos quintais a metáfora para abordar neste textinho de agradecimentos o espaço de sociabilidade e hospitalidade que se tornou o meu convívio universitário – e justifico, assim, o título escolhido para essas páginas, também extraído de uma clássica canção do Grupo Fundo de Quintal, que evidencia os quintais como espaços de sociabilidade também para os cariocas. Começo, portanto, por agradecer ao José Newton por todos os aprendizados que me possibilitou nessa etapa inicial – e decisiva – da formação profissional.

Entre o corpo docente da FAFICH/UFMG, diversos são os nomes que é necessário nomear pela importância que tiveram em minha formação e o primeiro que devo ressaltar é o de Luiz Arnaut. Seja nas várias disciplinas que cursei entre as que ele ofertou, em conversas de corredor ou virtuais e no Grupo de Estudos História e Linguagem, os diálogos e referências foram fundamentais para o meu desenvolvimento, assim como um modelo de profissional e de intelectual. Também foram de importância central em minha vida pelas aulas, conversas e seus textos Mauro Condé, Priscila Brandão Antunes, Kátia Baggio, Rodrigo Patto Sá Motta, Adriane Vidal Costa, Heloísa Starling, Douglas Libby, Douglas Áttila Marcelino, Regina Horta, Vanicléia Santos, Adriana Romeiro, Luiz Carlos Villalta, Alexandre Marcussi, José DabdabTrabulsi, Eduardo França Paiva, Antônio Fernando Mitre, Newton Bignotto e Juarez Guimarães, alguns dos grandes intelectuais e professores com os quais tive o privilégio de estudar. Agradeço também à Ana Paula Sampaio e Juliana Filgueiras, com as quais ainda não cheguei a cursar disciplinas, mas que me auxiliaram nessa trajetória em textos e com competência, carisma e simpatia.

Agradeço ainda a outros profissionais da FAFICH, como o secretário do colegiado de graduação, Marinho, e o da Pós, Maurício, ambos nomes a quem todos os estudantes do curso de História devem apresentar muitos débitos. E à Vilma, da Biblioteca da FAFICH, sempre solícita. Mas também devo agradecimento às várias pessoas que integram ou integraram as equipes das cantinas e do corpo de profissionais terceirizados que atuam no xerox limpeza do prédio (e, para representá-los, cito a Thalita, a Terezinha, a Rita e o Seu José). O eficiente funcionamento de uma universidade do porte da UFMG muito se deve ao trabalho diário – e muitas vezes invisibilizado – de todas e todos estes.

¹MENESES, José Newton C. A terra de quem lavra e semeia: alimento e cotidiano em Minas Colonial. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage, VILLALTA, Luiz Carlos. *História de Minas Gerais – As Minas Setecentistas*. Vol. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Companhia do Tempo. 2007, p. 350.

Em todos esses anos de vida universitária tive o privilégio e a oportunidade de ministrar um conjunto de cursos e disciplinas, e quero agradecer aos amigos e colegas que participaram dessas iniciativas comigo e me permitiram aprender muito ao compartilharem sua didática e seus conhecimentos: o grande amigo Pedro Montandón Barbosa (de particular importância para meus aprendizados quanto à História das Ideias e as Linguagens Políticas), o Igor Rocha (Nefer), Breno Mendes, Nathalia Tomagnini, Gabriel Verdin, Cássio Bruno Rocha, Isabela Dornelas, Átila Freitas e a Maria Visconti – esta última que me confiou não apenas compartilhar da execução de um minicurso, mas também a parceria para a oferta de uma disciplina em 2016. E, claro, estendo o agradecimento àqueles e aquelas que confiaram em cursar essas atividades – sejam as coletivas ou às muitas que ofertei sozinho –, muitos dos quais se tornaram amigos queridos, como Samuel Antunes, Júlia Teresa Leite, Sara Handeri e Hugo Varejão.

Aliás, falando nos amigos que a vida acadêmica me permitiu adquirir, a lista felizmente é longa. Além de vários nomes já citados nos parágrafos anteriores, um agradecimento especial cabe à Marina Helena Carvalho, cujos papos e afeto muito ajudaram e estão ajudando a levar todos esses dias com mais risadas. Também pelas mesmas razões agradeço às queridíssimas Hélia Morais, Rute Torres e o Alexandre Bellini Tasca, amigos de tantas empreitadas. Ainda Melissa Lujambio, David Barbuda, Felipe Malacco, Thayná Peixoto, Thais Behar, Natália Ribeiro, Érika Cerqueira, Ana Ribeiro, Carol Dellamore, Gabriel Amato, Warley Alves, Virgílio Coelho, Thiago Prates, Ana Luisa Murta, Douglas Freitas, Isadora Vivacqua, Ana Clara Ferraz, Fabi Léo, Mateus Frizzone, João Teófilo, Ana Paula Calegari, Andrezza Velloso, Paula Oliveira, Luiz Guerra, Paulo Renato, Raquel Prado, as Karinas (Ferreira e Rezende)... Enfim, a lista, fortuitamente, é longa. E segue com as queridas e importantes figuras de Marina Oliveira, Rafaela Carvalho, Camilinha Rossi, Adriana Souza (Pekena), Ariel Boaz, Clara Lima, Amanda Santos, Lívia Teodoro, Roberta Ornelas, Luísa Marques, Andrézão Oliveira, Bruno Carvalho, Carla Odara, Carol Othero, Thais Galindo, Clycia Gracioso, Davi Aroeira, Isabela Lemos, Camila Similhana, Gabriel Felipe Bem, Gabriela Galvão, Gabriela Castro, Gabriela Santana, Larissa Assis, as Bruxas da Modernidade (Gabriela Sarmento e Gabrielle Noacco), Pedro Sanches, Natália Barud, Luiza Parreira, Rafael Azevedo, Maria Fernanda Melgaço, Álvaro Lourenço, Victoria Cunha, Nathalia Boaventura, Gislaíne e Gisele Gonçalves, Gabriel Assunção, Thales Barbosa, Eloá Scortegagni, Leticia Reis, a turma do República (Danilo, Wilkie, Pauliane, Bruno Viveiros [com quem muito aprendi sobre música]) e Daniela Chain. Muitos nomes, eu sei, mas decerto há esquecimentos.

O projeto que se transformou nesta tese de doutorado não existiria sem o enorme apoio da Julia Lery, que merece um agradecimento especial. E a tese, nos moldes como está agora, não existiria sem a contribuição ímpar de minha orientadora, Miriam Hermeto, uma influência e inspiração enquanto professora, orientadora, pesquisadora e como ser humano. Tal como ocorreu na minha dissertação, sua influência é sentida em toda a obra desta tese. E, ainda que as falhas presentes no trabalho sejam de responsabilidade (e teimosia) minhas, os méritos que houverem são compartilhados com ela e com seu modelo sensível e amigo de orientação.

Entre as heranças da orientação, está a criação de um grupo que permitiu nos últimos anos a manutenção ou estreitamento de muitos importantes contatos, além de enriquecedoras discussões e aprimoramentos da pesquisa. Agradeço aos componentes de tal grupo: as queridíssimas amigas Ana Ianeles (que, aliás, traduziu o resumo deste texto) e Nádyá L. Fernandes, o grande Allysson Lima, Débora Raiza, Camila Figueiredo, Juliana Ventura, Gabi Fischer, Marcus Morais, Júlia Amaral, Ana Luiza Hosken e Luidy Siqueira. Ainda entre os componentes desse grupo, cabe o carinho e agradecimento em especial à Marina Mesquita Camisasca, que, além de compartilhar ideias, indicações e sua companhia em diversos momentos – de modo que enriqueceu todo o processo de pesquisa e escrita –, paciente e generosamente leu e revisou todos os capítulos desta tese.

Prosseguindo entre os responsáveis pela melhora deste trabalho, foram de importância central as contribuições fornecidas pelas bancas que avaliaram essa pesquisa. Sendo uma tese que apresenta continuidades com o trabalho de mestrado, as bancas de avaliações daquela etapa trouxeram contribuições sentidas aqui: os já citados Luiz Arnaut e Heloísa Starling, e também a Lilia Moritz Schwarcz. Já no doutorado, a qualificação com Samuel Oliveira Adriane Vidal Costa e Rodrigo Patto Sá Motta permitiu um expressivo avanço das reflexões sugeridas na pesquisa inicial. Contribuição consolidada na honrosa banca de defesa do trabalho final, repetindo os nomes de Adriane e Rodrigo, acrescentando o Marcos Napolitano e a Nilma Lino Gomes – com certeza, um momento emocionante, com a oportunidade de aprender com as leituras da minha tese por essas quatro referências (aliás, deixo a sugestão para pesquisadores: se tiverem a oportunidade, chamem a “banca dos sonhos” para suas defesas. Afinal, uma oportunidade provavelmente única de ver suas grandes influências lendo e comentando um trabalho seu).

E particularmente nesses tempos nos quais a universidade pública tem sido tão atacada e seus financiamentos cortados, enfatizo a importância da ação do Estado para a educação: deixo meus agradecimentos às entidades que me auxiliaram economicamente na

trajetória acadêmica, a FUMP, por toda minha graduação, e a CNPq (agência da qual fui bolsista tanto no mestrado quanto agora no doutorado). A essas entidades – e aos impostos pagos por milhões de brasileiros – devo a minha manutenção enquanto estudante e pesquisador. E, considerando que minha trajetória acadêmica iniciou em 2007, o mestrado iniciou em 2014 e concluí o doutorado em 2022, posso afirmar que pude testemunhar a importância das políticas públicas e de um governo federal comprometido com a educação, como os vividos no Brasil dos governos PT, nas presidências de Luiz Inácio “Lula” da Silva e Dilma Rousseff; assim como pude testemunhar o prejuízo do sucateamento e cortes de verbas dos governos federais que se seguiram. Como um estudante que teve toda sua formação escolar realizada em escolas públicas, municipais, estaduais e federais, ressalto a importância de um investimento na educação pública de qualidade.

Por fim, repito, tal como fiz nos agradecimentos da dissertação, uma última referência, que pode soar estranha a quem leia essas páginas, mas que para mim é muito justa: agradeço às árvores e paisagens dessa cidade, os “jardins urbanos” que encontro ao sair dos “quintais” da sociabilidade cotidiana. Em inúmeros momentos de minha trajetória, o encontro de soluções quanto à argumentação ou reflexões para esta pesquisa (e para outros dilemas da vida) foram encontradas a partir da inspiração advinda da vista delas.

P.S.: Entre a defesa da tese e a entrega desta versão final, ingressei como analista no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA). Algumas referências incluídas nas revisões finais desta tese – quanto à canção “A festa de Santo Reis”, de Tim Maia– são tributárias dos aprendizados adquiridos nesta experiência profissional. Representando o Instituto, agradeço particularmente às enriquecedoras conversas e demais contribuições de Débora Raíza (novamente), e também à Ana Paula Belone, Ana Paula Trindade, Nicole Batista, Letícia Reis (novamente também), Steffane Santos, Helen Crislande, entre outros.

“O único lugar onde os negros não se rebelaram é nos livros de historiadores capitalistas.”

(JAMES, Cyril Lionel Robert. *A revolução e o negro*. 1939.)

“O que eu busco é trazer uma pequena contribuição ao conhecimento dos mecanismos, das relações de causalidade, das hierarquias e das regras de transformação das sociedades antigas. Neste sentido, teoricamente falando, o que mais me ajudou foi sem dúvida o marxismo, uma via de pesquisa que afirma a responsabilidade do pesquisador, e que não se contenta com uma contemplação estética do objeto. Ainda que esta abordagem não esteja muito em moda, é a única possível, de meu ponto de vista de pesquisador do terceiro mundo, que sabe que cada hora de sua pesquisa é paga com o sofrimento de não sei quantos operários, agricultores ou desempregados. Pesquisa ‘engajada’, bem longínqua, poderão me retrucar; o que eu rechaço com veemência. Como dizia Moses Finley, todo trabalho de história é um diálogo no e com o presente.”

(TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. 2004, p. 17.)

Resumo: Esta tese estuda a produção da *Black Music* Brasileira lançada entre 1960 e 1988, analisando a circulação de ideias políticas antirracistas nas canções. A pesquisa identificou a afirmação da cultura negra e a denúncia do preconceito racial no Brasil como temas frequentes em uma produção musical brasileira que hibridava ou incorporava sonoridades da *Black Music* estadunidense. O marco inicial de tal produção foi localizado em 1960, com o primeiro LP de Elza Soares e o surgimento da Bossa Negra, também desenvolvida por Jorge Ben e Wilson Simonal. A partir da Bossa Negra, a pesquisa identificou no final dos anos 1960 a incorporação do *Soul* e o *Funk*, que se tornaram hegemônicos na *Black Music* Brasileira e encontraram seu auge na década de 1970, com vários artistas. Junto às sonoridades, a pesquisa também identificou nas letras das canções, a partir de 1967, um movimento de interlocução com a realidade das comunidades negras estadunidenses, no que foi chamado de Linguagem Política do Orgulho Negro. No marco final, a década de 1980, a pesquisa localizou o retraimento das sonoridades da *Black Music* Brasileira no mercado fonográfico. Entre as conclusões da pesquisa na difusão da temática antirracista, houve a localização de um esforço da militância negra antirracista pela mudança na compreensão do vocábulo “racismo”: de afirmação da superioridade de uma raça e segregacionismo para o preconceito e discriminação contra as comunidades negras, compreensão que teria contribuído para a desconstrução do ideário de “democracia racial” no Brasil enquanto um mito.

Palavras-chave: Black Music Brasileira; Bossa Negra; Antirracismo; Ditadura Militar; Racismo; História Política

Abstract: This dissertation approaches the production of Brazilian Black Music released between 1960 and 1988, analyzing the circulation of anti-racist political ideas in the songs. The research identified the affirmation of black culture and the denunciation of racial prejudice in Brazil as frequent themes in a Brazilian musical production that hybridized or incorporated sounds from American Black Music. The initial mark of such production was located in 1960, with the first LP by Elza Soares and the emergence of Bossa Negra, also developed by Jorge Ben and Wilson Simonal. Starting with Bossa Negra, the research identified, in the late 1960s, the incorporation of Soul and Funk, which became hegemonic in Brazilian Black Music and reached their prime in the 1970s, with several artists. Along with the sounds, the research also identified in the lyrics of the songs, from 1967 onwards, a movement of dialogue with the reality of American black communities, in what was called the Political Language of Black Pride. In the final mark, the 1980s, the research found the withdrawal of Black Music Brasileira sounds in the phonographic market. Among the conclusions of the research on the dissemination of the anti-racist theme, there was the location of an effort by the anti-racist black militancy to change the understanding of the word “racism”: from asserting the superiority of a race and segregationism to prejudice and discrimination against black communities, an understanding that would have contributed to the deconstruction of the ideals of “racial democracy” in Brazil as a myth.

Keywords: Brazilian Black Music; Bossa Negra; Anti-racism; Military dictatorship; Racism; Political History

Lista de imagens:

Fig. 1. Capa e contra-capas LP Elza Soares. <i>Se acaso você chegasse</i> . -----	87
Fig. 2. Capa e contra-capas LP Jorge Ben. <i>Samba esquema novo</i> . -----	111
Fig. 3. Capa e contra-capas LP Wilson Simonal. <i>A nova dimensão do samba</i> . -----	120
Fig. 4: Eva. <i>Eva 2001</i> . -----	173
Fig. 5. Capa e contra-capas LP Tim Maia. <i>Tim Maia</i> . -----	192
Fig. 6: Dom Salvador e Grupo Abolição no V FIC. -----	194
Fig. 7. Toni Tornado e Trio Ternura no V FIC. -----	195
Fig. 8: Capa e contracapa <i>Som, Sangue e Raça</i> . -----	211
Fig. 9. Capa e contracapa. <i>Elza pede passagem</i> . -----	221
Fig. 10. Capa e contracapa. <i>Toni Tornado</i> . -----	222
Fig. 11: Capa e contracapa. <i>Tim Maia Racional. Vol. 2</i> . -----	248
Fig. 12: Gilberto Gil. <i>Refavela</i> . -----	270
Fig. 13. Capa e contracapa. Gerson King Combo. <i>Gerson King Combo</i> . -----	279
Fig. 14. <i>Dancin Days. The Frenetic Discotheque</i> . -----	285
Fig. 15: Atletas Tommie Smith e John Carlos nas Olimpíadas do México. Angela Davis. -----	293
Fig. 16. Michael Jackson. <i>Ben e Sly & The Family Stone. Fresh</i> . -----	298
Fig. 17: Wanderléa. <i>Maravilhosa</i> . -----	301
Fig. 18: Elza Soares <i>A Bossa Negra</i> . Elza & Roberto Ribeiro. <i>Sangue, suor e raça</i> -----	302
Fig. 19: Jorge Ben. <i>Ben é samba bom</i> e Jorge Ben. <i>Ben</i> . -----	303
Fig. 20: Tim. <i>What you want to bet?/These are the songs</i> e Tim Maia. <i>Tim Maia</i> . -----	303
Fig. 21: Trio Ternura. <i>Trio Ternura</i> . LP. 1971. CBS. <i>Filhos de Zambi/Meu caso com você</i> . -----	303
Fig. 22. Dom Salvador. <i>Salvador Trio</i> . LP. 1965. Mocambo. <i>Dom Salvador</i> . LP. 1969. -----	304
Fig. 23. Dom Salvador. <i>My Family</i> . -----	304
Fig. 24. Wilson Simonal <i>Wilson Simonal</i> . LP. 1965. Odeon. <i>Se dependesse de mim</i> . -----	304
Fig. 25: Capa e contracapa. Zezé Motta. <i>Negritude</i> . -----	327
Fig. 26. Capa e contracapa. Lady Zu. <i>Fêmea brasileira</i> . -----	329
Fig. 27. Capa e contracapa. Itamar Assumpção. <i>Beleléu Leléu Eu</i> . -----	336
Fig. 28. Capa e contracapa. Sandra Sá. <i>Demônio Colorido</i> . -----	346
Fig. 29. Capa e contracapa. Djavan. <i>Seduzir</i> . -----	348
Fig. 30. Capa e contracapa. Luiz Melodia. <i>Felino</i> . -----	359

Sumário:

Prefácio: Começar pelo recomeço. -----	13
Introdução. -----	15
Capítulo Um: -----	63
De 1960 a 1969: Os “primórdios” da <i>Black Music</i> Brasileira e da Linguagem Política do Orgulho Negro na canção brasileira.	
Introdução. -----	64
1.1. Um histórico de hibridação: o encontro entre o samba e o <i>jazz</i> na Gafieira. -----	69
1.2. A Bossa Negra. -----	90
1.3. Rumo à <i>Black Soul</i> : a consolidação da Linguagem do Orgulho Negro. -----	158
Conclusão: “O fim do começo”. -----	184
Capítulo Dois: -----	186
De 1970 a 1978: Ápice da estética <i>Black</i> e difusão no circuito comercial.	
Introdução. -----	187
2.1. A Primavera <i>soul</i> no Brasil (1970-74). -----	194
2.2. Entre os “anos de aperto” e o “Pragmatismo responsável” (1975-78). -----	244
2.3. Aparência e “atitude”: a politização da estética no Orgulho Negro. -----	299
Conclusão: “O começo do fim”. -----	315
Capítulo Três: -----	317
De 1978 a 1988: Da esfera do político à esfera da política.	
Introdução. -----	318
3.1. A <i>Black Music</i> Brasileira em declínio. -----	323
3.2. O vocábulo “Racismo” e o pensamento político antirracista. -----	384
3.3. As linguagens antirracistas da <i>Black Music</i> à Constituinte. -----	407
Conclusão: “O fim da história”. -----	435
Considerações finais. -----	436
Documentos mobilizados por capítulo: -----	445
Documentos mobilizados no primeiro capítulo. -----	445
Documentos mobilizados no segundo capítulo. -----	449
Documentos mobilizados no terceiro capítulo. -----	454
Bibliografia referenciada na tese. -----	458
Referências audiovisuais. -----	471
Livretos e coleções -----	471

À guisa de prefácio: “Começar pelo recomeço”¹

O texto de uma tese de doutorado muitas vezes expõe o último passo de uma trajetória de pesquisa iniciada alguns anos antes, no trabalho de mestrado ou graduação; e este, que aqui inicia, não está na contramão de tal hábito acadêmico. A fim de assumir essa conexão, ou desenvolvimento do processo, que decorre a escolha do título “Começar pelo recomeço” para estas primeiras linhas. O título foi extraído do poema escrito por Torquato Neto (1944-1972) e entregue a seu amigo Luiz Melodia (1951-2017) por volta de 1971,² pouco antes do suicídio do poeta, mas musicado e gravado pelo cantor apenas em 1997, no álbum *14 Quilates*. E o “recomeço” significa retomar a ideia apresentada no Prefácio da dissertação “*Sim, sou um negro de cor*”: *Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960* (2016), ao citar o paralelo feito pelo historiador Antônio Fernando Mitre entre a historiografia e um mapa enquanto uma forma de orientar um viajante. No caso do “mapa” historiográfico, a fim de orientar a quem deseje “viajar” “nos caminhos da vida ou da história”.³ Cabe, portanto, a essas páginas iniciais, traçar as “coordenadas de leitura” do mapa a esta ou este viajante.

A tese apresentará o desenvolvimento da proposta esboçada na dissertação de identificar uma forma de compreensão e comunicação da realidade racial brasileira, expressa na música popular, que estabeleceu diálogos e incorporações de referências oriundas das produções culturais das comunidades negras estadunidenses, potencializando a afirmação antirracista no Brasil. Essa forma de comunicação foi chamada de Linguagem Política do Orgulho Negro – outro “recomeço”, ao refinar um conceito originalmente proposto na dissertação – e direcionou a análise que será exposta neste trabalho. Uma primeira dúvida que pode surgir a quem leia essas páginas é sobre onde a pesquisa está situada no campo historiográfico. De partida, é válido assumir que não será um trabalho de História da Música no Brasil, posto não haver diálogo expressivo com as contribuições da Musicologia. Também não chega a ser um trabalho de História da Cultura Afro-brasileira, o que exigiria um conhecimento bem mais aprofundado das cosmologias e matrizes religiosas do que as limitações intelectuais do autor destas páginas se mostrarão capazes de suprir. Este texto, portanto, foi concebido como um trabalho de História Política do século XX,

¹ Luiz Melodia. Começar pelo recomeço (Torquato Neto). *14 Quilates*. EMI Music. 1997. Fx.3.

² VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*: A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 50, 51.

³ MITRE, Antonio F. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro*: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. 2003, p. 17.

analisando a circulação de ideias antirracistas em canções gravadas por artistas negros da *Black Music* Brasileira em um período de 28 anos, entre 1960 e 1988.

Localizar, desde as primeiras linhas, o trabalho no campo da História Política visa demarcar a posição que a “questão racial”, que a tese retrata a partir da definição de “luta antirracista”, integra uma dimensão central para a compreensão das pautas políticas do século XX – assim como outros movimentos comumente denominados “identitários”, como os Feminismos e os movimentos LGBTQIA+ –; com tanta importância quanto o espectro das revoluções socializantes e a Guerra Fria, com os quais, aliás, muitas vezes encontra-se imiscuída.⁴ Demarcar os discursos antirracistas em meio à simbologia política do século XX e analisar sua circulação a partir de uma ferramenta metodológica da História das Ideias Políticas - enquanto Linguagens Políticas -, assim, pretende seguir uma historiografia que, conforme reivindicou o antropólogo inglês Paul Gilroy, aborde sujeitos negros “como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno.”⁵ Os referenciais que orientaram a pesquisa serão pormenorizados posteriormente, mas pode-se adiantar a quem consulte este “mapa” que o caminho traçado, estudando o desenvolvimento da *Black Music* no Brasil e a difusão de mensagens antirracistas neste gênero musical, ocorre em um contexto temporal turbulento no qual o Brasil enfrenta um golpe de Estado, uma desenvolvimentista ditadura militar de Direita e um lento processo de redemocratização. E em um contexto global não menos turbulento, em meio à Guerra Fria e ao fortalecimento dos movimentos “identitários”.

Expostas as mais básicas coordenadas a quem deseje “viajar” pelas páginas do texto, este prefácio finaliza advertindo que, em um marco temporal tão amplo – 28 anos –, as ausências e limitações da abordagem ficam mais explícitas. Advertência sobre a necessidade de seleções que traz uma oportunidade para retornar ao paralelo traçado por Antônio Mitre ao alertar do risco de um mapa que “projetado para ser completo e fidedigno em todos os detalhes, cresceu tanto que alcançou o tamanho exato do território que devia representar. Imaginem vocês a utilidade de semelhante portento para o viajante que busca o rumo nos caminhos da vida ou da história?”⁶ Circunscritas as orientações básicas para a leitura, podemos adentrar nos caminhos traçados por esta pesquisa.

⁴ Esse argumento foi desenvolvido em vários momentos da dissertação supracitada, particularmente nos trechos aqui destacados: MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*”. 2016, p. 8-17; 123-128.

⁵ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2012, p. 40.

⁶ MITRE, Antonio F. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro*. 2003, p. 17.

Introdução.

*Uma língua, uma linguagem, um sotaque, uma mensagem.
Um estilo, uma atitude. Uma virtude, uma imagem.
Africanatividade. (Sandra de Sá/Adriana Milagres)⁷*

No primeiro semestre de 2004, a cantora e compositora brasileira Sandra de Sá lançou o CD e DVD *Música Preta Brasileira*.⁸ Tratava-se de um registro ao vivo celebrando os vinte e quatro anos de sólida carreira da artista considerada “a rainha do *soul* brasileiro”. A carreira fonográfica de Sandra como intérprete iniciou após sua participação no “MPB-80”, festival promovido pela Rede Globo de Televisão, que a tornou conhecida nacionalmente através da performance de “Demônio Colorido” (uma balada *soul* de sua autoria), dois anos após sua estreia como a compositora de “Morenando”, balada lançada pela sambista Leci Brandão em 1978. O álbum *Música Preta Brasileira*, contudo, não se limitava a uma convencional celebração dos êxitos da artista no mercado fonográfico. As gravações de duas apresentações intimistas – o público era composto apenas por convidados – traziam um conceito norteador. Conforme Sandra, em reportagem de divulgação do novo trabalho: “Há mais de 15 anos que eu luto para tentar gravar um disco assim, que fizesse não apenas uma revisão de minha história, mas também lembrasse os grandes momentos de nossa música preta”.⁹

O título do álbum de Sandra de Sá antecipava e evidenciava a proposta conceitual defendida: “No começo eu até brincava, dizendo que MPB é Música Preta Brasileira”, pontuou a cantora. Assim, lançamentos recentes na discografia da artista, como “Nada mais” e “Qual é?”, versões em português de clássicos do repertório *soul* setentista estadunidense – “Lately”, de Stevie Wonder, e “What’s going on?”, de Marvin Gaye, respectivamente –, gravadas em seu álbum anterior, *Pare, olhe, escute*, de 2002, conviviam com marcos de seu repertório, como a supracitada “Demônio colorido”, “Bye-bye tristeza”, “Retratos e canções”, “Enredo do meu samba”, “Vale tudo” (lançada em dueto com o compositor da canção, Tim Maia, em 1983) e “Olhos coloridos”. A proposta, porém, incluía o que Sandra definiu por “grandes momentos de nossa música preta” com suas

⁷Sandra de Sá. Criolo (Sandra de Sá/Adriana Milagres). *Africanatividade – cheiro de Brasil*. Universal Music. 2010. Fx.2.

⁸Sandra de Sá. *Música Preta Brasileira*. Universal Music. 2004. Álbum. Para esta tese foi adotada a opção de normalização das referências musicais como: músicas citadas entre aspas e títulos de discos em itálico. Essa forma já é utilizada frequentemente em livros e artigos em *websites* sobre música, apresentando a vantagem de facilitar a leitura e a prévia identificação das referências a faixas e discos que sejam homônimos.

⁹BARBOSA, Marco Antônio. Sandra de Sá e a música preta brasileira. Publicado em 01/03/2004. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/sandra-de-sa-e-a-musica-preta-brasileira>> Acesso 23/05/2019.

versões para “As dores do mundo”, de Hyldon, “Não Pode”, de Tony Bizarro, e “Chove chuva/Fio maravilha”, de Jorge Ben, canções originalmente lançadas nas décadas de 1960 e 1970. Conforme Sandra, em texto publicitário midiaticizado para o lançamento do disco: “Esses caras todos mereciam uma estátua em praça pública. E o pior é que eles acabam sumindo. Ninguém ouve mais falar de Cassiano, Hyldon, Simonal. É uma discriminação, um crime”¹⁰

Os artistas regravados ou citados acima por Sandra de Sá como responsáveis por grandes momentos da “música preta brasileira” – Tim Maia, Hyldon, Tony Bizarro, Jorge Ben, Cassiano e Wilson Simonal –, expressaram seu apogeu criativo e de sucesso comercial entre as décadas de 1960 e 1980. A própria Sandra de Sá teve seu repertório de maior impacto comercial lançado na década de 1980, a década em que iniciou seus registros fonográficos. Em comum, todos estes artistas estão localizados na sonoridade da *Black Music* brasileira, uma proposta musical fixada durante o momento de consolidação e expansão da indústria fonográfica no Brasil, particularmente na década de 1970. Proposta que se caracterizou pela adoção, por incorporação ou em hibridação com ritmos nacionais, dos gêneros musicais identificados como *Black Music* estadunidense, particularmente as sonoridades *Soul* e *Funk*.

O disco de Sandra foi lançado em um momento no qual o mercado fonográfico estava mais aberto a uma revalorização da sonoridade *Black* brasileira setentista. O sucesso da banda mineira de *pop-rock* Jota Quest exibe um indicativo – ou, talvez, um dos catalisadores – desta revalorização. Contratada pela gravadora multinacional Sony Music em 1996, a banda lançou o álbum de estreia *J. Quest* (1996), tributário da sonoridade *Black Music* e que teve execução radiofônica de “Encontrar alguém” e “Onibusfobia”, composições do grupo, e sucesso com uma versão funkeada de “As dores do mundo”, balada *soul* originalmente lançada, com sucesso, por seu compositor, Hyldon, em 1975 (e regravada por Sandra de Sá, em 2004, em versão mais próxima ao andamento original). Em uma faixa de menor sucesso comercial, “Há quanto tempo” a banda contou com a participação especial do cantor Tony Tornado, um dos grandes nomes da *Black Music* Brasileira nos anos 1970 e que, desde o final de tal década, se dedicava a uma bem-sucedida carreira como ator. Em 1998 a banda lançou seu segundo álbum, *De volta ao*

¹⁰BARBOSA, Marco Antônio. Sandra de Sá e a música preta brasileira. Publicado em 01/03/2004.

planeta, repetindo a fórmula musical de hibridar a sonoridade *pop-rock* com a *black music*, particularmente o *funk*¹¹, conquistando a vendagem de 500 mil discos.¹²

A atenção de um público consumidor jovem parece ter potencializado a percepção da relevância mercadológica da *Black Music* Brasileira - ou *Black Soul*, como também era chamada nos anos 1970. Em 2001, a filial brasileira da multinacional Universal relançou no formato CD parte de seu catálogo e, conforme a reportagem “Samba & Soul safras 60 e 70. Série de 12 obras repõe clássicos da música black nacional”, publicada no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo*, em 03/08/2001, apostou na importância cultural da vertente musical:

a seleção, feita pelo titã Charles Gavin, aposta na reputação popular da black dos anos 70 no Brasil, hoje gozando de relativa revalorização. Tudo começa pela raiz do que na década de 70 se tornaria um caldeirão de fusões entre samba, bossa nova, jazz, rhythm'n'blues, soul, funk e, mais adiante, discothèque: os três álbuns iniciais do carioca Jorge Ben (hoje Ben Jor), definidor, com Wilson Simonal, de novos rumos para o samba e para o orgulho negro no Brasil. (...) De Jorge, a coleção viaja à soul music de Cassiano e Hyldon, fundadores do gênero no Brasil com Tim Maia, lá pelo final dos 60.¹³

A pesquisa que será apresentada nesta tese insere-se no contexto de surgimento e consolidação dessa vertente musical, a *Black Music* Brasileira. O objetivo é discutir o tema da luta antirracista no Brasil através do objeto da *black music* feita no país por pessoas negras e em português entre os anos 1960 e 1988. Portanto, indo ao encontro do contexto que foi apresentado por Sandra de Sá como o grande momento da “Música Preta Brasileira”. A partir de tal cenário, busca-se localizar a circulação de ideias antirracistas registradas e difundidas no documento fonograma: os discos veiculados no recorte.

¹¹ Válido adiantar que a sonoridade Funk adotada pelo grupo Jota Quest e que é estudada nesta tese não se refere ao que hoje é amplamente conhecido por “Funk Carioca”. Embora haja uma ligação estreita, a partir dos Bailes Funk que surgiram por volta do final dos anos 1960 e início da década de 1970 em regiões de periferia, em especial na cidade do Rio de Janeiro (mas presentes em várias regiões do país), o Funk setentista tem por maior influência a sonoridade criada pelo artista estadunidense James Brown na década de 1960. Já a sonoridade do Funk Carioca apresenta relações com o Miami Bass, subgênero da cultura Hip Hop, que foi popularizada também nos EUA na década de 1980. Uma interessante ponte entre os dois gêneros pode ser ouvida na canção “Vira de ladinho (Malha Funk)” do grupo Malha Funk, sucesso lançado em 2006 na coletânea *Funk Mix*, produzida pelo Dj. Marlboro e distribuída pela gravadora Som Livre. Sobre ambos os movimentos musicais e o desenvolvimento de um a outro a partir dos bailes, PEIXOTO, Luiz F.; SEBADELHE, Zé O. 1976: *Movimento Black Rio*. 2016.

¹² Informação em <https://pt.wikipedia.org/wiki/De_Volta_ao_Planeta> Acesso 09/01/2021. Vale mencionar que em 2004, ano de lançamento do Música Preta Brasileira de Sandra, a coletânea de sucessos ao MTV Ao Vivo do Jota Quest figurou em 16º posição nas Estatísticas e Dados de Mercado do ABPD. <https://web.archive.org/web/20120524030038/http://www.abpd.org.br/estatisticas_mais_vendidos_cd_2004.as> Acesso 09/01/2021. O CD e DVD de Sandra não aparecem nas listagens da página.

¹³ <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200127.htm>> Acesso 08/01/2021

No Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, esta pesquisa identificou ao menos três gêneros musicais, etiquetas comerciais e estéticas, que poderiam ser elencados como “Música Preta Brasileira”. E, nesses três gêneros, alguns artistas negros fizeram circular ideias antirracistas. O primeiro desses gêneros é o samba de morro carioca, com artistas como Martinho da Vila, Candeia e o grupo Fundo de Quintal, entre outros que, conforme a comunicóloga Iris Oliveira, basearam-se “nos fazeres africanos ressignificados no Brasil”¹⁴ em sua expressão da cultura negra. Com algumas similaridades quanto ao norte cultural, mas forado tradicional eixo Rio-São Paulo – e, talvez por isso, demorando um pouco para ser fixado em fonogramas e ter maior impacto no cenário comercial brasileiro –, o segundo gênero é representado pelos Blocos Afro surgidos na Bahia na década de 1970, que também optaram pela centralidade na ascendência cultural africana em suas manifestações, angariando destaque no *boom* da música popular baiana a partir da década de 1980. Exemplo de particular impacto nesta segunda vertente é o Ilê Aiyê, que em sua primeira apresentação no carnaval de Salvador, em 1975, apresentou uma canção de influências *soul*, “Mundo Negro/Ilê Aiyê”,¹⁵ que até hoje é regravada por artistas negros localizados em diferentes gêneros musicais.¹⁶ O terceiro gênero passível de referência é a *Black Music* Brasileira, que articula referências da *black music* dos EUA a partir do idioma português, ambientando os temas ao contexto brasileiro e, em muitos casos, hibridando-os a gêneros musicais nacionais.

Apresentado o contexto mais amplo de desenvolvimento do tema, o objeto recortado nesta pesquisa é a *Black Music* feita no Brasil e em português, registrada em fonogramas. Escolha justificada pelo sucesso comercial angariado pelo gênero no mercado fonográfico brasileiro, sobretudo na década de 1970, quando reconhecida como uma vertente musical tida como própria das comunidades negras – diferenciando-se do samba, a esta altura consagrado como um símbolo nacional do Brasil mestiço.¹⁷ Uma segunda justificativa é a característica de apropriação e reelaboração de gêneros musicais oriundos da *Black Music* estadunidense, que compunham a “trilha sonora” do movimento pelos Direitos Civis de

¹⁴OLIVEIRA, Iris A. *Black soul e “samba de raiz”*: convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro. 1975-1985. Dissertação (Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

¹⁵PEREIRA, Amílcar Araújo. *O mundo negro*. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013, p. 171-172. MERCÊS, Geander B. *De Ilê Ifé ao Ilê Aiyê*: uma releitura do carnaval soteropolitano. Dissertação (Ciências Sociais). 2017.

¹⁶Regravações mais recentes com a banda de pop-rock O Rappa, como faixa 03 do cd 2 do álbum ao vivo *Instinto Coletivo*. Warner Music. 2001; e a supracitada Sandra de Sá, na faixa 02 do álbum *Africanatividade ao vivo – Sandra de Sá 30 anos*. Universal Music. 2011.

¹⁷VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

negros no país:¹⁸a música *Soul*, *Funk*, *Blues* e subgêneros do *Jazz* (notadamente a vertente *Hard Bop*).

A *Black Music* produzida no Brasil geralmente tem sua origem atribuída ao compositor e intérprete Tim Maia, em 1970, quando do lançamento de seu primeiro álbum, que conquistou grande sucesso comercial com canções como “Primavera” e “Azul da cor do mar”.¹⁹ Retroceder à década de 1960, como faz o recorte desta tese, permite compreender o período de produção musical que o trecho de reportagem citado acima demarcou como uma “raiz” desta música *black*, com Jorge Ben e Wilson Simonal - ainda que a reportagem atribua a Tim Maia, Hyldon e Cassiano o papel de “fundadores” da *soul music* no Brasil. A pesquisa localizou na produção musical de Elza Soares um marco inicial desta apropriação e reelaboração, justificando o marco inicial no ano 1960, quando do lançamento do primeiro álbum da cantora. A proposta geral da tese, portanto, é analisar o desenvolvimento de uma abordagem musical brasileira, realizada por artistas negros, que a partir do ano de 1960 incorporou e reelaborou gêneros musicais da *Black Music* estadunidense, em um criativo processo de hibridação, conforme propõe o argentino Nestor G. Canclini,²⁰ que lhes permitiu ainda produzir um veículo para a difusão de ideias antirracistas, seja pela denúncia do preconceito racial existente no Brasil (em contraponto às representações oficiais do país enquanto uma “democracia racial”) ou pela afirmação da cultura e da estética negras.

A *Black Music* como etiqueta comercial e expressão do Orgulho Negro.

Uma tese que propõe a análise da *Black Music* Brasileira exige, evidentemente, uma definição inicial do termo *Black Music* enquanto indicador de sonoridades e uma etiqueta comercial no mercado fonográfico. Pra começo de conversa, traduzindo o termo, a compreensão estadunidense de uma “música preta” ou “música negra” remonta a três matrizes musicais formuladas e difundidas pelas comunidades negras escravizadas no país:

¹⁸VIANNA, Hermano. *O Baile funk carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Depto. de Antropologia. 1987, p. 45.

¹⁹ Algumas das frequentes referências midiáticas ao primeiro álbum de Tim Maia como “pioneiro” ou “inaugural” da *black music* no Brasil serão exploradas no início do segundo capítulo desta tese.

²⁰CANCLINI, Nestor Garcia *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2008. Esta obra propõe identificar processos de fusões entre práticas culturais, destacando a importância à circularidade entre práticas de cultura erudita, popular e “de massas” que desenvolvem as especificidades da América Latina na “modernidade” pós-colonial. As contribuições do autor para esta tese serão apresentadas no primeiro capítulo.

as canções de trabalho (*worksongs*), cantigas entoadas coletivamente durante a atividade laboral; as canções religiosas (*spirituals*), uma forma de executar canções de louvor em igrejas cristãs para pessoas negras; e os lamentos individuais (*blues*), canções que privilegiavam a temática de desamores e as mazelas sociais cotidianas. Os diversos gêneros musicais registrados no documento fonograma no decorrer dos séculos XX e XXI por artistas negros estadunidenses comumente são definidos como tributários, herdeiros ou, ao menos, influenciados por uma dessas matrizes; principalmente o *Blues* que, talvez por ser a forma de expressão individual entre as três matrizes citadas, estimulou maior diversidade temática na criação artística.

O potencial da articulação política nas músicas criadas pelas comunidades negras dos EUA é ressaltado pela filósofa Angela Davis: “as pessoas negras foram capazes de criar uma comunidade estética de resistência com sua música, o que por sua vez encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa por liberdade.”²¹ Em diálogo com essa reflexão de Angela Davis, a socióloga Patrícia Hill Collins complementa: “Spirituals, blues, jazz, rhythm and blues, hip hop progressivo, todos fazem parte de uma ‘luta contínua e de uma só voz estética e política’.”²² A referência a “uma só voz estética e política”, extraída de Angela Davis, não sugere uma leitura da socióloga que negue a heterogeneidade das comunidades negras: “Nunca existiu uma cultura de resistência uniforme e homogênea entre os negros norte-americanos - e essa cultura tampouco existe hoje. De qualquer modo, pode-se dizer que os negros norte-americanos compartilham de uma agenda política e cultural comum...”²³ A agenda política e a resistência em questão dizem respeito às formas de discriminação e violência sofridas pelas comunidades negras no país, em particular através dos linchamentos e da política de segregação racial promovida pela sociedade branca nos estados do Sul do país, a partir de uma estrutura legislativa popularmente conhecida como Jim Crow. A dissertação do linguista português Antônio Borges traz uma síntese a esse respeito:

Efectivamente, nessa região dos E.U.A., onde viviam 95 por cento dos negros americanos, assinalam-se então inúmeros estratagemas destinados a impedir que os antigos escravos, agora com estatuto de homens livres, gozassem dos direitos cívicos recentemente adquiridos, outorgados pela lei federal. (...) O número de linchamentos, 12 em 1872, subiu para 255 em 1892. E esses actos de discriminação racial não só passaram a ocorrer cada vez mais frequentemente, como eram agora sancionados por leis específicas, nos diversos Estados. Em

²¹DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. 2017, p. 200, 201.

²² COLLINS, Patrícia H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org). *Pensamento Feminista. Conceitos fundamentais*. 2019, p. 282.

²³ COLLINS, Patrícia H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. 2019, p. 277.

concreto, estamos a falar do acervo de legislação que genericamente passou a ser conhecido e designado pelo nome de Leis Jim Crow (...) Assim, entre 1865 e 1967, desde o fim da Guerra Civil à afirmação do Movimento dos Direitos Cívicos, foram promulgadas mais de 400 leis estaduais, emendas à constituição e posturas municipais que tornaram legal a segregação racial relativamente aos negros. Por volta de 1876, os tratamentos discriminatórios tornaram-se tão correntes que se considera que a Reconstrução e os direitos de cidadania por ela implementados e outorgados eram já letra morta. Em 1890, o Mississippi, através do imposto de capitação, impôs as primeiras medidas restritivas que aí levaram à suspensão do voto dos negros, o que também aconteceu na Louisiana, em 1898.²⁴

Em uma sociedade marcada por uma segregação racial oficial desde o século XIX, o incipiente mercado fonográfico, surgido no início do século XX, refletiu essa separação. E um “lugar” inicial onde a discriminação racial demonstrou força na música documentada em registro fonográfico foi o *jazz*. Apesar do *blues* ser o gênero musical negro de maior influência na cultura estadunidense (o paralelo cultural brasileiro é o samba) e ter sido fixado inicialmente em fonograma em 1912 (com a gravação instrumental de “Memphis Blues”, orquestrada por William C. Handy), até por volta dos anos 1940 ele era predominantemente considerado um tipo de música folclórica. Deste modo, o gênero musical de ascendência negra a ser inicialmente consagrado como produto no mercado fonográfico foi o *jazz*, gênero associado a uma criação cultural urbana. Contudo, a primeira gravação de *jazz* foi realizada por um grupo integrado apenas por músicos brancos, a Original Dixieland Jass Band, que registrou em 26/12/1917 as músicas “Livery Stable blues” e “Dixie Jass Band one step”.

O ocaso do primeiro registro fonográfico de *jazz* apresenta, porém, uma dimensão mais complexa do que “uma forma cultural criada por negros sendo apropriada por brancos” – e vale adiantar que o desenrolar deste ponto será importante para o argumento do primeiro capítulo desta tese. Nos debates e literaturas atuais é indubitável a relação do *jazz* com as comunidades negras, mas, no contexto da primeira gravação, o assunto apresentava certa controvérsia. A fórmula musical registrada pela Original Dixieland já era tocada em diversas regiões do ambiente urbano estadunidense desde o final do século XIX, principalmente na cidade de Nova Orleans, que ganhou o título de “berço do *jazz*”, ou, conforme o jornalista brasileiro Carlos Calado, sua “grande incubadora”.²⁵ Em Nova Orleans atuaram nomes hoje mitológicos no universo jazzístico, como os músicos negros Freddie Keppard, Jelly Roll Morton e aquele a quem é atribuída a criação do *jazz*, o

²⁴BORGES, Antônio. *De Jim Crow a Langston Hughes*. “Quando a música começou a ser outra”. 2007, p. 20-21.

²⁵CALADO, Carlos. *Louis Armstrong*. Coleção Folha: Clássicos do Jazz. 2007. Vol.3. 64 p.

trompetista Buddy Bolden.²⁶ Embora a cidade esteja situada na região sul dos Estados Unidos, onde imperava as leis Jim Crow, por sua colonização francesa e anexação tardia à nação estadunidense, a relação entre pessoas negras e brancas era menos segregada, possibilitando maior circulação cultural. É o que o jornalista citado acima, Carlos Calado, denominou como um efervescente “caldeirão cultural” no qual referências culturais de ascendência nas comunidades brancas e negras puderam hibridar em um processo que deu origem ao *jazz* - mas é importante salientar que, nesse caso, com grande proeminência da contribuição negra. E, neste cenário de particularidade local nas hibridações em uma sociedade sulista segregada, o líder da Original Dixieland, o trompetista Nick La Rocca, com o sucesso das gravações iniciais, declarava publicamente que o *jazz* era uma criação dos brancos estadunidenses, sem qualquer participação dos negros que, segundo La Rocca, jamais tinham contribuído com algo de valor para a realidade musical do país.²⁷

A declaração racista de La Rocca não impediu o registro fonográfico dos jazzistas negros de Nova Orleans, mas ecoou no incipiente mercado de bens culturais de uma sociedade segregacionista. E assim, a uma forma bastante semelhante de produção musical – o *jazz* surgido na cidade de Nova Orleans – houve a criação de duas nomeações: as gravações feitas por músicos brancos foram chamadas de *Dixieland* (“*dixie*” é um termo que expressa o que é específico da região Sul –²⁸ como a própria legislação *Jim Crow*), e as gravações feitas por músicos negros foram chamadas de *New Orleans*, em homenagem à cidade de origem (tendo por nome mais representativo, desde os anos 1920, o trompetista e cantor Louis Armstrong). A importação da segregação para o universo musical, contudo, não se limitou ao *jazz*. No início da década de 1920, uma vertente de *blues* executada em uma sonoridade imiscuída ao *jazz* ganhou espaço no mercado fonográfico, particularmente com intérpretes femininas, como Bessie Smith, Ma Rayney e Mamie Smith. As empresas de disco começaram a investir em gravações musicais de artistas negros, mas, seguindo a lógica segregacionista, essas gravações eram destinadas para um público consumidor circunscrito às comunidades negras. Talvez pela constatação de que o registro sonoro possibilitado pelos fonogramas não permitia a identificação da cor da pele de artistas registrados, ainda na década de 1920 as músicas de e para pessoas negras passaram a ser

²⁶CALADO, Carlos. Coleção Folha: Clássicos do Jazz. (20 vol.) Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. 64 p. HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 2009. BURNS, Jazz (documentário).

²⁷Conforme o primeiro episódio da série documental *Jazz*, dirigida por Ken Burns. 2002. 724 min (tempo total)

²⁸ Sobre esta definição do termo, GENOVESE, Eugene. *A terra prometida*. O mundo que os escravos criaram. 1988.

comercializadas com o selo *race records*. O historiador Eric Hobsbawm fornece uma melhor explicação dessa divisão no mercado:

O enorme aumento do público negro produziu um fenômeno responsável pela documentação básica do jazz: o *race-records*. A partir de 1920, as empresas de disco passaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado dos negros e, a partir de 1923 várias companhias passaram a elaborar, sistematicamente, catálogos voltados para esse segmento. O mais famoso deles, Okeh Company (1923-1935), incluía, além de raro material folclórico, a maior parte da obra inicial de Louis Armstrong.²⁹

A definição *race records*, portanto, a partir dos anos 1920 reproduzia a segregação racial do Sul estadunidense para o mercado fonográfico nacional, sinalizando, ao mesmo tempo que circunscrevia, para lojistas e consumidores, um “lugar” para a “música preta” ou “música de pretos” nas paradas de sucessos. O desenvolvimento deste mercado permitiu o registro de *blues* mais próximos à execução rural (a voz acompanhada por violão, fórmula comumente conhecida como *Delta Blues*, em referência à mítica de sua execução nas margens do rio Mississippi) por nomes como Blind Lemon Jefferson e Charley Patton ainda na década de 1920; e Robert Johnson e Lead Belly nos anos 1930. Este último, Lead Belly, apresentou uma hibridação do *blues* com elementos do *spiritual* - gênero que nos anos 1930 conquistou maior espaço fonográfico, rebatizado pelo termo *gospel*, com nomes como Sister Rosetta Tharpe e Mahalia Jackson. No cenário do pós-Segunda Guerra Mundial, no final da década de 1940, um novo formato de *blues* ganhou destaque no mercado das *race records*. Mais exatamente, a partir de 1948, com o registro por Muddy Waters das canções “I cant’ be satisfied” e “I feel like going home”, demarcando uma atualização do *Delta Blues*, executado com banda completa (bateria, piano, contrabaixo e gaita de boca) e substituindo o violão pela guitarra elétrica - formato que ficou conhecido pelo termo *Chicago Blues*, em uma sonoridade reconhecida como urbana. Neste período ocorreu a emergência de outra conceituação para referenciar a “música preta”. Conforme o jornalista Florent Mazzoleni, “Difundido pelo jornalista Jerry Wexler em 1949, o termo *rhythm’n’blues* pôs fim ao uso da humilhante expressão *race records* para designar as paradas de sucesso das músicas negras.”³⁰

A terminologia *rhythm’n’blues* (r’n’b), portanto, designava na década de 1950 um grande grupo de gêneros musicais, ou sonoridades, que tinham como ponto em comum serem executadas por e para pessoas negras: do *gospel* de Sister Rosetta Tharpe ao *doo-wop* (gênero popular, caracterizado pela execução das canções por grupos vocais, em harmonia

²⁹HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 2009, p. 82.

³⁰MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. 2012, p. 57.

de vozes) do The Platters, dos então populares (entre o público negro, bom recordar!) *Chicago blues* de Muddy Waters e Howling Wolf ao *rock'n'roll* (novo formato de música urbana, com forte apelo entre o público jovem, caracterizado pela temática adolescente em canções dançantes de andamento acelerado) de Chuck Berry e Little Richards. E, assim como a categoria *race records* foi sucedida pela *rhythm'n'blues* como forma de definir lugares para a divisão racial no mercado da música gravada, na década de 1960 a terminologia *black music* reforçou a divisão racial no mercado fonográfico, então fortalecido pelo sucesso da música jovem.

A referência à emergência da música jovem como produto de destaque na indústria fonográfica possibilitou a este texto de introdução enfim apresentar o termo *black music* como etiqueta comercial e sinalização de sonoridades. E o *rock'n'roll* aqui aparece como o gênero musical catalizador de novos encontros e divergências raciais no cenário musical dos EUA. Nos anos 1950, artistas negros, como o pioneiro Fats Domino³¹ e os citados Chuck Berry e Little Richards, e brancos, como Elvis Presley, Bill Halley, Jerry Lee Lewis e Buddy Holly, registraram em discos propostas musicais que partiam das sonoridades *rhythm'n'blues*, misturadas entre si e com gêneros populares destinados ao público branco, como o *country* e o *western swing*, no que foi aglutinado pelo nome de *rock'n'roll*,³² um gênero de sucesso e forte apelo comercial entre o público consumidor adolescente de ambas as cores de pele.

O que poderia sugerir uma possibilidade igualitária do *rock'n'roll* nas divisões raciais do mercado cultural estadunidense - “igualitarismo” que não significava condições equânimes de retorno financeiro, acessos a espaços culturais ou nas relações com outras instituições, como nos riscos de violência policial -, já na década seguinte, os anos 1960, fraturou-se, conforme o *rock* sedimentava seu lugar na indústria do entretenimento enquanto trilha sonora da juventude.³³ Embora todos os artistas citados no parágrafo anterior, à exceção de Domino, tenham gravado e alcançado sucesso na segunda metade da década de 1950, no início da década seguinte eles aparentavam obsoletos – e muitos estavam com a carreira paralisada ou finalizada – diante de uma nova geração de rockeiros, como os grupos do fenômeno que ficou conhecido como “invasão britânica” (The Beatles,

³¹ Sobre o papel pioneiro das gravações de Domino, desde 1949, para o que viria a ser denominado *rock'n'roll*, ver RIBEIRO, Helton. *Fats Domino*. Coleção Folha Soul & Blues. vol. 22. 2015.

³² Uma narrativa detalhada deste processo está em MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. 2012.

³³ Sobre o surgimento da juventude (branca) como identidade social e público consumidor, ver SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. 2009.

The Rolling Stones, The Animals, The Who, etc) ou os da “reação americana” (The Byrds, The Beach Boys, The Mamas and the Papas, etc), ambos formados por jovens brancos. O *rock* era consolidado como produto e a expressão musical de uma faixa etária, o público adolescente, mas ficava subentendido pelos “rostos” deste símbolo etário que o destinatário da identificação era a adolescência branca.

A compreensão do *rock* como gênero de expressão da “música jovem” na sociedade estadunidense deixava implícito que essa figura universal do jovem se referia aos jovens das comunidades brancas, a juventude negra do país desenvolvia outra forma de expressão a partir da música *soul*, cujo primeiro ídolo foi o cantor Sam Cooke (1931-1964). Em comum, ambos os gêneros da divisão racial da “música jovem”, além de partir dos gêneros negros da etiqueta *rhythm'n'blues* (o *rock* mais circunscrito ao *rock'n'roll* da década anterior e aos *Chicago blues*, e o *soul* mais aberto aos gêneros diversos, em especial a uma secularização do *gospel*), destacaram os timbres de instrumentos eletrificados: no *rock*, predominando o formato do trio bateria, contrabaixo elétrico e guitarra; e no *soul*, além dos mesmos três instrumentos, o forte uso do órgão elétrico e de um naipe de sopros (principalmente saxofone e trompete). As musicólogas Maria Cristina Magalhães e Ana Guiomar Souza sintetizaram a diferença na recepção dos dois gêneros musicais: “Enquanto o fenômeno do rock dominava o consumo da música entre os jovens ‘brancos’ e economicamente favorecidos, o soul visava o resgate de um ritmo autenticamente negro nos guetos norte-americanos.”³⁴

No espaço comum da indústria do entretenimento e do mercado fonográfico dos EUA, portanto, na década de 1960 foi reafirmada uma já antiga divisão racial na música popular, uma “política da estética” na música jovem do país que estabelecia e delimitava a distribuição em quinhões, lugares separados para brancos e negros na experiência compartilhada de uma cultura jovem.³⁵ Assim como a terminologia *race records* foi

³⁴ MAGALHÃES, Maria C. P. F; SOUZA, Ana G. R. Identidade cultural na música negra: o exemplo do soul e do rap. In: *Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/Jataí: História e Diversidade Cultural*. Textos Completos. 2012, p. 4.

³⁵ Esta frase faz alusão a uma reflexão do filósofo francês Jacques Rancière, que propôs a identificação de uma “política da escrita” a partir da “partilha do sensível”: “Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com as atribuições e finalidades e a circulação o sentido; entre a ordem do visível e do dizível.” In:

sucedida por *rhythm 'n' blues*, o novo cenário demarcou o quinhão das comunidades negras pelo termo *black music*, a designar a produção musical produzida por e para as pessoas negras em geral e, em particular, a parcela jovem, com o *soul* e o *funk* - gênero criado e popularizado pelo cantor *soul* James Brown ainda nos anos 1960, que priorizava os elementos rítmicos e dançantes. E, do mesmo modo que qualquer ouvinte do *rock* reconhece no gênero uma pluralidade de estilos internos, a caracterizar sonoridades tão díspares como das bandas The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd, The Doors, The Stooges, Yes, Jethro Tull, Led Zeppelin e Black Sabbath, entre várias outras consagradas nas décadas de 1960 e 1970; o universo da *black music* dos gêneros *soul* e *funk* no mesmo período desenvolveu sonoridades diversas, como as de Sam Cooke, Otis Redding, James Brown, Aretha Franklin, The Miracles (grupo no qual surgiu Smokey Robinson), The Impressions (no qual surgiu Curtis Mayfield), The Supremes (no qual surgiu Diana Ross), Sly & The Family Stone, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Jackson 5 (onde surgiu Michael Jackson), Nina Simone, The Love Unlimited Orchestra (criada por Barry White), The Temptations, Isaac Hayes, entre vários outros, passando por execuções dançantes, agressivas ou lentas, e uma diversidade temática, com letras românticas e contestatórias.³⁶

Inserida em um contexto de discriminação social e segregação oficial às comunidades negras, a música popular comercializada em fonogramas documentou a veiculação não apenas de temáticas prosaicas e românticas, mas também de uma agenda política antirracista, conforme mencionado no início deste tópico. As pessoas negras estadunidenses não aceitaram passivamente a opressão que lhes foi imposta e realizaram várias formas de contestação às políticas segregacionistas e às demais formas de violência que sofriam, com destaque para os movimentos iniciados nos anos 1950, agregados em torno da reivindicação inicial pelos direitos civis no sul segregacionista e que se destacaram no mesmo período de emergência da música jovem. O jornalista Paul Friedlander, no livro *Rock and Roll: uma história social*, pontua que: “A soul music ajudou a criar a atmosfera na qual o orgulho negro cresceu. Junto com o movimento pelos direitos civis, com a

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 1995, p. 7, 8 (itálico do original). Reflexão retomada em RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e Política. 2005. Apesar da pertinência da proposta e seu potencial para as questões propostas por esta pesquisa, a presente tese será desenvolvida a partir de outros caminhos teóricos, conforme será exposto.

³⁶ Para uma leitura básica referente a alguns dos grandes nomes citados acima é recomendado os 15 volumes da *Coleção Folha Soul & Blues*, com coordenação da edição de textos por Carlos Calado, quinzenalmente publicada pela Editora Mediafashion em 2015, contendo em cada edição um cd e um livreto de 44 páginas.

expectativa de crescimento econômico e o crescente idealismo da época, a soul music refletia e incitava o avanço dos negros.”³⁷

A convergência entre a *black music* e a luta política antirracista justificou a percepção, ainda na primeira metade da década de 1960, conforme o antropólogo Hermano Vianna, que “o soul foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a ‘conscientização’ dos negros norte-americanos.”³⁸ São canções que articularam as mensagens politizadas veiculadas nas letras com o sucesso comercial, capaz de potencializar a difusão das mensagens presentes. O primeiro ídolo *soul*, Sam Cooke, embora mais conhecido por canções de temática romântica, em 1964, pouco antes de seu precoce falecimento, gravou aquele que seria um dos primeiros “hinos” do movimento pelos direitos civis na sonoridade *soul*, “A change is gonna come” (A mudança está por vir), canção regravaada por Otis Redding em seu mais consagrado álbum, *Otis Blue/Otis Redding Sing Soul* (1965) e por Aretha Franklin no também consagrado álbum *I never loved a man the way I love you* (1967). Vários nomes destacaram-se na execução de canções sintonizadas com a causa antirracista, como Curtis Mayfield, conforme destacado por Carlos Calado:

Se as letras de canções como “Keep on Pushing” (“Continue empurrando”) [1964] e “People get ready” (“Povo, prepare-se”) [1965] já embutiam mensagens do movimento pelos direitos civis dos negros, Curtis foi se tornando mais explícito, progressivamente, nas canções que continuou escrevendo para os Impressions (...) “We’re a winner” (“Somos um vencedor”), por exemplo, chegou a ser vetada na programação de algumas rádios norte-americanas, em 1968, por causa dos versos que se referem ao orgulho de ser negro (“E nós somos vencedores / E todos sabem isso também / Nós vamos continuar empurrando / Como nossos líderes dizem para fazer”). Qualquer semelhança com as bandeiras do movimento Black Power não era mera coincidência.³⁹

O fortalecimento da autoestima das pessoas negras tornou-se uma temática forte das canções da *black music* do período, como em um dos primeiros sucessos da proposta *funk* de James Brown, “Say it loud, i’m black and i’m proud” (Diga alto, sou negro e tenho orgulho), lançada em 1968; no *soul* “Respect” (Respeito) composta e originalmente gravada por Otis Redding (1965) e recriada como emblema do feminismo negro por Aretha Franklin (1967) - coincidentemente, lançadas nos mesmos celebrados álbuns citados no parágrafo anterior -; ou no *funk* psicodélico “Don’t call me nigger, whitey” (Não me chame

³⁷ FRIEDLANDER, Paul apud MAGALHÃES, Maria; SOUZA, Ana. *Identidade cultural na música negra*. 2012, p. 5.

³⁸ VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca*. 1987, p. 45, 46.

³⁹CALADO, Carlos. *Curtis Mayfield*. Coleção Folha Soul & Blues. Vol. 8. 2015, p. 18-19.

de macaco,⁴⁰ branquelo), lançado em 1969 no consagrado álbum *Stand* de Sly & The Family Stone. Essa relação entre política e autoestima insere na definição de “empoderamento” de Joice Berth:

Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade.⁴¹

Não apenas nas letras explícitas das canções, mas o fato em si de várias pessoas negras aparecerem em posições de destaque na indústria do entretenimento, e não mais apenas em posições profissionais subalternas, contribuía para esse fortalecimento da autoestima, aspecto potencializado pela difusão dos aparelhos de televisão. Formas específicas de dançar, se vestir e de valorização das características físicas, como o cabelo crespo, compunham o chamado Orgulho Negro (*Black Pride*), um dos elementos para a conquista do Poder Negro (*Black Power*), em um compromisso comum pelo fim da segregação racial e pela causa antirracista.

A dimensão política antirracista na música popular, embora tenha adquirido maior destaque temático no contexto contestatório da década de 1960, não surgiu na música negra estadunidense em tal década. O *blues* jazzístico “(What did I do to be so) Black and blue” ([O que eu fiz para ser assim] Preto e azul), composto e gravado pelo pianista de *jazz* Fats Waller (com letra de Harry Brooks e Andy Razaf) em 1929, é um exemplo de crítica contundente às mazelas sofridas pelas pessoas negras devido à discriminação racial e foi incorporado como repertório constante - e com muitas gravações - nas décadas seguintes por Louis Armstrong, que, além de um pioneiro do estilo *New Orleans*, é o mais influente nome de toda a história do *jazz*. Outro *blues* jazzístico, “Strange fruit” (Fruto estranho), composto e gravado pela cantora de *jazz* Billie Holiday em 1939, a partir do poema de Abel Meeropol, é outro exemplo em uma impactante denúncia aos recorrentes assassinatos por linchamento a negros no sul dos EUA – os estranhos frutos tematizados pela canção eram os corpos que apareciam pendurados nas árvores. Nas igrejas protestantes destinadas ao público negro pela política de segregação, as canções *gospel* veiculavam mensagens de empoderamento e antirracistas através de uma leitura política do princípio igualitário

⁴⁰ “Nigger” é um termo altamente pejorativo com o qual as pessoas racistas buscam ofender pessoas negras. Por isso, para uma tradução da ideia da canção, a opção do termo “macaco” pareceu mais precisa do que “negro”.

⁴¹ BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* 2018, p. 15.

basilar do cristianismo - afinal, a religião prega uma igualdade fraterna de *toda* a humanidade, criada à imagem e semelhança de Deus;⁴² canções registradas e comercializadas pelos artistas gospel do período. Também houve registros em fonogramas por gravações feitas nas igrejas entre 1960 e 1966, e 43 desses registros estão disponíveis comercialmente em CD desde 1997, no disco duplo *Voices of the Civil Right Movement: Black American freedom songs*, pela distribuidora Smithsonian Folkways.

A breve síntese exposta neste tópico permite situar um repertório de sonoridades, imiscuído a uma agenda política de combate ao racismo, que foi registrado pelo documento fonograma e difundido pelo compromisso comercial da indústria de bens culturais. Essa variedade de “produtos” - a música gravada para comercialização - foi difundida por discos, trilhas sonoras de cinema e programas de rádio ou televisão não apenas no território dos EUA, mas em diversas regiões do planeta, o que inclui o Brasil, a realidade estudada nesta tese. Caberá ao primeiro capítulo situar, brevemente, um histórico de contatos, registrados em fonogramas, da música brasileira com vertentes da música negra estadunidense desde o início do século XX. A adesão e reelaboração das referências da música negra estadunidense por artistas do Brasil ocorreu a partir de possibilidades de sonoridades diversificadas, assim como formas distintas de expressão, com maior ou menor intensidade no posicionamento, de uma identificação social politizada pelo “significante negro” em uma linguagem antirracista.

O “significante negro” e as linguagens antirracistas.

A proposta desta tese consiste em identificar na sonoridade *black* da música brasileira a criação de um canal de expressão para as comunidades negras do país, veiculando uma linguagem política de afirmação estética e das culturas negras, igualdade racial e combate ao racismo. Tal linguagem expressa uma formulação de identificação transnacional - o que a tese propõe denominar de Linguagem Política do Orgulho Negro - contraposta à representação oficial brasileira, hegemônica na sociedade de um país que

⁴² “Ao proclamar uma única natureza para todos os homens, dada por Deus, proclamou também que todos os homens são irmãos. Mas ao fazer isto, apesar de todas as tentativas de separar o reino de deus dos reinos dos homens, evidenciou o abismo existente entre a igualdade dos homens perante Deus e a cruel desigualdade do homem perante o homem.” GENOVESE, Eugene. *A terra prometida*. 1988, p. 264. A Parte II do livro, “A pedra e a Igreja”, analisa a leitura do cristianismo feita por pessoas negras desde o período escravista. É emblemático, aliás, que o título original da obra, publicada nos EUA em 1974, é *Roll, Jordan, Roll*, nome de uma canção *spiritual*.

negava a presença do racismo. É válido, portanto, que esta introdução situe a quem leia a tese sobre a compreensão fornecida a alguns conceitos displicentemente citados no decorrer deste parágrafo.

Ao abordar a produção de uma “música negra”, a tese se afasta de perspectivas que naturalizam ou essencializam a noção de uma “identidade racial biológica” e, por isso, há a opção por partir da mobilização dos suportes teóricos oferecidos pelo sociólogo Stuart Hall e o antropólogo Kabengele Munanga. Para o sociólogo, no artigo “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, o “significante ‘negro’” seria um conceito condensador capaz de agregar indivíduos distintos, orientados também por diversas outras identidades,⁴³ por exemplo, nacionalidade, gênero, posição social, de classe e identificação político-ideológica, o que este autor define como a “identidade cultural fragmentada”, característica do séc. XX.⁴⁴ Entre os indivíduos compreendidos através do “significante ‘negro’”, pode-se vislumbrar o que Kabengele Munanga indicou como “identidade cultural subjetiva”: “a maneira pela qual o próprio grupo define-se e é definido por outros”.⁴⁵ Articulando uma identidade negra global e sua manifestação brasileira, Kabengele Munanga propõe que “poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de ‘exclusão’”.⁴⁶ Assim, conclui o antropólogo, “a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania”.⁴⁷

A consciência de viver em condição de exclusão ressoa em expressões antirracistas, na reivindicação pela mudança de tal condição e na fixação das mudanças em direitos, ainda que os contornos da mudança almejada sejam distintos, assim como as características da “cultura negra”, entre os distintos indivíduos agregados pelo “significante ‘negro’”. Assim, conforme ressaltam André Botelho e Lilia Schwarcz, deve-se pensar a noção de “identidade como uma construção social relativa, contrastiva e situacional. Ou seja, ela é uma resposta política a determinadas demandas e circunstâncias igualmente políticas, e é volátil como são diversas as situações de conflito ou de agregamento social”, por isso,

⁴³ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2003, p. 317-330.

⁴⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2005, p. 86.

⁴⁵ MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2012, p. 88.

⁴⁶ MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2012, p. 16.

⁴⁷ MUNANGA Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2012, p. 16.

melhor definida por eles como uma “identidade social politizada”.⁴⁸ Ou ainda, como prefere esta pesquisa, como “identificação”.

A compreensão da luta antirracista como uma luta política é o pressuposto norteador desta tese, posto que “a inscrição no real sob a forma de ‘exclusão’” a que são submetidas as pessoas negras é direcionada ao espaço silencioso do privado, sobretudo no Brasil;⁴⁹ e um esforço político, conforme recordado por bell hooks, busca “preencher o espaço entre público e privado”⁵⁰. Assim, ao trazer a público o confronto ao processo sistemático de exclusão, a contestação antirracista opera em um esforço de politizar uma situação que o discurso hegemônico insiste em relegar para o espaço do privado, um tipo de atuação política que perpassa os ambientes definidos por Pierre Rosanvallon como “esfera do político” e “esfera da política”.⁵¹ O político, conforme o autor, refere ao terreno de configuração do social, do modo como as relações sociais operam - ou são operadas - no cotidiano, ambiente no qual são construídas, competem e convergem as diferentes representações e projetos que concebem e configuram a vida em comum. É na esfera do político que operam as manifestações nas ruas e as expressões culturais, como as canções. Mas as reivindicações antirracistas, para além da mudança no cotidiano e da vida em comum, buscam a inscrição desta mudança no real sob a forma de direitos e políticas públicas, e assim, sua atuação comumente alcança a esfera da política que, para Pierre Rosanvallon, é o espaço da gestão do social, através do Estado.

Abordar o antirracismo em sua dimensão política permite identificar uma tradição de pensamento político que tem como objeto e tema o combate à exclusão ou inferiorização de pessoas negras ou de outros grupos humanos “racializados”.⁵² E, assim, a produção de obras antirracistas configura um objeto de análise para a historiografia das ideias políticas e sociais, reflexão que motivou a esta pesquisa amparar-se nos modelos de interpretação propostos pelos historiadores Quentin Skinner e John G. Pocock. Os dois historiadores

⁴⁸ BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia, M. Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 2012, p. 12.

⁴⁹ SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário*. Cor e raça na sociabilidade brasileira. 2012, p.30-36.

⁵⁰ HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?*. Mulheres negras e feminismo. 2020, p.16.

⁵¹ ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010.

⁵² Segundo Francisco Bethencourt, “a expansão europeia deu origem a um corpo coerente de ideias e práticas associadas à hierarquia dos povos de diferentes continentes.” In: BETHENCOURT, Francisco. *Racismos*. Das cruzadas ao século XX. 2018, p. 39. Essa hierarquia, no argumento do autor, manifestou em preconceito e ação discriminatória em relação à ascendência étnica, motivados por projetos políticos. Esse comportamento hierárquico e preconceituoso define, para o autor, o racismo, que antecede a formulação das teorias raciais, também chamadas de racismo científico. Para uma leitura específica sobre as teorias raciais, ver também: TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. 1993.

desenvolveram a perspectiva comumente chamada de Contextualismo Linguístico ao proporem a análise histórica de obras do pensamento político enquanto discursos que buscam intervir em questões da vida política em determinado momento e local. A historicização das obras do pensamento político, conforme essa abordagem, propõe compreender certos termos mobilizados nos textos como vocábulos políticos, expressões de um posicionamento em questões de seu tempo vivido. O contexto linguístico, assim, está relacionado a um contexto histórico e às formas de expressão disponíveis no debate político - que podem ser seguidas ou ressignificadas - e refere a tudo aquilo que forma certa linguagem política de um período. E os textos do pensamento político, identificados como discursos situados em - e destinados a intervir em - seus contextos, são considerados como *atos de fala*, espaços de ação.

Quentin Skinner é o autor de maior destaque na historiografia entre os dois citados, e atribui às aulas de John Pocock uma das principais influências para o desenvolvimento de sua proposta metodológica. Entre suas obras de maior destaque, percebe-se o intuito de recuperar a intenção dos autores e autoras, pois, “reconstituir essas intenções permite-nos caracterizar aquilo que o autor estava a fazer – ou seja, ser capaz de afirmar que ele ou ela pretendiam, por exemplo, atacar ou defender um argumento em particular, criticar ou desenvolver uma tradição específica de discurso, e por aí diante.”⁵³ A busca pela compreensão das intenções na publicação de certas obras como intervenções no cenário político aparece de forma nítida nas análises sobre Thomas Hobbes, como em *Hobbes e a liberdade republicana* (2010); mas uma análise panorâmica, que privilegia os confrontos e modificações operados na linguagem política através da ação de diversos autores, aparece nos livros: *As fundações do pensamento político moderno* (1996), *Liberdade antes do liberalismo* (1998) e no conjunto de artigos metodológicos reunidos em *Visões da Política* (2002). É nessa abordagem mais abrangente de Skinner que John Pocock assumidamente se inspira em seus livros de maior repercussão, *El Momento Maquiavélico* (2002) e o conjunto de artigos *Linguagens do Ideário Político* (2013), atentos à interlocução de autores em um recorte temporal amplo, de modo que “importa saber quais foram as implicações e consequências das mudanças verificadas no vocabulário conceitual dos homens, assim como conhecer em seus termos as ocasiões e as causas originais que determinaram que

⁵³ SKINNER, Quentin. Motivos, intenções e interpretação. In: *Visões da Política: Sobre os métodos históricos*. 2002, p. 142.

essas mudanças tivessem lugar.”⁵⁴ E, assim, em cada contexto, eles buscam identificar certas “‘questões paradigmáticas’ ou modos de enfrentar essas questões, comuns a vários autores mais ou menos contemporâneos – uma comunidade de ‘falantes’ de uma linguagem política, que a atualiza através de suas intervenções particulares”.⁵⁵

Para a metodologia do contextualismo linguístico, “estudar o discurso político implica estudar fatos históricos, pois faz parte desse enfoque pensar os discursos como ações - ‘atos de fala’, para usar o termo da filosofia da linguagem contemporânea -, para reagir a fatos passados (geralmente ações humanas), modificar fatos presentes ou criar futuros.”⁵⁶ Quentin Skinner e John Pocock realizam uma apropriação alusiva à teoria da filosofia da linguagem de John Austin que, nos estudos da retórica, propôs a abordagem da ação linguística realizada nos enunciados performativos, os *atos de fala*, que seriam o ato locucionário (a enunciação de palavras ou frases), o ato ilocucionário (a ação realizada ao proferir um enunciado) e o ato perlocucionário (a consequência ou efeito provocado pelo ato ilocutório).⁵⁷ A menção neste parágrafo a uma “apropriação alusiva” da teoria dos atos de fala deve-se à constatação que os autores, embora assumindo a inspiração em John Austin, não se preocupam em transportar a teoria da Linguística para a História das Ideias, posto que as análises não buscam identificar os efeitos gerados nos leitores. Esta ausência na interpretação é muito ressaltada pelos críticos da proposta, como nos artigos compilados por Enrique Bocardo Crespo, que denunciam a limitação aos atos ilocucionários, perdendo a capacidade das obras de criar ações sociais.⁵⁸ A opção de Quentin Skinner e John Pocock, contudo, é compreensível na leitura de seus textos, que evidenciam o compromisso em identificar nas obras as ações políticas intencionais, realizadas para intervir em determinado contexto, e não os efeitos causados na audiência.

A opção por uma exposição tão longa – para um texto introdutório - das possibilidades e limites da metodologia do contextualismo linguístico serve para justificar

⁵⁴ POCOCK, John. G. A. *El Momento Maquiavélico*. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlántica. 2002. p. 142. Livre tradução minha.

⁵⁵ ARAÚJO, Cícero. Apresentação. Um “giro linguístico” na história das idéias políticas. In: POCOCK, John. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.). 2013, p. 11.

⁵⁶ ARAÚJO, Cícero. Apresentação. Um “giro linguístico” na história das idéias políticas. In: POCOCK, John. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.). 2013, p. 09.

⁵⁷ SANTOS, Saulo. Fundamentos de pragmática. Apoio pedagógico. 06/06/2018. Disponível em <<https://grad.lettras.ufmg.br/arquivos/monitoria/20180606%20-%20Pragm%C3%A1tica%20-%20Aula%2003%20-%20Atos%20de%20fala.pdf>> Acesso 31/01/2021.

⁵⁸ CRESPO, Enrique B. Intención, convención y contexto. In: *El giro contextual*. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios. 2007, p. 305-366. Mas também presente nos outros textos de comentadores. Para a teoria original, ver AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes. 1990.

de antemão que esta tese apresenta as mesmas limitações quanto à recepção das obras analisadas. Ao propor a identificação das linguagens políticas antirracistas e os *atos de fala* produzidos em algumas canções, não há o objetivo de identificar os efeitos causados nos ouvintes diante da escuta de tais canções. Decerto alguns ouvintes podem refletir, se informar e elaborar críticas à realidade vivida, enquanto outros podem apenas se entreter com as melodias, assim como a leitura de um livro não garante mudanças efetivas em quem o lê. O potencial da proposta está na possibilidade de identificar em produções culturais, seja algumas formas de literatura, seja em alguns formatos musicais, a capacidade de expressão de ideias políticas, formas de intervenção na realidade vivida. Há diferenças entre as “formas de dizer” características ao suporte livro e o suporte canção - e as especificidades da música gravada enquanto produto cultural serão abordadas em tópico específico desta introdução -, mas cabe adiantar que ambos preservam uma condição híbrida enquanto produtos de uma indústria de bens culturais e formas de expressão de autoras e autores que, a partir das características do formato, podem expressar discursos. A dimensão comercial, portanto, não impede que se identifique no produto final registrado, o livro publicado ou a canção gravada, a difusão de mensagens na obra. Na performance da canção, os *atos de fala* realizados permitem a leitura também como discurso e, portanto, a existência de uma intenção autoral que permanece no produto final.

O termo “linguagem” é mobilizado na tese como as formas de compreender, articular, dar sentido e, principalmente, comunicar um conjunto de experiências vividas, conhecimento, formas de conceber expectativas e de interceder na vida em comum; e, por isso, trata-se de uma linguagem que é política. Como argumentou a poeta e intelectual antirracista Audre Lorde, “quando falo de conhecimento, como você sabe, estou falando dessa genuína e obscura profundidade a qual a compreensão serve, espera e torna acessível, para nós e para os outros, por meio da linguagem.”⁵⁹Sugere, de tal modo, a compreensão dos polivalentes ecos de sua repercussão e compartilhamento como uma ação política, parte do “esforço de falar”. E, assim, nas linguagens antirracistas de pessoas negras, partindo da experiência concreta de racismo vivida e herdada, busca-se romper um silenciamento, o que fomenta, ou reivindica, a mudança na realidade social. Uma linguagem que, no caso do formato canção, é expressa em dois planos, ou níveis, imbricados: o melódico,

⁵⁹LORDE, Audre, Carta aberta a Mary Daly. In: *Irmã Outsider*. 2020, p. 86.

compreendido por uma gama de ritmos e suas variações ou releituras; e o discursivo ou temático, o que as letras dizem ou sugerem.⁶⁰

O trabalho desenvolvido na presente tese parte da compreensão de que a temática e a linguagem antirracista na canção, além de abrangentes nos gêneros musicais, como ponderado nos tópicos anteriores, não são exclusivas ao fenótipo, à cor de pele negra. Sendo o racismo um problema de toda a sociedade, a luta antirracista pode, deve ser feita e é realizada por quaisquer indivíduos, independentemente da cor de sua pele. O recorte da tese, contudo, é a linguagem negra antirracista na produção musical - tanto de denúncia do racismo quanto de afirmação de uma cultura negra -, composta e/ou performada por artistas reconhecidos socialmente como negros para os critérios de representação racial brasileiros.⁶¹ A escolha pela veiculação restrita aos artistas negros, portanto, não se deve a um pressuposto de que pessoas brancas não possam ser antirracistas; mas sim pela compreensão que a fala pública de uma pessoa negra em relação a tal temática adquire e transmite particular densidade política, por se tratar de fala entrecortada e informada pela experiência do grupo alvo desta forma de preconceito e discriminação. E para valorizar a fala de um grupo historicamente silenciado.⁶²

Voltando à terminologia do contextualismo linguístico, a compreensão defendida na tese parte da existência da Linguagem Política Antirracista no pensamento político, uma forma de posicionamento e expressão realizada por sujeitos que, independentemente da cor de sua pele, confrontam o preconceito, a inferiorização e a exclusão de pessoas racializadas. Desta linguagem, pode-se localizar uma Linguagem Política Negra Antirracista, que, a partir da experiência de exclusão racializada, retrata o preconceito e discriminação, assim como promove a afirmação de elementos culturais e da estética de origem negra. Também a partir da percepção do compartilhamento de experiências de exclusão (ainda que com

⁶⁰ Alusão à referência à linguagem musical presente em: AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 233.

⁶¹ Os critérios de representação racial no Brasil diferem-se de outras regiões, como os EUA, por gradações a partir da cor da pele. Entre o reconhecimento como pessoa “negra” ou “branca”, há um espectro cromático “pardo” amplo, que altera a percepção individual do racismo. Ver: SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário*. 2012. Contudo, conforme os critérios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e antigas demandas do Movimento Negro, a categoria “negro” inclui pessoas pretas e pardas.

⁶² O reconhecimento de um silenciamento histórico, sendo a dimensão racial geralmente reconhecida nos debates sociais e acadêmicos a partir da fala de pessoas brancas do sexo masculino, e a importância das pessoas negras – e particularmente mulheres negras – falarem em primeira pessoa é tema do artigo da historiadora GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos*. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

diferenças próprias a cada cenário local), realiza interlocuções transnacionais com ideias panafricanas e afro diaspóricas. E é nesse ambiente intelectual que a pesquisa identificou uma maneira de compreender, elaborar e comunicar as experiências raciais brasileiras que articula, como principal canal de interlocução e uma matriz cultural, a experiência estadunidense - a comunidade política do continente americano de maior impacto cultural global no século XX -, que está sendo proposta na tese pelo conceito de Linguagem Política do Orgulho Negro.

A identificação da Linguagem Política do Orgulho Negro permite à tese interpretar menções e alusões à realidade estadunidense, e também maneiras de compreender, significar e mobilizar os vocábulos políticos da linguagem antirracista brasileira. A partir da análise das obras de “falantes” desta linguagem em seu contexto que se busca as performances das ações linguísticas, ou *atos de fala*, produzidos.⁶³ As canções, assim, são trabalhadas em uma dupla dimensão de “performance”. Por um lado, demonstrando as opções de sonoridade da/o artista ao imprimir sua personalidade à canção que compôs ou interpreta - que propicia uma espécie de coautoria da composição. Por outro, a de “falante” de uma determinada linguagem política, capaz de trazer na performance um discurso a intervir na sociedade em que se insere.⁶⁴ Pensando a expressão de um ato ilocucionário, que efetua uma ação ao dizer algo, é possível analisar os *atos de fala* efetuados na canção enquanto uma tentativa de intervenção no mundo através da intenção de mobilizar determinados argumentos em um contexto social específico.

A identificação transnacional e as diversas formas de compreender e combater o racismo - entendido e definido, na linguagem do Orgulho Negro, enquanto o preconceito e discriminação vividos pela população negra - em espaços geográficos onde a comunidade negra está marginalizada e excluída como “o outro” sustentam produções intelectuais e um imaginário político que se manifesta em uma simbologia expressa em diversas categorias culturais e elementos estéticos – como música, dança, vestuário, expressões verbais e leituras sobre a vida em comum: expressões da Linguagem Política do Orgulho Negro.

⁶³ “A *performance* do texto é sua performance como *parole* em um contexto de *langue*.” Ideia desenvolvida em POCOCCO, John. Introdução. O estado da arte. In: *Linguagens do ideário político*. 2013, p. 23-62.

⁶⁴ O conceito de Linguagem Política do Orgulho Negro foi originalmente desenvolvido em MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*.” Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 60. 2016. Particularmente no tópico “Nossa história está na cara, na pele, no cabelo pixaim”, p. 66-123. Contudo, referia ao que agora está sendo chamado de Linguagem Negra Antirracista, os diversos aspectos e abordagens que compõem uma reivindicação igualitária e contradiscurso na Modernidade, uma produção mais ampla do que o termo Orgulho Negro (que alude ao estadunidense *Black Pride*) sugere. Esta tese, portanto, refina o conceito.

A definição da tradição de lutas negras antirracistas como uma atuação política, dotada de uma história intelectual, norteia também a influente obra do sociólogo inglês Paul Gilroy, *O Atlântico negro*, que, embora “centrado no mundo anglófono e na experiência colonial britânica”, como definido no texto da orelha à edição brasileira feito por Lívio Sansone, oferece uma contribuição útil aos objetivos desta tese ao ressaltar a circulação de referenciais que ocorre de forma transnacional entre comunidades negras. A síntese na orelha é precisa:

A tese central do livro é que estes processos de racialização, assim como os ideais antirracistas, embora se apresentem muitas vezes como nacionais ou até regionalistas, são construídos num circuito transatlântico que abrange o Novo Mundo, a Europa e a África. Pois fluxos internacionais estão na base da própria construção da noção de “negro”. O tráfico, a escravidão e o processo de racialização mais recente têm definido o contexto sociológico do intercâmbio entre pensadores e ideais negros, e entre pensadores e ideais “brancos”.⁶⁵

Pensar os contatos transnacionais nas ideias antirracistas possibilita a esta pesquisa propor a compreensão da elaboração de uma identificação social politizada construída a partir do diálogo transnacional e difundida na *Black Music* Brasileira. Desta forma, nas dinâmicas transnacionais na cultura negra, a análise da estética *Black*, através das sonoridades e a moda, pode configurar o que a historiadora Bárbara Weinstein, ao referenciar a historiografia de viés transnacional, definiu como “‘Zonas de contato’ - isto é, os pontos não necessariamente físicos nem geográficos onde os ‘encontros’ internacionais mais intensos transparecem.”⁶⁶ O espaço destas zonas, prossegue a autora, “inclui ‘comunidades’ de discurso e conhecimento e o reino do consumismo, espaços que tendem a ser transnacionais.”⁶⁷ A atenção à dimensão transnacional na historiografia, segundo os historiadores Marina Helena Carvalho e Thiago Prates, “visaria não comparar sociedades, mas dar conta dos intercâmbios realizados entre elas. Enfatizaria as redes, as crenças, as instituições que transcendem o espaço nacional.”⁶⁸

A circulação transnacional de referências antirracistas, para Paul Gilroy, encontra na música um veículo destacado, sobretudo no século XX, como sugere ao destacar a “sugestão premonitória de [Peter] Linebaugh de que ‘o navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco long-

⁶⁵ SANSONE, Lívio. Orelha do livro GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª edição. 2012.

⁶⁶ WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, 2013, p. 17.

⁶⁷ WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação. 2013, p. 17.

⁶⁸ CARVALHO, Marina Helena M.; PRATES, Thiago. Para além das fronteiras: histórias transnacionais, conectadas, cruzadas e comparadas. In: *Temporalidades – Revista de História*, ed. 21, v. 8, n.2, 2016, p. 9.

play.”⁶⁹A citação a seguir, embora longa, fornece um bom dimensionamento do argumento de Paul Gilroy quanto à música e torna-se estimulante para pensar o objeto de pesquisa desta tese, se o ato de leitura substituir as referências à Grã-Bretanha e Europa pelo Brasil:

O estilo, a retórica e a autoridade moral do movimento dos direitos civis e do Poder Negro sofreram destinos similares. Eles também foram desvinculados de seus marcadores étnicos originais e de suas origens históricas, exportados e adaptados, com evidente respeito, mas pouco sentimentalismo, às necessidades locais e climas políticos. Surgindo na Grã Bretanha a partir de um sistema circulatório que atribuía um lugar central às músicas que informavam e ao mesmo tempo registravam lutas negras em outros locais, foram rearticulados em condições distintamente europeias. Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares - mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas-sonoras dessa irradiação cultural africano-americana elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.⁷⁰

A adoção e a reelaboração de elementos transnacionais da política antirracista – notadamente dos EUA – para pensar a realidade do Brasil informa a Linguagem Política do Orgulho Negro. Esta linguagem identifica problemas comuns a uma experiência global do racismo e sua manifestação diaspórica, a partir da herança de séculos de escravismo e criação de diversos mecanismos de manutenção da exclusão das comunidades negras no continente americano. Desta herança comum, advém a formulação de manifestações culturais e/ou estritamente políticas em resposta às formas de exclusão em suas particularidades locais, mas passíveis de interlocução com outras realidades geográficas. Esta forma de ler, interpretar e comunicar a realidade permite, conforme a proposta desta pesquisa, a autocompreensão de artistas e militantes não só como *brasileiros negros*, mas como *negros brasileiros*, revelando e formando uma identidade social politizada construída a partir de um diálogo transnacional.

A Linguagem Política do Orgulho Negro, portanto, identifica um repertório compartilhado de questões a partir do histórico de opressões, resistências e lutas em torno do “significante ‘negro’”, apesar das diferenças e especificidades de cada realidade local. Assim, os países receptores do mercado escravista moderno, como Brasil, Estados Unidos e

⁶⁹ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2012, p. 54. Sobre o argumento de Peter Linebaugh, foi desenvolvido posteriormente em LINEUBAGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças*. Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. 2008.

⁷⁰ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2012, p. 175.

os que integram a região do Caribe, a partir da experiência e efeitos da escravidão, teriam questões passíveis de serem consideradas como próximas por suas comunidades negras, estimulando a interlocução e tecendo uma identificação transnacional. Esta identificação inclui influências e experiências das comunidades negras em África, mas tece maior vínculo a partir da realidade diaspórica, com maior repercussão e interlocução no Brasil das experiências estadunidenses – maior repercussão justificada pelo *status* preponderante conquistado pelos EUA na segunda metade do século XX. E as formas de comunicação desta linguagem política operaram em um contexto linguístico brasileiro conformado pela ideia de “democracia racial”.

A democracia racial como contexto.

A expressão “democracia racial” tornou-se, no decorrer do século XX, o vocábulo condensador de um ideal arraigado que compreende as relações raciais brasileiras como harmônicas. Seja através do discurso que alega ter existido uma instituição escravista “branda” no Brasil ou no que afirma a inexistência de preconceito e discriminação no país, esse ideal de harmonia serviu e ainda serve para mascarar diversas manifestações de violência existentes no passado e no presente do país. Configurando não apenas um discurso oficial, mas uma forma de representação da identidade nacional, o ideal de harmonia espalhou-se na linguagem cotidiana da população, de modo que ao discutir sobre a questão racial no Brasil, comumente a “democracia racial” aparece como o “pano de fundo”, o contexto da discussão, no qual é necessário referenciar, validando-a ou desconstruindo-a como farsa - ou mito. Por isso, compreender a força do vocábulo no país e sua mobilização no decorrer do recorte desta tese é importante para dimensionar a repercussão possível às linguagens antirracistas.

A compreensão de relações raciais harmônicas no Brasil, contudo, é tão antiga quanto a existência do país como Estado nacional, configurando uma das mais bem sucedidas construções do ideal conciliador e de aversão a conflitos da população brasileira. No primeiro concurso para a criação de uma narrativa histórica do Brasil, 18 anos após a independência do país, a tese ganhadora, escrita pelo alemão Von Martius, apresentou a nação através da metáfora de um caudaloso rio originado da convergência de três afluentes, um grande e branco (europeu), um mediano e negro (africano) e outro menor indígena

(autóctone).⁷¹ E, ainda no século XIX, a retórica da harmonia racial foi mobilizada para reprimir a organização de pessoas negras, conforme o parecer de rejeição do Conselho de Estado do Império ao estatuto da Associação Beneficente Socorro Mútuo dos Homens de Cor no ano de 1875:

Os homens de cor, livres, são no Império cidadãos que não formam classe separada, e quando escravos não têm direito a associar-se. A Sociedade especial é pois dispensável e pode trazer os inconvenientes da criação do antagonismo social e político: dispensável, porque os homens de cor devem ter e de fato têm admissão nas Associações Nacionais, como é seu direito e muito convém à harmonia e boas relações entre os brasileiros.⁷²

Contudo, foi no século XX que a representação de harmonia racial consolidou no discurso do Estado brasileiro como uma característica central e singular da nacionalidade. Um destaque nesse processo foi a adoção oficial do argumento intelectual de Gilberto Freyre, que, na década de 1930, interpretou o Brasil pelos termos de uma “democracia étnica” e “democracia social”. O sociólogo Antônio Sergio A. Guimarães, ao analisar a produção de Freyre, pontua: “Sua linha de argumentação apoia-se no fato de que a cultura luso-brasileira é não apenas mestiça, como recusa a pureza étnica, característica dos regimes fascistas e nazistas da Itália e da Alemanha.”⁷³ Segundo o sociólogo, o uso conjunto dos designativos “étnico” e “social” para qualificar a democracia brasileira por Gilberto Freyre no contexto dos anos 1930 demarcava um posicionamento referente à ascensão dos regimes políticos fascistas na Europa e a sua versão brasileira, com o movimento Integralista: “o primeiro termo é associado ao antirracismo e o segundo, ao racismo nazi-fascista; o primeiro, à tradição brasileira, o segundo, ao antibrasileirismo. Junta-se à tensão da guerra na Europa a tensão regionalista, para definir o conteúdo ‘social’ da democracia brasileira.” Partindo deste arcabouço cultural, Gilberto Freyre defendeu uma diferença entre os governos nazi-fascistas e os Estados autoritários instituídos em Brasil e Portugal no período, afirmando que, “Do ponto de vista ‘social’, portanto, estes regimes seriam democráticos, posto que promovem a integração e a mobilidade social de pessoas de diferentes raças e culturas”⁷⁴.

Se coube a Gilberto Freyre nos anos 1930 conceder ao discurso de “paraíso racial” brasileiro a terminologia “democracia”, ainda conforme Antônio Guimarães, foi na década de 1940 que intelectuais impactados pela leitura freyriana - particularmente Arthur Ramos e

⁷¹ IGLESIAS, Francisco. Segundo Momento: 1838-1931. In: *Historiadores do Brasil*. 2000, p. 65-72.

⁷² GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937)*. 2005, p. 9.

⁷³ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 146.

⁷⁴ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 146-147.

Roger Bastide - sintetizaram sua construção intelectual através da expressão “democracia racial” e “Ramos passará a ser o principal intelectual brasileiro a divulgar o Brasil como uma ‘democracia racial’ e um laboratório de ‘civilização’.”⁷⁵ Deste modo, o termo foi difundido nos debates acadêmicos, na retórica parlamentar e mesmo entre movimentos negros, posto que, em textos do Teatro Experimental do Negro, seria na “utopia de uma Segunda Abolição, na qual se realizaria plenamente a democracia racial, que se dá a mobilização política dos negros.”⁷⁶ Deste modo, na década de 1950 o termo “democracia racial” encontrava-se sedimentado no léxico político brasileiro como uma forma de adjetivar e caracterizar, a partir da harmonia racial, a trajetória particular do modelo democrático brasileiro.⁷⁷

Na produção musical brasileira da primeira metade do século XX também há vestígios de difusão e reforço do ideal de um “paraíso racial”. A historiadora Heloisa Starling e a antropóloga Lilia Schwarcz localizaram nos sambas e marchinhas lançados nas décadas de 1930 e 1940 considerável recorrência ao tema da harmonia racial. As autoras argumentaram que a “democracia racial” foi um texto corrente na linguagem musical, dotado de um *status* ambíguo: algumas vezes conciliado ao estranhamento diante de episódios privados de preconceito, mas, em geral, reafirmando o ideal harmônico das relações raciais brasileiras. “Nesse sentido, o cancioneiro representa um elemento fundamental na divulgação da ideia de democracia racial que tomava vulto nesse contexto em outros lugares institucionais”⁷⁸. O próprio samba, então tornado um símbolo nacional, aparecia como um emblema desse ideal harmônico, por exemplo, em “Pra que discutir com madame?” (Janet de Almeida/Haroldo Barbosa), lançada por Janet de Almeida em 1945, no qual uma “madame” preconceituosa com o gênero musical identifica a *mistura de raça, mistura de cor* e assim *madame diz que o samba é democrata*, o que a letra deste samba confirma e enaltece: *o samba, brasileiro, democrata, brasileiro na batata é que tem valor*.⁷⁹ Portanto, algumas canções tomaram parte no processo de sedimentação e difusão da noção de “democracia racial” como forma de expressar o ideal de harmonia racial no Brasil, contribuindo para a fixação do termo ocorrer não apenas no léxico político e acadêmico, mas na própria linguagem popular cotidiana.

⁷⁵ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 149.

⁷⁶ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 158.

⁷⁷ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 149-157.

⁷⁸ STARLING, Heloísa; SCHWARCZ, Lilia. M. “Lendo canções e arriscando um refrão”. In: *Revista USP*, n.68. 2005-2006, p. 230.

⁷⁹ Janet de Almeida e Regional Benedito Lacerda. *Pra que discutir com madame/ Por essa vez passa*. Compacto. Continental. 78rpm. 1945.

No início dos anos 1950, “pela primeira vez o preconceito foi objeto de penalização no país através de lei específica.”⁸⁰ A Lei nº1390, de 3 de julho de 1951, popularmente conhecida por “Lei Afonso Arinos”, no artigo primeiro “constitui contravenção penal, punida nos termos desta lei, a recusa, por parte de estabelecimento comercial ou de ensino de qualquer natureza, de hospedar, servir, atender ou receber cliente, comprador ou aluno por preconceito de raça ou de cor”, definindo no parágrafo único, que “será considerado agente da contravenção o diretor, gerente ou responsável pelo estabelecimento.”⁸¹ E nas justificativas da formulação da lei e nos debates legislativos para a sua aprovação, aparece a compreensão da harmonia racial brasileira. Afonso Arinos de Melo Franco, em um livro de memórias publicado em 1965 justificou sua ideia da lei a uma postura antinazista desde a juventude, quando “uma repugnância crescente me invadia contra o racismo”⁸² e a episódios de discriminação sofridos por seu motorista negro, José Augusto: “Isto era demais, no Brasil, sobretudo considerando que os agentes da injustiça eram quase sempre gringos, ignorantes de nossas tradições e insensíveis aos nossos velhos hábitos de fraternidade racial.”⁸³

Nos debates para a aprovação da Lei Afonso Arinos, Gilberto Freyre, então um deputado federal de vertente conservadora, utilizou a ideia de “democracia” ao manifestar apoio à proposta de lei de seu companheiro de partido: “Numa tal campanha deve-se pôr em relevo o que há de antibrasileiro, antidemocrático e anticristão, tanto no racismo da direita quanto no racismo da esquerda que se tenta desenvolver entre nós.”⁸⁴ A escritora Rachel de Queiroz endossou o projeto em artigo publicado no periódico *Diário de Notícias*, afirmando que ele criava uma barreira de legalidade “às pretensões racistas em desenvolvimento nesse país”.⁸⁵ Assim, a fim de barrar “a tentativa de desenvolvimento do racismo” no Brasil, a lei foi aprovada e, nas palavras de Afonso Arinos, “Não fosse o povo

⁸⁰GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. In: *Topoi*, v. 14, n.26. 2013, p. 34.

⁸¹<<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128801/lei-afonso-arinos-lei-1390-51>> Acesso 27/01/2021.

⁸²GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. 2013, p. 34.

⁸³GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. 2013, p. 35.

⁸⁴FREYRE, Gilberto. *Tribuna da Imprensa*, 19 jul. 1950, p.3. Apud. GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. 2013, p. 35.

⁸⁵ QUEIROZ, Rachel. *Diário de Notícias*, 15 jul. 1951. Apud. GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. 2013, p. 37.

brasileiro instintivamente infenso aos preconceitos de raça e a tramitação de uma lei como a minha teria provocado verdadeiras batalhas.”⁸⁶

Na década de 1950, o cenário de aprovação de uma lei que propunha transformar atos de “preconceito de raça ou de cor” em contravenção penal, a Lei Afonso Arinos, o termo “democracia racial” é consolidado como representação da harmonia racial brasileira:

No caso que nos interessa mais de perto aqui, a democracia ‘social e étnica’ de que falava Freyre, em 1943, ou a ‘democracia social e racial’ como disse Bastide, em 1944, transformam-se, nos anos 1950, em democracia racial *tout court*, em referência direta aos conflitos raciais que começam a dismantlar o racismo legal do Estados Unidos.⁸⁷

A representação da harmonia nas relações raciais no Brasil, que justificariam a suposta repulsa para episódios de preconceito e discriminação difundida na sociedade, foi fortalecida com a escolha do país para uma série de pesquisas a respeito das relações raciais, patrocinada pela UNESCO, o órgão das Nações Unidas para a educação. “A Unesco, em perspectiva igualitária e universalista, estimulou a produção de conhecimento científico a respeito do racismo, abordando as motivações, os efeitos e as possíveis formas de superação do fenômeno”,⁸⁸ e assim, o Brasil parecia representar uma “espécie de anti-Alemanha nazista, localizada na periferia do mundo capitalista, uma sociedade com reduzida taxa de tensões étnico-raciais”⁸⁹ e foi escolhido como objeto de pesquisa “com o objetivo de oferecer ao mundo uma nova consciência política que primasse pela harmonia entre as raças.”⁹⁰ Embora parte das pesquisas tenham denunciado a existência do preconceito e discriminação racial arraigados no país - neste contexto, segundo Antônio Guimarães, Roger Bastide revê sua posição sobre o debate racial e se afasta das ideias de Gilberto Freire -⁹¹, a escolha do Brasil como um modelo a ser exportado fortaleceu a representação de relações raciais harmônicas.

Assim, no decorrer da década de 1950, manifestações críticas, como de Roger Bastide, do Teatro Experimental do Negro, do Jornal Quilombo e do intelectual negro Guerreiro Ramos, na análise de Antônio Guimarães, “não veem problemas em conciliar a realidade do ‘preconceito de cor’ ao ideal da ‘democracia racial’, tratando-os,

⁸⁶GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. 2013, p. 43.

⁸⁷ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 157, 158.

⁸⁸ MAIO, Marcos. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. 1999, p. 143.

⁸⁹ MAIO, Marcos. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. 1999, p. 142.

⁹⁰ MAIO, Marcos. O Projeto Unesco e a agenda das Ciências Sociais no Brasil dos anos 40 e 50. 1999, p. 143.

⁹¹ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 158, 159.

respectivamente, como prática e norma sociais, as quais podem ter existências contraditórias, concomitantes e não excludentes.”⁹² De modo que, conclui o sociólogo, “Nota-se, assim, que o debate acerca da existência ou não do preconceito racial no Brasil ainda não punha em causa o consenso sobre a ‘democracia racial’, mesmo que polarizasse o seu significado.”⁹³

Gilberto Freyre, porém, manteve uma adjetivação plural da “democracia”, mas passou a adotar a expressão “democracia racial” no começo da década seguinte, a partir de 1962, mobilizando o termo de forma corrente em meio à construção teórica do “lusotropicalismo”; a fim de defender a ditadura salazarista em Portugal e seu colonialismo em território africano, e também para criticar o que considerava como influência estrangeira sobre a comunidade negra brasileira, como o movimento francófono Négritude.⁹⁴ Para Lélia Gonzalez, “Segundo Freyre, os portugueses foram superiores aos demais europeus em suas relações com os povos colonizados porque não eram racistas. Daí o processo de miscigenação ocorrido no Brasil e a harmonia racial que o caracteriza.”⁹⁵ A construção teórica elaborada por Gilberto Freyre se adequava tanto à representação interna do Brasil como marcado pela harmonia nas relações raciais, quanto à externa, “ou seja, uma sociedade sem barreiras legais que impedissem a ascensão social de pessoas de cor a cargos oficiais ou a posições de riqueza e prestígio”, deste modo, “tal ideia, no Brasil moderno, deu lugar à construção mítica de uma sociedade sem preconceitos e discriminações raciais.”⁹⁶ Confirmando a sedimentação do ideário e do termo, “Os acontecimentos políticos posteriores, principalmente a vitória das forças conservadoras em 1964, farão prevalecer a ideia de Freyre de que a ‘democracia racial’ já estava plenamente realizada no plano da cultura e da mestiçagem, enfim, da formação nacional.”⁹⁷

Ao longo da primeira metade do século XX, portanto, o já secular discurso brasileiro de convivência racial harmônica, que escamoteia conflitos, foi sintetizado a partir do termo “democracia racial”. O sucesso na consolidação do vocábulo possibilitou que este migrasse de ser apenas um termo de *status* ambíguo no debate racial, para tornar-se o próprio substrato no qual a questão racial poderia ser discutida no Brasil e a sustentação de

⁹² GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 159.

⁹³ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 160.

⁹⁴ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 160. Sobre o movimento Négritude, ver BERND, Zilé. *O que é Négritude*. 1987.

⁹⁵ GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 50. Texto original de 1982.

⁹⁶ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 142.

⁹⁷ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 162.

um discurso oficial para o qual inexistia o preconceito racial no país. Deste modo, no relativamente amplo recorte temporal desta tese, o vocábulo “democracia racial” é encontrado como mais do que um dos termos através dos quais a questão racial era retratada no léxico político brasileiro, mas configurando o próprio ambiente discursivo hegemônico, o “contexto linguístico” no qual os termos das linguagens antirracistas e seus *atos de fala* repercutiam no debate público.

A “democracia racial” como contexto, portanto, permite compreender a recorrência de certa compreensão de harmonia racial durante todo o recorte da pesquisa e, se o termo configura o “contexto linguístico”, parte do exercício da tese será situar sua especificidade em cada um dos contextos históricos retratados nos capítulos, para assim melhor compreender os diálogos possíveis aos discursos das canções. No primeiro capítulo, por toda a década de 1960, será possível identificar que a harmonia racial permeia diferentes projetos políticos, de Jânio Quadros a João Goulart, e é particularmente mobilizado na visão conservadora da ditadura militar. No recorte do segundo capítulo, entre 1970 e 1978, o ideal é operado na política internacional como um modo de aproximação com as nações africanas emergentes da descolonização, o que possibilita um incentivo do Estado às manifestações da cultura negra no país, ainda que, ao mesmo tempo, as forças repressivas associem manifestos antirracistas à subversão e ao comunismo. Por fim, no terceiro capítulo, entre 1978 e 1988, as lutas pela redemocratização estimulam a revisão do significado e conteúdo da “democracia”, que, combinadas às lutas antirracistas, possibilitam maior difusão e força do questionamento do ideal e do termo “democracia racial”. Divisão melhor compreensível com a estrutura da tese.

Da estrutura da tese.

A tese está formulada em três capítulos com justificativa de recorte simples, cada qual articulado a partir de um contexto da formulação da *Black Music* Brasileira e de difusão da Linguagem Política do Orgulho Negro neste formato da canção brasileira. Cada capítulo apresenta uma construção com certa medida de independência, contendo introdução própria, desenvolvimento e conclusão parcial. Os capítulos são construídos a partir de um argumento central que se conecta e fornece densidade e sustentação à questão geral da tese.

O primeiro capítulo abrange toda a década de 1960 e busca mapear os primórdios da linguagem do Orgulho Negro na canção popular brasileira. O marco inicial no ano de 1960 justifica-se pela produção da artista que a tese identificou como a inauguradora de uma proposta de *black music* no Brasil, Elza Soares. Embora um disco compacto contendo as canções “Se acaso você chegasse” e “Mack the Knife” tenha sido lançado em dezembro de 1959, a opção do marco no ano seguinte deve-se ao lançamento do primeiro LP da cantora, álbum homônimo gravado a partir do sucesso do compacto e que documenta a formulação de uma então intitulada “Bossa Negra”, a partir de hibridações com a vertente *jazzNew Orleans*, principalmente com Louis Armstrong. A compreensão de uma roupagem específica da Bossa Nova realizada por artistas negros - uma “bossa negra” - orienta a leitura do capítulo para os discos de Jorge Ben (atual Jorge Ben Jor) e de Wilson Simonal, assim como a produção instrumental do Salvador Trio, produções que hibridavam o samba às vertentes *jazzhard bop* e *soul jazz*. Nas canções de Elza, Ben e Simonal aparecem a temática antirracista, seja em afirmações da cultura negra ou eventuais denúncias de preconceito racial. No universo do *rock* brasileiro *iêiêiê*, a Jovem Guarda, o *doo wop* aparece em trabalhos dos Golden Boys, do Trio Ternura e do Trio Esperança, mas sem expressão da temática antirracista.

Ainda na década de 1960 aparecem registros de canções na sonoridade *soul* e *funk* a partir de Simonal, Dom Salvador, Raul de Souza e Evinha (saída do Trio Ternura). E também canções com letras em diálogo explícito com a realidade estadunidense, por Simonal e Jorge Ben. O argumento defendido no capítulo é que a formulação de uma *Black Music* no Brasil começa com a Bossa Negra, enquanto uma proposta reconhecida como “negra” ao hibridar gêneros musicais brasileiros e gêneros da música negra na divisão racial do mercado fonográfico estadunidense; e, a partir daí, na década são registradas canções que tematizam de forma mais recorrente a realidade racial brasileira. O desenvolvimento desta proposta permitiu, ainda nos anos 1960, a adoção das sonoridades *soul* e *funk* e de uma conexão de experiências das comunidades negras brasileiras com as estadunidenses no tema das letras. Na política de Estado, considerando que o racismo no Brasil é um problema estrutural, que antecede o golpe de Estado de 1964, o recorte escolhido permite abordar alguns aspectos de continuidade do discurso de harmonia racial e negação da existência de preconceito no país, assim como identificar o que modifica neste discurso com o advento da ditadura militar.

O segundo capítulo abarca os anos de 1970 a 1978, acompanhando a consolidação e o auge da sonoridade do Orgulho Negro no mercado fonográfico brasileiro. A escolha do marco inicial em 1970 deve-se por esse ano comumente ser definido como a inauguração da *Black Music* brasileira, a partir do lançamento do primeiro álbum do cantor *soul* Tim Maia. Embora o capítulo anterior da tese defenda outro marco inaugural, neste recorte do segundo capítulo a *Black Music* Brasileira conquista o *status* de valiosa etiqueta comercial no mercado de bens culturais, em um período no qual a indústria fonográfica brasileira sedimenta-se e fortalece em meio ao processo de modernização autoritária efetuado no país. O impacto fonográfico da música *soul* brasileira a partir do destaque comercial de Tim Maia e Toni Tornado no ano de 1970 - e de artistas consagrados na década anterior - permite a gravação de vários outros artistas com sonoridade similar e, por consequência, amplia as possibilidades de registro de canções que também abordam a temática antirracista da linguagem política do orgulho negro. A ampliação do espaço destinado aos artistas *soul* na indústria de bens culturais permite a identificação não apenas da difusão das sonoridades da *black music*, mas também de aspectos visuais, como o vestuário e penteados de cabelo que, junto às sonoridades, compõem a estética *soul*, elementos de comunicação visual da Linguagem Política do Orgulho Negro, potencializando o diálogo e a circulação de referenciais com as expressões antirracistas estadunidenses. A descoberta e cobertura jornalística pelas mídias brasileiras dos bailes *black* - iniciados nas periferias do Rio de Janeiro, mas que também eram realizados em diversas cidades do país, reunindo um público de milhares - explicitou tanto a difusão da estética do Orgulho Negro quanto um mercado consumidor para a indústria fonográfica, aspecto que auxilia a compreensão do maior número de artistas lançados em disco entre 1975 e 1978.

O contexto é marcado pela repressão política da ditadura e pelo “milagre econômico” brasileiro, que, para a população pobre - camada social onde está a grande maioria das comunidades negras -, significou profundas perdas econômicas e aumento da marginalização; mas que, para a indústria de bens culturais, significou enorme expansão com o mercado fonográfico, vivendo “anos de ouro”. Pela política externa da ditadura militar, o período marcou a adoção do “Pragmatismo responsável”, o movimento do Estado brasileiro de aproximação e desenvolvimento de relações econômicas com os países advindos da libertação nacional ou descolonização africana, mobilizando o discurso da “democracia racial”, com a suposta inexistência de preconceito e discriminação raciais no país como uma importante propaganda. O argumento do capítulo é que o fortalecimento da

indústria fonográfica e o uso político da democracia racial pelas relações exteriores do Brasil rumo aos países africanos afetaram a sedimentação da *black music* brasileira como vertente musical e etiqueta comercial viável. Com o maior espaço conquistado pela sonoridade *black* na indústria fonográfica, os canais de expressão foram ampliados para a difusão de ideias antirracistas no suporte e veículo da canção popular gravada. Mensagens veiculadas apesar da repressão censória dos “anos de chumbo” - que parece ter optado por permitir maior execução de artistas negros para corroborar a propaganda oficial de inexistência de discriminação. O capítulo analisa, assim, o ápice da *black music* no mercado de bens culturais, com o maior número de artistas em atividade e destaque midiático por todo o recorte da tese. A lista de artistas negros na sonoridade *black* no período inclui Tim Maia, Cassiano, Toni Tornado, Hyldon, Carlos Dafé, Gerson King Combo, Banda Black Rio, entre outros, e a difusão da linguagem do Orgulho Negro aparece também em Luiz Melodia, Grupo Abolição, Emílio Santiago, além dos remanescentes do recorte anterior, Elza Soares, Wilson Simonal, Jorge Ben, Trio/Quinteto Ternura, Evinha e Gilberto Gil – que elabora apropriações das sonoridades da *black music* a partir do disco *Refavela*, de 1977.

O terceiro e último capítulo compreende os anos de 1978 a 1988, período marcado pelo longo processo de lutas em prol da redemocratização brasileira e a emergência do Movimento Negro Unificado. A justificativa para o recorte iniciar no ano de 1978 deve-se à confluência de quatro marcos de naturezas distintas. O primeiro é estético, pois, se o período abordado no capítulo anterior marcou o ápice da sonoridade da *Black Music* e da linguagem política do orgulho negro na canção brasileira, a partir de 1978 o gênero entra em declínio comercial com o sucesso da *Disco Music* - gênero também incorporado a partir da produção das comunidades negras estadunidenses, voltado para as danças em boates. A orientação para a *disco* reduziu a abertura de espaço no mercado fonográfico para artistas *soul* e *funk* em um período no qual fatores de ordem pessoal na vida de diversos artistas em destaque no cenário anterior contribuíram para a interrupção da carreira de vários nomes. O segundo marco está associado ao primeiro e é de natureza comercial, pois o desenvolvimento mercadológico da indústria fonográfica alterou os rumos da direção musical das gravadoras, de modo que a experimentação presente no período anterior foi substituída pela racionalização em incentivo a sucessos comerciais. Assim, o incentivo às gravações de canções *disco* e, posteriormente, ao chamado “*rock nacional*”, irão suplantar o que poderia ser um apoio consonante à revelação de muitos artistas *soul* e *funk*. O terceiro

marco é político, com o impacto da fundação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, entidade que ampliou os canais de difusão das ideias políticas antirracistas na sociedade brasileira. Por fim, o quarto – e último – marco é de natureza intelectual, com a publicação do livro *O genocídio do negro brasileiro* pelo intelectual e ativista Abdias do Nascimento, que estabeleceu um padrão de leitura social e denúncia da realidade racial brasileira de enorme influência até hoje.

A análise do período permite constatar que a partir de 1978 e no decorrer da década de 1980 há um retraimento da sonoridade *Soul/Black Music* Brasileira como etiqueta comercial no mercado fonográfico. A pesquisa localizou como artistas surgidos no mercado fonográfico do período a partir das sonoridades da *black music* a cantora e compositora Sandra Sá (atual Sandra de Sá) e a cantora e atriz Zezé Motta na grande indústria, e o cantor e compositor Itamar Assumpção no cenário alternativo, lançando seus discos através de um então incipiente circuito independente. Contudo, o retraimento da *black music* na grande indústria conviveu com sua difusão em meio à etiqueta de mercado MPB, como em Djavan e Gilberto Gil; e na cantora Lady Zu, surgida na etiqueta *disco*. No mesmo período, porém, ocorre maior difusão das linguagens políticas antirracistas através de outros veículos, capazes de influenciar o processo da redemocratização brasileira, incluindo pautas da agenda antirracista na Constituição de 1988. O argumento do terceiro capítulo defende que é possível estabelecer uma conexão, ou um encontro, entre as temáticas antirracistas apresentadas no Brasil pelas canções da *Black Music* e aquelas presentes no movimento social e em produções intelectuais negros, que possibilitaram uma expansão do debate antirracista no país e a fixação de uma Constituição mais avançada quanto ao tema racial. O capítulo não propõe uma relação de influência ou, pior, de causa e consequência entre temas expressos nas canções e na esfera política, mas sim uma convergência no estabelecimento de reivindicações e críticas.

O argumento do terceiro capítulo, portanto, propicia a realização de um balanço dos temas apresentados em canções desde o início do recorte geral, na década de 1960, sobretudo à luz dos debates da constituinte. E permite também a identificação da difusão na sociedade e debate parlamentar do Brasil de um vocabulário das ideias políticas antirracistas que incluiu termos como “genocídio do negro” para nomear um processo histórico e sistemático de exclusão; “mito da democracia racial”, como contraposição e denúncia da falácia do discurso de harmonia racial; “segunda abolição”, para as reivindicações antirracistas imiscuídas na expectativa do processo de redemocratização; e,

de particular destaque na construção da tese, a fixação do termo “racismo” como significante para o preconceito e discriminação racial.

O vocábulo “Racismo” como arena política no Brasil contemporâneo.

Na introdução de um trabalho sobre a antiguidade grega, o historiador José Trabulsi Dabdab, recordando Moses Finley (outro especialista no período clássico greco-romano), ressaltou que “todo trabalho de história é um diálogo no e com o presente.”⁹⁸ Algumas situações, contudo, enfatizam esse diálogo. No decorrer de todo o trabalho desta tese, o vocábulo “racismo” conserva grande importância, visto a tese abordar a circulação de ideias políticas antirracistas, ainda que, conforme adiantado no tópico anterior, apenas no último capítulo componha a centralidade na análise. Em 2020, nas etapas finais da realização desta pesquisa, um acontecimento repercutiu na sociedade brasileira e nas mídias, e sua recordação neste texto de introdução permite dimensionar significados em disputa do vocábulo “racismo” também identificados no recorte temporal da tese.

Na noite de uma quinta-feira, 19 de novembro, câmeras de celulares de clientes e funcionários de um supermercado da rede Carrefour em Porto Alegre, capital do estado Rio Grande do Sul, registraram o brutal assassinato, por espancamento, de João Alberto Silveira Freitas, um homem negro, por seguranças do supermercado.⁹⁹ O vídeo teve a difusão nas mídias potencializada por ocorrer na véspera do Dia Nacional da Consciência Negra, efeméride idealizada por militantes negros do Rio Grande do Sul nos anos 1970 - e que, nos anos 2000, durante as presidências do Partido dos Trabalhadores, entrou no calendário escolar (2003) e no calendário oficial brasileiros (2011). Com a repercussão do caso, no dia seguinte ocorreram vários protestos nas ruas - mesmo em meio a uma pandemia - e pronunciamentos de diversas figuras públicas. O presidente da Câmara dos Deputados, Rodrigo Maia, declarou em uma rede social: “A cultura do ódio e do racismo deve ser combatida na origem, e todo peso da lei deve ser usado para punir quem promove o ódio e o racismo”. E o presidente do Senado, Davi Alcolumbre, na mesma rede social, declarou que o caso “estremece e escancara a necessidade de lutar contra o terrível racismo estrutural

⁹⁸ DABDAB, José A. T. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. 2004, p. 17.

⁹⁹ <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/11/20/homem-negro-e-espancado-ate-a-morte-em-supermercado-do-grupo-carrefour-em-porto-alegre.ghtml>> Acesso 25/01/2021.

que corrói nossa sociedade”.¹⁰⁰ Já o vice-presidente da República, general Hamilton Mourão, falou a jornalistas: “Lamentável isso aí. (...) Para mim, no Brasil não existe racismo. Isso é uma coisa que querem importar aqui para o Brasil.”, em seguida, repetiu, “Não, eu digo para você com toda tranquilidade: não tem racismo aqui” e completou: “Eu digo para vocês o seguinte, porque eu morei nos EUA: racismo tem lá. Morei dois anos nos EUA, e na escola em que eu morei lá, o ‘pessoal de cor’ andava separado. Eu nunca tinha visto isso aqui no Brasil.”¹⁰¹ Por fim, a Polícia Civil do estado indiciou o crime por homicídio triplamente qualificado após não encontrar elementos para indiciar no crime de racismo, mas a delegada Roberta Bertoldo explicou: “nós fizemos uma análise conjuntural de todos os aspectos probatórios e doutrinários e concluímos, portanto, que o racismo estrutural que são aquelas concepções arraigadas na sociedade foram sim, fundamentais, no determinar da conduta dessas pessoas naquele caso.”¹⁰²

As diversas manifestações sobre o caso citadas acima evidenciaram usos diferentes para o termo “racismo”. Rodrigo Maia, ao exigir a punição a “quem promove o racismo” traz implícito o significado aparentemente hegemônico atualmente, que define o conceito como “preconceito em relação à ascendência étnica combinado com ação discriminatória.”¹⁰³ Este significado orienta a legislação brasileira e, ao segui-lo, a Polícia Civil gaúcha não localizou evidências suficientes para indiciar o assassinato no crime de racismo. Contudo, um segundo significado, mais abrangente, aparece na declaração de Davi Alcolumbre, ao citar “a necessidade de lutar contra o racismo estrutural”. Mesma terminologia explicada por Roberta Bertoldo: “o racismo estrutural que são aquelas concepções arraigadas na sociedade” e que estariam por trás da violência extrema destinada à vítima. A definição de “racismo estrutural” ganhou maior difusão na sociedade brasileira recentemente, a partir do impacto de um livro do jurista Silvio Almeida, *O que é racismo estrutural?*, originalmente publicado em 2018, através de uma coleção de livros organizada pela filósofa e influenciadora digital Djamila Ribeiro. Embora Sílvio não seja o criador do termo, seu livro e palestras, junto a outros livros e vídeos de Djamila, foram de central importância para a difusão nas mídias, de modo que o “caso João Alberto” parece ter sido

¹⁰⁰ <<https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/pol%C3%ADcia/presidentes-da-c%C3%A2mara-e-senado-denunciam-racismo-no-caso-da-morte-de-jo%C3%A3o-alberto-1.524178>> Acesso 25/01/2021.

¹⁰¹ <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/20/mourao-lamenta-assassinato-de-homem-negro-em-mercado-mas-diz-que-no-brasil-nao-existe-racismo.ghtml>> Acesso 25/01/2021.

¹⁰² <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2020/12/11/policia-indicia-seis-por-morte-de-cidadao-negro-no-carrefour-em-porto-alegre-rs.ghtml>> Acesso 25/01/2021.

¹⁰³ Esta é a definição do conceito de racismo tomada como ponto de partida de análise do robusto livro de BETHENCOURT, Francisco. *Racismos*. Das cruzadas ao século XX. 2018, p. 21.

uma das primeiras ocasiões de mobilização do termo, com grande difusão midiática, por líderes políticos brasileiros, jornalistas e pelo judiciário.

A quarta declaração citada, contudo, demonstra ir na contramão das demais. A fala do general Hamilton Mourão negava não apenas a presença de “racismo” no caso, mas também que exista racismo no Brasil, justificando seu argumento com sua experiência nos Estados Unidos, onde “‘o pessoal de cor’ andava separado”. Para o general Mourão, e quem mais ainda pense como ele, o significado de “racismo” não é o preconceito e a ação discriminatória e tampouco as “concepções arraigadas”, mas sim a segregação racial oficialmente instituída, nos moldes do que este texto apresentou ao situar a *Black Music*. Há que se reparar que não se trata apenas da escolha de palavras em conversas cotidianas, mas de significados que orientam a legislação, políticas públicas antirracistas e a atuação das polícias. Definir o racismo enquanto segregação racial oficial estimula raras ações do Estado para uma realidade como a brasileira, na qual não foi instituída uma separação racial amparada explicitamente no código legal; diferente da concepção individualista presente na afirmação de Rodrigo Maia, que permite a criminalização de ações; ou da concepção estrutural, que exige políticas sociais antirracistas mais profundas, a começar pela “discriminação positiva” de ações afirmativas.

A concepção de “racismo” defendida pelo general Mourão era a hegemônica no Brasil durante o recorte estudado nesta tese. Embora a concepção de preconceito e discriminação aparecesse em algumas reportagens e outras plataformas de denúncias cotidianas, consultar dicionários da época comprova a hegemonia da concepção de segregação racial e afirmação da superioridade de uma raça. A compreensão do significado do termo é importante para acompanhar a mobilização do vocábulo pela legislação brasileira e o aparato policial da ditadura militar - que enquadrava movimentos antirracistas como “racismo negro”. E ainda para entender o aparente paradoxo encontrado no período: alguns artistas declaravam não haver racismo no Brasil, ainda que denunciassem o preconceito e discriminação racial no país. Deste modo, a compreensão do “racismo” como um importante vocábulo nas lutas políticas permeia toda a tese, ainda que o termo não apareça nas letras das canções estudadas.

A historicidade do vocábulo “racismo” na sociedade brasileira e sua relevância para as linguagens antirracistas explicitam não se tratar apenas da disputa de significados no uso cotidiano das palavras, conforme argumentado nos parágrafos anteriores. O filósofo

marxista russo Mikhail Bakhtin, no início do século XX, apresentou as palavras, os signos linguísticos, como arena da luta de classes, reivindicando atenção às diferenças na enunciação conforme o grupo social do interlocutor, tendo em vista que a língua, para o falante, não se apresenta como norma rígida, mas como comunicação.¹⁰⁴ A mobilização das palavras como mais uma arena das lutas políticas é particularmente importante para os chamados novos movimentos sociais, ou “movimentos de identidade”, com o intuito de fixar ganhos políticos e jurídicos. Retratando o feminismo, a historiadora estadunidense Rebecca Solnit destaca esse fato, em um tópico significativamente intitulado “Nossas palavras são nossas armas”:

O termo ‘assédio sexual’, por exemplo, foi criado nos anos 1970, usado pela primeira vez no sistema legal nos anos 1980, recebeu status legal pela Suprema Corte em 1986, e ganhou cobertura generalizada da mídia em 1991, no turbilhão ocorrido depois que Anita Hill testemunhou contra seu antigo chefe, Clarence Thomas, nas audiências do Senado para a indicação dele à Suprema Corte.¹⁰⁵

No prosseguimento do argumento, a historiadora acrescenta: “Violência doméstica, ‘mansplaining’, cultura do estupro, senso de direito ao sexo são algumas das ferramentas linguísticas que redefinem o mundo que muitas mulheres encontram diariamente e abrem o caminho para começar a mudá-lo.”¹⁰⁶ Rebecca Solnit inicia essas considerações demarcando que: “Nestas alturas já ouvimos falar demais sobre os anos 1960, mas as mudanças revolucionárias dos anos 1980 são mais negligenciadas e esquecidas”,¹⁰⁷ advertência dirigida à realidade estadunidense, mas cabível para a pesquisa sobre o contexto brasileiro.

No tocante às lutas antirracistas, o recorte do terceiro capítulo desta tese, entre 1978 e 1988, é o cenário no qual as militâncias e intelectualidade negra difundiram o movimento que levou à consolidação do significado do vocábulo “racismo” como “preconceito combinado à discriminação racial”; potencializando a difusão de outros importantes vocábulos políticos antirracistas, como o que fortaleceu a denúncia do “mito da democracia racial” e o “genocídio do negro brasileiro”, e as manifestações em prol de uma “segunda abolição”.¹⁰⁸ Estes termos repercutiram com intensidade nas lutas antirracistas imiscuídas à

¹⁰⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 1977, p. 9-103.

¹⁰⁵ SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017, p. 162, 163.

¹⁰⁶ SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017, p. 170.

¹⁰⁷ SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017, p. 140.

¹⁰⁸ Os termos “segunda abolição” e “mito da democracia” tiveram sua difusão inicial em momento anterior ao recorte temporal do terceiro capítulo da tese, retrocedendo às décadas de 1950 e 1960, respectivamente, como será referenciado no capítulo. Contudo, a densidade política obtida no contexto da redemocratização e com a emergência pública do Movimento Negro Unificado é potencializada em manifestações nas ruas.

“resistência democrática”, contribuindo na qualificação do conteúdo da “democracia” a emergir após anos de ditadura.

Da documentação fonográfica.

O tópico anterior iniciou-se com uma referência ao ofício historiográfico partir sempre de um diálogo com o presente, referência útil de ser retomada para a apresentação do corpus documental principal desta tese: a música popular registrada em fonogramas e difundida e comercializada no formato de álbuns e discos compactos. Afinal, o considerável número de discos estudados no decorrer desta tese teve seu acesso possibilitado principalmente devido à sua força enquanto produtos comerciais, com a expectativa de lucro das gravadoras, que estimulou reedições no formato *Compact Disc* (CD) no decorrer dos anos 1990 e, sobretudo, nas primeiras décadas do século XXI. Assim, é propício iniciar este último tópico da introdução da tese informando sobre o cenário de acesso à documentação central da pesquisa.

Conforme pontua a historiadora Miriam Hermeto: “A canção popular é arte, é produto cultural, mas é, igualmente, produto de mercado”¹⁰⁹ E sua dimensão de produto de mercado é um facilitador para o acesso ao público consumidor, tendo em vista que possibilita o encontro em lojas diversas, sebos e, por vezes, até mesmo nas prateleiras de supermercados. A imensa maioria das fontes, o acervo documental desta pesquisa, é de fácil acesso a quem leia estas páginas e, portanto, não estão restritas à visita de arquivos históricos. A possibilidade de tal acesso, porém, seria distinta se o contexto de produção da pesquisa fosse a década de 1990, período no qual a maioria dos discos estudados eram encontrados apenas em lojas de revenda de velhos discos de vinil (e ainda não havia a popularização do acesso à rede de internet, vale ressaltar). No decorrer dos anos 1990, após a difusão das tecnologias digitais de gravação fonográfica, as grandes gravadoras multinacionais, que dominam (ou dominavam, talvez) o mercado musical, mantiveram o investimento nos artistas de maior lucratividade do momento (chamados pelos executivos “artistas de sucesso”) ou em novos lançamentos de artistas com carreira sólidas (“artistas de catálogo”) em um então novo suporte, o *compact disc* (CD). E o desenvolvimento desta revolução digital alterou profundamente a indústria fonográfica:

¹⁰⁹ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História*. 2012, p. 64.

Com o desenvolvimento da rede mundial de computadores, as gravações musicais digitais se transformam em dados e arquivos e, com formatos adequadamente desenvolvidos, passaram a circular amplamente na internet. A expansão desse processo coincide com a queda das vendas e do faturamento da indústria fonográfica.¹¹⁰

A citação acima se encontra no livro *Os donos da voz*, da socióloga Márcia Dias, em um apêndice intitulado “A grande indústria fonográfica em xeque” - título que explicita o cenário de crise que as multinacionais passaram a enfrentar no final dos anos 1990. A autora prossegue, apresentando as profundas mudanças ocorridas a partir de então:

O chamado *Big Five*, grupo formado pelas companhias EMI, Polygram, BMG-Ariola, Sony Music e Warner Music, hegemônico desde o início da década de 1990, passou por uma mudança significativa em 1998, quando a Philips vendeu a Polygram para o Grupo Seagram-Universal, fazendo surgir a Universal Music. (...) A mesma lógica parece ter animado a fusão, em novembro de 2003, da BMG com a Sony Music, originando a Sony & BMG Music Entertainment.¹¹¹

Nas fusões ou vendas, as grandes gravadoras levavam consigo o seu catálogo, ou seja, os artistas então contratados e também as antigas produções musicais registradas na empresa: o direito de reprodução das músicas, isoladamente, e dos discos lançados. É este o contexto da reportagem citada no início desta introdução, “Samba & Soul safras 60 e 70. Série de 12 obras repõe clássicos da música black nacional”, publicado no jornal *Folha de São Paulo* em agosto de 2001. A reportagem retrata uma iniciativa tomada pela filial brasileira do conglomerado Universal Music e inicia-se com uma referência direta ao cenário de crise: “Bombardeada pela pirataria e pelo encolhimento assustador do mercado de CDs, a indústria fonográfica exhibe sinais de ‘retroceder’ à preocupação com a qualidade.”¹¹²

Relançar antigos discos do catálogo que estejam “gozando de relativa revalorização” não foi a única iniciativa tomada pela indústria fonográfica em uma resposta “memorialística” à crise. O investimento em caixas luxuosas contendo a discografia completa de artistas - ou trazendo seleções de álbuns em sua produção - tornou-se uma medida de revalorização do catálogo, visando um público consumidor fiel ao formato CD e disposto a investir maior valor financeiro. Iniciativa facilitada por as fusões muitas vezes permitirem a junção de produções de artistas que migraram por diferentes gravadoras em sua trajetória artística. Foi pela compra de algumas destas caixas que esta pesquisa de doutorado pôde ter acesso a toda, ou à maior parte, da produção de Elza Soares (*Negra*.

¹¹⁰ DIAS, Márcia. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2008. 2 ed., p. 183.

¹¹¹ DIAS, Márcia. *Os donos da voz*. 2008. p. 184, 185.

¹¹² <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200127.htm>> Acesso 20/01/2021.

EMI. 2003), Wilson Simonal (*Wilson Simonal na Odeon [1961-1971]*. Universal. 2004), Jorge Ben (*Salve Jorge*. Universal. 2010), Gilberto Gil (*Palco*. Warner. 2002), Luiz Melodia (*Três tons de Luiz Melodia*. Universal. 2013), Emílio Santiago (*Três tons de Emílio Santiago*. Universal. 2014) e Sandra de Sá (*Sandra de Sá - anos 80*. Discobertas. 2016). Caixas que contém, além dos álbuns com reprodução dos encartes e informações originais, comumente faixas bônus extraídas de discos compactos e, algumas vezes, textos explicativos produzidos para o lançamento. Mesmo o único artista estudado na tese que teve sua produção lançada por pequenas gravadoras do cenário independente, Itamar Assumpção, teve sua obra completa acessada via uma caixa (*Caixa Preta*. Sesc Brasil. 2010).

Além dos discos acessados por meio das caixas, a maioria das obras estudadas na tese foi adquirida em reedições no formato CD que reproduzem os fonogramas e também o material gráfico dos álbuns, e também trazendo, eventualmente, faixas bônus com canções lançadas em compactos contemporâneos ao disco. E, por fim, alguns discos tiveram o contato limitado ao acesso nas plataformas digitais - contudo, foram apenas alguns títulos, de menor relevância para a pesquisa. Vale, contudo, esclarecer a quem leia estas páginas a diferença entre os formatos de discos compactos e álbuns. Quando se fala da circulação comercial, no Brasil, da música gravada no suporte dos discos, antes do advento dos CDs, destaca-se três formatos: o “compacto simples”, com espaço para uma música geralmente de três a cinco minutos em cada lado, totalizando duas canções (na indústria anglófona, *Single*), o “compacto duplo”, com espaço para a duração de duas músicas em cada lado (*Extended Play*, EP) e o “álbum” (*Long Play*, LP), em geral com quinze a vinte minutos de música por lado.

O álbum, um produto de maior valor agregado, foi difundido no Brasil no decorrer da década de 1950 e, conforme será exposto no decorrer da tese, entre as décadas de 1960 e 1970 compartilhou o mercado musical com os compactos, então o principal produto. Entre o final da década de 1970 e os anos 1980 os compactos foram perdendo espaço comercial para o álbum, que se tornou o principal formato de consumo. Deste modo, era frequente que canções com maior expectativa de apelo comercial fossem lançadas em compactos e em seguida incluídas no novo álbum de um artista. Alguns artistas, porém, não repetiam as canções lançadas em compactos em seus álbuns (é o caso, na pesquisa, de canções relevantes como “Tributo a Martin Luther King” e as lançadas no “compacto nativista” por Wilson Simonal; ou “Sou Negro” e “Se Jesus fosse um homem de cor [Deus Negro]”, de

Toni Tornado), situação na qual a tese se dedicará à análise dos compactos em seu contexto de lançamento. Salvo esses últimos casos, o álbum será o formato privilegiado, posto que este, com a maior capacidade de tempo de gravação, permite a melhor expressão autoral, “uma vez que torna o artista mais importante que o disco.”¹¹³ O sentido da escala de importância no caso, é possível exemplificar, está na diferença entre o público consumidor que procura, em uma loja, “o disco da canção ‘Primavera’” e aquele que busca “o disco *Tim Maia* de 1970”.

O formato álbum, portanto, possibilita a melhor expressão de um artista, posto que reúne uma série de canções, potencializando a difusão de uma sonoridade ou mesmo de um argumento que atravesse as canções: o conceito do disco. Dois exemplos esclarecerão melhor essa referência. No recorte desta tese e entre os artistas estudados, os dois álbuns da série *Racional*, lançados por Tim Maia em 1975 e 76, apresentam um conceito bastante explícito ao difundir a religiosidade da seita Racional em todas as faixas. O apelo religioso teria menor expressividade se fosse tema de uma música ou duas, mas ao integrar todas as nove canções de um álbum (e mais nove do segundo lançamento), possibilitou sua identificação como disco religioso e a sua recusa de lançamento por uma grande gravadora pela compreensão de ser um conceito de pouca expectativa comercial. Como segundo exemplo, em 1977, Gilberto Gil, artista de carreira consolidada desde os anos 1960, lançou, pela gravadora Philips, o álbum *Refavela*, construído a partir do conceito de retratar, na sonoridade e nas letras, dimensões sociais e culturais das comunidades negras no Brasil. Novamente: uma ou duas canções não trariam a mesma força ao argumento central quanto a sequência das dez canções registradas.

A unidade de um álbum pode ser trabalhada, além da seleção de canções para integrá-lo, pelo arranjo escolhido para executar as canções (no último exemplo, a execução por Gil de “Samba do avião”, de Tom Jobim, na sonoridade *soul* reforça o conceito do disco), a direção musical, instrumentistas envolvidos, o produtor do disco e os técnicos de gravação e mixagem – referências apresentadas no gênero masculino, posto serem profissões ocupadas apenas por homens nos discos do recorte estudado. O trabalho gráfico de um álbum também pode reforçar aspectos do conceito, através das imagens selecionadas para capa, contracapa e encarte e outras informações presentes, como textos e o próprio título da obra. As capas dos discos, portanto, atuam como mais do que mera embalagem,

¹¹³ DIAS, Márcia. *Os donos da voz*. 2008. p. 61.

sendo mais um veículo de comunicação, e por isso integram as fontes estudadas quando o disco é compreendido como documento histórico. Deste modo, o conjunto de pessoas envolvidas entre a gravação de fonogramas, a produção dos discos e seu consumo compõe um “circuito de comunicação” da canção, que estimula a atenção acadêmica a uma “história da canção popular e da audiência”, conforme Miriam Hermeto.¹¹⁴ Enquanto objeto e fonte histórica, reconhece-se que entre o ponto de partida da composição, a fixação e registro da performance no fonograma e a produção da arte gráfica, há diversos atores – e interesses e propostas – a influenciar no que se tornará o produto final distribuído às lojas e aos ouvintes como o produto comercial disco. Mas há também a intenção da/o artista de se expressar a partir dos vários elementos do disco.

A identificação da música registrada em fonogramas e dos álbuns como um veículo de comunicação permite avançar na abordagem da documentação fonográfica adotada nesta tese. Segundo o linguista Luiz Tatit, “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala.”¹¹⁵ Em uma proposta intelectual de trabalhar como a entoação da oralidade “produz” a canção, reconhecida como um produto comercial, Tatit argumenta que, desde os primeiros sambistas, as canções “serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa”.¹¹⁶ O autor define a canção como aquela que estabelece uma “relação entre melodia e letra”,¹¹⁷ um formato que o historiador Marcos Napolitano demarcou como “um produto do século XX. Ao menos em sua forma ‘fonográfica’”.¹¹⁸ Essa abordagem orienta a análise do linguista que, assim, estuda na prática musical brasileira “uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional (...) instituindo um *modo de dizer* que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito.”¹¹⁹

Embora a análise proposta para a presente tese não persiga a força entoativa da canção ou o gesto cancional, a ênfase de Luiz Tatit na dimensão de fala é estimulante, assim como sua afirmação que os artistas “preparavam suas canções para a gravação, mas não deixavam de usá-las como veículo direto de comunicação”.¹²⁰ Afinal, compreensão

¹¹⁴ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História*. 2012, p. 41.

¹¹⁵TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008, p. 41.

¹¹⁶TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008, p. 34.

¹¹⁷TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008, p. 151.

¹¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música popular*. 2002, p. 11.

¹¹⁹TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008, p. 69.

¹²⁰TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008, p. 42.

similar foi expressa por Wilson Simonal, em reportagem publicada em março de 1967 sobre sua canção antirracista “Tributo a Martin Luther King”, na qual afirma, a respeito do processo de criação: “Acho que a música, em primeiro lugar, foi feita para divertir. Mas é evidente que através da música você pode fazer um movimento de contestação, de informação.”¹²¹

O potencial da música, particularmente no formato canção, como um veículo direto de comunicação, capaz de realizar movimentos de contestação e informação a partir da difusão de ideias políticas antirracistas é o que orienta a proposta desta tese. A compreensão da música popular como suporte e veículo para a circulação de ideias políticas é inspirada nas contribuições do historiador Robert Darnton aos estudos da circulação da informação, em que localizou na música um importante veículo para a circulação de ideias, notícias e mensagens na Paris do século XVIII.¹²² A inspiração desta tese na proposta de Darnton, contudo, é consciente das profundas diferenças de concepção e suporte na música popular do século XVIII e da música comercial do século XX, fixada e difundida a partir de fonogramas e da indústria fonográfica, que compoem as fontes desta pesquisa. A proposta de Robert Darnton é apropriada enquanto uma estimulante inspiração teórico-metodológica, que funciona como alternativa a uma pesquisa que, embora comprometida com a atenção na articulação entre melodia e texto que integra o formato canção – ambos, de certo modo, politizados e veículos da linguagem política estudada –, não pretende basear-se em uma análise da Musicologia.

Aborda-se, portanto, a música popular, registrada e mercantilizada através do suporte fonograma, como um veículo para a Linguagem Política do Orgulho Negro, possibilitando que a canção, por sua dimensão de fala, atue como um *ato de fala*, um discurso sobre o mundo – em “um movimento de contestação, de informação”, nas palavras de Simonal –, ainda que sem perder sua orientação comercial e de entretenimento. A apropriação para a canção da proposta metodológica dos historiadores Quentin Skinner e John Pocock, contudo, compartilha das limitações da abordagem dos autores ao analisarem os livros de pensamento político como atos de fala e discursos: a análise centra-se na emissão, sem pretensão de compreender a recepção no processo de comunicação, os efeitos

¹²¹ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 04 de dezembro de 1970. Caderno anexo, p. 03. O cantor ressaltou a importância do potencial de comunicação no qual justificou o seu movimento de contestação ou informação.

¹²² DARNTON, Roberto. As notícias de Paris: uma pioneira sociedade da informação. In: *Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*. 2005, p. 40-90.

no leitor ou, para esta tese, no ouvinte.¹²³ Assim, entre as muitas pessoas envolvidas em meio à “história da canção popular e da audiência”, a tese priorizará os artistas, sobretudo os intérpretes das obras estudadas. E essas obras terão sua leitura estabelecida como discursos, formas de intervenção no mundo em que vivem, em diálogo com o seu contexto. Discursos que em alguns casos são potencializados a partir do conceito defendido no disco no qual foram inseridos. A música e os discos apresentam peculiaridades que os diferencia da literatura em suas possibilidades como suporte e veículo de ideias políticas, e, para esta tese, tais peculiaridades podem potencializar a mensagem, a partir da entoação, melodia, o conceito do disco e a arte gráfica.

A partir dos referenciais apresentados acima, a tese estuda um formato da canção brasileira orientado pela sonoridade *Black* que, a partir da década de 1960 e, principalmente, de 1970, constituiu um relevante produto no mercado de bens culturais em uma indústria do entretenimento que se encontrava em franca expansão. A *Black Music* Brasileira, então, foi difundida através da comercialização de discos e também em estações de rádio, programas musicais televisivos, trilhas sonoras de novelas, além das próprias performances dos artistas em seus concertos. Nesta pesquisa toma-se como ponto de partida da análise, as pessoas da composição e da interpretação, que, entre diversas temáticas, podem optar por expressar um comentário ou realizar uma intervenção sobre o contexto sócio-político no qual estão inseridas, sem deixar de retratar em seus discos outros temas, como a temática romântica. O processo de autoria e performance da canção pode, assim, expressar representações sociais e discursos políticos nas falas que potencializa. Porém, além do público presente nos concertos, ouvintes de lugares mais longínquos não teriam acesso às mensagens e *atos de fala* presentes na canção apenas pelo alcance de uma voz. O processo de gravação e reprodutibilidade pela indústria fonográfica, objetivando o lucro, permite a fixação e a circulação do produto comercial canção para um público muito maior, ouvintes/consumidores a variadas distâncias geográficas e cronológicas. A gravação em fonogramas, a comercialização do produto disco, a distribuição em diversas lojas no mercado nacional e internacional e as possibilidades de relançamentos em diversos momentos - ou seja, a dimensão industrial que constitui o circuito de comunicações remetendo à música como mercadoria -, ainda que delimite a canção por algumas

¹²³ Ver nota de rodapé 58.

dinâmicas técnicas objetivando o lucro, em contrapartida, por uma espécie de “efeito polinizador”,¹²⁴ potencializa o alcance e a difusão de eventuais mensagens políticas.

Antes de concluir esse texto introdutório da tese, vale assumir o reconhecimento da desproporção de gênero na documentação estudada. O número de mulheres identificadas na seleção da pesquisa é expressivamente inferior ao de homens, apesar da reconhecida tradição brasileira de mulheres intérpretes no recorte estudado. A percepção desse dado da análise permite recordar de um ensaio da intelectual Lélia Gonzalez, original de 1979, no qual ela afirma que “o processo de exclusão da mulher negra é patenteado em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: ‘domésticas’ ou ‘mulatas’.”¹²⁵ Argumento que a intelectual fundamenta a partir de dados analíticos oficiais:

O censo de 1950 foi o último a nos fornecer indicadores sociais básicos relativos à educação e ao setor da atividade econômica da mulher negra. A partir daí, pode-se constatar: seu nível de educação é muito baixo (a escolaridade atinge, no máximo, o segundo primário ou fundamental) e o analfabetismo é predominante. Do ponto de vista da atividade econômica, apenas cerca de 10% atuam na agricultura e/ou na indústria (sobretudo têxtil, e em termos de Sudeste-Sul); os 90% restantes estão concentrados no setor de serviços pessoais.¹²⁶

A força do direcionamento ao trabalho no setor de serviços pessoais para as mulheres negras aparece na biografia de muitas das artistas estudadas durante a pesquisa, assim como nas mães de grande parte dos artistas estudados, conforme será exposto em alguns trechos no decorrer da tese. Contudo, as artistas cuja produção é abordada no decorrer da tese não são as únicas mulheres negras na produção musical do período e nem mesmo as únicas que escapam à sonoridade convencional do samba – o “lugar” geralmente circunscrito à população negra na indústria fonográfica. Um livro do historiador Ricardo Santhiago, *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*, publicado em 2009, apresenta como problemática das entrevistas realizadas a rota de cantoras negras brasileiras não sambistas, em geral adeptas da sonoridade do jazz. Dos nomes cuja carreira fonográfica coincide com o recorte desta tese, apenas Zezé Motta adere à sonoridade e abordagem estudadas nesta pesquisa, mas as demais (Alaíde Costa, Áurea Martins, Eliana Pittman e Rosa Maria [atual Rosa Marya Colin]) por vezes serão referenciadas para a compreensão do contexto da cena musical de cada capítulo.

¹²⁴ A apresentação da metáfora do “efeito polinizador” para abordar a distribuição na indústria fonográfica está em MORAIS, Bruno. “*Sim, sou um negro de cor*”. 2016, p. 167-176.

¹²⁵ GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 44.

¹²⁶ GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 40.

A proposta de pesquisa da tese, portanto, estimulou a abordagem de pessoas que são, em certa medida, uma exceção consciente na realidade brasileira. Uma exceção, por se tratar de pessoas negras em condição de ascensão social e econômica, que obtiveram visibilidade midiática e consagração em uma realidade nacional na qual a maioria das pessoas negras vive em situação de pobreza – realidade, aliás, da qual emergiu a maioria destes artistas. Mas essas, então, elites ou classes médias negras configuram exceções “conscientes”, posto que retrataram em canções o preconceito e discriminação racial e a situação de marginalidade e exclusão social a que estão confinadas a grande maioria das pessoas negras no Brasil.

Por fim, cabe avisar que o autor da tese decidiu adotar duas liberdades na explicitação das referências da pesquisa, ambas justificadas por uma certa dose de compromisso político e didático. Nas breves experiências de atuação docente para com a graduação, foi notável o interesse de estudantes pela indicação de referências bibliográficas escritas por mulheres e por pessoas negras, homens e mulheres. Com o objetivo de facilitar a localização das mulheres na bibliografia mobilizada, a opção foi adotar a referência no texto e em notas com a inclusão sempre do primeiro nome, tendo em vista que a suposta universalidade do sobrenome muitas vezes oblitera a autoria feminina.¹²⁷ Quanto à produção intelectual negra, as possibilidades de destaque são um pouco mais difusas. A opção, portanto, foi de demarcar na bibliografia final da tese em sublinhado as referências escritas por pessoas negras. Apesar da consciência dos limites e dificuldades inerentes a esta opção - particularmente na produção brasileira, país no qual os critérios de classificação racial são fluídos e a identificação torna-se confusa e circunstancial entre a população miscigenada -, essa opção foi inspirada no que o jurista Silvio Almeida ressaltou como a “discriminação positiva, definida como a possibilidade de atribuição de tratamento diferenciado a grupos historicamente discriminados com o objetivo de corrigir desvantagens causadas pela discriminação negativa – a que causa prejuízos e desvantagens.”¹²⁸

Agora sim, e finalmente, adentremos aos capítulos!

¹²⁷ Agradeço ao historiador e amigo Cássio Bruno de Araújo Rocha por essa sugestão, em uma conversa informal ocorrida muitos anos atrás, mas estimulante e marcante.

¹²⁸ ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* 2018, p. 26.

Capítulo Um:

De 1960 a 1969:**Os “primórdios” da *Black Music* brasileira e da Linguagem Política do Orgulho Negro na canção brasileira.**

Sim, sou um negro de cor.
Meu irmão de minha cor,
o que te peço é luta sim, lutar mais,
que a luta está no fim.
Cada negro que for, outro 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.
Para sermos iguais.
(Wilson Simonal/Ronaldo Bôscoli)

Introdução.

*Mil nações moldaram minha cara
Minha voz uso pra dizer o que se cala
O meu país é meu lugar de fala.¹²⁹*

Em junho de 2020, enquanto a sociedade brasileira enfrentava o primeiro período de pico global de contágio da pandemia de Covid-19, a consagrada cantora carioca Elza Soares lançou nas plataformas virtuais a nova canção “Negão Negra”, gravada em dueto com o compositor, o rapper mineiro Flávio Renegado.¹³⁰ Lançada um mês após o aniversário de 90 anos de Elza, a canção reafirmava elementos temáticos que caracterizaram as composições interpretadas pela cantora nos cinco anos anteriores: *Nunca foi fácil e nunca será/ Para o povo preto do preconceito se libertar/ Sempre foi luta, sempre foi porrada/ Contra o racismo estrutural, barra pesada; e Todos os dias me levanto/ Olho no espelho, sempre me encanto/ Com o meu cabelo e a cor da pele dos meus ancestrais*. São versos engajados com a denúncia da opressão racial e com a afirmação orgulhosa das comunidades negras. Em versos cantados por Renegado, a temática também estava presente: *Todas as noites no quarto escuro/ Peço a Deus e aos Orixás/ Que a escravidão não volte nunca, nunca, nunca mais*, abordando a religiosidade de matriz afro-brasileira e a memória traumática do escravismo.

A idade avançada de Elza Soares e a debilidade física provocada por vários problemas de saúde¹³¹ não se refletiram no vigor das gravações da artista e tampouco impediram que, desde meados da segunda década do século XXI, a cantora esteja vivendo um apogeu de sua carreira. Em 2015, a artista lançou o álbum *Mulher do fim do mundo*, possivelmente o mais prestigiado de sua carreira, ganhador dos prêmios de melhor álbum do Troféu APCA¹³² e do Prêmio da Música Brasileira,¹³³ e eleito o Melhor Álbum de Música Popular Brasileira do Grammy Latino.¹³⁴ O disco, trigésimo segundo álbum de

¹²⁹ Elza Soares. O que se cala (Douglas Germano). *Deus é Mulher*. Álbum. Deckdisc, 2018. Faixa 01. Observação: Esta tese foi finalizada e entregue à banca antes do falecimento da Elza, em 20/01/2022.

¹³⁰ <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/24/elza-soares-comemora-90-anos-com-negao-negra-com-flavio-renegado-ouca.htm>> Acesso 06/03/2021.

¹³¹ Após uma queda ocorrida durante uma apresentação musical em 1999, Elza Soares passou a se locomover com dificuldade, o que foi agravado no decorrer dos dez anos seguintes, com uma operação na coluna vertebral, uma cirurgia na região lombar, outras duas operações seguidas devido a uma diverticulite aguda, uma colostomia e um acidente de carro. Ver CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 309-345.

¹³² <https://web.archive.org/web/20160629121012/http://www.jornaldepiracicaba.com.br/cultura/2016/03/a_mulher_do_fim_do_mundo> Acesso 06/03/2021.

¹³³ <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/06/veja-os-vencedores-do-27-premio-da-musica-brasileira.html>> Acesso 06/03/2021.

¹³⁴ <<https://gshow.globo.com/Musica/noticia/paula-fernandes-leva-grammy-latino-de-melhor-album-de-musica-sertaneja.ghtml>> Acesso 06/03/2021.

estúdio lançado por Elza, consolidou um processo de rejuvenescimento de seu público, que ocorria desde o impacto da regravação da canção “A Carne”, lançada pela cantora no álbum *Do cóccix até o pescoço* (2002), e que possibilitou o reavivamento de uma carreira bastante fragilizada no decorrer dos vinte anos anteriores.

A guinada na carreira de Elza foi catalisada pela união, em torno da artista, dos jovens empresários Pedro Loureiro e Juliano Almeida e do produtor musical (e baterista) Guilherme Kastrup, que criaram uma bem sucedida estratégia de renovação comercial para a cantora.¹³⁵ Musicalmente, o projeto incluía um “rejuvenescimento” da sonoridade, enfim abandonando a identidade estética que desde os anos 1960 supostamente limitava a artista ao posto de sambista (o que há décadas era criticado pela cantora como uma clausura), agora fundindo o samba ao *rap*, guitarras e música eletrônica, num formato que foi etiquetado comercialmente como “vanguarda paulista”; e uma mudança temática, abordando enfaticamente a negritude e questões de gênero, como a denúncia à violência doméstica – temas associados à trajetória publicamente conhecida da artista.¹³⁶ A outra dimensão da estratégia incluía a valorização da imagem pública da artista e divulgação de sua trajetória biográfica a partir de duas iniciativas. A primeira foi o convite a um conhecido jornalista para escrever um novo livro biográfico: Zeca Camargo (então apresentador do programa dominical *Fantástico* na Rede Globo), que publicou a obra *Elza* (2018), com grande divulgação nas mídias.¹³⁷ A segunda iniciativa foi outro convite, desta vez à produtora cultural Andrea Alves, da empresa Sarau Agência, para produzir um grande espetáculo teatral biográfico sobre a cantora. Também intitulado *Elza*, o espetáculo estreou em 2019 e rodou o Brasil, com texto inédito de Vinícius Calderoni, dialogando com produções teóricas do Feminismo Negro (Conceição Evaristo e Angela Davis), e uma equipe numerosa, incluindo quatro pessoas na direção, elenco de sete atrizes/cantoras, seis musicistas e uma ampla equipe técnica, e amparado no repertório dos dois discos mais recentes da cantora, *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018).¹³⁸

A reapresentação da trajetória biográfica de Elza Soares em livro e espetáculo teatral abordava uma mulher forte, que enfrentou em toda a vida obstáculos de uma origem muito pobre entrecortada pelas dificuldades específicas por ser uma mulher negra. Foi uma

¹³⁵ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 309-345.

¹³⁶ <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/elza-soares-de-vitima-de-violencia-domestica-a-deusa-na-sapuca>> Acesso 06/03/2021.

¹³⁷ <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/aos-80-anos-elza-soares-anuncia-biografia-preparem-se/>> Acesso 06/03/2021.

¹³⁸ <<https://palcoteatrocinema.com.br/2019/01/25/elza-no-imperator/>> Acesso 06/03/2021.

narrativa que, assim, diferenciava-se da linha pungente adotada na biografia anterior da cantora, o livro *Elza Soares – Cantando para não enlouquecer*, escrito pelo jornalista José Louzeiro e publicado pela Editora Planeta, em 1997.¹³⁹ De tal modo, a partir de sua trajetória biográfica e do posicionamento expresso nas canções, a Elza do século XXI podia ser reconhecida como um símbolo vivo do Feminismo Negro Interseccional¹⁴⁰ ao expressar as chagas consequentes do que a filósofa argentina María Lugones denominou “colonialidade dos gêneros”: a experiência feminina operada na intersecção entre gênero, classe e raça.¹⁴¹ Estes emblemas nortearam o conceito dos dois álbuns seguintes lançados pela cantora, o já mencionado *Deus é mulher* (2018) e o - até o momento da redação deste texto - último álbum da artista, *Planeta Fome* (2019).¹⁴² Ambos os discos aprofundando mais na sonoridade eletrônica e elétrica e com ótimos retornos de público e crítica, consolidando o *status* reconquistado pela intérprete no mercado fonográfico, ainda que sem a mesma recepção em prêmios do álbum de 2015. Assim, quando do lançamento de “Negão Negra”, em 2020, tanto a sonoridade *rap* quanto a temática antirracista e da afirmação de cultura e beleza negras já eram associadas à imagem de Elza.

A revalorização da carreira e da imagem de Elza Soares repercutiu em interesse acadêmico em torno da artista. Na revisão bibliográfica para a produção desta tese, os trabalhos identificados apresentando a artista como objeto de pesquisa situavam o recorte de análise na produção de Elza no século XXI, tomando os quarenta anos de carreira anteriores como um contexto. A dissertação em Literatura e Cultura de Luana Solidade, *Blues e Samba traduzindo corpos de mulheres negras em performances de Billie Holiday e Elza Soares*, defendida em 2017, a partir das teorias desconstrucionistas dos filósofos Jacques Derrida e Gilles Deleuze, estabelece conexões entre as trajetórias pessoais e as músicas gravadas pela cantora estadunidense, entre as décadas de 1930 e 1950 e a cantora brasileira no século XXI - principalmente no álbum *A Mulher do Fim do Mundo*, de 2015 -,

¹³⁹ O potencial para diferentes efeitos narrativos diante de uma mesma história de vida permite ressaltar, conforme Bourdieu, que a “construção da noção da *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações.” [p. 189]. Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & Abusos da História Oral*. 2006, p. 183-191.

¹⁴⁰ Para um apanhado geral e introdutório, ver AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. 2019.

¹⁴¹ LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) *Pensamento feminista*. Conceitos fundamentais. 2019, p. 357-77.

¹⁴² Título que evoca um momento emblemático da trajetória inicial da cantora, e amplamente mobilizado nas referências biográficas sobre ela, quando a então adolescente amadora Elza participou do programa de calouros de Ary Barroso e foi questionada pelo apresentador, jocosamente, sobre sua aparência e de onde ela teria surgido, no que prontamente respondeu “do mesmo lugar que você, ‘Seu’ Ary: o Planeta Fome”. Ver o capítulo 3 de CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2019.

como “um movimento de resistência. É ferida aberta: cantar tristeza e sobreviver.”¹⁴³ Já entre trabalhos de conclusão de curso, a monografia em Jornalismo de Francielle Souza, *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*,¹⁴⁴ defendida em 2018, aborda a interpretação de Elza apenas na canção “Mulher do Fim do Mundo”, do álbum homônimo; e a monografia em História de Lucas Evangelista, *“Minha fé quem faz sou eu”: identidade e religião em “Deus é Mulher” (2018)*,¹⁴⁵ defendida em 2019, desde o título enfatiza o recorte no álbum recente. Os artigos localizados limitam-se à análise de canções do consagrado álbum de 2015: *Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim: a violência doméstica exteriorizada por Elza Soares na canção Maria da Vila Matilde (2017)*, *Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares (2019)*, *Discurso biográfico de (re)existência negra na poética sonora e imagética de “A mulher do fim do mundo”, de Elza Soares (2020)*, e *Elza Soares e a insubmissão das Marias da Vila Matilde: “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim” (2020)*.¹⁴⁶

A onipresença do recorte analítico na produção de Elza Soares no século XXI para análises políticas, embora justificada pela indubitável ênfase que as temáticas antirracistas e de gênero tomaram nas composições gravadas pela intérprete e em seus posicionamentos, não significa que os elementos reivindicados pela abordagem interseccional estivessem ausentes na produção gravada pela artista em décadas anteriores. A pesquisa que resulta nesta tese localizou desde o primeiro álbum lançado por Elza, em 1960, a temática antirracista expressa em algumas canções, assim como discursos a partir das experiências de raça, classe e gênero. Também na dimensão da sonoridade, desde o primeiro álbum não é exato retratar Elza como uma sambista, de maneira “purista”. A mistura de sonoridades

¹⁴³ SOLIDADE, Luana Lise Carmo da. *Blues e Samba traduzindo corpos de mulheres negras em performances de Billie Holiday e Elza Soares*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2017, p. 18.

¹⁴⁴ SOUZA, Francielle Neves. *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*. Monografia (Graduação em Jornalismo). Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.

¹⁴⁵ EVANGELISTA, Lucas Ramalho. *“Minha fé quem faz sou eu”: identidade e religião em “Deus é Mulher” (2018)*. Monografia (História). Universidade de Brasília, 2019.

¹⁴⁶ ALMEIDA, Alexandre B.; FARIAS, Michele W. S. *Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim: a violência doméstica exteriorizada por Elza Soares na canção Maria da Vila Matilde*. In: *Anais Intecom. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Fortaleza. CE. 29/06 a 01/07/2017, p. 1-10. CORAÇÃO, Cláudio R.; SOUZA, Francielle. N. de. *Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares*. *Revista Extraprensa*, v. 12, n. 2, p. 94-113, jan./jun. 2019. LIMA, Lilian C. B.; SILVA, Gabriela C. *Discurso biográfico de (re)existência negra na poética sonora e imagética de “A mulher do fim do mundo”, de Elza Soares*. In: *Revista Philologus*, Ano 26, n. 78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2020, p. 1423-1440. ALVES, Lidiane C.; FIUZA, Adriana A. F. *Elza Soares e a insubmissão das Marias da Vila Matilde: “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”*. In: *Revista Feminismos*. Vol.8, N.2, Maio – Agosto 2020, p. 194-206.

marca os trabalhos da artista desde seu primeiro sucesso, “Se acaso você chegasse”, lançado em compacto em dezembro de 1959, a partir da hibridação do Samba de Gafieira com elementos da vertente jazzística *New Orleans*, da qual o nome mais consagrado é o trompetista e cantor negro estadunidense Louis Armstrong.

A hibridação com vertentes jazzísticas na produção de Elza Soares foi identificada à época de seu lançamento e batizada – e comercializada – pela denominação “Bossa Negra”. Assim, a proposta musical veiculada por Elza configura, no argumento desta tese, a primeira vertente de uma sonoridade que na década seguinte passou a ser denominada como *Black Music* Brasileira. Três anos após o primeiro álbum de Elza chegar a público, dois outros artistas negros, Jorge Ben e Wilson Simonal, lançaram seus primeiros álbuns, também apresentando hibridações no samba, agora com a vertente jazzística *hard bop*, criada pelas comunidades negras estadunidenses, no que foi chamado de hard-bossanova ou samba-jazz. Ao realizarem uma proposta musical identificada à Bossa Nova, mas que trazia interlocuções com uma sonoridade identificada às comunidades negras dos Estados Unidos da América e que expressava em letras elementos da temática antirracista, esta tese propõe também enquadrar toda esta produção como uma Bossa Negra. Sonoridade que, em discos instrumentais, encontrou destaque no pianista negro Salvador.

A produção dos artistas da Bossa Negra no decorrer da década de 1960 permitiu tanto o desenvolvimento de aproximações e hibridações de sonoridades da música brasileira, notavelmente o samba, com a música negra estadunidense, expandindo o horizonte de fusões; quanto a expressão de temáticas antirracistas, seja na denúncia de preconceito e discriminação às pessoas negras, dificuldades do cotidiano das comunidades pobres e faveladas e afirmações positivadas de elementos culturais afro-brasileiros, particularmente religiosos. A esse “leque” temático, a segunda metade da década de 1960 registrou a aproximação de experiências das comunidades negras brasileiras e estadunidense, potencializando uma forma de identificação de mazelas sociais e expressão antirracista que esta tese denomina por Linguagem Política do Orgulho Negro, consonante ao desenvolvimento de sonoridades da *Black Music* no Brasil. No entanto, para a melhor compreensão do “ambiente” que possibilitou a formulação da Bossa Negra, o primeiro movimento deste capítulo realizará um breve recuo temporal, a fim de identificar um histórico de hibridações do samba brasileiro com as sonoridades da música negra estadunidense (a *Black Music*), assim como de expressão da temática antirracista.

1.1. Um histórico de hibridação: o encontro entre o samba e o jazz na Gafieira.

O linguista, compositor, cantor e violonista Luiz Tatit iniciou seu livro *O século da canção* explicando o título da obra ao atribuir ao século XX a “criação, consolidação e discriminação de uma prática artística que além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.”¹⁴⁷ A junção de melodia e letra que configura o formato canção, segundo o autor, ocorre no Brasil em uma prática cultural que mistura elementos de origem africana, europeia e indígena.

Aliás, a ideia de misturas caracteriza a produção musical popular, afinal, conforme definido pela historiadora Miriam Hermeto: “a música popular é um híbrido de diferentes elementos musicais - não é, portanto, o oposto de ‘música erudita’, como se costuma definir no senso comum.”¹⁴⁸ E a percepção da dimensão híbrida da música popular (assim como ocorre em toda prática cultural), permite a esta tese dialogar com a contribuição intelectual do argentino Nestor Garcia Canclini, que propôs identificar as práticas culturais como *Culturas Híbridas*, que seriam não apenas fusões, misturas sem contradições, mas “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”¹⁴⁹

O processo de hibridização de elementos musicais resulta que a música popular, como o formato canção, apresenta-se como uma prática cultural “viva”, resultante de e exposta a constantes transformações passíveis de fixação a partir do desenvolvimento de tecnologias de gravação sonoras. Assim, conforme o crítico musical João Máximo: “O disco, sendo o meio mais fiel, mais abrangente e mais eficaz de registro e perpetuação da música (...) documentou menos os passos de cada transformação do que os seus resultados.”¹⁵⁰ A possibilidade de documentação e fixação musical em fonogramas também refletiu em uma priorização geográfica na então capital do país, o Rio de Janeiro, que, sendo o pólo industrial fonográfico, local de instalação da pioneira Casa Edison, privilegiou

¹⁴⁷ TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2004, p. 11.

¹⁴⁸ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012, p. 31.

¹⁴⁹ CANCLINI, Nestor G. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair na modernidade*. 2008, p. XVIII-XIX.

¹⁵⁰ MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007, p. 7.

os registros de práticas musicais executadas no distrito federal e de artistas naturais da região ou situados na área.¹⁵¹

Contudo, se o processo de gravação de música popular no Brasil coincidiu com o primeiro ano do século XX, foi no decorrer da segunda e da terceira década do século que o fonograma fixou uma prática musical, realizada por comunidades negras da região Cidade Nova, no distrito federal.¹⁵² O que foi inicialmente chamado de “samba” foi uma fórmula musical eminentemente híbrida entre sonoridades de matrizes africana e europeias -o que se enquadra à sugestão de Nestor Canclini de que práticas antes existentes separadamente se combinam para gerar novas práticas -, na qual predominava a sonoridade do maxixe. E os nomes mais representativos - e populares, à época - do samba no estilo Cidade Nova são o compositor e pianista negro José Barbosa da Silva, o Sinhô (declarado “rei do samba” à época) e Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, também negro, compositor, flautista, arranjador e maestro.

A trajetória de Pixinguinha fornece um capítulo à parte no histórico de hibridações dos primórdios do samba. Para além do samba amaxixado configurado na região de Cidade Nova, o músico era um habilidoso executante do Choro, gênero de música popular instrumental fixado na segunda metade do século XIX, antes das tecnologias de gravação sonora e mais uma prática criada a partir da hibridação: a polca européia, adicionada de elementos da valsa, do schottisch e do lundu de origem africana.¹⁵³ E, nessa condição de transição e encontro na execução entre as duas práticas - e outras, como lundus, toadas, batuques e cateretês, práticas também componentes do samba - que Pixinguinha e Donga (outro homem negro, autodeclarado, com muita polêmica, autor de “Pelo telefone” – lançado para o carnaval de 1917 e considerado o primeiro samba de sucesso) foram convidados pelo gerente do elitizado Cine Palais para tocar no cinema em um conjunto e assim nasceu, em abril de 1919, o grupo Os Oito Batutas.¹⁵⁴

Os Oito Batutas exerceram um importante papel na difusão da sonoridade do samba no Brasil, excursionando por várias regiões do país.¹⁵⁵ E, além da difusão desta sonoridade para outros estados, Os Batutas contribuíram para a fixação e difusão do samba no cenário internacional, um momento particularmente relevante para o histórico de hibridações e para

¹⁵¹ MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007, p. 5.

¹⁵² MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007, p. 21.

¹⁵³ MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007, p. 8.

¹⁵⁴ CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4] 2010, p. 27.

¹⁵⁵ CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4] 2010, p. 28.

o argumento desta tese, ao propiciar encontros com o *jazz*. Após uma temporada em Paris, em 1922: “os Batutas trouxeram algumas novidades, especialmente nos aspectos do visual do conjunto e de sua instrumentação (Pixinguinha acrescentou o saxofone à sua flauta e Donga trocou o violão pelo banjo)”; assim, conforme Carlos Calado: “Era evidente a influência do *jazz*, gênero que naquele momento vivia uma fase de grande popularidade na Europa.”¹⁵⁶ A evidência de tal influência, cabe ressaltar, deve-se não apenas à adoção de instrumentos como saxofone e banjo, mas sim de uma forma de tocar jazzística.

A relevância deste momento da música brasileira na Europa foi destacada pela historiadora Anaís Fléchet em *Madureira Chorou... em Paris: A música popular brasileira na França do século XX*, que esclarece um dos pontos de tal encontro: “Nas festas particulares, nos chás dançantes e nos *dancings*, os músicos brasileiros dividiam a cena com uma *jazz-band*, a fim de satisfazer às expectativas do público.”¹⁵⁷ A prática jazzística com a qual os músicos brasileiros tiveram contato, seguindo a forte segregação racial existente na sociedade estadunidense, era dividida em dois gêneros, o *New Orleans*, quando executada por artistas negros, e o *Dixieland*, quando por artistas brancos, em uma sonoridade que, seja em pequenos grupos ou orquestras maiores, apresentava os timbres característicos do banjo ou piano, bateria, trompete, clarinete, saxofone, trombone e, às vezes, contrabaixo (muitos desses instrumentos associados no Brasil à tradição das bandas de música, militares ou paisanas, então comuns em cidades interioranas); enquanto Os Batutas, antes de embarcarem, alternavam-se em flauta, violão, cavaquinho, bandolim, bandola, piano e os instrumentos de percussão ganzá e reco-reco. Este contato também foi ressaltado pelo jornalista Lira Neto, em *Uma História do Samba*: “Na convivência com instrumentistas de *jazz*, a maioria oriundos de Nova Orleans, iriam conhecer e se apropriar de outras linguagens, bossas e atitudes, incorporando-as ao próprio modo de tocar.”¹⁵⁸

A validação cosmopolita francesa d’Os Batutas contribuiu para uma valorização do samba como prática cultural no Brasil ainda no decorrer dos anos 1920, em um processo de transformação do gênero de uma manifestação considerada, pelas elites brasileiras, “típica” de algumas comunidades do Rio de Janeiro para uma possibilidade de símbolo de uma cultura nacional ainda em construção. Esta prática do samba então validada sofria novas hibridações com as práticas do *jazz* estadunidense, que não ficaram limitadas ao grupo Os

¹⁵⁶ CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4] 2010, p. 29.

¹⁵⁷ FLÉCHET, Anaís. *Madureira chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. 2017, p. 54.

¹⁵⁸ NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*. 2017, p. 135.

Oito Batutas, estendendo-se ao Rei do Samba, Sinhô - como na gravação de “Não sou baú” pela Jazz Band Sul-Americano, de Romeu Silva (1925), e de “Viva a Penha” (1926) e “Quem falla de mim tem paixão” (1927) pela American Jazz Band Silvio de Souza.¹⁵⁹ Na obra de Pixinguinha, dois grandes clássicos da música nacional, consagrados até os dias atuais, foram criticados à época por explicitarem a interlocução com o *jazz*, conforme o jornalista Carlos Calado:

Em novembro de 1928 (...) o ortodoxo crítico Cruz Cordeiro comentou na revista “Phono-Arte” que o choro “Lamentos” pecava por ter recebido “influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas”. [E abordando o choro “Carinhoso”] Dois meses mais tarde, o guardião da brasilidade voltou à carga, na mesma revista, para criticar outra gravação de Pixinguinha pelo mesmo motivo: a influência do jazz.¹⁶⁰

Além das sonoridades que revelam o resultado de contínuos processos de hibridação, o fonograma documenta, desde as primeiras décadas do século, a expressão de questionamentos e reivindicações realizados nas letras das canções. E, em uma sociedade excludente como a brasileira e sendo a canção uma forma de expressão popular, as músicas gravadas tornaram-se suporte privilegiado para a veiculação política de grupos excluídos: os pobres em geral e, em especial, as comunidades negras. A abolição da escravidão, ocorrida em 1888, era um passado recente, assim como a proclamação da República, em 1889. “Se a abolição havia garantido o direito à liberdade, entendida enquanto a propriedade de seu próprio corpo e uma maior autonomia quanto ao seu destino, a República efetuou uma aproximação da utopia da igualdade, através da possibilidade legal de demandar a inclusão.”¹⁶¹ E a reivindicação em torno dessa promessa da igualdade republicana pelas comunidades negras aparece em vários canais, como argumentado pelas historiadoras Martha Abreu e Carolina V. Dantas:

Havia expectativas quanto às possibilidades de inclusão e foi esse o caminho que buscaram trilhar nos palcos, na imprensa, nos comícios em praça pública, nas gravadoras de discos, nos clubes recreativos, nas associações e irmandades negras, nos terreiros, nas festas e folias, e no parlamento.¹⁶²

O argumento que a presente tese busca incluir neste tópico é que o formato canção, fixado e difundido pelo suporte fonograma, ao potencializar a difusão de mensagens

¹⁵⁹ MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil nos anos 1960. Dissertação (Mestrado. História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 194.

¹⁶⁰ CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4] 2010, p. 34, 35.

¹⁶¹ MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil nos anos 1960. Dissertação (Mestrado. História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 188.

¹⁶² ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V. É chegada “a ocasião da negrada bumbar”: as comemorações da Abolição, música e política na Primeira República. In: *Vária História*. 2011, p. 101. *Grifo Nosso*.

políticas de comunidades excluídas dos espaços de mando da política estatal, possibilitou a fala pública de temas e reivindicações das parcelas negras: uma Linguagem Política Negra Antirracista. Essa linguagem buscava intervir em um contexto no qual sedimentava-se a adoção do modelo republicano no Brasil, denunciando as mazelas sociais advindas da exclusão das comunidades negras da igualdade prometida pelo discurso republicano de cidadania. Retratar a expressão da temática antirracista nas canções como uma linguagem que é política, ainda que operando fora das disputas pelo comando do Estado (como as partidárias e revolucionárias), permite a este texto dialogar com a contribuição do politólogo francês Pierre Rosanvallon. O autor reconhece as ações e disputas em torno da gestão do social, através do Estado, como operando na *esfera da política*, mas propõe um alargamento ao apresentar uma dimensão mais ampla, que denomina de *esfera do político*: espaço no qual são geradas, competem e convergem as representações que conformam o convívio social, a vida em comum.¹⁶³ Portanto, reconhecer a expressão antirracista das comunidades negras na canção popular como uma linguagem política é situar sua plataforma de atuação na *esfera do político*. Por essa proposta de análise, é possível ainda introduzir um argumento da historiadora Maria Alice de Carvalho:

Daí que a melhor expressão do discurso republicano entre nós - as canções vagabundas que iluminam o nosso carnaval - seja também uma experiência democrática de integração de dessemelhantes ao debate público, e de acolhimento das expectativas de promoção dos recém-chegados (bem como dos que ainda chegarão) ao mundo dos direitos e das liberdades.¹⁶⁴

A percepção da dimensão política expressa pela canção, desde os primórdios do século XX, é ressaltada pelo historiador Marcos Napolitano que apresentou a canção brasileira como “tradutora dos nossos dilemas e veículo de nossas utopias sociais”.¹⁶⁵

O argumento apresentado neste tópico inicial da tese é que entre os temas políticos documentados desde os primeiros anos da indústria fonográfica, aparece a expressão da Linguagem Política Negra Antirracista: denúncias de mazelas sociais a partir das vivências cotidianas, que evidenciam e veiculam publicamente as limitações e contradições do

¹⁶³ ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010, p. 65-101.

¹⁶⁴ CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas. In: CAVALCANTI, Berenice, STARLING, Heloisa, e EISENBERG (orgs.). *Decantando a República*, v. 1: inventário histórico e político da canção moderna brasileira. 2004, p. 66.

¹⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música - história cultural da música popular*. 2002, p. 08. Também o jornalista Franlín Martins demarcou: “o fato é que, nestes 101 anos, a nossa música não só marcou de perto a política como mostrou enorme agilidade para responder com rapidez aos diferentes episódios que surgiam.” Em: MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume 1 - de 1902 a 1964. 2015, p. 17.

discurso igualitário republicano; e também a busca por a “integração de dessemelhantes ao debate público” através da afirmação de elementos culturais afro-brasileiros.

Um marco para a expressão da Linguagem Política Negra Antirracista nos fonogramas pode ser a figura de Eduardo Sebastião das Neves, o Crioulo Dudu (1874-1919), músico que, conforme a historiadora Martha Abreu, nas duas primeiras décadas do século XX gravou um repertório que “afirmava uma valorização dos não brancos, das coisas crioulas, mulatas e morenas (...) [expondo] o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões cariocas”.¹⁶⁶ Conforme Martha Abreu, Crioulo Dudu foi um artista muito popular, estabelecido na Cidade Nova e conviveu e influenciou diretamente os músicos da região, como o “Rei do samba” dos anos 1920, Sinhô.

A primeira composição de Sinhô registrada e difundida através de fonogramas, “Quem são eles”, foi lançada em 1917. E, conforme João Máximo, foi “Êxito em todo o país, embora bem menor que o de ‘Pelo Telefone’”.¹⁶⁷ Segundo o jornalista, em análise das letras dos 147 títulos arrolados entre as composições de Sinhô, pode-se qualificar suas produções em dois blocos temáticos: “1. Temas afro-brasileiros; 2. As demais composições, carnavalescas ou não, sambas ou não, compreendendo crônica, crítica, sátira, polêmica, mulher.”¹⁶⁸ A presença de temas afro-brasileiros - identificadas às práticas das comunidades negras de origem baiana da região Cidade Nova -, contudo, parece ser predominante: “Há em seus sambas, mesmo nos que falam de amor, referências a mau olhados, galhos de arruda, figas, guias, rezas, feitiço. Às vezes a referência está nos títulos: ‘Ai uê dendê’, ‘Bofê pamim Dge’, ‘Ojaré’, ‘Maitaca’, ‘Burucuntum’, ‘Oju Burucu’.”¹⁶⁹ Reverências à religiosidade afro-brasileira. Quanto à denúncia de mazelas sociais, a mais expressiva foi lançada em 1928 pelo então “Rei da voz”:

O segundo samba de Sinhô gravado no sistema elétrico por Francisco Alves, “A favela vai abaixo”, era um condoído protesto contra o anunciado – e não concretizado – plano de demolição do morro da Providência [então conhecido como “Morro da Favela”], projeto incluído em mais uma das propostas de reformas urbanísticas do Rio de Janeiro: “Minha cabocla, a Favela vai abaixo/ Quanta saudade tu terás deste torrão/ Da casinha pequenina de madeira/ que nos enche de carinho o coração.”¹⁷⁰

¹⁶⁶ ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*, vo. 11, n. 20. 2010, p. 94.

¹⁶⁷ MÁXIMO, João. *Sinhô*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 25], 2010, p. 20.

¹⁶⁸ MÁXIMO, João. *Sinhô*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 25], 2010, p. 23.

¹⁶⁹ MÁXIMO, João. *Sinhô*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 25], 2010, p. 23, 24.

¹⁷⁰ NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (as origens)*. 2017, p. 171.

“A favela vai abaixo” contém versos como *Vê agora a ingratidão da humanidade/ O poder da flor sumítica amarela/ Quem sem brilho vive pela cidade/ Impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela*. Versos de alcance potencializado dado o sucesso em toda década de 1920 tanto do compositor “Rei do samba”, Sinhô, quanto do intérprete “Rei da voz”, Francisco Alves. Contudo, a citação de Lira Neto informa também sobre o advento do sistema de gravação elétrico, estabelecido no Brasil em 1927.¹⁷¹ Essa mudança tecnológica permitiu maior fidelidade na captação de sons, de forma a ampliar os timbres possíveis de serem fixados e reproduzidos nos discos, seja de instrumentos, seja de vozes delicadas – o que possibilitou o registro das vozes de Mário Reis, em 1928, e Carmem Miranda, em 1929, menos potentes que a voz de Francisco Alves, por exemplo.

Nas primeiras canções gravadas por Carmem Miranda houve registros da temática religiosa afro-brasileira. Em 1930, na segunda gravação de Carmem, a “marcha carnavalesca Yaya, Yoyo, tendo do outro lado Burucutum, incursão em tema afro (com a consultoria de seu babalaô Assumano) do rei do samba Sinhô, sob o pseudônimo J. Curanji,”¹⁷² *Burucutum estou tendo o que der/ congar na folia não é pra qualquer*, ressaltava o refrão. Segundo o jornalista Tárík de Souza, Carmem retornou ao tema em 1932 em “Feitiço Gorado”, também de Sinhô: *Mas eu que sou do Ogum a filha do coração/ Já despachei com Exum essa maldita paixão*. Fora das canções de Sinhô o tema também se fez presente, como “Sete Flechas”, de Freitas Guimarães gravada por Francisco Alves, em 1928: *Até meu nome/ já botaram na macumba/ Pois me contaram/ lá não fui nem vi/ que a macumba é da boa/ no ponto de Catumbi*. Estas primeiras décadas do século XX também instituíram um padrão de racialização no mercado fonográfico no qual pessoas negras predominam na composição, mas intérpretes são pessoas brancas, ou de pele clara.

A chegada dos anos 1930, porém, apresentou mais mudanças para o samba do que a tecnologia de gravação elétrica. E, conforme João Máximo: “Foi por pura coincidência - mas coincidência que não deixa de intrigar os historiadores - o fato de o samba da Cidade Nova, o dos volteios do maxixe, praticamente desaparecer quando Sinhô morre, em 1930, duas semanas antes do que seria seu 31º aniversário.”¹⁷³ Assim como o sucesso “Pelo Telefone” aparece como um marco da consolidação da vertente Cidade Nova, o sucesso da gravação de “Com que roupa?” no carnaval de 1931 - composta e gravada por Noel Rosa,

¹⁷¹ NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (as origens)*. 2017, p. 170.

¹⁷² SOUZA, Tárík de. Livro do box *Carmem Miranda*. RCA/BMG. 1998, p. 7.

¹⁷³ MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007, p. 27.

homem branco de classe média - destacando a condução ao violão é um marco fonográfico da vertente que emergiu com o suposto desaparecimento da sonoridade Cidade Nova:

O outro tipo de samba nasce e evolui a partir dos morros, ocupados depois da Abolição por descendentes bantos egressos do Vale do Paraíba. Mais lento, de frases melódicas mais longas, um certo acento nostálgico, não para dançar, mas para cantar em rodas ao pé do barraco ou, quando a polícia permitisse, nos blocos que desfilavam em fevereiro.¹⁷⁴

Sobre a transição entre os dois modelos de samba, uma das interpretações de maior influência foi publicada em 2001 no livro *Feitiço Decente*, do escritor Carlos Sandroni. Se o termo proposto pelo escritor para retratar a vertente de samba do Cidade Nova - “paradigma do tresillo” - não se consolidou na bibliografia sobre a música brasileira, o termo proposto para retratar a vertente hegemônica a partir dos anos 1930 tornou-se uma referência nas obras sobre o tema: “paradigma do Estácio”. As primeiras gravações de compositores da vertente ocorreram com Francisco Alves, em 1928: “A malandragem” de Bide, e “Me faz carinhos”, de Ismael Silva - canção que abordava a linguagem antirracista ao referenciar o preconceito capaz de perpassar as escolhas amorosas, preterindo as pessoas negras retintas: *Se eu fosse homem branco/ Ou por outra mulatinho/ talvez eu tivesse sorte/ de gozar os teus carinhos*. Muitos dos sambas desta nova vertente foram lançados por novas gravadoras surgidas da expansão da indústria fonográfica. Contudo, a transição musical não ocorreu de forma tão abrupta quanto, por vezes, a bibliografia sugere; e os fonogramas documentam os pontos de encontro entre as duas vertentes:

Entre as novas gravadoras, a Odeon/Parlophon e a Victor/RCA apresentavam bandas e arranjadores fixos: a Orchestra Copacabana e a Diabos do Céu, respectivamente. E ambas ainda mantendo certa sonoridade amaxixada. A Diabos do Céu é significativa. Por vezes creditada como Grupo Guarda Velha, a Diabos do Céu, formada por Pixinguinha, vitorioso em concurso para arranjador realizado pela recém-instalada no Brasil, RCA, reunia nomes como o violonista/banjoísta Donga e o percussionista João da Bahiana, todos formados na tradição estética da Cidade Nova. Com esses grupos instrumentais, cantores já destacados na sonoridade anterior, como Mário Reis, Carmem Miranda (Victor) e Francisco Alves em sua dupla com Mário Reis, Ases do Samba (Parlophon), entre outros, lançariam e consolidariam obras seminais do samba do Estácio. Embora instrumentistas – como o grupo Gente Bôa, que gravaria muitas canções com Francisco Alves, ou especificamente a parceria do *rei da voz* com Ismael Silva em shows, entre muitos outros exemplos – e timbres específicos - como o surdo e o tamborim – da tradição do Estácio também fossem logo fixados em fonogramas, sugerimos que, de início, em detrimento a uma suplantação do estilo “Cidade Nova” pelo “Paradigma do Estácio”, parece ter ocorrido certa transição entre os estilos, por vezes mediada por músicos já consolidados, oriundos da estética Cidade Nova.¹⁷⁵

¹⁷⁴ MÁXIMO, João. *Noel Rosa* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 1). 2010, p. 16, 17.

¹⁷⁵ MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor*”: Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. 2016, p. 196. Para as referências que sustentaram essa análise, ver CALADO,

Os fonogramas, enquanto documentos históricos, indicam caminhos instigantes desse processo de transição mediada. Noel Rosa, ambientado e formado na sonoridade dos morros, o “Paradigma do Estácio”, sentia-se pouco à vontade com a instrumentação que se tornara característica após a hibridação do samba “Cidade Nova” com o *jazz*. Um exemplo ficou disponível no box *Noel Pela Primeira Vez*, lançado em 2001 pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), incluindo 14 cds com as 229 gravações de Noel em versões originais. No cd2, as faixas 02 e 03 repetem “Cordiais saudações”, gravada em julho de 1931. Na primeira versão, Noel canta acompanhado pela Orquestra Copacabana, com sonoridade que destaca saxofones, trompetes e trombone. “Segundo o pesquisador Ary Vasconcelos, Noel havia escrito sobre a referida prova: ‘Não gostei, horrível’.”¹⁷⁶ Um ou dois dias depois foi gravada a versão que se tornou clássica, pelo Bando dos Tangarás (Noel Rosa junto a Almirante, Braguinha, Alvinho e Henrique Britto), com um piano destacando a introdução e trecho final da canção, que de resto é dominada pela sonoridade do violão.

É importante esclarecer que a diferença entre as duas vertentes do samba não está no predomínio da execução ao violão - que já constava em disco desde o Crioulo Dudu, mas foi melhor captada com a tecnologia de gravação elétrica. O próprio Sinhô introduziu em disco a performance “voz e violão” para o samba ao realizar a primeira gravação de seu aluno Mário Reis, em 1928, com as canções “Que vale a nota sem o carinho da mulher” e “Carinhos de vovô”, valorizando a interpretação contida e o canto falado de Mário em um duo de violões, executados por Sinhô e Donga.¹⁷⁷ Também Carmem Miranda teve em seu primeiro padrinho musical, o compositor e violonista Josué de Barros, acompanhante em duo de violões em sua estreia em disco na gravadora RCA com as canções “Triste Jandaia” e “Dona Balbina”, composições de Josué de Barros, lançadas em janeiro de 1930.¹⁷⁸ Não sendo, portanto, no destaque dado ao violão, a diferença entre o samba Cidade Nova e o do Paradigma do Estácio está na orientação rítmica. Segundo João Máximo:

O conhecido e muito citado diálogo provocado por outro historiador, Sérgio Cabral, entre Ismael Silva e Donga, é esclarecedor. Perguntados sobre o que, para eles, era o verdadeiro samba, cada um respondeu de um modo. Donga citou “Pelo telefone” como exemplo. Ismael respondeu que “Pelo telefone” não era samba,

Carlos. *Pixinguinha* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 4). 2010; GIRON, Luiz A. Livro do box *Mário Reis, um cantor moderno*. BMG, 2004; VIANNA, Luiz Fernando. *Ismael Silva*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 21). 2010.

¹⁷⁶ JUBRAN, Omar. Livro do box *Noel Pela Primeira Vez*. FUNARTE. 2001, p. 22.

¹⁷⁷ <<https://dicionariompb.com.br/mario-reis/dados-artisticos>> Acesso 13/03/2021.

¹⁷⁸ SOUZA, Tárik. Livro do box *Carmem Miranda*. RCA/BMG. 1998, p. 7. Sobre as duas canções citadas, ver, no mesmo box, CD1, faixas 01 e 02.

mas maxixe, e deu como modelo o seu “Se você jurar”. Donga rebateu, garantindo que “Se você jurar” não era samba, mas marcha. Samba, para a turma de Sinhô, tinha as mesmas síncopes, as mesmas baixarias herdadas do maxixe. Samba, para os bambas do Estácio, era mais lento, de notas longas, não para dançar, como os dos baianos, mas para se cantar nos desfiles dos blocos que dariam nas primeiras escolas.¹⁷⁹

A argumentação deste tópico da tese, contudo, visa destacar que apesar dessas marcantes diferenças, nos primeiros anos da década de 1930, pelo menos, os fonogramas documentaram uma aproximação entre os dois gêneros, com as composições e instrumentos do Paradigma do Estácio convivendo com as influências jazzísticas operadas pela vertente Cidade Nova. No repertório inicial de Carmem Miranda, entre as gravações lançadas em 1932, aquelas gravadas com acompanhamento do Grupo do Canhoto (“E depois”, “Bamboleô”, “Quando me lembro”, “Mulato de qualidade”, “Por causa de você”, por exemplo) e com a American Jazz (“Nosso amô veio dum sonho”, por exemplo) destacam solos e contrapontos de trompetes e saxofones, advindos do encontro do samba com o jazz.¹⁸⁰ A partir de janeiro de 1933, grande parte das gravações da cantora passaram a ser acompanhadas por Diabos do Céu e o Grupo da Guarda Velha, dirigidas e arranjadas por Pixinguinha. A trajetória de Mário Reis entre 1932 e 1935, na gravadora Victor/RCA, também foi marcada por Pixinguinha e o livreto escrito por Luís Antônio Giron para o box *Mário Reis. Um cantor moderno*, esclarece sobre as gravações:

As marcas estética e comercial da Guarda Velha pertenciam a Pixinguinha. Logo trocaria o nome por Diabos do Céu, marca da gravadora, com os mesmos integrantes. Os instrumentistas eram da confiança do diretor-musical: Luiz Americano, João Bagre e Jonas Aragão tocavam saxofone e clarineta; Bonfiglio de Oliveira era o pistonista. Contrabaixo e bandolim ficavam a cargo de João Martins, que, às vezes, assumia a batuta no lugar de Pixinguinha. O trombone contava com o sopro inspirado de Wantuyl de Carvalho. Donga (ele mesmo, o autor oficial de *Pelo Telefone*, o primeiro samba a ter sido registrado, em 1917) tocava banjo, violão e cavaquinho. Três músicos defendiam a percussão típica: Faustino da Conceição, o “Tio Faustino” (tantã, instrumentos de batuque, como cabaça, caixeta e omelê), Adolfo Teixeira (cabaça), João da Baiana (pandeiro). A estréia dos Diabos do Céu se deu em novembro de 1932, na gravação do samba *Etc...* (Assis Valente), por Carmem Miranda. A esta altura, Diabos e Guarda Velha eram a mesma entidade.¹⁸¹

Com a Diabos do Céu e o Grupo Guarda Velha, Carmem Miranda e Mário Reis, entre 1932 e 1935, lançaram, sozinhos ou como dupla, canções de compositores hoje canônicos da sonoridade do Estácio, como Cartola, Noel Rosa, Ataulfo Alves, Assis

¹⁷⁹ MÁXIMO, João. *Sinhô* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 25). 2010, p. 40.

¹⁸⁰ Box *Carmem Miranda*. RCA/BMG. 1998, CD2, faixas 01 a 11.

¹⁸¹ GIRON, Luiz A. Livreto do box *Mário Reis, um cantor moderno*. BMG, 2004, p. 10.

Valente, Ary Barroso, Braguinha, Nássara, Bide, Marçal, Kid Pepe etc.¹⁸² A transição entre as sonoridades do samba, porém, não foi a única ou mais impactante mudança vivida pela sociedade brasileira na década de 1930. Um sobressalto atingiu a jovem República do Brasil no final do ano de 1930, com um movimento armado de golpe de Estado realizado concomitantemente em diversas regiões do país. O golpe de Estado impediu a posse do presidente eleito Julio Prestes, subindo ao poder federal uma junta militar que, em seguida, cedeu o poder ao então governador (ou, nos termos da época, “presidente do estado”) do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas. A partir de então, o Brasil passou a viver um governo autoritário, que legislava por decretos (principalmente até 1934, quando foi promulgada uma nova Constituição) e que nomeou interventores para o controle executivo dos estados da União. O quadro ditatorial foi agravado em mais um Golpe de Estado, realizado por Vargas, com a promulgação da Constituição de 1937, que impediu as eleições presidenciais então previstas, que possibilitariam a transição do poder federal. Assim, Getúlio Vargas consolidou um governo autoritário, que foi intitulado de Estado Novo.

O efervescente ambiente político, motivado pela insatisfação com a República então instituída no Brasil, e que possibilitou a conquista da gestão do Estado por Getúlio Vargas, inicialmente permitiu a emergência de outras formas de contestação aos limites republicanos. O jornal criado como porta-voz da instituição, *A Voz da Raça*, surgido em 1933, assim explicou: “Do advento revolucionário de 1930, nasceram várias instituições tomando a denominação de Frentes, dentre as quais a Frente Negra Brasileira. (...) longe de qualquer exploração, tem-na afirmado o seu ideal da União Político-Social da Raça.”¹⁸³ A FNB foi fundada oficialmente em 16 de setembro de 1931, em São Paulo, e, segundo o livro biográfico daquele que se tornou, posteriormente, seu mais renomado integrante, Abdias Nascimento, seu “surgimento é perfeitamente explicado dentro do quadro de frustrações generalizadas daquelas primeiras gerações de descendentes de escravos.”¹⁸⁴ E, sendo este quadro de frustrações existente por todo o país, a FNB, criada com intenção nacional, logo se expandiu, de modo que: “Em 1936, cinco anos após a sua fundação a entidade já contava com mais de 60 delegações distribuídas no interior de São Paulo e em

¹⁸² Além do box citado, dedicado à Mario Reis, o Box *Carmem Miranda*. RCA/BMG. 1998, também já citado, encobre a produção da cantora entre os anos de 1930 e 1933 em três CDs que englobam 66 fonogramas.

¹⁸³ Marcos Rodrigues dos Santos. O que pretendem os fretenegrinos brasileiros com o nome de “Frente Negra Brasileira”. *A voz da Raça*, 3 (62) fevereiro, 1937, p. 1. Apud. PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. 2013, p. 89.

¹⁸⁴ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. [Coleção Retratos do Brasil Negro] 2009, p. 47.

outros estados, como Minas Gerais e Espírito Santo.”¹⁸⁵ Porém, apesar de se tornar uma organização negra de caráter massivo, contando com milhares de integrantes pelo país, a FNB teve vida curta e suas atividades foram encerradas em dezembro de 1937 com a proibição das organizações sociais imposta pelo Estado Novo de Vargas.¹⁸⁶

Juntando o período que segue ao golpe de Estado de outubro de 1930 e os anos do Estado Novo (que acabou em janeiro de 1946), totalizaram 15 anos de governo ditatorial de Getúlio, no que comumente é chamado de Era Vargas. Ao longo desse período, foi instituída como política federal uma reconstrução da identidade nacional brasileira, agora focada tanto na disciplina política do Trabalhismo¹⁸⁷ quanto na positivação da figura do mestiço como a representação oficial da população brasileira. O Estado brasileiro passou a se definir como uma “democracia racial”, uma terra de igualdade jurídica e social entre pessoas de diferentes tons de pele e avessa às hierarquias e conflitos raciais, imagem coroada pela seleção de alguns elementos culturais associados às comunidades negras como símbolos da nacionalidade brasileira, como o prato culinário feijoada¹⁸⁸ e o gênero musical samba. A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, em prefácio à reedição brasileira de uma consagrada obra sobre nacionalismo, *Comunidades Imaginadas*, do historiador Benedict Anderson, sintetizou a respeito desse processo de invenção de uma tradição nacional (imaginada) brasileira:

Vale a pena lembrar, ainda, o “milagre” operado nos anos 1930, quando a mestiçagem de mácula se transforma na nossa mais profunda redenção. A partir de então a capoeira e o candomblé viraram “nacionais”, do mesmo modo que o samba e o próprio futebol, o qual era destituído de sua identidade inglesa e se transformava - como em um passe de mágica - numa marca de brasilidade.¹⁸⁹

O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, na obra *Racismo e Antirracismo no Brasil*, também referenciou o livro *Comunidades Imaginadas* ao retratar a formação de uma ideologia racial, a partir da representação difundida de uma “harmonia racial” vigente no

¹⁸⁵ PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. 2013, p. 110.

¹⁸⁶ PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. 2013, p. 92. Para uma visão geral sobre a FNB e ramificações, BACELAR, Jefferson. A Frente Negra Brasileira na Bahia. In: *Afro-Ásia*, n° 17. 1996, p. 73-85.

¹⁸⁷ Sobre o Trabalhismo a mais consagrada referência bibliográfica é GOMES, Angela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. (1ªed. 1988) Sobretudo entre as páginas 175 e 264.

¹⁸⁸ “A princípio conhecida como ‘comida de escravos’, a feijoada se converte em ‘prato nacional’, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem. O feijão (preto ou marrom) e o arroz (branco) remetem metaforicamente aos dois grandes segmentos formadores da população.” SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 2012, p. 58, 59.

¹⁸⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 2017, p. 16.

país. Apesar de ressaltar não ser um fenômeno restrito ao Brasil no continente americano, apontou:

No Brasil, a nação foi formada por um amálgama de crioulos, cuja origem étnica e racial foi “esquecida” pela nacionalidade brasileira. A nação permitiu que uma penumbra cúmplice encobrisse ancestralidades desconfortáveis.¹⁹⁰

Esse processo de reelaboração de valores e fomento de uma brasilidade – a criação de uma identidade nacional brasileira –, que no discurso oficial eclipsava as desigualdades raciais existentes em nome da representação de um país igualitário e “mestiço”, foi reforçada por uma intelectualidade de impacto no período. Antônio Sérgio A. Guimarães pontua a repercussão do discurso racial da produção literária e acadêmica ao apontar que intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., e literatos como Jorge Amado e José Lins do Rego, entre outros, compartilhavam de uma perspectiva de “superação do racismo e na valorização da herança cultural em uso pelos negros e caboclos brasileiros”, de modo que:

Não é, portanto, de estranhar que, nas ciências sociais brasileiras, o conceito de raça, além de exprimir a ignorância daqueles que o empregam, denotava também o seu racismo. “Raça” passou a significar, entre nós, “garra”, “força de vontade”, ou “índole”, mas quase nunca “subdivisões da espécie humana”, as quais passaram a ser designadas, apenas, pela cor da pele das pessoas: brancas, pardas, pretas, etc.¹⁹¹

No processo de seleção de elementos culturais de origem negra para a formulação da brasilidade, portanto, o estilo de samba que estava se consolidando no decorrer da década de 1930, o “Paradigma do Estácio”, tornou-se não apenas a representação difundida do que seria a sonoridade do gênero, mas também fez desta sonoridade mais um símbolo da nação brasileira, como a bandeira e o hino nacional, e passível de ser amplamente ressaltada pelas ondas de rádio. A brasilidade então fomentada, embora priorizando elementos culturais associados às comunidades negras, construía-se através da imagem de um país mestiço. Conforme o historiador Adalberto Paranhos: “A miscigenação, ora execrada, ora exaltada, permanecia no centro de debates intelectuais que punham à mostra como o problema da identidade nacional se ligava umbilicalmente à temática racial.”¹⁹²

Contudo, o processo não teria ocorrido sem resistências por parte de setores da sociedade mais preconceituosos e/ou relutantes às culturas negras, que propunham a

¹⁹⁰ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 3º ed. 2009 (1º ed. 1999), p. 47, 48.

¹⁹¹ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 3º ed. 2009 (1º ed. 1999), p. 64.

¹⁹² PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2015, p.73.

“higienização” e moralização do samba.¹⁹³ Apesar dos detratores, porém, o samba foi alçado à condição de símbolo musical mais expressivo da nacionalidade brasileira; e o período de emergência, fixação e consolidação do “Paradigma do Estácio”, os anos 1930, fixou-se como os “anos de ouro” da música popular brasileira. E, assim, transformado em símbolo da cultura nacional, a consagração do samba como prática cultural eclipsou a vertente anterior e seu histórico de hibridações com o *jazz* surgido em Nova Orleans. As obras acadêmicas de análise da transformação do samba em símbolo nacional tomam como objeto privilegiado a produção dos morros cariocas, como a interpretação marxista de Magno Bissoli Siqueira em *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas* (2012) ou a leitura apologética à harmonia racial, seguindo as teorias de Gilberto Freyre, proposta por Hermano Vianna em *O Mistério do samba* (2012).

Para o que mais interessa ao argumento deste tópico da presente tese quanto aos temas do cancionário popular, porém, as mudanças surgidas a partir do novo cenário político fomentaram, progressivamente, uma importante modificação no contexto linguístico a partir do qual a Linguagem Política Negra Antirracista das canções podia intervir no debate público. Apresentando de forma esquemática: se no período entre os anos de 1900 e 1930 a linguagem antirracista nas canções intervia em um contexto conformado pelas contradições e limitações da igualdade prometida pelo discurso republicano; no período seguinte, a partir da década de 1930, a linguagem antirracista nas canções opera sob o contexto da fixação da representação de “democracia racial” como discurso oficial das relações raciais brasileiras – a afirmar que a igualdade entre pessoas negras e brancas já estava instituída. A modificação é expressiva posto que, no primeiro cenário, é possível ler as ações políticas realizadas através das canções como parte da reivindicação por cidadania de uma expressiva parcela da população brasileira excluída das benesses prometidas pela República; e, no segundo cenário, o tema das canções é inserido em um contexto no qual o discurso oficial apresenta a “harmonia racial”, e a tomada como símbolos nacionais de elementos culturais de origem negra, como coroação da inexistência de discriminação racial e preconceito no país. É este o momento de construção e fixação da “democracia racial como contexto” discursivo para os *atos de fala* nas canções.

A suposta inclusão social do discurso de “Brasil mestiço” da Era Vargas, no tocante às comunidades negras no Brasil, efetuou uma inclusão de ordem cultural, mas não

¹⁹³ PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2015, p.75.

promoveu políticas públicas voltadas para as necessidades específicas das parcelas negras da sociedade. Contudo, mesmo nesta inclusão cultural, a adoção de algumas práticas culturais negras (como o samba e a culinária, notadamente a feijoada), coexistiu com a perseguição e repressão explícita às religiões de matriz afro-brasileira.¹⁹⁴ Neste cenário, o impacto da temática das religiosidades afro na linguagem negra antirracista veiculada pelas canções adquire particular relevância. Esta temática nos sambas foi estudada mais profundamente em um projeto desenvolvido por o grupo de pesquisas comandado pelos antropólogos da Universidade de São Paulo Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva. E o projeto resultou no artigo: *Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro*. Analisando uma seleção de sambas lançados entre 1928 e 1994, os antropólogos concluem:

No diálogo das religiões afro-brasileiras com a cultura nacional a música popular desempenhou um papel fundamental, constituindo uma linguagem privilegiada em pelo menos dois planos: o melódico (entendido como um leque e ritmos praticados no terreiro e suas variações e releituras fora dele), e o discursivo (entendido como o que as letras dizem ou insinuem). Essa linguagem é constituída por um conjunto de símbolos que são articulados por compositores e cantores, com diferentes níveis de aproximação religiosa, que os interpretam e compõem seus repertórios segundo contextos musicais histórica e socialmente definíveis.¹⁹⁵

Sobre o diálogo das religiões afro-brasileiras expresso nas canções pelo plano discursivo, Rita Amaral e Vagner Silva destacam que os sambas: “Descrevem, entre outros temas, a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, frequentemente, o papel da macumba e do feitiço como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia.”¹⁹⁶ Verticalizando nos temas afro-religiosos no período da ditadura Vargas, argumentam que: “Os candomblés e umbanda surgem, nas canções deste período, ainda, como ambientes significativos para a sociabilidade e auto-afirmação dos grupos pobres, negros e mestiços, associados aos morros e subúrbios.”¹⁹⁷ Destacam o repertório de Carmem Miranda a partir de “Etc”, composição de Assis Valente, lançada em 1933, que contém o verso *Meu pai é o homem da muamba/ O grande e conhecido candomblé (Bahia)*. E prosseguem: “Outro tema escolhido

¹⁹⁴ A respeito, ver OLIVEIRA, Nathalia Fernandes de Oliveira. *A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, 2015.

¹⁹⁵ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 233.

¹⁹⁶ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 193.

¹⁹⁷ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 234.

por ela e que tem íntima relação com o candomblé foi o da comida vendida pelas baianas, que incluía os mesmos quitutes oferecidos aos orixás e conhecidos como ‘comidas de santo’.¹⁹⁸ Os autores aqui se referem à gravação de “No tabuleiro da baiana”, composição do mineiro - e tão branco quanto a Carmem, além de oriundo das classes médias e graduado em Direito - Ary Barroso, lançada em 1936. Para os termos desta tese, aqui a voz de Carmem não veicula a Linguagem Política Negra Antirracista, embora a canção possa ser compreendida como um exemplo de uma linguagem antirracista. “Nos tabuleiros das baianas havia o acarajé com vatapá (comida volitiva de Iansã), a canjica, o ekô, o ebô e o mungunzá (de Oxalá), o abará (de Xangô), o amalá ou caruru (de Xangô e de Ibeji), entre outras.” No período dessa performance, Carmem passa a difundir uma imagem estereotipada de baiana, que a tornou um símbolo nacional. O artigo ainda destaca “Yaô” (Pixinguinha/Gastão Vianna), gravada por Pixinguinha em 1938:

Esta música, gravada num período em que as religiões afro-brasileiras eram reprimidas até com violência, refere-se a uma festa de iaô (cerimônia iniciática do candomblé) aludindo à sociabilidade que se estabelece nos terreiros. Usa para isso termos africanos como iaô (iniciada), akikó (galo), adié (galinha), jacutá (terreiro) e nomes de orixas e outras entidades espirituais como Oxalá, Ogum, Preto-velho, Xangô, etc. (...) Percebe-se, ainda, nessa composição, valores religiosos sendo afirmadas para o próprio grupo e para a sociedade mais ampla, um dos pelos quais parcelas de significado religioso foram, aos poucos, transmitidas para outros espaços, mais abertos, da cultura.¹⁹⁹

Em 1939 outro nome emblemático para a difusão da temática religiosa afro-brasileira chegou ao mercado de discos, em duetos com Carmem Miranda: o pardo Dorival Caymmi, com suas composições “O que é que a Baiana tem?” e “A preta do acarajé”. Ainda em 1939, Dorival estreou solo em um disco compacto no qual lançou duas canções que introduziram a temática devocional do culto à orixá Iemanjá. Na primeira, “Rainha do mar”, a referência aparecia indireta: *Minha sereia, rainha do mar/ o canto dela faz admirar/ Minha sereia é moça bonita/ nas ondas do mar aonde ela habita*; mas na segunda, “Promessa de pescador”, a destinatária foi explicitada: *Ê... A Alondê Yemanjá - Oê Iá/ Senhora que é das águas/ Tome conta de meu filho/ Que eu também já fui do mar/ (...) Quando chegar seu dia/ Pescador véio promete/ Pescador vai lhe levá/ Um presente bem bonito/ Para dona Yemanjá*. Para Rita Amaral e Vagner da Silva: “Dorival Caymmi foi um dos responsáveis, também pela introdução de artistas, posteriormente, no universo do

¹⁹⁸ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 202.

¹⁹⁹ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 195, 196.

candomblé, do qual fazia parte na honrosa condição de ministro (obá) de Xangô do terreiro baiano Axé Opô Afonjá.”²⁰⁰

Entre os anos 1930 e 1950, portanto, temas da religiosidade de matriz afro-brasileira, que já apareciam em canções nos anos 1920, conquistaram maior recorrência e “praticamente todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção aludindo ao tema.”²⁰¹ Além deste tema, a canção registrou, ainda que em pequeno número, a denúncia do preconceito racial percebido nas relações cotidianas, e imiscuído ao tema amoroso, como a já citada “Me faz carinhos”, em 1928. Uma canção emblemática dessa temática foi lançada em 1941 por Orlando Silva, conhecido à época como “o cantor das multidões” - epíteto que evidencia o sucesso popular do artista -, uma composição de Wilson Baptista e Marino Pinto intitulada “Preconceito”: *Eu nasci num clima quente/ Você diz a toda gente/ que eu sou moreno demais/ Não maltrate o seu pretinho/ Que lhe faz tanto carinho/ E no fundo é um bom rapaz/ (...) Eu vou cantar minha dor/ Meu samba vai, diz a ela/ Que o coração não tem cor.* Assim como em “Me faz carinhos”, os desabores e insucesso amoroso do eu lírico perante a sua musa é justificado pela interferência do preconceito racial.

A evocação ao preconceito racial nas canções “Me faz carinhos” e “Preconceito”, evidenciam um elemento importante para compreender as formas de expressão do debate racial no Brasil: a força do vocábulo “preconceito de cor”. É necessário explicitar que o termo “preconceito racial”, muito utilizado no decorrer deste capítulo como recurso analítico pelo historiador que escreve essas páginas, não é expressão corrente na documentação analisada - não apenas neste tópico, mas no decorrer de todo este capítulo. Para a melhor apreciação deste aspecto da linguagem sobre a questão racial durante a primeira metade do século XX, vale retomar as reflexões de Antônio Sérgio A. Guimarães:

Os sociólogos aceitaram amplamente a ideia segundo a qual, no Brasil e na América Latina, em geral, não havia preconceito racial, mas apenas “preconceito de cor”. Essa tradição começou com um artigo seminal de Franklin Frazier, publicado em 1942, que nos visitara dois anos antes. Disse ele: “No entanto, há no Brasil uma certa dose de preconceito de cor, que deve ser distinguido do preconceito racial, no sentido americano. Por *preconceito de cor*, em contraste com *preconceito racial*, entende-se que as atitudes em relação a pessoas de ascendência negra são influenciadas pela cor e não pela origem racial ou biológica. O sangue negro não é visto como um estigma nem identifica alguém racialmente. Quando os brasileiros usam o termo *negro* – o que raramente fazem – estão se referindo a negros puros. De fato, o termo *preto* é geralmente usado,

²⁰⁰ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 203.

²⁰¹ AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006, p. 203.

assim como outros termos, para descrever as características físicas das pessoas” (Frazier 1942: 292, tradução e itálicos meus).²⁰²

A citação acima concede melhor compreensão à análise da linguagem antirracista expressa nos versos das canções retratadas. Em “Preconceito”, a referência explícita que o preconceito evocado no título da composição é dirigido à “cor” do queixoso eu-lírico apaixonado. Em “Me faz carinhos”, a alusão ao preconceito nas relações cotidianas, privadas, é abordado a partir da percepção do compositor sobre a maior aceitação social obtida a partir das gradações de tom de pele. O eu-lírico de “Me faz carinhos” indica ser uma pessoa identificada ao que Franklin Frazier denominou “negro puro” - ou que pode ser compreendido como “negro retinto”, em uma terminologia mais difundida no século XXI -, e que condiz com a tonalidade epidérmica e identificação social do compositor da canção, Ismael Silva. E a identificação das possibilidades maiores de aceitação de pessoas negras de pele mais clara – o “mulatinho” nos termos da canção de Ismael ou o subentendido “menos moreno” da composição de Wilson Baptista e Marino Pinto –, assim como a peculiaridade da classificação de “branco” na sociedade brasileira, induz a presente tese a mais uma citação explicativa de Antônio S. A. Guimarães:

De fato, a ideia de “cor”, apesar de afetada pela estrutura de classe (daí por que o “dinheiro embranquece”, assim como a educação), funda-se sobre uma noção particular de “raça”. Tal noção, ainda que gire em torno da dicotomia branco/negro, tal como no mundo anglo-saxônico, é específica na maneira como define “branco”. No Brasil, o “branco” não se formou pela exclusiva mistura étnica de povos europeus, como ocorreu nos Estados Unidos com o “caldeirão étnico”; ao contrário, como “branco” contamos aqueles mestiços e mulatos claros que podem exibir os símbolos dominantes da europeidade: formação cristã e domínio das letras.

Por extensão, as regras de pertença minimizaram o polo “negro” da dicotomia, separando, assim, mestiços de pretos. O significado da palavra “negro”, portanto, cristalizou a diferença absoluta, o não europeu. (...) Em consequência, nos meios e lugares mestiços do Brasil, somente aqueles com pele realmente escura sofrem inteiramente a discriminação e o preconceito, antes reservado ao negro africano. Aqueles que apresentam graus variados de mestiçagem podem usufruir, de acordo com seu grau de branquidão (tanto cromática quanto cultural, posto que “branco” é um símbolo de “europeidade”), alguns dos privilégios reservados aos brancos.²⁰³

Essa identificação sobre a hierarquia de valor produzida a partir de uma “linha de cor” na sociedade brasileira, a criar mecanismos de manutenção da exclusão das pessoas negras, justifica o surgimento de novas iniciativas de afirmação racial. Após a imposição de encerrar as atividades da Frente Negra Brasileira, nos últimos anos do Estado Novo surgiram duas iniciativas de impacto na luta antirracista. Em 1943, na cidade de Porto

²⁰² GUIMARÃES, Antônio S. A. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 3º ed. 2009 (1º ed. 1999), p. 45.

²⁰³ GUIMARÃES, Antônio S. A. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 3º ed. 2009 (1º ed. 1999), p. 50,51.

Alegre, capital do Rio Grande do Sul, surgiu a União dos Homens de Cor que, em 1948 (apenas três anos após o fim do Estado Novo, portanto) havia ramificado por outros dez estados brasileiros: Minas Gerais, Santa Catarina, Bahia, Maranhão, Ceará, São Paulo, Espírito Santo, Piauí, Paraná e o distrito federal.²⁰⁴ E no ano seguinte, 1949, foi fundado em São Paulo, por iniciativa de Abdias Nascimento, o Teatro Experimental do Negro. Conforme Sandra Almada: “A iniciativa, longe de limitar-se a levar negros aos palcos brasileiros, envolveu uma série de projetos e atividades destinados a elevar a autoestima, a escolaridade e conscientização da população negra do país”.²⁰⁵ Ainda segundo a autora: “Mais que encenação de peças, uma quantidade surpreendente de realizações políticas, científicas, educacionais e culturais foi desenvolvida com o esforço do pessoal do TEN.”²⁰⁶ Iniciativas que, com a redemocratização do país, após o Estado Novo, adquiriram maior intensidade. A cientista social Joselina da Silva destacou o renascimento das organizações negras no período e destacou que elas: “Lutavam também pelo ‘alevramento moral da gente negra’ que pode ser traduzido como medidas que objetivavam à ascensão social e à destruição do mito da inferioridade racial (fruto das teorias racistas do século anterior que continuavam a permear o imaginário nacional).”²⁰⁷ Portanto, a expressão de temas antirracistas nas canções não representava o único suporte de tal linguagem política.

Quanto à sonoridade das canções, no decorrer da década de 1930 foi consolidada a vertente “Paradigma do Estácio” como a definição do samba enquanto gênero, consagrando, além dos compositores outrora citados, timbres de instrumentos como o cavaquinho, o surdo e o tamborim, característicos de tal vertente. Aos poucos, foi sendo suplantada a sonoridade amaxixada e permeada de trompetes e saxofones que caracterizou a sonoridade do Cidade Nova. Na década de 1940, contudo, um novo processo de hibridação articulou o samba aos boleros mexicanos e cubanos, originando o popular gênero samba-canção. Os samba-canções, de interpretações mais passionais, predominando a temática dos desamores, eram principalmente executados junto a orquestras de cordas, que potencializavam a dramatização dos temas, assim como os vocais pungentes. Entre as muitas histórias de desamores registradas como samba-canção, a “Deusa do asfalto”, composição do pardo Adelino Moreira e interpretada pelo também pardo Nelson

²⁰⁴ SILVA, Joselina da. A União dos Homens de Cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, nº2, 2003, p. 224, 225.

²⁰⁵ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. [Coleção Retratos do Brasil Negro] 2009, p. 19.

²⁰⁶ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. [Coleção Retratos do Brasil Negro] 2009, p.69.

²⁰⁷ SILVA, Joselina da. A União dos Homens de Cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, nº2, 2003, p. 219.

Gonçalves, foi um sucesso popular de 1953, com os versos *não devia e por isso me condeno, sendo do morro e moreno, amar a deusa do asfalto*.²⁰⁸ No enredo de “Deusa do asfalto” o insucesso romântico mais uma vez é atribuído ao fenótipo, a cor da pele (*moreno*), e à sugerida classe social (*sendodo morro*), possibilitando interpretações sociais do verso conclusivo em desalento: *quem me abraça é a negra solidão*.

O predomínio no mercado fonográfico da vertente de samba do “Paradigma do Estácio” e do samba-canção, contudo, não significou que a vertente de samba Cidade Nova tenha efetivamente desaparecido enquanto prática cultural. Para seguir os caminhos tomados por esta prática cultural no decorrer da década de 1930 e na década seguinte, de maneira alternativa à indústria fonográfica, é enriquecedora a leitura do livro *Os sons que vêm da rua*, do historiador da música popular José Ramos Tinhorão. Segundo ele, o termo “gafieira” surgiu como designativo das sociedades recreativas das pessoas pobres, que surgiram no entorno do centro da cidade, região da Cidade Nova, como o:

Clube Cananga do Japão, em que o compositor Sinhô, pioneiro do samba, tocava durante mais de dez anos, cercado pelo prestígio resultante de uma circunstância sentimental: fora seu pai quem pintara os estandartes do clube. (...) Baile de gente pobre – o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços –, essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social dos grupos praticamente sem experiência de “vida de salão”. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes de gente da classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de gafieiras, para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de gafes que neles sempre ocorria.²⁰⁹

Os ambientes que ficaram popularmente conhecidos como Gafieiras, portanto, são espaços de interação social, através de música e dança (a chamada “dança de salão”), para as parcelas pobres da população, predominantemente negras. Orientação socioeconômica de público que, ainda conforme o texto de José Ramos Tinhorão, permaneceu como restrição até a década de 1960, quando o espaço passou a atrair o interesse de estudantes universitários, oriundos das classes médias. Informação também ressaltada na dissertação de mestrado em Artes Cênicas de Ana Maria de São José, dedicada ao “samba de gafieira”:

Discordamos desta visão preconceituosa que define a gafieira como sendo local de gente ralé, que comete gafes ou atos involuntários. Acreditamos que este cenário mudou consideravelmente a partir dos anos 60 do século XX, deixando

²⁰⁸ Nelson Gonçalves. *Deusa do asfalto*. Lançada em 1953. Composição de Adelino Moreira que é a sétima registrada entre as canções mais populares (tocadas ou vendidas) no Brasil em 1953 segundo a página <<https://asmusicasmaistocadas.wordpress.com/2013/09/28/musicas-cancoes-mais-populares-tocadas-ou-vendidas-no-brasil-em-1953-2/>> Acesso 20/03/2021.

²⁰⁹ TINHORÃO, José Ramos. As gafieiras. In: *Os sons que vem da rua*. 2005, p. 207.

de lado essa conotação pejorativa e passando a ser respeitado pela inserção e maior participação de todas as classes sociais.²¹⁰

Mas qual seria o estilo de samba executado nesses salões, que ficou conhecido como “samba de gafieira”? O autor da presente tese, em trabalho anterior - a dissertação “Sim, sou um negro de cor” -, levantou a hipótese que os ambientes das gafieiras, a partir do sucesso fonográfico do “Paradigma do Estácio”, configuraram “espaços de permanência para a estética e linguagem do samba da Cidade Nova”.²¹¹ A dissertação de Ana Maria de São José, a partir do estudo das formas de dança, possibilitou uma confirmação da hipótese levantada brevemente no trabalho anterior e melhor desenvolvida no decorrer deste tópico, ao indicar sobre a vertente de samba de Cidade Nova/Praça Onze: “Esse samba tinha uma grande influência do maxixe e desse samba surgiu posteriormente o samba dançado a dois, o samba de gafieira.”²¹²

Como espaços de permanência da tradição do samba amaxiado da Cidade Nova, as Gafieiras também configuraram espaços de permanência das hibridações entre o samba e o jazz, como é possível compreender em outro trecho do trabalho de Ana Maria de São José, ao retratar o cenário das décadas de 1940 e 1950: “Grandes jazz-bands tocaram nas gafieiras como, por exemplo, a *Orquestra Pan-Americana*, a *Americana Jazz-Band*, a *Jazz-Band Sul-Americana*, a *Cuban Typical Orchestra*, a *Orchestra Reversom*, a *Orchestra Tabajara* e outras.”²¹³ Ou quando a autora se refere à formação instrumental típica do estilo: “No samba de gafieira a banda característica é composta de percussão com pandeiro e bateria, instrumentos de sopros como saxofone, trombone, clarineta, flauta e de cordas como guitarra, baixo, cavaquinho e teclados. Essa configuração pode variar.”²¹⁴ Entre os instrumentos de sopro não destacados pela autora, porém, há outro que também se tornou característico do “samba de gafieira”: o trompete, comumente chamado de “piston” entre os sambistas das gafieiras. Instrumento que foi consagrado como tema por Billy Blanco, em versos e título da canção lançada por Silvío Caldas em 1959, “Piston de Gafieira”.

²¹⁰ SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 2005, p. 83, 84.

²¹¹ MORAIS, Bruno Vinícius L. de. “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 198.

²¹² SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 2005, p. 109. Sublinhado nosso.

²¹³ SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 2005, p.94, 95. *Itálico* do original.

²¹⁴ SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 2005, p.112.

Na chegada da década de 1950, portanto, o estilo de samba brasileiro predominante pelas ondas das emissoras de rádio e nas lojas de disco era a vertente samba-canção, de interpretações passionais com destaque para grandes arranjos de orquestras de cordas. E o samba consagrado como “canônico” era o da “Era de Ouro” dos anos 1930, a partir do “Paradigma do Estácio”. Contudo, a primeira vertente de samba a ser fixada em fonograma, o estilo “Cidade Nova” - que, no decorrer da década de 1920, apresentou hibridações com as vertentes jazzísticas originalmente realizadas na cidade de Nova Orleans, nos EUA -, também continuou presente. A vertente “Cidade Nova” estimulou as pistas de dança dos salões de clubes negros, as “gafieiras”, até ter seu próprio nome associado ao ambiente: tornando-se, assim, conhecido como o “samba de gafieira”.

1.2. A Bossa Negra.

A década de 1950 apresentou impactantes modificações na música popular brasileira, conforme registrado no documento fonograma. A própria forma de difusão do documento fonográfico teve uma expressiva modificação, com o advento do formato *Long Playing* (LP) que, entre nós, brasileiros, ficou popularmente conhecido como “elepê”. Foi um período de consolidação da indústria fonográfica em cenário global. Conforme a socióloga e cientista política Márcia Tosta Dias: “na década de 50 estão lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial, que não podem ser compreendidas destacadas do movimento global do desenvolvimento capitalista.”²¹⁵

No mercado fonográfico brasileiro, os efeitos da modernização chegaram antes da consolidação da indústria fonográfica no país, com o advento, a princípio tímido em vendas, do formato elepê, que permitiu maior tempo de gravação de músicas, sendo um suporte comparável a seis compactos simples ou três duplos.

Com a nova tecnologia, foi possível comercializar coleções de canções de sucesso, inclusive compilações reunidas a partir de um tema, um conceito, como o LP *Polêmica*, lançado na gravadora Odeon em 1956 pelos intérpretes Roberto Paiva e Francisco Egydio regravando, em um único disco, as nove canções que integraram a polêmica musical

²¹⁵ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2008, p. 41.

realizada entre os compositores Noel Rosa e Wilson Baptista - que trocaram farpas em músicas compostas (e, na maioria, gravadas) entre 1933 e 1935.²¹⁶

O formato LP permitiu uma mudança na forma de relação comercial entre o intérprete e o público: “É o tempo do trabalho de autor, quando são oferecidas condições para que alguns artistas desenvolvam um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo.”²¹⁷ É o caso de um dos artistas mais influentes na música popular brasileira a partir de então: Dorival Caymmi. Embora o compositor baiano tivesse estreado como intérprete de suas composições em 1939, a estreia em LP, com *Canções Praieiras*, em 1954, permitiu ao artista exprimir uma personalidade musical, que se mostrou influente, ao reunir um repertório a partir da relação do compositor com o mar e o cotidiano de pescadores. Conforme o texto de apresentação do LP - de autoria não creditada: “Algumas das melhores canções praieiras que ele fez estão reunidas neste ‘long playing’ em que atuam apenas a voz e o violão de Caymmi.”²¹⁸ A esta possibilidade de lançamento de um conjunto de canções de um artista, reunidas pelo conceito temático (o mar e a vida ligada a ele) e/ou de sonoridade (a execução apenas em voz e violão do autor), dá-se o nome de “álbum”, diferenciando, assim, de uma agregação de canções aleatórias.

Destaca-se ainda, para os interesses desta tese, o sucesso do cantor Ataulfo Alves, por exemplificar um rompimento com o que foi assinalado no tópico anterior deste capítulo como “um padrão de racialização no mercado fonográfico”. Este artista negro, de origem pobre, era um compositor reconhecido quando se destacou como intérprete ao lançar o compacto, em dezembro de 1940, “Alegria na casa de pobre/ Leva meu samba”. A consagração popular veio em 1942, com a sua “Ai, que saudades da Amélia”. Começava, assim, a trajetória que Hugo Sukman definiu como de “um sambista atípico”. Além de compositor gravado por intérpretes como Carmem Miranda, Orlando Silva, Cyro Monteiro e Dalva de Oliveira, Ataulfo foi o responsável pelo registro e fixação em fonogramas da tradição de origem africana do “canto e resposta”, ou “canto responsorial”, através do acompanhamento de vocais femininos como o grupo Ataulfo Alves e suas Pastoras. E ainda se destacou na administração de sua carreira, estabelecendo-se como produtor de si próprio, editor de suas músicas e “fundador e dirigente de uma das principais sociedades arrecadadoras de direitos autorais, a pioneira União Brasileira de Compositores

²¹⁶ ALZUGUIR, Rodrigo. Polêmica e amizade. In: *Wilson Baptista: o samba foi sua glória*. 2013, p. 135-155.

²¹⁷ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2008, p. 61.

²¹⁸ Dorival Caymmi. *Canções Praieiras*. Odeon, 1954. Relançamento box *Caymmi Amor e Mar*. EMI, 2000.

(UBC)”²¹⁹Com essa trajetória de destaque e sucesso, Ataulfo ficou reconhecido na sociedade carioca da época: “seu vistoso Cadillac amarelo foi famoso no Rio de Janeiro”.²²⁰

O sambista Ataulfo Alves, exemplo de consagração entre os pares, sucesso comercial e retorno financeiro, representava uma excepcionalidade não apenas na música popular, mas entre os integrantes das comunidades negras no Brasil, predominantemente circunscritos à situação de marginalidade econômica. A condição de excepcionalidade de Ataulfo, contudo, era fortuita para o fortalecimento do discurso de “democracia racial” difundido pelo Estado brasileiro e então referendado internacionalmente.

Compreendido como um caso emblemático de país harmonioso no que se refere às relações raciais, após o trauma mundial do Holocausto judaico perpetuado pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial, o Brasil foi tomado pela então recente Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), da Organização das Nações Unidas (ONU), como um tipo de “laboratório” para o estudo da convivência racial harmônica. A UNESCO objetivava criar um material para exportação destinado a países reconhecidos por grandes conflitos raciais e segregação legalizada: os Estados Unidos da América e a África do Sul. O Projeto Unesco,²²¹ realizado na primeira metade dos anos 1950, coroou a autorrepresentação brasileira de uma “democracia racial”, na qual inexistia a discriminação e preconceito raciais, em um discurso que desde os anos 1930 retratava o país como uma nação mestiça e harmônica. Embora a partir de tal Projeto estudos acadêmicos demonstraram a existência de preconceito e discriminação racial no Brasil e as formas de sua especificidade local,²²² permaneceu o discurso predominante no país, focando na harmonia. Imagem reforçada no quinto artigo da Constituição, promulgada em 1946: “Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, ou de preconceitos de raça ou de classe.”²²³

²¹⁹ SUKMAN, Hugo. *Ataulfo Alves*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 5). 2010, p. 10.

²²⁰ Um estudo verticalizado do posicionamento de Simonal quanto à questão racial é o tema da dissertação: MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor*”. 2016. Particularmente os capítulos 02 e 03.

²²¹ MAIO, Marcos Chor. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 14. Núm. 41. Out/1999. P. 141-158. SANTOS, Fernanda B. A temática racial no debate internacional e a conceituação do termo estabelecida pela UNESCO na década de 1950. *Revista Thema*. 2014. <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/QuestaoRacial>>07/05/2019.

²²² MAIO. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. 1999.

²²³ <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>>

A repercussão do formato álbum, abordada neste tópico através de Dorival Caymmi, ou a ruptura excepcional com o padrão de racialização dominante no mercado fonográfico por alguém como Aaulfo não foram as únicas mudanças ocorridas no universo da música popular brasileira durante os anos 1950. Novas incorporações de sonoridades ampliaram o repertório de hibridação na música brasileira com enorme influência na música produzida daí pra frente.

Uma primeira entre essas novas sonoridades foi o gênero *rock and roll*. O sucesso no mercado jovem estadunidense da canção “Rock Around The Clock”, lançada pelo grupo Bill Halley and His Comets, em 1954, levou ao convite à cantora de samba-canção Nora Ney, que dominava o idioma inglês, a gravar uma versão brasileira da canção. Deste modo, em 1955, Nora Ney lançou o primeiro disco de *rock* gravado no Brasil. Em 1957, a pianista Carolina Cardoso de Menezes compôs o primeiro *rock* brasileiro, a instrumental “Brasil Rock”, no mesmo ano em que Cauby Peixoto, cantor também identificado aos sambas-canções, lançou a primeira canção *rock* gravada com letra em português no Brasil, “Rock and roll em Copacabana”. Mas o primeiro grande nome do *rock* no Brasil foi Celly Campello, que estreou em um compacto lançado em 1958, dividido com seu irmão Tony Campello, com as músicas “Perdoa-me (Forgive-me)” e “Belo rapaz (Handsome Boy)”. Outros compactos vieram até o lançamento, em setembro de 1959, do primeiro álbum de Celly, *Estúpido Cupido*. Junto ao *rock*, foi difundido no Brasil dos anos 1950 o *Doo Wop*, estilo de música negra executado por grupos de harmonias vocais, em canções românticas ou dançantes, particularmente através do grupo vocal Os Golden Boys, formado pelos irmãos Ronaldo, Roberto e Renato Corrêa e José Maria - todos negros -, que estreou em 1958, com os compactos “Sino de Belém/Natal das crianças” e “Wake up little Susie/Meu romance com Laura”, estreando em LP com *Os Golden Boys*, em 1959.²²⁴

Apesar de ser um gênero de *black music*, o *Doo Wop* foi adotado no Brasil como “música jovem”, ou *Pop*, e até onde identificado durante esta pesquisa, assim como o *rock and roll*, sem expressão da linguagem antirracista nas letras.

Outra sonoridade influente hibridada à música brasileira a partir de então está em novas vertentes jazzísticas, que dão origem ao gênero musical Bossa Nova. Diversos são os marcos a que pode ser atribuído os primórdios da Bossa Nova. Para a presente tese, foram

²²⁴<<https://dicionariompb.com.br/golden-boys/discografia>> Acesso 30/03/2021. Sobre Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999), a compositora foi mapeada na pesquisa de pós-doutorado “Cartografia das compositoras brasileiras nos séculos XIX XX”, realizada pela historiadora Carô Murgel na UNICAMP.

escolhidos dois marcos fixados em fonograma: um que remonta ao final da década de 1940, e um segundo, dez anos depois, no final da década de 1950. Da década de 1940 é possível localizar precursores notáveis, particularmente o cantor e pianista Farnésio Dutra e Silva, o Dick Farney, que desde o final da década de 1930, alternava em palco execuções de música erudita e a vertente jazzística *swing*, além da execução de *standards*. Conforme o jornalista Carlos Calado no glossário jazzístico da *Coleção Folha Clássicos do Jazz*, *standard* é a “forma clássica de canção norte-americana que se integrou ao repertório básico do jazz”, já o *Swing*, “é o nome do estilo de jazz desenvolvido no início dos anos 30, centrado nas big bands, que dominaram os salões de dança dos EUA”,²²⁵ estilo que se tornou um símbolo da nacionalidade estadunidense na década de 1930 e, por isso, era executado por músicos brancos e negros, perpassando (sem romper) a segregação racial reproduzida pela indústria fonográfica no país. Em 1946, Dick Farney começou a gravar músicas em português entre seu estilo jazzístico e o samba-canção, como o disco compacto “Copacabana/ Barqueiro do Rio São Francisco”. Conforme o jornalista Ruy Castro:

Com Dick, nascia o que alguns chamariam de “voz de travesseiro” - um canto sensual, coloquial, como se o cantor estivesse falando para uma única mulher, e diretamente no ouvido dela. Na verdade, era apenas uma enunciação serena, natural, nada impostada e perfeitamente de acordo com a delicadeza da fala brasileira – ou seja, sem nada de americanizado. João Gilberto levaria isso às últimas consequências em 1958, em sua gravação de “Chega de saudade”. Mas o pioneiro foi Dick Farney, e essa glória ninguém lhe tira.²²⁶

Além de Dick, havia o seu grande rival em identidade musical, Lucio Alves, que tinha em seu repertório apenas canções gravadas em português;²²⁷ e o pianista e cantor Johnny Alf, que estreou em 1952, com o compacto “De cigarro em cigarro/Falseta”.²²⁸ Único negro entre os três artistas citados, Alf ficou em uma posição marginalizada na comparação com Dick Farney e Lucio Alves. Conforme Ruy Castro: “Johnny Alf já era *cult* para toda uma geração, e ninguém sabia. Nem ele”²²⁹ Entre os admiradores desses três artistas estão duas figuras que permitem introduzir o segundo marco escolhido por esta tese para situar a Bossa Nova: Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Esse segundo marco fonográfico foi possível com o advento do formato LP e o conceito de álbum: o disco *Canção do amor demais*, com a cantora Elizeth Cardoso²³⁰. Como apresentado pelo

²²⁵ Para ambas as definições, ver CALADO, Carlos. *Nat King Cole*. (Coleção Folha Clássicos do Jazz, vol. 1). 2007, p. 50. Mesmas definições repetidas em inúmeros volumes desta coleção.

²²⁶ CASTRO, Ruy. *Dick Farney*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 2) 2008, p. 26.

²²⁷ <<https://dicionariompb.com.br/lucio-alves/discografia>> Acesso 31/07/2021.

²²⁸ <<https://dicionariompb.com.br/johnny-alf/discografia>> Acesso 31/03/2021.

²²⁹ CASTRO, Ruy. *Johnny Alf*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 8) 2008, p. 7.

²³⁰ A artista também teve o nome grafado como Elizete e Elisete à época, mas Elizeth era a forma principal.

jornalista Lauro Lisboa Garcia, o álbum “Lançado pelo selo Festa, em agosto de 1958, destaca o violão de João Gilberto e sua revolucionária batida de bossa nova, em duas canções, além dos arranjos de Jobim.”²³¹ O LP abria com “Chega de saudade”, canção regrava em compacto por João Gilberto.

“Em 1958, o cantor João Gilberto lançou o disco *Chega de Saudade* e instaurou o movimento bossa nova, a primeira reviravolta musical, operada integralmente no domínio da canção popular,”²³² avaliou o linguista Luiz Tatit. Após este disco compacto, João Gilberto lançou em 1959 o seu primeiro álbum, também intitulado *Chega de Saudade*. A interpretação de João apresentou tanto uma forma contida de explorar a voz, atenuando a emotividade expressa nas canções, quanto uma batida de violão que se tornou um símbolo de modernização na música popular brasileira. E, embora o intérprete fosse baiano, tornou-se o mais representativo nome de um movimento cultural encabeçado pela classe média branca carioca. O movimento bossa nova foi considerado, por formadores de opinião e uma parcela do público, como uma roupagem sofisticada para o samba, tornando-o propício à valorização e consumo das classes média e alta brasileiras. A “roupagem sofisticada” se deu através da exclusão da forte instrumentação percussiva característica dos sambas e da entoação emotiva característica do samba-canção, valorizando os silêncios na estrutura da canção.²³³ Assim, apesar de angariar enorme respeito na crítica especializada e impactado gerações de músicos, sofreu e ainda sofre críticas como uma forma de “embranquecimento” do samba.²³⁴ A crítica é explicitada no livro *Apropriação Cultural*, do antropólogo e babalorixá Rodney William:

A verdade é que preto cantando samba sempre incomodou, especialmente pelo tom de denúncia das letras ou pela exaltação de uma tradição considerada primitiva, mas a bossa nova, na introspecção de “um banquinho e um violão”, traduzia os sentimentos “nobres” e “refinados” da democracia racial brasileira, ou seja, de um projeto de nação cada vez mais branca na população e na cultura.²³⁵

²³¹ GARCIA, Lauro Lisboa. *Canção do Amor Demais*. (Coleção Folha Tributo a Tom Jobim, v. 17) 2013, p. 4. Embora o disco seja um marco do que viria a ser chamado de Bossa Nova, predomina em sua execução a sonoridade samba-canção, conforme a personalidade artística de Elizeth Cardoso.

²³² TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2004, p. 49. Itálico do original.

²³³ Para uma análise musicológica da contribuição de João Gilberto e, particularmente, de sua interpretação de “Pra que discutir com madame”, ver: MENEZES, Enrique V. *A música tímida de João Gilberto*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Belas Artes. USP, São Paulo, 2012.

²³⁴ O intelectual José Ramos Tinhorão destacou-se na denúncia de elitismo da Bossa Nova desde 1961, quando iniciou a coluna “Primeiras lições de samba”, no *Jornal do Brasil*. Ver: LAMARÃO, Luisa Q. *As muitas histórias da MPB*. As ideias de José Ramos Tinhorão. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, UFF, Rio de Janeiro, 2008. Ou, mais recentemente, WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. 2019, p. 145-158.

²³⁵ WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. 2019, p. 153.

Em detrimento ao compromisso de assumir uma posição apressada de rejeição ou adesão à crítica ao movimento musical, o intuito do argumento da presente tese é identificar mais elementos para compreender tal crítica e, assim, qualificar melhor o debate. Parte das modificações da Bossa Nova, lidas como “embranquecimento” ou “sofisticação” do samba – de acordo com a localização da leitura na polêmica interpretativa –, deve-se à influência de elementos do *jazz*. Contudo, conforme o argumento que vem sendo apresentado no decorrer desta tese, é importante identificar qual vertente do *jazz* é incorporada.

O linguista Luiz Tatit, ao analisar a execução musical de João Gilberto afirma que ele: “Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação.”²³⁶ A antropóloga Santuza Cambraia Naves afirma, ao referenciar os artigos publicados nos anos 1960 pelo poeta Augusto de Campos e os músicos Júlio Medaglia e Gilberto Mendes: “Assim, segundo eles, ao introduzir um registro musical intimista semelhante ao do *cool jazz*, a bossa nova harmonizar-se-ia com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que teria caracterizado várias manifestações culturais do período.”²³⁷ Também o historiador e crítico literário estadunidense Christopher Dunn pontua sobre os artistas da Bossa Nova: “Eram todos ávidos apreciadores dos vocalistas norte-americanos, em especial Frank Sinatra, Billy Eckstine e Sarah Vaughan, e dos artistas de jazz da costa oeste dos Estados Unidos, como Chet Baker, Stan Getz e Gerry Mulligan, além de Miles Davis.”²³⁸ Por fim, no verbete *Cool jazz* do glossário jazzístico do jornalista Carlos Calado a referência reaparece:

Também conhecido como West Coast jazz, é um estilo moderno derivado do bebop, praticado na costa oeste dos EUA a partir dos anos 50. Carregando influências da música erudita, promoveu uma espécie de “esfriamento” do bebop. No Brasil, influenciou músicos que, mais tarde, criaram ou participaram do movimento da bossa nova.²³⁹

A referência ao trabalho de Carlos Calado estimula a uma maior explicitação quanto ao subgênero jazzístico. Embora o *jazz* seja um gênero musical em que predomina a origem negra, a vertente que influenciou a Bossa Nova, o *cool*, é distinta. Apesar de originada nas primeiras gravações como solista do trompetista negro Miles Davis, realizadas entre 1949 e 1950 (compiladas pela gravadora Capitol Records no LP *Birth of the Cool*, em 1957), a

²³⁶ TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2004, p. 50.

²³⁷ NAVES, Santuza C. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - vol. 15, nº 43, junho/2000, p. 35.

²³⁸ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. 2009, p. 47.

²³⁹ CALADO, Carlos. *Chet Baker*. (Coleção Folha Clássicos do Jazz; v. 7) 2007, p. 48, 49.

proposta de articular a sonoridade do *jazz* a influências da música erudita europeia foi desenvolvida e predominantemente executada por músicos brancos, como os saxofonistas Gerry Mulligan e Lee Konitz (que participaram das gravações de Miles), e o trompetista e cantor Chet Baker. Aliás, a influência de Baker é percebida no Brasil também por sua forma de cantar, conforme destacado por Carlos Calado: “Seus vocais suaves e contidos, quase sussurrados, chegaram a influenciar até músicos brasileiros, como os tropicalistas Caetano Veloso e Gal Costa ou vários adeptos da Bossa Nova.”²⁴⁰ Desta forma, o *cool* foi uma das mais influentes variantes criadas a partir do *Beb Bop*: estilo jazzístico síntese do “Jazz Moderno”, surgido no início da década de 1940, por nomes (negros) como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Sarah Vaughan e o próprio Miles Davis, e que “comparado ao jazz tradicional, exhibe ritmos mais complexos e harmonias mais dissonantes.”²⁴¹ Introduzindo influências da música erudita e executado por músicos brancos, o *cool*, ou “jazz da costa oeste”, foi considerado como “jazz de brancos”, no contexto segregacionista dos Estados Unidos da América.²⁴²

A recepção social do estilo *cool jazz* que inspirou os músicos bossanovistas, portanto, fornece indícios capazes de corroborar a leitura de quem identifique no estilo brasileiro um “embranquecimento” do samba - a despeito da impressão inicial, e apressada, de que seria a hibridação de dois gêneros produzidos pelas comunidades negras: o samba brasileiro e o *jazz* estadunidense. Além da sonoridade, também nos elementos textuais a Bossa Nova apresentou uma mudança, ao inicialmente desassociar da linguagem antirracista e optar por destacar uma temática romântica do flerte sereno à beira do mar, que ficou simbolizado pela expressão que intitulou o segundo álbum de João Gilberto: *O amor, o sorriso e a flor* (Odeon. 1960). Contudo, se a proposta da Bossa Nova tem sua gênese no primeiro compacto de João Gilberto e consolidação com o primeiro álbum de João, *Chega de Saudade*, em 1959; neste mesmo ano, outro lançamento em disco compacto apresentou uma proposta inovadora para o samba, em particular, e a música popular brasileira, em geral. Em dezembro de 1959, foi lançado pela gravadora Odeon um disco compacto com as músicas “Se acaso você chegasse/Mack the Knife”, interpretadas pela cantora iniciante Elza da Conceição Soares, ou apenas Elza Soares.

²⁴⁰ CALADO, Carlos. *Chet Baker*. (Coleção Folha Clássicos do Jazz; v. 7) 2007, p. 8.

²⁴¹ CALADO, Carlos. *Chet Baker* (Coleção Folha Clássicos do Jazz). 2007, p. 47.

²⁴² CALADO, Carlos. *Chet Baker*. (Coleção Folha Jazz, vol. 7). 2007, p. 27-29.

O jornalista Rodrigo Faour, em livreto biográfico sobre a cantora, escreveu a respeito do compacto: “Elza gravou o samba ‘Se acaso você chegasse’, que 21 anos antes, em 1938, lançara outro grande sambista ao estrelato, Cyro Monteiro. Do outro lado do bolachão de 78 rotações, uma versão do próprio Aloysio para o fox ‘Moritat’ (‘Mack the Knife’), um hit da época.”²⁴³ O Aloysio citado era Aloysio de Oliveira, diretor artístico da gravadora Odeon, a quem a cantora Elza Soares foi apresentada pela esposa do executivo, a cantora Sylvia Telles - que então se aproximava do estilo Bossa Nova.²⁴⁴ O compacto de Elza documentava um repertório articulado entre um samba mais tradicional e acenos a uma performance passível de ser identificada a vertentes jazzísticas. “Se acaso você chegasse”, composição de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, na versão de Elza Soares, apresentava forte presença de instrumentos percussivos, condução ao piano e destaque para instrumentos de sopro - trompetes, saxofones e trombone - que soavam em conjunto (um “naipe de sopros”), retomando a sonoridade dos sambas de gafieira. Além disso, após um solo de trombone, a segunda parte da letra da canção foi substituída por uma vocalização onomatopaica (enquanto Elza era acompanhada pelo piano e percussão), o que nas performances jazzísticas é chamado de *scat*.

A criação da técnica do *scat* é atribuída a Louis Armstrong em uma gravação de 1926, a canção “Hebbie Jeebies”,²⁴⁵ sendo que o próprio Armstrong e Ella Fitzgerald, cânones no universo do *jazz*, destacaram-se entre os difusores de tal técnica. Embora Elza pontue que no início de sua carreira sequer sabia da existência de Armstrong e atribua a sua vocalização a uma emulação dos ruídos ao carregar uma lata d’água,²⁴⁶ é sugestivo que em seu primeiro registro fonográfico em uma grande gravadora,²⁴⁷ esteja inclusa uma versão ao português, feita por Alberto Ribeiro, para “Mack the Knife”, composição original de Kurt Weill e Bertolt Brecht, gravada por Louis Armstrong em 1956.²⁴⁸ A canção havia sido regravaada nos EUA em agosto do mesmo ano de 1959 pelo roqueiro adolescente Bobby Darin, contudo, a versão de Louis Armstrong é mais consagrada, de sucesso popular à época e comumente presente no repertório dos shows do cantor daí para frente. Um artista

²⁴³ FAOUR, Rodrigo. *Elza Soares*. (Coleção Folha Grandes Vozes, v. 9) 2012, p. 13.

²⁴⁴ Sobre a trajetória de Sylvia Telles, designada por Ruy Castro “a madrinha da bossa nova”, ver CASTRO, Ruy. *Sylvia Telles*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 15) 2008.

²⁴⁵ Uma narração romanceada do momento de criação do *scat* é contada, em quadrinhos, em SANIN, Camilo. *Louis Armstrong*. Coleção BD Jazz. Uma banda desenhada. Lisboa. Éditions Nocturne. 2003.

²⁴⁶ CAMARGO, Zeca. *Elza*. Ed. Leya. 2019, p. 165.

²⁴⁷ Antes do compacto referenciado, Elza já havia gravado o compacto “Brotinho/Pra que é que pobre quer dinheiro?” pelo selo independente Rony, também em 1959, e sem obter repercussão.

²⁴⁸ Louis Armstrong and his All Stars. *Mack the knife/Back o'town blues*. Single. 45rpm. Columbia/Phillips. 1956.

de forte recepção no Brasil desde os anos 1930, como abordado pelo jornalista Ruy Castro, ao referenciar a formação musical de Dick Farney: “E havia também a onipresença de Bing Crosby e Louis Armstrong, os dois cantores mais influentes do planeta na primeira metade do século - um, inclusive, influenciando o outro.”²⁴⁹ Se Elza não conhecia Armstrong, os executivos da Odeon decerto o reconheciam e a sugestão da gravação não parece indicar mera coincidência. E a versão de Elza da canção trazia ainda mais elementos jazzísticos do que em “Se acaso você chegasse”, ao encerrar a percussão a uma bateria com execução focada nos pratos do instrumento, um piano solista conduzindo a canção, além do destaque ao naipe de sopros e às intervenções em *scat* da Elza.

O compacto de Elza Soares, lançado em dezembro de 1959, demonstrou sua força comercial e impacto no ano de 1960. A análise do acervo do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, o IBOPE, revela que, no estado de São Paulo, em janeiro o compacto de Elza estava em 26º colocação entre os compactos mais vendidos, resultado que foi subindo para 16º colocação em fevereiro e chegou à 5º posição em março.²⁵⁰ Embora os dados de abril demonstrem uma queda, atingindo o posto de 13º em vendas, o bom resultado comercial do primeiro disco gravado por Elza na Odeon estimulou a gravadora a lançar um primeiro LP da intérprete, “puxado” pela canção “Se acaso você chegasse”. Antes do LP, havia gravado outro compacto, conforme informado pelo crítico musical Marcelo Fróes em texto produzido para o relançamento em cd dos dois primeiros LPs de Elza: “Lançado às pressas em dezembro daquele ano, o 78 rpm estourou e colocou Elza na mídia - a ponto de, já no final de janeiro de 1960, a cantora ter retornado ao estúdio para gravar um novo disco com *Edmundo* e *Era Bom*.”²⁵¹ O segundo compacto seguiu a mesma sonoridade do primeiro, com forte destaque aos instrumentos de sopro e intensivo uso das vocalizações do *scat*. A primeira canção era outra versão de Aloysio de Oliveira para um *standard* jazzístico, “In The Mood” (Joe Garland/Andy Razaf), carro chefe da orquestra de *swing* liderada pelo trombonista (branco) Glenn Miller, desde sua gravação de 1941. Mas, como todo *standard*, com outras regravações. Já a segunda canção, era uma composição de

²⁴⁹ CASTRO, Ruy. *Dick Farney*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 2) 2008, p. 15.

²⁵⁰ Fundo: IBOPE. Série PD. Pesquisa venda de discos. Notação: PD 001-37. Arquivo Edgard Leuenroth. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP. É necessário pontuar que o acervo estudado apresenta muitas limitações, o que influencia diretamente nas possibilidades de interpretação para a pesquisa. Não há registro de números de vendas, apenas da ordem de vendagem. E, para a década de 1960, consta apenas dados dos anos 1960, 1961 e 1965, apenas em São Paulo; 1966, 1967, 1968 e 1969 apenas em São Paulo e Rio de Janeiro. Pesquisa ainda limitada, devido à pandemia Covid-19, à consulta do acervo online <<https://www.ael.ifch.unicamp.br/>>

²⁵¹ FRÓES, Marcelo. Encarte para a reedição do álbum. Elza Soares. *Elza Soares*. Odeon. 1960. Relançamento Elza Soares/A Bossa Negra. In: box *Elza Negra*, v. 1. 2003.

Hianto de Almeida e Macedo Netto. E pouco após começou a gravação do álbum de Elza Soares, conforme expresso por Marcelo Fróes:

O primeiro álbum foi então gravado, com acompanhamento da orquestra de Oswaldo Borba e direção musical do maestro Astor Silva, em sessões realizadas ao longo de duas semanas – entre 20 e 28 de abril e entre 4 e 6 de maio de 1960 – quando foram gravadas dez novas faixas. Se *Acaso Você Chegasse* e *Era Bom Entraram* nas versões gravadas recentemente para os 78 rpm, enquanto que *Mack the Knife* e *Edmundo* ficaram esquecidas até agora, quando finalmente recuperadas como bônus para esta reedição em CD.²⁵²

O LP de estreia de Elza Soares desperta atenção ao argumento geral desta tese já a partir do enunciado na capa.²⁵³ A capa do álbum de Elza foi elaborada pelo artista gráfico César G. Villela, que já declarou sobre seu trabalho: “Não se pretende que alguém ‘entenda’ uma capa de LP mas sim que sinta decisivamente atraído por ela.”²⁵⁴ O trabalho dessa capa ressalta um fundo vermelho, no qual há uma fotografia colorida de meio corpo da cantora, evidenciando ser uma artista negra. Elza aparece sorridente, emitindo ondas de sua cabeça, como que propagando um som (ver Fig.1). Ao lado do nome *Elza Soares*, que intitula o álbum, aparece, em destaque, o nome da canção de trabalho, “Se acaso você chegasse” e, abaixo, o enunciado: “a bossa-negra”. Na contracapa, o enunciado é explorado em um texto de autoria não creditada, que apresenta o álbum aos possíveis ouvintes, consumidores (ver Fig. 1). Anuncia em caixa alta: “A bossa negra de Elza Soares. Ela é o morro que desceu para o asfalto. Bateu na porta do ritmo. E ali resolveu morar...”.

A partir dessa chamada, o texto não prossegue apresentando o gênero musical ou o repertório do álbum, mas, sim, descrevendo uma breve biografia da cantora:

Elza Soares se vingou da vida adversa que teve até bem pouco tempo, cantando. Ela mesma é quem diz: “Tenho 21 anos, fui mãe de seis filhos, encarei muita fábrica de sabão e cantava no clubinho do bairro por “duzentas pratas” a sessão; se eu não fosse alegre, o que seria de mim?” A responsabilidade da bossa, do balanço de Elza Soares, da sua voz de trombone rouco, não tem uma resposta tão direta. Correrão nas veias de seu corpo ágil e agitado. Elza Soares, a toda-bossa ou bossa-negra, como diz a capa, além de excepcional firmeza, divide com uma precisão matemática de anel no dedo. É musical demais – e sua alegria de cantar é autêntica porque encerra uma lição de vida. ELZA É O MORRO QUE DESCEU PARA O ASFALTO... BATEU NA PORTA DO RITMO, E ALI RESOLVEU MORAR... Elza é vizinha de um doutor trombone chamado ASTOR e com ele

²⁵² FRÓES, Marcelo. Encarte para a reedição do álbum. Elza Soares. *Elza Soares*. Odeon. 1960. Relançamento Elza Soares/A Bossa Negra. In: box *Elza Negra*, v. 1. 2003.

²⁵³ Para o potencial das capas de disco como objeto de reflexão acadêmica, ver RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. 2007 e VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. (Mestrado em História) – UFJF. 2008.

²⁵⁴ Cesar Villela em LAUS, Egeu. Apud. VIDAL, Erick de O. *As capas da Bossa Nova*. 2008, p. 87.

(vocês terão certeza disso) se entendeu às mil maravilhas. Elza Soares é a garganta de lixa com voz de passarinho sem nome. Sabe tudo e muito mais...²⁵⁵

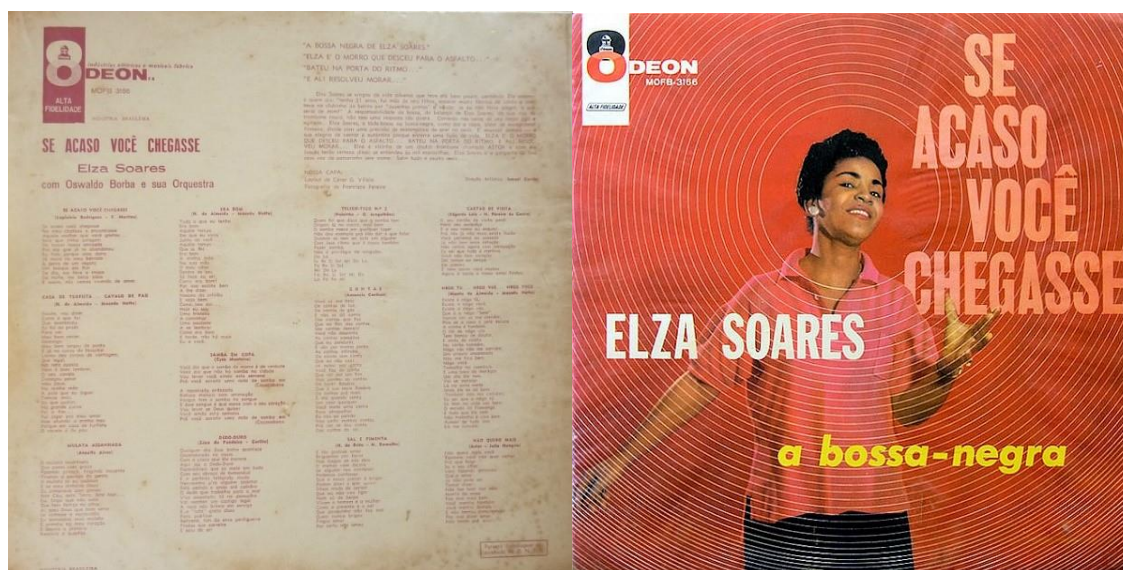


Fig. 1. Capa e contra-capa LP Elza Soares. *Se acaso você chegasse*. Odeon. 1960. Extraído de: <https://brazilliance.wordpress.com/2016/12/11/song-no-96-teleco-teco-no-2-nelsinho-oldemar-magalhaes-1960/>> Acesso 28/08/2019.

É sugestivo identificar que a intérprete da “bossa-negra” tenha seu álbum apresentado a partir de elementos de sua biografia, tão díspar da que marca os intérpretes da Bossa Nova – em geral, pessoas brancas oriundas das classes médias cariocas. Embora Elza tenha nascido em 23 de junho de 1930, o que significa que completaria 30 anos no ano de lançamento do disco, o texto apresenta a informação de ela ter apenas vinte e um anos, ressaltando a precoce maternidade (Elza realmente teve seu primeiro filho aos 13 anos de idade), que justifica já ter seis filhos. Como a sonoridade bossa nova era então identificada como um tipo de “música jovem”, talvez por isso tenha havido o esforço de rejuvenescer a artista na apresentação da biografia. Oriunda do morro e tendo trabalhado como operária, a trajetória de Elza difere radicalmente tanto das musas das canções bossanovistas, quanto das biografias das mulheres envolvidas com a proposta musical, como a cantora “madrinha da bossa nova”, Sylvia Telles, ou a então adolescente “musa da bossa nova”, Nara Leão, ambas mulheres brancas, oriundas das classes médias ou altas cariocas.²⁵⁶ E é nesta diferença biográfica que o texto insere o epíteto “a bossa-negra” e a autenticidade que “encerra uma lição de vida”. Mobilizando termos do debate antirracista do século XXI, pode-se dizer que, independentemente (mas de forma alguma que seja irrelevante) do objetivo inicial do texto, ele informa de uma realidade, que, conforme a filósofa Djamilia

²⁵⁵ Trecho do texto original do LP de Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1960. Caixa alta no original.

²⁵⁶ CASTRO, Ruy. *Sylvia Telles* (Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova; v. 15) 2008; CASTRO, Ruy. *Nara Leão*. (Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova; v. 6) 2008. Os epítetos destacados (madrinha e musa) são os que Ruy Castro usa para apresentar as artistas em cada um dos textos biográficos.

Ribeiro, não se limita à vivência pela individualidade, mas do que essas experiências trazem de opressões estruturais, do *locus* social do qual a cantora emerge;²⁵⁷ ainda que o texto não denuncie ou critique desigualdades de raça, classe e gênero.

A apresentação do álbum a partir de elementos da biografia de Elza, contudo, não indicia ou antecipa a temática norteadora das canções documentadas nos fonogramas. A temática predominante do álbum é a amorosa e as duas únicas referências à questão racial apresentam um caráter dúbio. Em um dos maiores sucessos do disco, “Mulata Assanhada”, composição de Ataulfo Alves lançada por Miltoninho em 1956, a abordagem sugere aproximar do discurso racial hegemônico ao reafirmar o estereótipo sensual à “mulata” (a personificação da “democracia racial”²⁵⁸), *que passa com graça, fazendo pirraça, fingindo inocente, tirando o sossego da gente*. A canção ainda faz uma abordagem positivada da instituição escravista – e talvez das relações sexuais forçadas a que eram violentamente submetidas mulheres escravizadas, conforme correntemente exigido por proprietários – ao dizer: *ai, meu Deus, que bom seria, se voltasse a escravidão. Eu comprava essa mulata e prendia no meu coração. E depois a pretoria resolvia a questão*. A filósofa estadunidense Angela Davis ressalta que as pessoas escravizadas eram identificadas igualmente como “unidades de trabalho”, independentemente de seu sexo, “Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas.”²⁵⁹ Esta condição de violência sexual também é ressaltada pela historiadora e comunicóloga brasileira Lélia Gonzalez, ao retratar o cotidiano de trabalho braçal das mulheres escravizadas no Brasil: “E isso sem contar com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes.”²⁶⁰

A única canção presente no primeiro álbum de Elza Soares cuja temática expressa a Linguagem Política Negra Antirracista é “Nego tu... nego vós... nego você”, composição de Hianto de Almeida e Macedo Netto, os mesmos autores de “Era bom”. A letra dessa canção diversifica as localizações sociais da população negra (ou, ao menos, dos homens negros), ao abordar a inserção de uma classe média negra (o *nego vós* e o *nego você*) que escapa da

²⁵⁷ RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* 2017, p. 67, 68.

²⁵⁸ STARLING, Heloisa. SCHWARCZ, Lilia. Lendo canções e arriscando um refrão. In: *Revista USP*, n° 68. 2005-2006, p. 19.

²⁵⁹ DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: *Mulheres, raça e classe*. 2016, p. 19. (Livro originalmente publicado em 1981.)

²⁶⁰ GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios intervenções e diálogos*. 2020, p. 53. (Texto original de 1982.)

condição de marginalidade econômica a que estão circunscritas a maioria da população, em geral, e das pessoas negras, em particular (grupo representado, na música, pelo *nego tu*). Essa variedade de tipos sociais de homens negros - agrupados, na canção, a partir do pronome empregado por eles na comunicação (*vós, você ou tu*) -, disputam o desejo (*vamos ver se me convém*) de sua musa, que também é uma pessoa negra (*pois se o caso é pele escura a minha é também*).

Existe um nego tu, / existe um nego você/ Existe um nego vós que é um nego bem, / vamos ver se me convém/ Pois se o caso é pele escura a minha é também/ Um tal de nego vós, / tem banca de doutor/ E anda de colete no verão também/ Nego vós não me convém/ Porque o olho incoletado não me fica bem/ Nego você/ trabalha no comércio/ E uma casa do instituto um dia ele tem/ Vai se instalar/ lá na zona Norte onde ele se dá bem, / também não me convém/ Eu sei que o nego tu, / só tem na vida um bem/ O escudo do Flamengo é tudo o que ele tem/ Não trabalha e vive bem/ Apesar de tudo isso ele me convém.²⁶¹

O enunciado expresso na capa do primeiro LP gravado por Elza Soares, “a bossa-negra”, apresentado a partir da trajetória pessoal da cantora, que perpassa condições de classe, raça e gênero - ao se tratar de uma mulher negra pobre, oriunda de uma favela -, não antecipa, portanto, a temática norteadora das canções. O enunciado, porém, permite melhor caracterizar a sonoridade expressa no disco quando comparada à dos discos da Bossa Nova. Todas as dez novas gravações agregadas às duas anteriormente lançadas (“Se acaso você chegasse” e “Era bom”), confirmam e desenvolvem as características apresentadas desde o bem sucedido compacto inicial lançado por Elza: ritmo conduzido por agrupação de instrumentos percussivos ou de bateria tocada de forma jazzística, naipe de sopros tocados com intensidade e solos de piano e/ou trombone que antecipam, ou acompanham, o recorrente uso da técnica do *scat* como diferencial nas canções.

O qualificativo “negra” que diferencia a Bossa de Elza Soares, portanto, indica uma proposta híbrida entre o samba e o *jazz* que não está baseada na contenção de arranjos e interpretações vocais ou nas influências do *cool jazz*. A música de Elza foi identificada ao Samba de Gafieira, vertente que, conforme explorado no tópico anterior deste capítulo, rebatizou o primeiro gênero de samba registrado em fonograma, o Cidade Nova, que durante a década de 1920 havia hibridado com o *jazz* criado em Nova Orleans, nos EUA. Porém, na Bossa Negra de Elza, ao enfatizar o diálogo com o estilo *New Orleans*, essa interlocução jazzística foi ainda situada explicitamente dentro da segregação racial na primeira forma de execução de *jazz* fixada em fonogramas (*Dixieland*, por artistas brancos,

²⁶¹ Elza Soares. Nego tu... nego vós... nego você. (Hianto de Almeida/Macedo Netto). *Elza Soares*. Odeon. 1960. Faixa 5, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=r0rKSQb4-Ec>>

e *New Orleans*, por negros, nas *race records*). Afinal, assumia a identificação com Louis Armstrong - o mais emblemático nome do estilo New Orleans – através do *scat* (ainda com Elza compartilhando com Louis de uma voz rouca) e da regravação de “Mack the Knife”.

O termo “a bossa-negra”, presente no primeiro LP de Elza como um enunciado, foi escolhido para intitular o segundo álbum da cantora, lançado ainda no mesmo ano de 1960, reforçando o qualificativo. Decisão que é assim explicada por Rodrigo Faour:

Como a Odeon especializara em lançar diversos artistas (brancos) da chamada bossa nova, acharam por bem dar este título ao seu long play como contraponto de uma mesma tendência sambística moderna, ainda que ela fosse muito mais bossa explosiva, mais para gafeira e menos para o banquinho e violão - mesmo que caísse no jazz, vira e mexe, com seus scats intuitivos.²⁶²

A ideia de “modernidade” para o samba, identificada à Bossa Nova pela incorporação do estilo *cool jazz* em diferenciação aos estilos de samba fixados em fonograma nas décadas anteriores, foi compartilhada, portanto, pela Bossa Negra de Elza. No entanto, racializava-se a proposta musical, não apenas pela cor de pele da intérprete, mas também ao manter a forte base percussiva e adotar a interlocução com um gênero jazzístico assumido e reconhecido como negro no cenário segregacionista dos EUA. A adoção do designativo, primeiro como enunciado no primeiro álbum, depois, como título do segundo, foi explicada mais recentemente pela própria Elza Soares no encarte à uma reedição do álbum *A Bossa Negra*, lançada em 2003 pela gravadora Dubas:

Mas o disco nasceu por causa do Ronaldo Bôscoli. Na época ele escrevia para a revista ‘O Cruzeiro’. Ele achou que eu seria uma figura importante, representativa da raça negra, e disse assim: ‘é isso o que eu estou procurando! Você vai ser a representante que a gente tanto buscou! E vamos fazer um disco que vai se chamar ‘A Bossa Negra’.’²⁶³

Ronaldo Bôscoli foi um consagrado compositor da Bossa Nova e produtor cultural, de enorme influência desde os primórdios da proposta musical.²⁶⁴ E, neste momento de entrada na década de 1960, tornou-se um nome emblemático da defesa de uma Bossa Nova que se mantivesse concentrada em temas prosaicos, em detrimento a uma vertente de opção temática engajada às pautas de esquerda, liderada por Carlos Lyra - e que Bôscoli criticava por ser um grupo de compositores de classe média que buscavam compor e interpretar a

²⁶² FAOUR, Rodrigo. *Elza Soares*. (Coleção Folha Grandes Vozes; v. 9) 2012, p. 14.

²⁶³ Trecho do encarte à reedição do LP de Elza Soares. *A Bossa Negra*. Álbum. Odeon. 1960. Dubas/EML. 2003

²⁶⁴ Para uma breve exposição biográfica: <<http://dicionariompb.com.br/ronaldo-boscoli/dados-artisticos>>

realidade social que não viviam, a dos setores pobres.²⁶⁵ A perspectiva artística defendida pelo grupo de Carlos Lyra era de uma “Bossa nova nacionalista”, que se propunha uma espécie de aliança social através da “ida ao povo” pelos intelectuais, a partir da produção cultural. Conforme o historiador Marcos Napolitano, tal intuito expressava uma orientação política e intelectual, posto que “[Antonio] Gramsci pressupunha um ‘contínuo intercâmbio’ entre a ‘língua popular’ e a das ‘classes cultas’, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista.”²⁶⁶

Ronaldo Bôscoli não compartilhava da perspectiva de “ida ao povo” da Bossa Nova nacionalista, porém, nota-se que a realidade de preconceito e discriminação racial sofrida pela comunidade negra, maioria entre os setores pobres, sensibilizava o compositor, um homem branco oriundo das classes médias altas. Na última obra biográfica, publicada em 2018, *Elza*, a cantora contou ao biógrafo Zeca Camargo que Bôscoli “ficou meu amigo e fazia questão de, nos meus dias de folga, me levar para lugares onde ele sabia que a presença de uma negra não era bem vista.”²⁶⁷ A sensibilidade do compositor para com a realidade de preconceito é ainda demarcada por Elza ao contar que Bôscoli: “Quando sabia de uma festa metida a chique no Copacabana, arrumava tudo para eu ir com um modelo negro lindo, chamado Paulo e avisava a todos os fotógrafos para ficar de olho se aparecesse algum sinal de discriminação.”²⁶⁸

Ao ser apadrinhada por uma figura como Ronaldo Bôscoli, Elza já iniciou a carreira fonográfica amparada pela promessa de sonoridade moderna da Bossa Nova e com uma localização na polêmica que dividiu a proposta musical – e afetou Elza por razões pessoais. Uma cantora do mesmo bairro, com a qual tinha alguma rivalidade, Alaíde Costa, também uma cantora negra, foi apadrinhada por Carlos Lyra na década de 1950, durante a polêmica deste com Bôscoli, e com o apoio de Lyra estreou com o compacto “Conselhos/Domingo de amor”, em 1957, e lançou o LP *Gosto de você*, pela RCA, em 1959, em sonoridade

²⁶⁵ Sobre a divisão da Bossa Nova, ver a parte dois da obra de Rui Castro. CASTRO. O grande feriado. In: *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2 ed. 1998, p. 213 a 422. Ou HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012, p. 112, 113. Quanto a dimensão de classe, o historiador Marcos Napolitano ressalta a dimensão de ruptura promovida pela Bossa Nova como inserção da classe média mais alta, universitária, no plano de criação e consumo de música popular in: NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2010, p. 14.

²⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2010, p. 6.

²⁶⁷ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 124.

²⁶⁸ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 124.

próxima ao samba canção.²⁶⁹ A produção de Elza, contudo, também foi desde o início apresentada a partir da condição racial. Se a Bossa Nova representava o amor e o cotidiano na perspectiva de uma classe média branca oriunda dos bairros nobres do Rio de Janeiro, a “bossa-negra”, anuncia o encarte, “é autêntica porque encerra uma lição de vida”, a lição do “morro que desceu do asfalto”, através das dificuldades enfrentadas por uma mulher pobre e negra.

A definição de “bossa-negra” a Elza, porém, não representa somente a demarcação de uma pessoa entrecruzada pelos marcadores sociais de diferença cor, gênero e classe social. Conforme explorado nos parágrafos anteriores, enuncia também a sonoridade de seus álbuns, com uma significativa diferença em relação à “contenção” que caracteriza as interpretações da Bossa Nova desde o impacto inicial do cantor João Gilberto, com o lançamento do compacto “Chega de saudade”, em 1958. Os discos lançados por Elza não apresentam canções do repertório tradicional da Bossa Nova (como as composições de Ronaldo Bôscoli) e tampouco os arranjos mais intimistas associados ao gênero. São discos “encorpados”, acompanhados por naipes de sopros a envolver o vocal potente e rouco da cantora – como dito no texto do encarte do primeiro disco, “garganta de lixa” –, e abrir espaço a seus característicos *scats*.

A identidade sonora, ou “personalidade musical”, formulada nos discos de Elza - enunciada desde o primeiro álbum no destaque ao maestro Astor Silva como “um doutor trombone” e a designação da voz da artista como “de trombone rouco” -, buscou no timbre do trombone o principal parceiro aos improvisos vocais, resultando em recorrentes momentos de duetos entre *scats* e solos do instrumento, geralmente com o uso do piano como base musical nos arranjos. Muito distante, portanto, da sonoridade “um banquinho e um violão”, representativa da Bossa, que apresentava com discrição os eventuais demais instrumentos utilizados nas canções, a fim de destacar a voz suave e a batida de violão.

Esta sonoridade, entre o samba de gafieira e o *new orleans* (estilo jazzístico para o qual o trombone é um instrumento característico), que definiu a sonoridade apresentada por Elza Soares, foi repetida no segundo álbum, *A Bossa Negra*, que, conforme Marcelo Fróes,

²⁶⁹ Sobre a rivalidade entre as artistas e o posicionamento na polêmica da Bossa Nova, ver SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas Dissonantes*. História (oral) de cantoras negras. 2009, p. 244-253. Sobre a discografia da cantora, <<https://dicionariompb.com.br/alaide-costa/discografia>> Acesso 05/04/2021.

“foi gravado entre 4 e 7 de outubro, novamente com direção musical do maestro Astor”.²⁷⁰ A equipe de gravação repete os mesmos nomes do trabalho anterior e, desta vez, a contracapa apresenta, antes das letras das músicas, apenas o breve informativo: “A magnífica voz de Elza e o calor de sua interpretação tornam mais espetacular ainda esta coleção de grandes sambas.” O LP já começa com um solo de *scat*, introduzindo a canção “Boato”, com percussão forte e naipe de sopros no qual destaca a sonoridade do trombone em contraponto aos sopros que soam em uníssono. Prossegue entre regravações de canções lançadas nos anos 1930 (“Tenha pena de mim”, gravada por Aracy de Almeida, em 1937) e anos 1950 (como “Cadeira vazia”, gravada por Francisco Alves, em 1950, “Fala baixinho”, gravada por Maria Izabel em 1959, e “Beija-me”, gravada por Lúcio Alves em 1959, entre outras), tocadas na sonoridade que então caracterizava os trabalhos de Elza. E, conforme Marcelo Fróes, “O sucesso daquele segundo LP foi igualmente enorme, sendo bastante trabalhado no primeiro semestre de 1961.”²⁷¹

No segundo *Long Playing* lançado por Elza Soares no ano de 1960, predomina o tema romântico, com uma única canção de temática que toque o tema racial. Esta única exceção, “As polegadas da mulata”, mais uma composição da dupla Hianto de Almeida e Macedo Netto, porém, novamente retratou a representação sexualizada das “mulatas”: *sem a moreneza da mulata rebolando a gente vai/ aos poucos até desanimando/ mulata é só quem tem aquela graça natural/ de quem nasceu pro rebolado.../ Pois a cor dessa figura/ quem pintou foi mãe Natura/ pra deixar o branco todo assanhado.*

A sexualização da “mulata” é informada como natural, biológica (*graça natural de quem nasceu pro rebolado*) e, ainda, sua existência é atribuída, nos dois últimos versos destacados, em função da apreciação do homem branco. “Com efeito, objeto dileto dos compositores – em sua maioria composta por homens –, a categoria *mulata* indica as relações que se estabelecem entre cor e gênero. Aí estão marcadores de diferença que se relacionam e se retroalimentam.”,²⁷² conforme pontuado por Heloísa Starling e Lília

²⁷⁰ FRÓES, Marcelo. Encarte para a reedição do álbum. Elza Soares. *A Bossa Negra*. Odeon. 1960. Relançamento Elza Soares/A Bossa Negra. In: box *Elza Negra*, v. 1. 2003.

²⁷¹ FRÓES, Marcelo. Encarte para a reedição do álbum. Elza Soares. *A Bossa Negra*. Odeon. 1960. Relançamento Elza Soares/A Bossa Negra. In: box *Elza Negra*, v. 1. 2003. Os dados do IBOPE quanto ao ano de 1960, em SP, consta apenas até o mês de junho, apenas referenciando os compactos. Já o ano de 1961, em SP, consta o período de janeiro a maio apenas, e consta *A Bossa Negra* de Elza Soares em segundo lugar nas vendas entre os discos 33rpm no mês de fevereiro, e em todos os demais meses os compactos “Boato” e “As polegadas da mulata”. Instituto Edgar Leurenroth. Fundo: IBOPE. Série: Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 002.

²⁷² STARLING, Heloísa. SCHWARCZ, Lília. Lendo canções e arriscando um refrão. 2005-2006, p. 19.

Schwarz. A canção “As polegadas da mulata”, portanto, retoma a imagem gravada por Elza – e associada à sua imagem, como já mencionado – em “Mulata assanhada”, uma representação sobre as mulheres negras assim analisada por Lélia Gonzalez:

O mito que se trata de reencenar aqui é o da democracia racial. E é justamente no momento do *rito* carnavalesco que o *mito* é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na ‘mulata deusa do meu samba’, ‘que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente’. (...) Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica.²⁷³

No consagrado artigo do qual foi extraída a citação acima, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, originalmente publicado em 1983, Lélia Gonzalez estuda o que denomina “duplo fenômeno” do racismo e sexismo no Brasil a partir dos efeitos violentos que produz sobre a mulher negra, circunscrita ao lugar social da mãe preta, da empregada doméstica, ou da mulata – que é tratada mais do que como um estereótipo, mas uma profissão. O lugar social disponível às pessoas negras, em geral, e às mulheres negras, em particular, evidencia a situação de exclusão que denuncia o aspecto mitológico do ideal de democracia racial. Assim, o artigo inicia apresentando a questão geral: “Nossa tentativa aqui é a de uma indagação. Ou seja, o que foi que ocorreu para que o mito da democracia racial tenha tido tanta aceitação e divulgação?”²⁷⁴ A transição, por vezes contraditória, entre as duas representações de mulher negra pode ser apontada nos álbuns iniciais de Elza Soares no contraponto entre o texto de apresentação do LP de estreia - que a apresenta no lugar social da “mãe preta” de maternidade precoce, pobre e sofredora - e o impacto da imagem de “Mulata assanhada”, que garantiu a fixação do estereótipo sexualizado, através do qual a artista passou a ser associada.

No contexto histórico de lançamento dos dois primeiros LPs de Elza Soares, o discurso oficial brasileiro, em cenário interno e internacional, incorporou a representação da democracia racial enquanto um vocábulo condensador do ideal de harmonia racial defendido como existente no país, sedimentando um processo tecido em um longo cenário no decorrer do século XX. “Nesse cenário, o ideal de mestiçagem acabou se transformando no *locus* da autenticidade nacional e a categoria *mulata* em uma espécie de acerto desse

²⁷³ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 80. (texto originalmente publicado em 1983).

²⁷⁴ GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 76.

ideal.”²⁷⁵E, assim, conforme apontado pela historiadora Beatriz Nascimento no artigo “A mulher negra no mercado de trabalho”, originalmente publicado em 1976: “Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, é tanto devido ao fato de ser uma mulher de raça negra, como por terem sido escravos seus antepassados.”²⁷⁶

De tal modo, a leitura do Brasil como uma democracia racial imune não apenas a atos discriminatórios, mas também a preconceitos cotidianos, predomina nos discursos oficiais do período. Uma pesquisa preliminar, realizada para esta tese, nos discursos disponíveis *online* dos presidentes da República do Brasil no decorrer da década de 1960 demonstrou que em todas as alusões à dimensão racial no país identificadas, apenas representações sobre a harmonia racial e a inexistência de preconceitos e conflitos aparecem. A constatação da força da leitura do Brasil como uma “democracia racial”, aliás, precisa ser contraposta ao silêncio do governo federal a qualquer referência à cultura negra no país – afinal, não foi localizada qualquer fala ou discurso presidencial que retrate o tema, mesmo na data 13 de maio (então a data destinada para a questão racial no calendário oficial brasileiro, como “Dia da Abolição”), por exemplo.

No ano de 1960, no qual foram lançados os dois álbuns de Elza, o presidente Juscelino Kubitschek, em seu último ano de mandato, concedeu um exemplo da leitura do Brasil como um país no qual inexistia o preconceito racial em um discurso realizado na cidade de Recife:

Graças à fidelidade dos vossos paladinos à grande causa da fraternidade humana, a nossa civilização não traz a mácula do preconceito racial que enodoa a cultura de outros povos. A luta comum contra o invasor, na formidável epopéia do Seiscentos, selou aqui, para sempre, a coexistência harmônica, a compreensão, a estima entre as diferentes raças que formaram a nacionalidade.²⁷⁷

A década de 1960 possibilitou ao Estado brasileiro a oportunidade de mobilizar a imagem difundida mundo afora do país como um local alheio ao preconceito racial, em um esforço de política externa para a expansão do comércio internacional. Até então, as

²⁷⁵STARLING, Heloísa. SCHWARCZ, Lília. Lendo canções e arriscando um refrão. 2005-2006, p. 19.

²⁷⁶NASCIMENTO, Beatriz. A Mulher Negra no Mercado de Trabalho. In: *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. 2018, p. 83. Texto originalmente publicado no *Jornal Último Hora*, em 25 de julho de 1976. A escolha por ressaltar, no corpo do texto, a data de publicação tanto desse texto de Beatriz quanto o de Lélia é para enfatizar que, embora sejam pautas por vezes consideradas recentes, estavam colocadas pelas autoras citadas no recorte temporal estudado na presente tese.

²⁷⁷ 17 de setembro de 1960. Agradecendo o título de cidadão do Recife, conferido pela câmara de vereadores da cidade. *Discursos proferidos no quinto ano do mandato presidencial, 1960*, p. 336. Disponível em: <<https://biblioteca2.presidencia.gov.br/repositorioinstitucional/>> Acesso 07/05/2019.

relações exteriores do Brasil eram particularmente restritas ao continente americano, o que explica a pouca atenção ofertada pelo governo Juscelino Kubitschek às independências de diversas regiões africanas, ocorridas na virada da década.²⁷⁸ O governo iniciado em 1961, com as vitórias eleitorais de Jânio Quadros, para a presidência, e de João Goulart, como vice, buscou mudar esse cenário, implementando uma “Política Externa Independente” que possibilitou que as novas nações africanas angariassem um papel relevante nas relações internacionais do Brasil. Uma mensagem do presidente Jânio Quadros na abertura da Sessão Legislativa é emblemática por retratar o objetivo desta postura e adotar o vocábulo “democracia racial”: “A política externa de um país democrático, como é o Brasil, não pode ser senão a projeção, no mundo, do que ele é intrinsecamente. Democracia política, democracia racial, cultura baseada fundamentalmente na ausência de preconceitos e na tolerância”²⁷⁹ A Diretriz Geral do mesmo documento reafirma as intenções de aproximação em relação aos Estados africanos:

O Govêrno aborda o problema de suas relações com os Estados africanos com humildade. Sabemos que não poderemos dar-lhes ajuda material significativa. Mas temos a vivência, êles e nós, de luta em meios ecológicos semelhantes, que pode propiciar proveitoso intercâmbio de técnicas e experiências. Temos, os brasileiros, uma sociedade multi-racial tão harmoniosa e integrada que talvez não nos seja difícil a compreensão e o respeito em que toda boa amizade deve fundar-se.²⁸⁰

A posição de uma política externa independente, mais propensa ao diálogo e aproximação às novas nações africanas, também orientou posicionamentos de teor político-ideológico. Aproximar dos novos Estados nacionais africanos exigia posicionamento quanto ao regime opressivo segregacionista e de exploração econômica da população negra na África do Sul, país sob controle violento das minorias brancas no regime do *apartheid*. A orientação do presidente Jânio ao Ministério das Relações Exteriores foi incisiva: “Solicito expedir instruções urgentes à delegação brasileira na Organização Internacional do Trabalho para votar com a Nigéria, condenando a política racial da África do Sul.”²⁸¹

²⁷⁸ DIGOLIN, Kimberly A.; ASSIS, Jonathan A.; AGATA, Débora. O continente africano na política externa brasileira: de Jânio Quadros a Lula da Silva. In: *Cadernos do Tempo Presente*, n. 24, jun./jul. 2016, p. 94-109. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo>> Acesso 08/05/2019.

²⁷⁹ Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo Presidente da República na Abertura da Sessão Legislativa de 1961. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*, p. 19. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/download/livros-online/discursos_selecionados_do_presidente_janio_quadros.pdf> Acesso 08/05/2019.

²⁸⁰ Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo Presidente da República na Abertura da Sessão Legislativa de 1961. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*, p. 25.

²⁸¹ Informe 21/06/1961. Ministério das Relações Exteriores GP/MRE/172. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*. p. 56.

A compreensão do Brasil como uma democracia racial, na qual inexistia preconceito e discriminação, era reforçada pelo governo também internamente. Em um dos primeiros discursos, Jânio reafirmou a leitura: “Somos um povo tenaz e tranqüilo, impermeável a preconceitos de raça, de cor, de credo, que realizou o milagre de sua unidade cimentada nos séculos e que começa a erigir uma civilização sem rival nestes paralelos.”²⁸²

O governo Jânio Quadros, contudo, pouco durou. Em agosto de 1961 o presidente anunciou sua renúncia. João Goulart, o vice eleito (em uma época na qual o eleitorado votava e elegia, isoladamente, tanto o presidente quanto o vice), identificado com os setores progressistas e mais à esquerda da sociedade (e, devido a isso, sofrendo forte oposição),²⁸³ assumiu mantendo o compromisso com uma política externa independente. E apresentou também leitura similar no que se refere à questão racial do país:

Seja-me permitido dizer que a contribuição que o Brasil vem procurando emprestar ao entendimento entre os Estados e à paz universal traduz, acima de tudo, os ideais que norteiam nossa vida nacional. Entre esses ideais, desejo destacar a fidelidade à forma de governo democrático-representativa, a convicção de que poderemos processar o desenvolvimento do País e alcançar as reformas sociais, com pleno respeito às liberdades individuais; o valor que emprestamos ao fato de ser a nossa uma sociedade multirracial, sem conflitos nem tensões daí decorrentes; nossa tradição internacional de defesa de meios jurídicos e de repulsa à violência para a solução das divergências entre os Estados.²⁸⁴

As relações exteriores do Estado brasileiro no início da década de 1960 permitem identificar a força da retórica da “harmonia racial” por outro nome de destaque no cenário intelectual brasileiro, Gilberto Freyre. Neste momento o sociólogo e político adota o vocábulo “democracia racial”, mas, na contramão das orientações de política externa de Jânio Quadros e João Goulart. Conforme Antonio Sérgio Guimarães, Freyre adota o termo “no auge da sua polêmica defesa do colonialismo português na África, e no bojo da construção teórica do que chamará de luso-tropicalismo, julga conveniente atacar o que ele considerava como influência estrangeira sobre os negros brasileiros, particularmente o conceito de ‘negritude’,”²⁸⁵ surgido em meio à intelectualidade negra sob colonialismo

²⁸² Discurso do Presidente Jânio Quadros veiculado pela “Voz do Brasil” Palácio da Alvorada, 31 de janeiro de 1961. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*. P. 17.

²⁸³ Sobre a trajetória de João Goulart, GOMES, Ângela de Castro, FERREIRA, Jorge. *Jango: as múltiplas faces*. 2007. Para uma leitura verticalizada no cenário de eleição e renúncia de Jânio Quadros e o complexo momento de posse de João Goulart, NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. 2014, p. 30-35.

²⁸⁴ Discurso na sessão de instalação da LI Conferência Interparlamentar. Brasília, 24 de outubro de 1962. *Discursos selecionados do presidente João Goulart*. P. 52. Grifo meu. Disponível em: <http://funag.gov.br/biblioteca/download/641-Discursos_joao_goulart.pdf> Acesso 08/05/2019.

²⁸⁵ GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raças e democracia*. 2002, p. 160.

francófono²⁸⁶ e reelaborado por Guerreiro Ramos e Abdias Nascimento no Brasil.²⁸⁷ Um discurso realizado por Gilberto Freyre em 1962 no Gabinete Português de Leitura é emblemático quanto ao uso do vocábulo e intenção:

Meus agradecimentos a quantos, pela sua presença, participam este ano, no Rio de Janeiro, da comemoração do Dia de Camões, vindo ouvir a palavra de quem, adepto da ‘vária cor’ camoniana, tanto se opõe à mística da ‘negritude’ como ao mito da ‘branquitude’: dois extremos sectários que contrariam a já brasileiríssima prática da democracia racial através da mestiçagem: uma prática que nos impõe deveres de particular solidariedade com outros povos mestiços. Sobretudo com os do Oriente e os das Áfricas Portuguesas. Principalmente com os das Áfricas negras e mestiças marcadas pela presença lusitana.²⁸⁸

Na política estatal, portanto, a representação da harmonia racial brasileira e o vocábulo “democracia racial” apareciam em lugar de destaque nos discursos realizados no início dos anos 1960, demarcando uma sociedade pretensamente avessa à discriminação e preconceito raciais, ou, no termo predominante da época “de cor”. Os episódios de preconceito em uma sociedade de “harmonia racial”, então, podiam ser atribuídos à condição social da vítima. De tal forma, quando do lançamento do terceiro LP de Elza Soares, em 1961, a letra da única canção cuja temática abordava a linguagem antirracista, “Cantiga do morro”, poderia não ser lida como uma denúncia de corte racial, mas apenas de classe social, e, assim, não contrapor explicitamente a representação construída do Brasil enquanto uma “democracia racial”.

*Venha aqui, meu senhor/ venha ver/ minha gente do morro/ sofrer/ e a nossa dor/
ninguém quer entender/ Só vê o que há ruim/ vê bandido em qualquer morador/
Não vê pai, não vê mãe, nem amor/ Ninguém nos vê como gente/ E assim/ Só vê o
que há de ruim. O morro está cansado/ de trabalhar e não ter./ Venha ver, meu
senhor/ Venha ver/ Sem recurso esse povo/ morrer/ e a nossa dor/ resolvemos
deixar/ Nas mãos do senhor.*²⁸⁹

A canção “Cantiga do morro”, mais uma composição da dupla Hianto de Almeida e Macedo Netto gravada por Elza, retomava a dimensão biográfica do texto de apresentação do primeiro álbum gravado pela cantora quando alega que “encerra uma lição de vida. Elza é o morro que desceu do asfalto...” Entre as lições de vida do morro trazidas no canto da

²⁸⁶ Sobre o Movimento Négritude, ver BERND, Zilá. *O que é negritude*. 1988. REIS, Raíssa Brescia. *Negritude em dois tempos: emergência e instituição de um movimento (1931-1956)*. Dissertação (História), UFMG, 2014.

²⁸⁷ GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2002, p. 160. ALMADA, Sílvia. *Abdias Nascimento*. (Coleção Retratos do Brasil Negro). 2009, p. 92. O uso do termo “vocábulo” nesta tese, como no caso de “democracia racial”, referenciada nesse momento, é como uma categoria analítica mobilizada na História Intelectual, conforme a bibliografia mobilizada nesta tese. Por isso não se confunde com apenas uma palavra.

²⁸⁸ FREYRE, Gilberto. O Brasil em face das Áfricas negras e mestiças. 1962. Apud. GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raças e democracia*. 2002, p. 160.

²⁸⁹ Elza Soares. “Cantiga do morro”(Hianto de Almeida/Macedo Netto). *O Samba é Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1961. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=sxk0pd00l78>>

Elza, esse terceiro disco, portanto, trouxe o cotidiano de preconceito nos estereótipos dirigidos aos habitantes dos morros, a desumanização a partir do estigma da criminalidade (*vê bandido em qualquer morador/ não vê pai, não vê mãe, nem amor/ Ninguém nos vê como gente*) que convive com e fortalece a situação de carestia (*venha ver/ sem recurso esse povo/ morrer*). Os estereótipos citados contribuem para a manutenção da situação de exclusão da população dos morros, na maioria integrada por pessoas negras. O arranjo da canção ressalta os instrumentos percussivos, com o piano e o naipe de sopros executados de forma mais discreta enquanto Elza canta acompanhada pelo cantor Monsueto Menezes. A performance vocal da cantora apresenta a letra de uma forma pungente, diferenciando do estilo vocal até então registrado por ela, aproximando-se da forma vocal comum ao samba-canção. A música também não ressalta elementos jazzísticos, inclusive por não apresentar nenhuma intervenção de *scat*.

O terceiro álbum de Elza, *O samba é Elza Soares*, gravado no Rio de Janeiro entre 13 e 29 de abril de 1961 e lançado em junho daquele ano, possivelmente causou alguma surpresa ao ouvinte. Afinal, apenas na quarta faixa do disco, próximo de encerrar o Lado A do álbum, que aparece o primeiro uso da técnica do *scat*, em diálogo com o solo do trombone, já na introdução da faixa “Bom mesmo é estar de bem”. Das doze faixas que integram o disco, aliás, somente três apresentam o uso do *scat*, indiciando, talvez, a busca por alguma mudança na personalidade musical então expressa na produção musical da artista. Contudo, os arranjos das canções do disco ainda privilegiavam a roupagem instrumental da Bossa Negra, com o uso intensivo dos naipes de sopro, privilegiando solos de trombone ou trompete, além do piano, e contrabaixo e bateria, junto à forte instrumentação percussiva que reforça o ritmo de samba. O texto de apresentação do álbum, de autoria de Ismael Corrêa, valoriza a produção dos arranjos que definiu esse primeiro momento da Bossa Negra. A pedido de Elza, conforme explicitado, o texto é dedicado ao diretor musical e trombonista, de modo que finaliza concluindo: “Astor assimilou tão bem o estilo de Elza e de tal maneira valorizou com suas orquestrações as gravações da estreia de hoje que não hesitamos em creditar 50% do sucesso de Elza a Astor. Artisticamente, são dois apaixonados, um pelo talento do outro.”²⁹⁰

Após dois anos de intensa atividade profissional, com a gravação e lançamento de três álbuns, o ano de 1962 trouxe certa calma na vida fonográfica de Elza Soares. Neste

²⁹⁰ CORRÊA, Ismael. Texto de contra-capá. *O samba é Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1961.

ano, a artista lançou apenas um compacto de uma música (um disco 78rpm) e um compacto duplo, incluindo quatro canções: “Maria, Maria, Maria” (Billy Blanco), “Praga” (Fernando Cesar), “Galã enganador” (Haroldo Barbosa/Luiz Reis) e uma regravação da já clássica “Escurinho” (Geraldo Pereira). Entre essas, a primeira canção é relevante para o argumento desta tese. “Maria, Maria, Maria” já inicia com os sopros em destaque, em acompanhamento de piano e percussão, com solos de trombone e os característicos *scats* de Elza. Diz a letra da canção:

*Maria que nasceu Maria Terezinha/ Maria que desceu do morro pra cozinha/ Maria virou Mária, virou Mariá/ Maria que cuidava muito bem da louça/ Um dia descobriu-se, descobriram a moça/ Um dono de boate logo a fez brilhar/ Maria já não faz o que é mandada/ Agora é jambete, já não é mulata/ Trocou a luz de vela pelo refletor/ Maria não tem mais problema financeiro/ Trabalha muito menos, ganha mais dinheiro/ Enquanto ela deu duro, não deram valor/ Mil Marias nesta vida/ Louras e de outros matizes/ Acontecem no cenário mundial/ Imperatrizes e atrizes/ Marias que tiveram glória/ rebolando pela história universal/ Maria toda nossa que venceu na vida/ Sob o signo da bossa nasceu aplaudida/ Numa terça-feira gorda em que Portela venceu/ Maria não tem mais complexo nem nada/ Está realizada e eu sem empregada/ É mais uma escurinha que embranqueceu.*²⁹¹

A canção feita pelo compositor branco Billy Blanco aborda, novamente, elementos identificáveis com a trajetória pessoal de Elza Soares apresentada ao público no texto de seu primeiro álbum e, assim, evoca elementos da questão racial no Brasil. A canção narra, através da interpretação empolgada de Elza (é uma canção dançante), a história da ascensão social de Maria Terezinha, que, oriunda de uma favela, trabalha como empregada doméstica (*desceu do morro pra cozinha e cuidava muito da louça*) e tem a oportunidade para substituir a condição profissional para o ramo artístico (*um dono de boate logo a fez brilhar e trocou a luz de vela pelo refletor*), conquistando sucesso aparentemente como cantora (*venceu na vida sob o signo da bossa nasceu aplaudida*). A transição profissional de Maria Terezinha, na canção, insere-se nos lugares sociais, demarcados nos efeitos linguísticos, destinados às pessoas negras do sexo feminino no Brasil, conforme a análise de Lélia Gonzalez: “O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: ‘domésticas’ ou ‘mulatas’.”²⁹² É notório, para prosseguir na aproximação com a reflexão da intelectual, que a consagração da artista na canção é apresentada em meio às *Marias que tiveram glória rebolando pela história universal*. Argumenta Lélia Gonzalez:

²⁹¹ Elza Soares. *Maria, Maria, Maria/ Praga/ Galã enganador/ Escurinho*. Compacto duplo. Odeon. 1962. <https://www.youtube.com/watch?v=x0Fui3QPi_g>

²⁹² GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: *Por um feminismo afro-latino americano*. 2020, p. 44. Texto originalmente publicado em 1979.

A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível) através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da ‘democracia racial’ brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas!²⁹³

O texto do qual foi extraído o trecho acima foi apresentado por Lélia Gonzalez em um congresso nos EUA, em 1979, e publicado em português em 1982 no livro *Lugar de mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*, em diálogo com avanços e limites dos movimentos feministas no tocante à questão racial no Brasil, um país no qual o sistema capitalista apresenta marcas profundas tanto dos séculos de escravismo, quanto do ideal de “democracia racial”. O texto fornece reflexões relevantes sobre a realidade das mulheres negras e o estereótipo sexualizado ligado à categoria “mulata”, muito presente nas canções gravadas por Elza, conforme tem sido demonstrado neste tópico.

Em “Maria, Maria, Maria”, porém, a ascensão social através do ramo artístico (*Maria não tem mais problema financeiro*) é associada ao rompimento com a identificação “de cor” na categoria mulata (*agora é jambete não é mais mulata*). O termo “jambete”, segundo o dicionário *online* Michaelis, significa “mulata clara, de pele rosada ou avermelhada”²⁹⁴ e a etimologia da palavra descrita como “jambo+ete”, aproximando a um termo designativo ainda presente em 2021: “morena cor de jambo”. De tal modo, o trecho da canção adianta sobre o processo de clareamento na identificação social pelo qual passa a personagem, revelado em uma dimensão coletiva para com mulheres negras em ascensão: *é mais uma escurinha que embranqueceu* - exemplar da percepção que, no Brasil, entre a população mestiça, “se ‘embranquece’ por dinheiro ou se ‘empretece’ por queda social”.²⁹⁵ Nos versos finais, porém, a circunscrição do lugar social destinado às mulheres negras é reafirmada quando a ascensão de Maria é conectada, em relação de causalidade, à vacância do cargo de doméstica em desabafo da narração (*está realizada e eu sem empregada*), denunciando aquilo que Lilia Schwarcz apontou como característica do racismo brasileiro, a aparição “como uma expressão de foro íntimo, mais apropriado para o recesso do lar”.²⁹⁶

A adoção do termo *escurinha* para a personagem Maria Terezinha, na canção acima analisada, conectava a faixa de abertura com a de encerramento do disco compacto de Elza

²⁹³ GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: Por um feminismo afro-latino americano. 2020, p. 59. Texto original de 1979, publicado em 1982.

²⁹⁴ <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=KPmVw>> Acesso 14/04/2021.

²⁹⁵ SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. 2012, p. 95.

²⁹⁶ SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. 2012, p. 70.

Soares, “Escurinho”, composição de Geraldo Pereira, originalmente gravada, com sucesso, em 1954 por Cyro Monteiro. A animada canção contava a história de um desencaminhado (*o escurinho era um escuro direitinho/ que agora tá com essa mania de brigão*), atribuindo uma possível culpa a uma prática religiosa de matriz africana (*parece praga de madrinha ou macumba de alguma escurinha que lhe fez ingratidão*). A curta versão de Elza (a duração da canção é de menos de 2 minutos) destaca solos de trombone, trompetes e naipe de sopros e de *scat*, que encerra a performance que valoriza o estilo consagrado pelo compositor, o chamado “samba sincopado” ou “samba do telecoteço”.²⁹⁷ Na referência à prática religiosa, porém, a versão de Elza trouxe uma pequena modificação na letra, mas que altera o sentido do verso, ao positivar a macumba como vingança de uma mulher injustiçada pelo Escurinho (*macumba de alguma escurinha que ele fez ingratidão*). As duas faixas restantes eram canções bem humoradas sobre desamor, encerrando o disco compacto que marcou a produção fonográfica de Elza em 1962, enquanto a cantora destinou o ano a uma estadia no Chile, para a Copa do Mundo, torneio de futebol para o qual a cantora foi escolhida para participar como “Madrinha da seleção” de futebol. Aliás, durante este evento Elza conheceu pessoalmente o jazzista Louis Armstrong.²⁹⁸

Entre dezembro de 1962 e janeiro de 1963, Elza retornou aos estúdios de gravação e em março de 1963 foi lançado o quarto álbum da cantora, *Sambossa*. O título, com certo ar de novo movimento musical, talvez indicasse uma mudança de direcionamento expressa pelos créditos presentes na contracapa do disco. Apesar de toda a valorização no álbum anterior a Astor Silva, o maestro e trombonista a quem foi creditado “50% do sucesso de Elza”, neste quarto LP a direção artística foi de José Ribamar e a coordenação artística de Milton Miranda, sem nenhuma indicação da presença de Astor. Contudo, a audição do álbum não apresenta grandes diferenças da “sambossa” para a “bossa-negra” –apenas pela percussão ser reduzida à bateria na maioria das faixas –, com o destaque para os timbres do piano, naipe de sopros e solos de trombone. Do compacto anterior, a canção “Maria, Maria, Maria” foi escolhida para relançamento no álbum, que abria com uma regravação de “Rosa Morena”, canção de Dorival Caymmi, originalmente lançada pelo conjunto Anjos do Inferno e presente como oitava faixa do emblemático álbum de estreia de João Gilberto, *Chega de saudade*. Enquanto a versão de João Gilberto destacava seu canto contido e a batida de violão, com uma instrumentação percussiva de fundo, bastante discreta, e uma

²⁹⁷ Sobre o estilo de samba criado por Geraldo Pereira e uma breve biografia do compositor, ver: VIANNA, Luiz Fernando. *Geraldo Pereira*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 23). 2010.

²⁹⁸ Ver o capítulo 8 de CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018.

flauta transversal; a de Elza já começava com os sopros e o *scat*, destacando o vocal mais forte da cantora, solos de piano, dueto de voz e trompete e muitas outras sessões de *scat*. Em outro diálogo com o cânone da Bossa Nova, nesse álbum, Elza traz sua primeira gravação da dupla Tom Jobim/Vinícius de Moraes, com a canção “Só danço o samba”, originalmente lançada em 1962 pela xará Elza Laranjeira. No quesito instrumental, a versão de Elza Soares trouxe pouca modificação em relação à da Elza Laranjeira, também marcada por naipes de sopros, vocais de apoio e uma bateria forte, mas, na comparação entre as Elzas, a Soares marcou sua versão com vários trechos de *scat*.

Apesar da aparente saída de Astor Silva, portanto, o álbum *Sambossa* mantinha a sonoridade que então marcava a personalidade musical expressa por Elza Soares. Quanto à temática, três canções abordavam uma representação racial. Além de “Maria, Maria, Maria”, já analisada em parágrafos anteriores, outra composição de Billy Blanco merece destaque: “A banca do distinto”, canção gravada originalmente por Isaura Garcia e depois por Dolores Duran, em 1959. A interpretação de Elza reforçou a marcação rítmica deste samba e é uma das poucas faixas do disco que não apresenta *scats* ou solo de trombone ou trompete, embora mantenha a presença do naipe de sopros e um solo de piano. Diz a letra da canção:

Não fala com pobre,/ Não dá mão a preto,/ Não carrega embrulho!/ Pra quê tanta pose, doutor?/ Pra quê esse orgulho?/ A bruxa que é cega/ Esbarra na gente/ E a vida estanca/ Um enfarte lhe pega, doutor/ E acaba esta banca!/ A vaidade é assim,/ Põe o bobo no alto/ E retira a escada,/ Mas fica por perto/ Esperando sentada/ Mais cedo ou mais tarde/ Ele acaba no chão!/ Mais alto o coqueiro/ Maior é o tombo do côco/ Afinal todo mundo é igual/ Quando o tombo termina/ Com terra por cima/ E na horizontal!²⁹⁹

Retratando a acusação a um personagem arrogante e vaidoso, a canção identifica três expressões de preconceito: o de classe (*não fala com pobre*), o racial (*não dá mão a preto*) e aquele relegado ao trabalho braçal, a exigir a presença de algum subalternizado para se distinguir pelo carregamento de qualquer fardo (*não carrega embrulho*). O tema poético central da canção não se restringe à crítica ao preconceito contra a pessoa pobre (como a leitura possível à canção “Cantiga do morro”, do disco anterior, conforme destacado outrora), afinal, se assim o fosse, a referência à pobreza e ao carregador seria suficiente, descartando o emblemático verso *não dá mão a preto* - que explicita, na lista de defeitos do personagem, a existência do preconceito e discriminação racial ou “de cor”. A intenção de condenação de tais atitudes também é explicitada na letra, através da

²⁹⁹ Elza Soares. A banca do distinto (Billy Blanco). *Sambossa*. Álbum. Odeon. 1963. Faixa 03, lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=4xM_M5X1oUg>

expectativa da queda social, metaforizada a partir da imagem do “tombo” (*mais cedo ou mais tarde ele acaba no chão*).

Para além das duas composições de Billy Blanco escolhidas para compor o repertório do quarto álbum de Elza Soares, uma terceira a apontar uma dimensão racial foi selecionada para encerrar o disco, “Mulata de verdade”, de Sergio Malta. *Vê se mora no desenho/ dessas curvas que eu tenho/ nesse fogo que eu retenho/ pois se pega faz enlouquecer/ E é por isso/ que a mulata de verdade/ é melhor que a liberdade/ pra se ter, pra se usar/ E é por isso/ que a mulata é uma beleza/ é igual a natureza/ que se vê/ e ninguém pode explicar.*³⁰⁰ A canção é mais um exemplo no repertório de Elza, portanto, que reafirma e naturaliza o estereótipo de sexualidade à categoria “mulata” e sua atribuição à figura da cantora, por a letra ser em primeira pessoa.

A fixação da representação de “mulata assanhada” à figura pública de Elza Soares, fortalecida pelos estereótipos de sexualização da categoria “mulata” e seu efeito de “retirar o juízo” dos homens (*enlouquecer*) afetou negativamente a carreira da cantora neste ano de 1963, em meio à repercussão do compacto lançado pela cantora em maio de tal ano. O disco incluía duas canções de desamor, na sonoridade samba-canção, “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno) - um sucesso lançado pela cantora Carmem Costa, em 1953 - e “Amor impossível” (João Roberto Kelly/David Nasser). O compacto foi lançado em péssima hora, diante da publicização do relacionamento entre Elza e o jogador de futebol Garrincha, iniciado em 1962. Com o fim da Copa do Mundo, o casal passou a morar juntos. Contudo, Garrincha era casado e com filhos e Elza, reconhecida pelo estereótipo de *mulata assanhada que tira o sossego da gente*, foi acusada pela opinião pública de “destruidora de lares”, após *fazer enlouquecer* o jogador, conforme imagens apresentadas no repertório que, de certo modo, a cantora personificou. Neste cenário, os versos de “Eu sou a outra” - como *Ele é casado e eu sou a outra/ na vida dele/ que vive qual uma brasa/ por lhe faltar/ tudo em casa e quem me condena, como se condena/ uma mulher perdida/ só me vêem na vida dele/ mas não o vêem, na minha vida/ não tenho nome, trago o coração ferido/ mas tenho muito mais classe/ do que quem não soube prender o marido* - puderam ser lidos como um deboche à situação e uma afronta aos valores morais conservadores e machistas das famílias brasileiras tradicionais. O biógrafo José Louzeiro, em *Elza, cantando para não enlouquecer*, dimensionou o impacto negativo na opinião pública:

³⁰⁰ Elza Soares. Mulata de verdade (Sergio Malta). *Sambossa*. Álbum. Odeon. 1963. Faixa 06, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=e8q8g76ls8I>>

Às rádios e redações dos jornais chegavam cartas e mais cartas, pedindo providências às autoridades contra a desfaçatez da negra. A pressão popular chegou a tal ponto que as emissoras deixaram de tocar *Eu sou a outra* e as lojas retiraram os discos de exposição. A Odeon, que imaginava lucro fácil, terminou tendo problemas, no Rio em outras praças. Houve desentendimento de Elza com os diretores de programação, sua casa na Urca foi apedrejada e os muros foram pichados.³⁰¹

Conforme o biógrafo, a cantora se arrependeu de ter gravado as canções e desentendeu-se com os diretores da Odeon por terem lançado o disco com a expectativa do “lucro fácil” a partir do impacto midiático da vida afetiva do casal – o que inflamou a reação pública contra a relação, conforme previsto nos versos de “Amor impossível”, a outra faixa do compacto: *o amor que é nosso bem, pro mundo é um mal. Vai, botem fogo, levantem sua voz*. O compacto, portanto, embora pouco tenha acrescentado para a produção fonográfica da cantora – foram interpretadas no estilo vocal e sonoridade do samba-canção, com vocais pungentes, sem *scats* e nem os arranjos de gafeira que então caracterizavam a identidade musical de Elza –, afetou a aceitação de sua personalidade artística. Questão que pode ter influenciado para a mudança de rumos que a carreira da cantora tomou a partir de então, marcando o ano de 1963 como o encerramento da sonoridade inicial da Bossa Negra realizada por Elza Soares.

A definição de um encerramento da Bossa Negra é cabível para a sonoridade realizada na produção musical de Elza, mas não para pensar uma proposta musical realizada por artistas negros que articulem o samba “modernizado” pelo impacto do movimento de hibridação jazzística da Bossa Nova, mas promovendo interlocuções com vertentes assumidamente negras do *jazz*. Afinal, coincidentemente, o ano de 1963 também marcou a estreia em álbum dos cantores Jorge Ben e Wilson Simonal, demarcando novos caminhos na música brasileira, em geral, e para a música negra brasileira, em particular.

Jorge Duílio Lima Meneses, de nome artístico Jorge Ben, lançou o primeiro disco compacto em 1963, um dos primeiros lançamentos da gravadora Philips, interpretando suas composições “Mas que nada” e “Por causa de você, menina”.³⁰² Conforme texto da jornalista Ana Maria Bahiana na reedição de 2009 do primeiro LP de Jorge, as canções do primeiro compacto foram lançadas com “boa receptividade comercial, mas massacradas pela crítica como ‘infantil’ e ‘primitivo’”. Tratamento idêntico foi reservado a **Samba Esquema Novo**, onde o violão percussivo de Jorge e sua voz peculiar desenhavam mesmo

³⁰¹ LOUZEIRO, José. *Elza – cantando para não enlouquecer*. 2010, p. 139. Itálico do original.

³⁰² Jorge Ben. *Mas que nada/Por causa de você, menina*. Compacto. Philips. 1963.

um novo esquema para o samba, meio maracatu, meio afro, meio rock.”³⁰³ Os dois sambas valorizavam, assim, a batida de violão de Jorge - que explora as possibilidades rítmicas do instrumento -, em arranjos produzidos pelo saxofonista J. T. Meirelles, com forte presença de instrumentos de sopro. O primeiro álbum de Jorge Ben foi gravado e lançado no mesmo ano de 1963. O disco revelava uma pretensão ambiciosa, afinal, o título *Samba Esquema Novo* apresentava uma dimensão de manifesto. A capa sugeria o ambiente intimista da proposta “um banquinho, um violão”, com uma foto de Jorge, sozinho, em fundo bege, sentado (embora não apareça o local onde esteja sentado, como se estivesse “no ar”), tocando seu violão (fig. 2). Na contracapa, um extenso texto de Armando Pittigliani (fig.2),³⁰⁴ produtor do disco e assessor de imprensa da multinacional gravadora Philips, apresentava o cantor e compositor e seu estilo:

É o esquema novo do samba. Talvez um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com as características modernas – mas, sem ser “bossa nova”, aquela “bossa nova” dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução. O samba de Jorge Ben – da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições – revela um novo caminho nos horizontes da nossa MP. É o esquema novo do samba. Reparem que a influência “negróide” transborda em todos os momentos de sua música. Vale o sofrimento, o amor singelo (geralmente não correspondido), a pureza dos sentimentos e o próprio samba, isso em todas as suas letras.

(...) Na sua “batida” tanto se destaca o “baixo” como o “desenho rítmico” de sua pontuação na maneira toda sua de tocar. Um exemplo disso é o fato de várias faixas deste disco não contarem com o contra-baixo na orquestração. Somente o violão de Jorge já dá a necessária marcação dispensando, portanto, aquele instrumento de ritmo. O “balanço” do acompanhamento repousa quase sempre no seu violão. (...) Jorge Ben canta o que compõe, o que sente e o que sonha. Há em suas letras e melodias toda a nostalgia do sangue negro, todo o encanto da poesia pura e simples do brasileiro autêntico, todo o ritmo empolgante de quatro séculos de civilização baseada numa miscigenação de raças onde o negro africano tem papel preponderante. Da Etiópia vieram seus ancestrais. De nobre linhagem indígena Jorge tirou de sua vó o sobrenome Ben.³⁰⁵

Diferente do texto presente no álbum de estreia de Elza Soares, a dimensão biográfica ocupa menor espaço na apresentação. É informada a origem de Jorge no bairro da Tijuca, bairro de classe média baixa e setores pobres do Rio de Janeiro, mas a origem econômica do artista não é explicitada, podendo sugerir uma aproximação ao cotidiano temático da Bossa Nova, ao referenciar que “das praias e das noites da Zona Sul veio à tona seu talento musical”. Embora os elementos biográficos tenham pequeno destaque, em dois

³⁰³ Trecho da contracapa à reedição em CD de Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. Álbum. Philips. 1963. Universal Music. 2009. Negrito do original.

³⁰⁴ Sobre Pittigliani, ver reportagem de Luiz Fernando Vianna. Memórias de um inventor de histórias da MPB. O Globo. Cultura. 25/02/2012. <<https://oglobo.globo.com/cultura/memorias-de-um-inventor-de-historias-da-mpb-4059256>> Acesso 30/05/2019

³⁰⁵ Trecho do texto original do LP de Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. Álbum. Philips. 1963.

momentos a dimensão racial é enfatizada como componente da personalidade musical do artista, havendo “em suas letras e melodias toda a nostalgia do sangue negro” e por ressaltar sua ancestralidade etíope, origem do sobrenome artístico Ben. O historiador Alexandre Reis, na dissertação “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*, explica a ancestralidade africana de Jorge: “Conforme entrevistas concedidas pelo artista a diversos veículos de imprensa, entre eles *O Pasquim*, sua mãe se chama Sílvia Duílio Saint Ben Zabella e nasceu na Etiópia, tendo chegado ao Brasil aos 13 anos, trazida pelos pais.”³⁰⁶



Fig. 2. Capa e contra-capa LP Jorge Ben. *Samba esquema novo*. Philips. 1963. Extraído de: <https://www.musicontherun.net/2017/01/discos-para-historia-samba-esquema-novo-jorge-ben-1963.html> Acesso 28/08/2019.

É interessante destacar do texto também a informação de que a música de Jorge Ben apresenta “as características modernas – mas sem ser ‘bossa nova’”, o que permite diferenciar a recepção inicial de sua sonoridade em relação àquela tida pelo trabalho de Elza. É dito “inicial”, pois, as referências posteriores comumente situam os primeiros discos de Jorge como parte do movimento musical Bossa Nova. Já em 1968, o *Samba Esquema Novo* foi incluído pelo maestro Júlio Medaglia no ensaio *Balanço da Bossa Nova*.³⁰⁷ E, no relançamento oficial de sua discografia em 2009, coordenado por Rodrigo Faour, Ana Maria Bahiana assim inicia o texto de apresentação do disco: “O primeiro álbum de Jorge Ben Jor aterrisou na música brasileira quase como um objeto não identificado. O padrão estético era o da bossa nova: *cool*, complexo e civilizado.”³⁰⁸ O

³⁰⁶ REIS, Alexandre. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 44.
³⁰⁷ PAIVA, Carlos E. A. *Black Pau: a soul music no Brasil anos 1970*. Tese (Doutorado) Ciências Sociais. Universidade do Estado de São Paulo. 2015, p. 29.
³⁰⁸ Trecho da contracapa à reedição em CD de Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. Universal Music. 2009.

termo “civilizado”, operado por Ana M. Bahiana ao referir ao padrão da Bossa Nova, indicia um vocabulário valorativo que conforma o debate sobre o “embranquecimento” do samba; afinal, contrapõe às formas anteriores de execução do samba, como no texto de apresentação do LP, que retrata a elas como “música popular primitiva”.

Embora o texto do encarte apresente ao potencial ouvinte-consumidor os temas das letras de Jorge Ben como “o sofrimento, o amor singelo (geralmente não correspondido), a pureza dos sentimentos e o próprio samba, isso em todas as suas letras”, a audição do álbum permite ampliar a temática com a referência à cultura e religiosidade de matriz afro-brasileira em ao menos três das 12 canções, a começar pela faixa de abertura do disco, oriunda do compacto: “Mas que nada”. O primeiro sucesso fonográfico de Jorge inicia e encerra exaltando a orixá Obá (*Ô, ariá, raiô. Obá, Obá, Obá*), uma das esposas de Xangô. Ou ainda como uma alusão mais generalista, tendo em vista que, segundo o *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* organizado por Olga Gudolle Cacciatore e publicado em 1977, Obá é um “termo usado, no Brasil, para designar os doze ministros de Xangô, do Axé Opô Afonjá, BA, também chamados Mangbá.”³⁰⁹ E a canção ainda se apresenta como um *samba de preto velho, samba de preto tu*. Conforme o mesmo dicionário, Preto Velhos são “espíritos purificados de antigos escravos africanos no Brasil, os quais ‘descem’ na Umbanda e são exclusivos dessa religião afro-brasileira. São o exemplo da humildade, sabedoria simples, bondade e perdão. Dão conselhos e ralham amigavelmente”.³¹⁰

A reverência a Obá aparece ainda em outra canção do *Samba Esquema Novo* de Jorge Ben, a quarta faixa do Lado B do disco, “Ualá, ualalá”, apresentado como *um samba diferente/ lá dos tempos de sinhá/ e de sinhô/ é um lamento que o nego entoava pela noite/ é um lamento de amor. Agô, Obá, agô*. Além da alusão implícita à memória da escravidão (*os tempos de sinhá e de sinhô em que o nego entoava pela noite seu lamento*), a última expressão é um pedido de licença ou proteção (“Agô”) à Obá. E a canção seguinte do disco, “A tamba” apresenta a letra: *A conga está chamando/ Vamos todos até lá/ Pois a tamba está tocando/ Hoje nós vamos sambar/ iê, iê, iê, iê, iê, iá/ Desde que se foi/ o nosso Rei Nagô, ô, ô/ Ninguém jamais fez samba/ Ninguém jamais cantou/ Um lamento ou uma canção de amor*. A pesquisa para esta tese não localizou significados exatos para “conga” e “tamba”, mas uma possível leitura é de ser uma referência à Maria Conga. Segundo Alexandre Reis, “esta personagem é popularmente conhecida como uma das entidades da

³⁰⁹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977. p. 182.

³¹⁰ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977. p. 215.

Umbanda”³¹¹ e é tema de outra canção de Jorge, lançada em 1965. Outra possibilidade é apresentada pela comunicóloga Luciana Oliveira, na dissertação *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Benjor*, que afirma: “a conga é um instrumento musical de origem cubana que ecoa um som médio grave.”³¹² A leitura como instrumento percussivo aproxima a “conga” do significado aparente de “tamba” na canção, que parece referir aos tambores, instrumentos comuns nas cerimônias religiosas afro-brasileiras e também nos sambas. Por fim, Nagô, conforme o supracitado Dicionário, designa o “nome dado, no Brasil, ao grupo dos escravos sudaneses procedente do país Iorubá/ Nome dado, no Brasil, à língua iorubá que foi, na Bahia, a ‘língua geral’ dos escravos, tendo dominado as línguas faladas pelos escravos de outras nações”,³¹³ fortalecendo a conexão temática entre “Ualá, Ualalá” e “A tamba”.

Além da recorrência da presença de elementos de matrizes religiosas afro-brasileiras, as composições de Jorge Ben registradas no álbum *Samba Esquema Novo* apresentaram outro elemento interessante para a linguagem negra antirracista na canção, e que diferencia suas letras em relação às músicas lançadas por Elza Soares: a forma de retratação da mulher. Em nenhuma canção do disco aparece o termo “mulata”. As retratações ocorrem por *morena* (“Vem, morena, vem”), *menina* (“Rosa, menina, Rosa”, “Menina bonita não chora” e “Por causa de você, menina”) e *amor* (“Chove, chuva” e “Ualá, Ualalá”), além de uma sutil mudança na forma de expressão do encantamento em “Quero esquecer você” quando diz: *Por você me enfeitei/ Por você me enamorei/ Sei que não devo/ Querer você tanto assim*, com o eu lírico da canção assumindo uma posição ativa na referência ao feitiço, diferente da representação da “mulata” *que tira o sossego* e o *juízo* dos homens como que por um encanto natural, conforme analisado.

Quanto à sonoridade, além do destaque ao violão percussivo de Jorge, predomina no LP o piano, contrabaixo (em algumas faixas, substituído pelos acordes graves do violão de Jorge), bateria e o naipe de sopros, com destaque para o saxofone.

A sonoridade jazzística que acompanhava a performance em voz e violão de Jorge Ben caracterizava também a produção do outro artista negro lançado em LP no ano de 1963: Wilson Simonal. Portanto, uma terceira proposta identificada como um tipo de

³¹¹ HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Trad.: Ângela Noronha. 6 ed. rev. e ilustr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. p. 82

³¹² OLIVEIRA, Luciana Xavier. *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Benjor*. Dissertação (mestrado em Comunicação). Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 152.

³¹³ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977. p. 178.

“música moderna negra” na década de 1960 foi lançada por Wilson Simonal de Castro, artista que iniciou carreira fonográfica pela gravadora Odeon, lançando em dezembro de 1961 um compacto no qual interpretava o chácháchá “Terezinha” (Carlos Imperial) e o *rock* “Biquinis e borboletas” (Britinho/Fernando César). Um segundo compacto, em junho de 1962, incluiu “Eu te amo” e “Beija, meu bem” (Carlos Imperial). Ambos lançamentos sem repercussão no mercado. Assim sendo, diferente de Elza e Jorge, Simonal não apresentou sucesso imediato com sua primeira oportunidade de gravação em uma grande gravadora e testou alguns gêneros musicais antes de produzir uma espécie de bossa negra.

O primeiro álbum de Wilson Simonal, *Tem ‘Algo Mais’*, foi gravado e lançado em 1963, com arranjos de Lyrio Panicall e apresentando um artista identificado à Bossa Nova, embora, como sugerido pelo título, anunciando “algo mais”: a potência vocal, o *swing* e certas doses de malandragem (entendida como uma forma de interpretar mais cadenciada e cheia de “ginga”) atribuídas à performance do cantor. Corroborando a sugestão, o relativamente longo texto de apresentação do álbum na contracapa do disco, escrito por Ricardo Galeno, parte de uma metáfora de uma revolução comportamental em curso (“o Brasil já não está dormindo de pijama”) para apresentar o artista a partir da correlação com um contexto de inovações:

O Brasil já não está dormindo de pijama listrado, como dormia nos dias de ontem. Há uma espécie de revolução, em que a grande maioria toma parte, isso para desespero e nariz torcido da minoria quadrada, que não dispensa o pijama, que cronometra tudo, que “standardiza” tudo, que até pra ir a uma simples sessão de cinema tem dia estabelecido. O Brasil dos dias de hoje é outro. É revolucionário. Há uma insurreição violenta contra os padrões preestabelecidos, tanto que o vestir das moças e dos rapazes, as conversas que eles conversam, as músicas que preferem, a literatura que absorvem, dizem bem da revolução existente e que, fatalmente, derrubará os retrógrados tirando-lhes, em praça pública, o indefectível pijama. [...]

“WILSON SIMONAL TEM “ALGO MAIS” é um disco para o Brasil que tirou o pijama e não, evidentemente, para o Brasil que continua de pijama. E, como diz o título da produção de Milton Miranda, responsável pelo tudo de bom que há no disco, é uma produção feita de “por enquanto”, porque a coisa ficava avançada demais e a própria maioria teria que parar pra pensar e até mesmo estudar esse Wilson Simonal admirável, que nasceu avançado e que tem algo mais pra dar em matéria de interpretação moderna do moderno cancionista popular brasileiro. “Por enquanto”, Wilson Simonal é tudo isso. Aqui está um “monstro” que canta, que tem o que dar à música nova do Brasil musical que surge. [...] Esta produção, senhores, representa um tratado definitivo da BOSSA NOVA.³¹⁴

O texto de Ricardo Galeno é rico em alusões àquilo que o historiador Eric Hobsbawm definiu como uma “revolução moral e cultural, uma dramática transformação

³¹⁴ Trecho do texto original do LP de Wilson Simonal. *Tem algo mais*. Álbum. Odeon. 1963.

das convenções de comportamento social e pessoal.”³¹⁵ A revolução social e cultural, para usar ainda termos mobilizados pelo historiador, demonstrou na parcela jovem da população de diversas regiões do planeta um novo ator social a expressar a radicalização política e a transformação em padrões de cultura, sociabilidade e expressão artística.³¹⁶ A apresentação do primeiro álbum de Simonal, conforme visto no trecho acima citado, associa a produção do artista a esse contexto de transformação comportamental que ocorria na sociedade brasileira (e não apenas nela) na segunda metade do século XX e insere o cantor como um representante de tal mudança dentro do gênero Bossa Nova. Difere, assim, das apresentações dos álbuns de estreia de Elza Soares e Jorge Ben. Destaca-se a diferença em relação à apresentação de Elza, afinal, Simonal nasceu e cresceu na Favela Brás do Pinto, no Rio de Janeiro, sua mãe trabalhava como empregada doméstica e ele também começou a trabalhar muito jovem, buscando amenizar as dificuldades financeiras da família, conforme apresentado na biografia do cantor, *Nem vem que não tem, a vida e o veneno de Wilson Simonal*, escrita pelo jornalista Ricardo Alexandre.³¹⁷ Uma possível explicação para a diferença entre as apresentações dos três artistas está no recorte de gênero, com o texto para Elza demonstrando uma opção explícita de partir da esfera privada, enquanto em Jorge e, sobretudo, em Simonal, o texto ancora em uma dimensão pública (em nenhum dos dois homens o público/consumidor é informado da idade ou se tem filhos, por exemplo).

O álbum de estreia de Simonal, apesar da sintonia com a revolução comportamental, foi apresentado como “uma produção feita de ‘por enquanto’”, com a promessa de aprofundar a proposta em trabalhos seguintes. As 12 canções eram mais convencionais na temática - o amor e o desamor. Quanto nos arranjos, mais “encorpados” na instrumentação, se comparados à contenção da Bossa Nova (contava com bateria, piano, contrabaixo, vibrafone e naipes de sopros, incluindo flautas, e instrumentos de percussão pouco comuns, como berimbau), mas ainda contidos na execução, apesar de demonstrarem a adoção da técnica do *scat* em “Samba cromático”. Contudo, segundo o texto de Ricardo Alexandre para a reedição do álbum em CD em 2004, o álbum trazia alguns elementos centrais para a personalidade musical de Simonal: “Não era samba, não era bossa nova. Mas era negro, brasileiro, sofisticado e poderoso, quase como se Ray Charles e Frank

³¹⁵ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. 1995, p. 313.

³¹⁶ Ver os capítulos 10 e 11, respectivamente “Revolução Social” e “Revolução Cultural” de HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. 1995, p. 282-336.

³¹⁷ ALEXANDRE, Ricardo. O “Pai João” (1938-1960). In: *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009, p. 13-35.

Sinatra encarnassem em João Gilberto. Ou o contrário.”³¹⁸ Esses elementos foram desenvolvidos através de anos na atuação como cantor nas noites cariocas em boates, particularmente aquelas reunidas no quarteirão conhecido como Beco das Garrafas, onde era desenvolvida uma nova concepção de execução musical dentro das hibridações entre o samba e o *jazz*. Novamente conforme Ricardo Alexandre, “o jornalista Robert Celerier, do *Correio da Manhã*, definiu aquela nova escola como ‘hard-bossa-nova’, muito mais agressiva do que o som de João Gilberto, intrincada, técnica, urbanóide, nervosa e definitivamente exibicionista.”³¹⁹ Uma escola importantíssima para o desenvolvimento do argumento desta tese. Conforme defendido pelo autor desta tese em trabalho anterior:

O que estava sendo chamado de “*hard bossa nova*” é o também denominado *samba-jazz*: outra vertente de influência do *jazz* no samba, também desenvolvida em boates cariocas no decorrer dos anos 1950 e comumente confundido com a Bossa Nova, mas que priorizara, ao contrário do *cool* que orientara a bossa, o chamado *hard bop*.³²⁰

Um estudo verticalizado sobre o *samba-jazz* foi realizado na tese em Música de Marcelo Silva Gomes, *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*, que estuda, a partir do conceito de hibridação de Nestor Canclini para a abordagem da Musicologia, os diferentes encontros de samba e *jazz* nos anos 1950 e 1960. Em referência a discos lançados entre 1964 e 1966 por nomes como Meirelles e os Copa 5, Milton Banana Trio, Bossa Três, entre outros, o autor pontua que: “Nestes, o caráter da execução é vigoroso, franco e brilhante. Não há sinal de economia, pelo contrário, de certa forma busca-se, nos moldes dos *hard bop*, os limites possíveis de execução, com solos extensos e virtuosísticos.”³²¹ Referência também explicitada quando o autor argumenta que “pode-se afirmar que, em linhas gerais, o SJ [*samba-jazz*], diferente de Johnny [Alf], não é *cool*. Daí a analogia com o caráter intenso do *hardbop*. Tanto um quanto outro usualmente empregam os recursos instrumentais em direção aos excessos, a virtuosidade”.³²²

Conforme o glossário jazzístico de Carlos Calado, o verbete *hard bop* define uma “corrente moderna do *jazz*, mais praticada em Nova York e na costa oeste dos EUA, na

³¹⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Encarte. Wilson Simonal. 1963-1964 (*Tem ‘algo mais’*. A nova dimensão do samba. Odeon. 1963, 1964, respectivamente). In: *Box Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI, 2004. Cd 1.

³¹⁹ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009, p. 52-53.

³²⁰ MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor.*” Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. 2016, p. 166.

³²¹ GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2010, p. 60.

³²² GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2010, p. 94.

década de 50. Diferentemente do que pode sugerir o termo ‘hard’ (difícil), suas harmonias e melodias são mais simples do que as do bebop.”³²³ A difusão dessa corrente do *jazz* moderno é comumente associada ao *Funky*, que, conforme o glossário de Carlos Calado, é um “estilo de jazz criado na segunda metade dos anos 50, com forte influência do gospel e do blues. A partir dos anos 60, quando se popularizou, passou a ser chamado de soul jazz.”³²⁴ A relação com o *cool* é explicitada por Carlos Calado em outro texto:

Mas é certo que, personalidades à parte, o hard bop trazia intensidade sonora, vontade de expressar sentimentos mais profundos e uma maneira visceral de tocar que quase haviam se perdido no jazz do final dos anos 40, quando o cool jazz e outros estilos influenciados pela música clássica européia deram uma racional “esfriada” na cena do jazz. Ao enfatizar novamente o blues e o gospel como raízes essenciais do jazz, o hard bop se estabeleceu, de certo modo, como um bebop mais espontâneo, mais pé-no-chão.³²⁵

O *hard bop* representava uma influência contraposta à vertente jazzística *cool Jazz*, que influenciara a Bossa Nova no Brasil e que, conforme argumentado no início deste tópico, era um formato executado predominantemente por músicos brancos com impacto no mercado fonográfico a partir na década de 1950, por nomes como Chet Baker e Stan Getz. Paralelo ao sucesso comercial e repercussão do *cool*, músicos negros produziram uma contraposição ao que consideravam como “frieza” do gênero. Realçando o sentimento do *Blues* e da vertente religiosa *gospel*, esses músicos reafirmaram as matrizes da música negra estadunidense no *jazz*, em sintonia com o contexto histórico estadunidense da década de 1950, no qual acirrava as lutas antirracistas contra a política segregacionista existente no país. Assim, há uma leitura política nas variações jazzísticas com o surgimento do *Hard Bop* e o *Soul jazz* (ou *Funky*), que chegaram aos fonogramas ainda na década de 1950, destacando nomes como Art Blakey e os *Jazz Messengers*, Horace Silver Quintet, Lee Morgan e os primórdios de John Coltrane.³²⁶

A leitura predominante da bibliografia sobre a Bossa Nova quanto à adoção do *cool jazz* foi explicitada no início deste tópico do capítulo. A tese de Marcelo Silva Gomes, contudo, traz mais uma referência quanto a essa incorporação, ao recordar sobre a narração de Ruy Castro a respeito de um encontro entre Tom Jobim e João Gilberto, em 1957, no qual Tom notava que João “deixara de ser o discípulo de Orlando Silva, com toques de

³²³ CALADO, Carlos. *Horace Silver* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 10). 2007, p. 49.

³²⁴ CALADO, Carlos. *Horace Silver* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 10). 2007, p. 49.

³²⁵ CALADO, Carlos. *Art Blakey* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 5). 2007, p. 31-32.

³²⁶ Sobre a questão racial entre o Cool e o Hard Bop no jazz ver CALADO, Carlos. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. 2007. 20 Volumes. Particularmente os volumes 05, 07, 10 e 11.

Lúcio Alves, que ele se lembrava de ter ouvido. Cantava agora mais baixo, dando a nota exata, sem vibrato, estilo Chet Baker, que era coqueluxe à época.”³²⁷

Todavia, embora o *cool* tenha apresentado maior impacto no Brasil dos anos 1950, através da repercussão cultural e fonográfica da Bossa Nova, o *hard bop* também foi difundido em terras brasileiras na virada dos anos 1950 para 1960. Inspirados por Johnny Alf, um músico negro, tido como um dos precursores da Bossa Nova e que apresentava em suas interpretações a influência do jazzista estadunidense negro Nat King Cole - ³²⁸considerado um pioneiro da introdução de elementos do *gospel* no *jazz* nos anos 1930 - ,³²⁹ os artistas influenciados pelo *hard bop* tiveram suas performances conhecidas como “Samba-jazz” ou “Hard Bossa Nova”. Entre estes, conquistaram destaque inicialmente grupos instrumentais, como o Tamba Trio, liderado pelo pianista Luiz Eça, o Milton Banana Trio, liderado pelo baterista que empresta o nome ao trio (e que foi casado com Elza Soares antes da relação dela com Garrincha) e o Copa 5, liderado pelo saxofonista J. T. Meirelles. Para a consolidação do Samba-jazz, a referência de maior impacto, porém, não seria um grupo ou indivíduo, mas o local de encontro e atuação dos músicos do gênero, o Beco das Garrafas: uma agremiação de boates cariocas que possibilitava uma performance mais livre dos músicos e também a troca de influências e a experimentação.³³⁰ No Beco, além da interlocução com o subgênero *hard bop*, os músicos participantes articulavam ainda a referência a uma tradição de samba mais popular, dançante e também com hibridações jazzísticas, desenvolvida em salões: o Samba de Gafieira. Novamente citando Marcelo Gomes: “[Roberto] Menescal (2007) relata que muitos dos envolvidos com o SJ, como o próprio Raul de Souza, Dom Um, Edison Machado, entre outros, moravam na Zona Norte do Rio e tocavam em orquestras e gafieiras.”³³¹

E assim, do mesmo modo que a produção de Elza Soares aproximava-se à promessa de modernidade bossanovista ao realizar novas hibridações do samba com o *jazz*, mas fazendo um recorte racial por explicitar a interlocução com uma vertente jazzística assumidamente negra, o *new orleans* de Louis Armstrong; as propostas musicais lançadas por Jorge Ben e Wilson Simonal também permitiram associações com a Bossa Nova, e

³²⁷ CASTRO, Ruy. 1990, p. 167. Apud. GOMES, Marcelo S. *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova*. 2010, p. 57.

³²⁸ Sobre Johnny Alf e sua reverência a Nat King Cole, ver CASTRO, Ruy. *Johnny Alf*. Coleção Folha: 50 anos de Bossa Nova. Vol. 08. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 64 p.

³²⁹ CALADO, Carlos. *Nat King Cole* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 1). 2007.

³³⁰ GOMES, Marcelo. *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese em Música. Universidade Estadual de Campinas. 2010. 187 p.

³³¹ GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova*. 2010, p. 64.

também distantes do “jazz de brancos” do estilo *cool* e reforçando o recorte racial, mas através da adoção da vertente jazzística *hard bop*.

Devido às escolhas de sonoridade *new orleans* e *hard bop*, assim como a expressão de temática antirracista em algumas letras, o argumento da presente tese defende retratar tanto a produção de Elza quanto o samba-jazz realizado por artistas negros enquanto uma “Bossa Negra” – tomando de empréstimo o termo dado à produção inicial gravada por Elza. Tanto Jorge Ben quanto Simonal iniciaram a atuação artística, no início dos anos 1960, no ambiente musical do Beco das Garrafas: “Foi ali que Armando Pittigliani, produtor da gravadora Philips, descobriu o ainda adolescente Jorge Ben tocando violão”,³³² e estimulou a gravação de seu *Samba Esquema Novo*, disco que teve arranjos de J. T. Meirelles e acompanhamento do próprio e seu conjunto Copa 5. Também foi no Beco que Wilson Simonal lapidou a proposta esboçada no disco *Tem ‘algo mais’*.

A proposta do primeiro álbum de Wilson Simonal, contudo, foi desenvolvida em seu segundo LP, *A Nova Dimensão do Samba*, lançado em 1964, e concebido a partir de espetáculos dirigidos pelos produtores culturais Miéle e Ronaldo Bôscoli³³³ – o mesmo Bôscoli que apadrinhou Elza Soares e designou a proposta musical realizada por ela como “A Bossa Negra”. O álbum *Tem ‘algo mais’* foi apresentado como uma promessa, “feita de ‘por enquanto’”, como destacado no texto na contracapa; promessa que começou a ser cumprida em *A nova dimensão do samba*. Esse segundo álbum apresentou, desde o nome, uma proposta de manifesto na cena musical brasileira, definindo a semelhança entre o título *A nova dimensão do samba* e o *Samba esquema novo*, de Jorge Ben (ou *A Bossa Negra* de Elza Soares), através da sugestão de uma performance diferenciada e inovadora. E, tal qual o disco de Ben, levava ao público potentes samba-jazz, com arranjos explorando timbres de instrumentos de sopro. Uma diferença importante entre esses dois artistas oriundos do Beco das Garrafas, contudo, é que enquanto Jorge destacou-se enquanto violonista, compositor e cantor (talvez menos como cantor do que como violonista e compositor, conforme o texto de apresentação de seu álbum de estreia), Simonal, embora fosse instrumentista (tocava, à época, piano, violão e trompete) e um compositor irregular, era mais respeitado pela técnica

³³² MENDES, Vinicius. Os melancólicos dias finais do Beco das Garrafas, joia da noite carioca onde Elis estreou nos palcos. 15/07/2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/os-melancolicos-dias-finais-do-beco-das-garrafas-joia-da-noite-carioca-onde-elis-estreu-nos-palcos.ghtml>> Acesso 03/06/2019.

³³³ CASTRO, Ruy. *Wilson Simonal* (Coleção Folha: 50 anos de Bossa Nova, v. 17). 2008, p. 23. ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009, p. 55-59.

como cantor. O baterista do grupo Bossa Três, Ronie Mesquita, declarou sobre Simonal: “Ele era mais um músico entre nós, e seu instrumento era a voz.”³³⁴

O texto de apresentação de *A nova dimensão do samba*, assinado por Sérgio Lobo (fig. 3), iniciava valorizando o vocal: “Wilson Simonal é mesmo o melhor cantor moderno do Brasil no momento. Melhor em voz e em estilo. (...) Em ‘Lobo bobo’, samba dos grandes pioneiros Carlinhos Lyra e Ronaldo Bôscoli, Simonal dá uma verdadeira aula de como dividir uma frase, em Bossa Nova, e como ‘balançar’”.³³⁵ Ronaldo Bôscoli, aliás, é coautor de mais duas faixas desse disco que traz outras composições de cânones da Bossa, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes, além de recriar “Rapaz de bem”, de Johnny Alf. O elogioso texto de apresentação situava a produção, em ao menos duas músicas – “Naná” e “Mais valia não chorar” –, no “que alguns críticos denominaram de afro-samba”,³³⁶ além de destacar a primeira composição de Simonal registrada em disco, “Jeito bom de sofrer”, uma parceria com José Luiz.

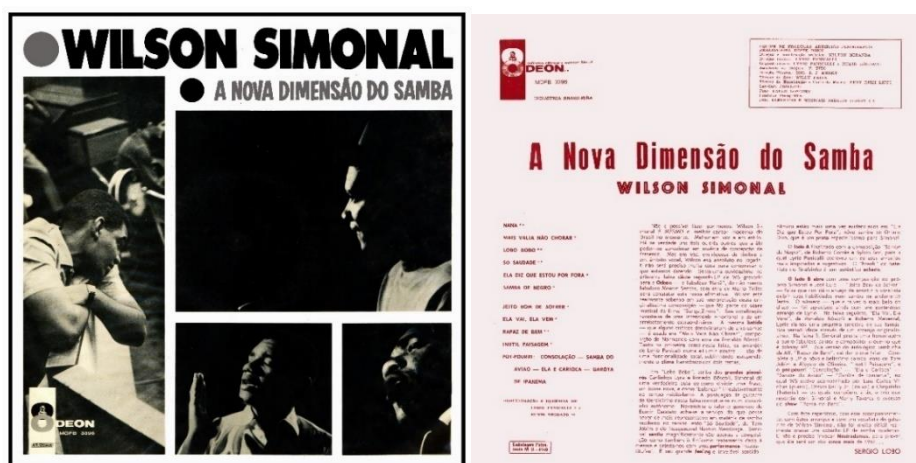


Fig. 3. Capa e contra-capa LP Wilson Simonal. *A nova dimensão do samba*. Odeon. 1964. Extraído de: <<https://orfaosdoloronix.wordpress.com/category/wilson-simonal/>> Acesso 28/08/2019.

O segundo álbum de Simonal manteve a direção musical de Lyrio Panicalli e as orquestrações do próprio Lyrio junto de Eumir Deodato, contudo, a orientação da sonoridade samba-jazz, com as referências *hard bop*, ficou muito mais evidente. A segunda faixa do disco, por exemplo, “Mais valia não chorar”, destaca um solo de trompete e de saxofone e uma bateria vigorosa, em estilo *hard bop*, e finaliza com um solo de *scat*. A faixa seguinte, “Lobo bobo”, com forte presença do naipe de sopros, também destaca a condução da bateria e um solo de guitarra semi-acústica, que remete ao timbre do contra-

³³⁴ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009. p. 58.

³³⁵ Sergio Lobo. Texto original do LP de Wilson Simonal. *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1964.

³³⁶ Sergio Lobo. Texto original do LP de Wilson Simonal. *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1964.

baixo. A instrumentação em todas as faixas traz forte destaque para a bateria e o naipe de sopros, notadamente os solistas saxofone e trompete, e o acompanhamento de piano e contrabaixo. A performance vocal do cantor nas faixas é potente e exibicionista de técnica, e os vários momentos de uso do *scat* não remetem ao estilo de Elza Soares, rouco, semelhante à criação de Louis Armstrong, mas à elaboração da técnica por cantores do chamado *jazz* moderno, como a cantora de *swing* e *hard bop* Sarah Vaughan. Assim, as regravações de canções da Bossa Nova, como “Samba do avião”, “Ela é carioca” e “Garota de Ipanema”, indicam caminhos do samba-jazz pela execução vocal e instrumental.

Em *A nova dimensão do samba*, duas canções abordam a temática racial. A primeira delas, “Nanã”, pode ser inserida na linguagem negra antirracista e foi escolhida para ser a faixa de abertura do *long playing*. Ela foi destacada no texto de apresentação do LP como exemplo da definição de Simonal como “o melhor cantor moderno do Brasil no momento”: “Wilson está realmente soberbo em sua interpretação dessa originalíssima composição (...) Sua vocalização reveste-se de uma intensidade emocional e de um arrebatamento extraordinários.”³³⁷ O tema da canção é a devoção religiosa afro-brasileira. Segundo o *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, “Nos cultos afro-brasileiros Nanã é considerada orixá feminino, ‘Mãe de todos os Orixás’ para alguns, e a mais velha deusa das águas. Na Umbanda é considerada orixá da chuva e da lama (origem da Terra).”³³⁸

*Esta noite quando eu vi Nanã/ Vi a minha deusa ao luar./ Toda noite eu olhei Nanã,/ a coisa mais linda de se olhar./ Que felicidade achar enfim/ Essa deusa vinda só pra mim, Nanã/ E agora eu só sei dizer/ Toda minha vida é Nanã/ É Nanã/ Nanã/ Esta noite dos delírios meus/ Vi nascer um outro amanhã/ Meio dia com um novo sol/ Sol da luz que vem de Nanã./ Adorar Nanã é ser feliz/ Tenho a paz no amor e tudo o que eu quis/ E agora eu só sei dizer/ Toda a minha vida é Nanã/ É Nanã/ É Nanã...*³³⁹

A música de Moacir Santos, um reconhecido compositor, arranjador e saxofonista negro (na verdade, um multi-instrumentista mais conhecido pela performance ao saxofone e clarinete), foi originalmente gravada sem letra por Nara Leão, para a abertura do filme *Ganga Zumba*, dirigido pelo cineasta Cacá Diegues e lançado ainda em 1964, retratando a vida do primeiro líder do Quilombo dos Palmares. Conforme verbete de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello: “Vinicius de Moraes, parceiro de Moacir em algumas canções, fez-lhe uns versos meio sensuais que não agradaram o compositor. ‘O quadro não era aquele,

³³⁷ LOBO, Sergio. Encarte do disco. Wilson Simonal. *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1964.

³³⁸ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 179.

³³⁹ Wilson Simonal. Nanã. *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1965. Faixa 01, lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=FjcGr9oluqQ>>

com gente espiando um banho de Nanã’, recorda Moacir.”³⁴⁰ Moacir justificou, segundo os autores, por seu conhecimento e respeito devocional à Nanã enquanto Orixá, a rejeição à letra de Vinícius, e coube a Mário Telles a produção da letra definitiva, gravada por Simonal, ainda conforme os autores: “em grande interpretação, respeitando os graves desse tema singular.” Mário, um compositor branco, irmão da cantora Sylvia Telles, produziu uma letra respeitosa e reverente à Orixá, seguindo a intenção do compositor Moacir Santos. A performance de Simonal em “Naná” acentua o arranjo crescente da canção, que destaca a bateria e o naipe de sopros, com solos de saxofone, marcando, desde a primeira faixa, a orientação de sonoridade apresentada como *A nova dimensão do samba*.

A segunda composição do álbum de Simonal a retratar uma dimensão racial é a sexta faixa, que encerra o Lado A do LP, “Samba de negro”, composição de Roberto Corrêa e Sylvio Son. Como nas demais canções do LP, a bateria aparece com performance de destaque, junto ao naipe de sopros e a potente interpretação vocal do cantor.

*Subi lá no morro só pra ver o que o negro tem/ Pra sambar gostoso e fazer samba como ninguém/ Negro sambando esquece da dor/ Negro transporta pro samba o amor/ E faz sambar muita gente que nunca sambou/ Negro se inspira na negra que passa/ Não é poeta sem a sua cachaça, que ele não bebe sem antes saudar a Xangô.*³⁴¹

A letra da canção apresenta um discurso ambíguo, tendo em vista que a “subida ao morro” narrada possibilita uma referência ao estigma do alcoolismo que alguns discursos discriminatórios atribuem às pessoas negras (*Negro [...] não é poeta sem sua cachaça*). Porém, situa a ingestão do álcool em meio à reverência ao Orixá Xangô (*que ele não bebe sem antes saudar a Xangô*), “um grande e poderoso orixá iorubá (nagô), deus do raio e do trovão, filho de Yemanjá e Oraniã, fundador mítico da cidade de Oyó, da qual Xangô foi o 4º rei.”³⁴² Mas a canção ainda pode sugerir uma naturalização das pessoas negras aos morros como uma espécie de “lugar natural” ao dizer: *subi lá no morro só pra ver o que o negro tem*. Contudo, sendo Wilson Simonal um intérprete negro, e a interpretação da canção justificando essa subida ao morro *pra sambar gostoso e fazer samba*, resulta em dúvida ao ouvinte se o “negro” referenciado, que dança e compõe sambas na narrativa, alude à primeira pessoa, como uma identificação de si, ou, em terceira pessoa, uma leitura sobre um outro que está sendo visitado. Em trabalho anterior, o autor da presente tese, em análise dessa canção, argumentou:

³⁴⁰ SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo*. 1998, p. 76.

³⁴¹ Wilson Simonal. Samba de negro (Roberto Corrêa/Sylvio Son). *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1964. Faixa 6, Lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=g9_06fnBF7E>

³⁴² CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 249.

Há uma interessante diferença, no entanto, possibilitada pela posição do intérprete. Crescido em um morro carioca, a ‘subida’ de Simonal, diferentemente daquela realizada pelos artistas relacionados à bossa nova participante [o grupo criticado por Ronaldo Bôscoli após a cisão da Bossa Nova] pode sugerir um retorno. Esse retorno, no entanto, traz ao diálogo com o samba do morro, referenciado na canção, a bagagem musical dos negros urbanos estadunidenses, através das referências jazzísticas de Simonal e dos músicos, oriundos do Beco das Garrafas, resultando em um samba com forte sonoridade *hard bop*.³⁴³

Para além da produção de Simonal, o ano de 1964 apresentou o desenvolvimento da proposta de um “esquema novo” do samba por Jorge Ben, que, após o impacto de seu primeiro álbum, lançou mais dois LPs nesse ano, gravados no estúdio da Companhia Brasileira de Discos (CBS), da gravadora Philips. O primeiro deles, *Sacundin Ben Samba*, continha outro extenso, mas informativo, texto de apresentação na contracapa, escrito novamente pelo produtor, Armando Pittigliani.

“Samba Esquema Novo” é a terminologia mais usada. Jorge Ben, o nome mais aplaudido. Seus sambas, os mais ouvidos em toda parte. E é pouco. O valor da criação de um estilo puramente brasileiro (da “puxada” do violão à inspiração da composição das letras e melodias, ele é todo verde-amarelo) é realmente incalculável. (...)

Sua carreira artística tem sido das mais rápidas e consagradas já registradas por artista nacional. Em apenas três meses decorridos do lançamento do seu primeiro disco, alcançava ele o sucesso absoluto em todo o país. Vários foram os prêmios e troféus conquistados por Jorge Ben em 1963. Entre outros, assinalamos: Troféu Euterpe, do matutino “O Correio da Manhã”, na pessoa do crítico especializado Claribalte Passos, dedicado ao “Cantor Revelação do Ano”; ainda como a “Revelação do Ano”, indicado do cronista de “O Globo”, Sylvio Tullio Cardoso; em São Paulo, teve oportunidade de receber o troféu já famoso do “Show da Balança”, promovido pelos alunos da Universidade Mckenzie; além de vários outros ainda não recebidos quando da confecção desta contracapa.³⁴⁴

No decorrer do texto de contracapa, Armando Pittigliani optou por apresentar o segundo álbum de Jorge não pelo conteúdo do disco, mas por um duplo movimento de defesa em relação às críticas recebidas no primeiro LP. Primeiro, rebatendo o que foi apontado como negativo, inclusive amparando no nome de respaldo do compositor Tom Jobim, para defender a “virtude no samba de Jorge”. Segundo, através da explicitação da consagração do álbum de estreia, citando os prêmios recebidos e supondo uma maior possibilidade de consumo por setores sociais diversos, o que foge a uma recepção intelectualizada. Portanto, o texto, se não apresenta o álbum, torna-se um documento interessante sobre a recepção do LP de estreia de Jorge Ben no mercado fonográfico.³⁴⁵

³⁴³ MORAIS, Bruno Vinícius L. “*Sim, sou um negro de cor.*” Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. 2016. p. 206.

³⁴⁴ Armando Pittigliani. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Sacundin Ben Samba*. Álbum. Odeon. 1964.

³⁴⁵ “Engraçado é que o criticam em um dos seus pontos mais fortes: a letra dos seus sambas. (...) No ‘Samba Esquema Novo’, as palavras ‘balançam’ ritmicamente em bem feitas divisões melóricas. Antonio Carlos

Outro ponto a destacar no texto da contracapa do *Sacudin Ben Samba* está na expressão de uma necessidade de comparação com a proposta bossanovista. Primeiro o texto afirma “que a música de Jorge Ben não é ‘bossa nova’”, mas um caminho “desenvolvido paralelamente”, por conter “características amplamente diversas” – o que, conforme argumentado nas últimas páginas, pode ser explicado pela sonoridade do samba-jazz. O parágrafo seguinte, porém, demarca que “talvez ele constitua no elo entre o samba tradicional e a ‘bossa nova’.” – “samba tradicional”, no caso, que a argumentação desta tese apresentou como sendo o samba de gafieira, ou seja, a sonoridade do Cidade Nova. E, por fim, o texto conclui que a proposta de Ben está “a meio passo da chamada ‘bossa nova’ 64”, o que fecha um movimento de recusa, dúvida e enfim aceitação da proposta em meio à Bossa Nova. Na argumentação desta tese, “não é” Bossa ao não compartilhar da influência do *cool*, “talvez seja” pela orientação samba-jazz (retomando as gafieiras) e o “meio passo” é a Bossa Negra. O texto ainda explicita o acompanhamento samba-jazz: “os arranjadores e acompanhantes deste LP situam-se entre os mais credenciados da ‘safra’ de músicos modernos. Destacaremos [J. T.] Meirelles e Luiz Carlos Vinhas.”³⁴⁶

A sonoridade de *Sacudin Ben Samba*, portanto, prossegue nos mesmos parâmetros desenvolvidos como o *Samba Esquema Novo*. O texto de apresentação do novo álbum informa, ainda, que o elemento mais criticado da produção de Jorge são as letras, o que Armando defende como “um dos seus pontos mais fortes”, uma das “diferenças radicais” na música moderna; porém, “ponto forte” apenas devido à “simplicidade incomum”. E a escuta das faixas do álbum novamente permite a constatação de referências a elementos da cultura negra, sobretudo por elementos da religiosidade de matriz afro-brasileira.

Nas faixas 3 e 4 do Lado A do LP, “Vamos embora ‘uau’” e “Capoeira” é a referência à prática da capoeira, mistura de dança e luta que configura uma importante expressão da cultura desenvolvida por escravizados e que resistiu a amplas perseguições. Na primeira canção, sob o fundo de uma história romântica, há uma apologia ao instrumento berimbau, característico das práticas de capoeira (*mas se não tem berimbau/ meu amor, não me leve a mal/ Pois a minha inspiração não vem [...] o que me faz sentimental é o danado do berimbau/ Berimbau que mal eu fiz/ pra você não me fazer feliz*). Já “Capoeira” traz os versos *vamos embora, camarada/ vamos sair dessa jogada/*

Jobim é um dos poucos a enxergar mais esta virtude no samba de Jorge ‘Sacudin’ Ben.” Armando Pittigliani. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Sacudin Ben Samba*. Álbum. Odeon. 1964.

³⁴⁶ Armando Pittigliani. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Sacudin Ben Samba*. Álbum. Odeon. 1964.

quem tem amor tem coração/ capoeira é que não dá pé, não/ Pois quem é filho de Deus/ deve ajudar os companheiros seus/ mesmo sofrendo, mesmo chorando/ negro tem que levar a vida cantando. Esta segunda canção expressa um elemento interessante pelo vocabulário das composições de Jorge Ben: assim como foi destacado outrora, que o autor não usa o termo “mulata”, há a fuga do termo “homem de cor”, optando por “negro”.

A faixa 5, “Gimbo”, pede certa redistribuição de renda (*tira gimbo de quem tem/ e dá gimbo a quem não tem*) utilizando uma palavra de origem africana que designa “moeda” (gimbo),³⁴⁷ e finaliza com repetições da expressão “emoriô”, que, segundo o então Ministro da Cultura do Brasil em 2004, o célebre cantor e compositor Gilberto Gil: “com toda a arte afro-brasileira, Emoriô não é uma tradução literal da matriz Yorubá, nem uma citação fundamentalista, mas a lembrança do jeito africano de produzir a beleza.”³⁴⁸ Já segundo a historiadora Rafaela Capelossa Naked, embasada em obra de Nei Lopes, “a palavra ‘Emoriô’ é, em iorubá, uma frase que se escreve como ‘E mo ri O’ e significa ‘Eu te vejo’. No caso, o ‘O’ maiúsculo é que enfatiza referência a um Ser Superior, digno de reverência, daí a associação a [o ‘pai dos orixás’] Oxalá.”³⁴⁹

A referência a um elemento de religião afro-brasileira também aparece na quarta faixa do Lado B do LP, “Jeitão de Preto Velho”, dos versos *Olha o jeitão de olhar de preto velho/ quando vê sinhá passar/ olha com carinho, ternura/ enciumado, orgulhoso/ pois ele é o padrinho de sinhá/ foi quando sinhazinha nasceu/ às pressas teve que se batizar/ Preto velho foi padrinho/ e conseguiu sinhá salvar.* A letra da canção apresenta dubiedade se a referência a “preto velho” apresenta apenas um homem negro de idade avançada que foi incluído nas relações de compadrio, aparentemente no contexto da escravidão. Contudo, desde “Mas que nada”, e em diversas canções lançadas no decorrer da carreira de Jorge Ben, a menção a “preto velho” é repetida, indiciando uma dimensão mais profunda do que uma referência etária. A intelectual Lélia Gonzalez retratou a imagem dos Preto Velhos como de “uma importância fundamental na formação dos valores e crenças do povo” brasileiro: “Que se atente, por exemplo, para as figuras dos pretos velhos na umbanda. Representam exatamente toda uma sabedoria marcada pela astúcia, adquirida no decorrer

³⁴⁷ JUSKULKI, Ana. 2018. Apud GOULART, Lauren C. *Cultura africana: um desafio para a educação infantil*. Monografia (Pedagogia). Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. 2018, p. 16.

³⁴⁸ “Ministro Gilberto Gil sobre a exposição África no CCBB”, em <<http://cultura.gov.br/ministro-gilberto-gil-sobre-a-exposicao-africa-no-ccbb-36032/>> Acesso 18/04/2021.

³⁴⁹ NACKED, Rafaela C. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2015, p. 71.

de suas longas vidas, e que se constitui como uma resposta às diferentes formas de manifestação do racismo em nosso país.”³⁵⁰

A alusão a “preto velho” ainda aparece na última faixa do disco de Jorge, “Não desanima, João”: *Não desanima, não, viu, João? / Pois você é um menino/ que já não precisa mais sofrer/ pois a lei do ventre livre/ veio lhe salvar/ Preto velho, sim/ está cansado, precisa descansar*. O tema da canção evoca a lembrança da escravidão, uma herança comum que configura uma espécie de “memória da pele”³⁵¹ para as comunidades negras diaspóricas. A composição faz referência à libertação do sofrimento pelo menino João com a Lei do Ventre Livre, assinada em 28 de setembro de 1871 e que proclamou a libertação de filhos de escravizadas nascidos a partir daquela data – embora estes ainda permanecessem sob guarda e usufruto dos “proprietários” destas escravizadas até completarem 18 anos. Tal lei, contudo, conforme o historiador Alexandre Reis, em análise desta canção, “abarca não só a liberdade dos filhos, mas também outras práticas como o direito a acumulação de pecúlio para compra de alforria e a não separação de cônjuges e filhos menores de doze anos, entre outros.”³⁵² Na canção, o personagem João é motivado pela possibilidade de liberdade e o acesso ao estudo, contrapondo a um preto velho que ainda não pode descansar.

O segundo álbum lançado por Jorge Ben no ano de 1964 foi *Ben é Samba Bom* e, conforme o texto de Ana Maria Bahiana para a reedição em Cd de 2009, “é essencialmente uma continuação, em conteúdo e estilo, de *Sacudin Ben Samba*: sambas supersuingados e uma dose farta de bossa nova – Jorge chega a gravar *Oba-la-lá*, sucesso de João Gilberto.”³⁵³ Cabe destacar, inclusive, que a regravação escolhida foi de uma das raras composições de João Gilberto registradas em fonograma. A autora identifica nesse álbum indícios da mudança de orientação que a carreira de Jorge irá tomar no final da década: “A

³⁵⁰ GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político econômica. In: *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 54. Texto original de 1982.

³⁵¹ A metáfora de “memória da pele” como uma forma de ligação identitária para os sujeitos identificados pelo “significante ‘negro’” na realidade diaspórica foi apresentado em MORAIS, Bruno Vinícius L. “Não sou racista”: Racismo, racialismo, o Orgulho Negro e os seus efeitos políticos sociais. In: “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. 2016, p. 126: “Ou seja, reconhecer-se e ser reconhecido não apenas herdeiro de um histórico traumático nacional (demarcado pela escravidão, assim como pela ‘memória nacional’ da colonização, do Império, da República e os diversos eventos integrantes desta identidade brasileira), mas também de uma comunidade que o aproximava de experiências coletivas de preconceito nacionais e estrangeiras, compartilhadas em uma ‘memória da pele’.”

³⁵² REIS, Alexandre. Depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio*. 2012, p. 7. Disponível em:

<<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>> Acesso 06/06/2019.

³⁵³ Ana M. Bahiana. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Ben é Samba bom*. Philips. 1964. CD. Universal. 2009.

jazzística *Descalço no parque* e a animada *Zope zope* também trazem sinais visíveis do estilo-Jorge, enquanto *Dandara, hei* e *Guerreiro do rei* antecipam o Ben afro dos anos 70.”³⁵⁴ A diferença de proposta e sonoridade, em linhas gerais, é que as duas últimas canções citadas focam mais no violão e nos instrumentos de percussão, apesar de contar com naipe de sopros, enquanto as demais canções seguem a sonoridade samba-jazz, destacando violão, bateria, piano e sopros, com solos de saxofone. O texto original da contracapa, provavelmente escrito pelo produtor Armando Pittigliani (não creditado) foca, novamente, na repercussão dos lançamentos anteriores, conforme o trecho:

Sempre foi difícil para qualquer artista criar um estilo próprio e – sobretudo - autêntico, baseado em sua própria música popular, sem buscar ‘inspiração’ em ritmos ou linhas melódicas alienígenas. Pois está o valor de JORGE BEN. (...) Poucos artistas no Brasil podem se orgulhar de já terem vendido cem mil LPs em poucos meses de carreira fonográfica. Pois Jorge Ben já ultrapassou esta fabulosa cifra em pouco mais de seis meses de vida artística e cada novo lançamento seu resulta em novos ‘recordes’ de vendagem. (...) Este é o seu terceiro LP e, como de hábito, conta com alguns dos melhores arranjadores do gênero como: Meirelles, Nelsinho e Gaya.³⁵⁵

A referência a uma recepção bem sucedida dos trabalhos de Jorge agora incluíram números, com a cifra de cem mil cópias vendidas “em pouco mais de seis meses de vida artística”. Apesar do texto dizer que “cada novo lançamento seu resulta em novos ‘recordes’ de vendagem”, é possível questionar o sucesso de vendagem do segundo álbum, afinal, conforme o texto de Ana Maria Bahiana para a reedição em Cd do *Sacudin Ben Samba*, “esta segunda coleção de composições suas não rendeu sucessos estrondosos como *Samba Esquema Novo*”.³⁵⁶ Neste terceiro LP, apenas uma canção foi identificada nesta pesquisa por abordar alguma referência a elementos culturais associados às comunidades negras, a faixa 4 do Lado B, “Dandara, Hei”, cuja letra diz: *Dandara, hei/ Dandara, Dandara/ Boca mais linda/ que deus no mundo botou/ mas fica feia, pois/ não quer o meu amor/ Moça de Luanda/ Toma jeito/ Veja o que faz, o que diz/ Moça de Luanda/ toma jeito se quiser ser feliz*. A musa da canção é apresentada como moça de Luanda, situando-a na cidade portuária e mais importante da região africana de Angola, então em luta por independência contra Portugal. E o nome da musa, Dandara, remete a uma figura simbólica da luta antirracista e do Feminismo Negro, a liderança do Quilombo de Palmares e esposa de Zumbi. Segundo a *Enciclopédia Negra*, escrita por Flávio Gomes, Jaime Lauriano e

³⁵⁴ Ana M. Bahiana. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Ben é Samba bom*. Philips. 1964. CD. Universal. 2009.

³⁵⁵ Texto de contracapa (autoria não creditada). Jorge Ben. *Ben é Samba Bom*. Álbum. Philips. 1964.

³⁵⁶ Ana M. Bahiana. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Sacudin Ben Samba*. Philips. 1964. Cd. Universal, 2009.

Lilia Schwarcz, as pesquisas documentais sobre Palmares não trazem nenhuma referência ao nome Dandara, cuja primeira referência localizada foi em um romance de João Felício dos Santos, *Ganga-Zumba*, editado em 1962, apenas dois anos antes do disco com a canção de Jorge. Contudo, conforme os autores:

Embora o nome de Dandara não apareça na documentação até agora localizada e registrada sobre Palmares, o papel feminino nos quilombos e mocambos foi fundamental – seja na manutenção material, com o abastecimento de provimentos, como confecção de roupas, utensílios, seja na espiritual, a presença das mulheres foi destacada, sobretudo na formação da família e da memória. Em alguns mocambos, dizia-se que as mulheres tinham uma função religiosa relevante e que fortaleciam o espírito combativo de seus habitantes. Por meio de amuletos e banhos de ervas, elas ofereciam sacrifícios às divindades, protegendo quilombolas em suas caçadas e enfrentamentos com as tropas reescravizadoras.

Essas mulheres existiram. Para além das polêmicas, experiências de mulheres como as de Dandara e de tantas outras - invisíveis e anônimas - escondem a importância que tiveram, seja em Palmares, seja em outros tantos quilombos coloniais e pós-coloniais. Tudo isso a despeito do silêncio imposto a elas pelas fontes e pela história.³⁵⁷

O ano de 1964 trouxe, ainda, mais um álbum de Elza Soares, que então enfrentava, conforme já explicitado, fortes problemas com a opinião pública. *Na roda do samba* foi gravado entre outubro e novembro de 1963, mas somente lançado no ano seguinte. Foi o primeiro álbum lançado por Elza que não continha um texto de apresentação, apenas os créditos e as letras.

O novo álbum de Elza novamente não contava com o maestro e trombonista Astor Silva, indiciando que a saída daquele a quem foi creditado “50% do sucesso” da Bossa Negra era definitiva. Contudo, a direção musical do disco foi de Lyrio Panicalli, o mesmo diretor musical dos dois álbuns então lançados por Wilson Simonal, companheiro de Elza na Odeon. Já a orquestração, ficou por conta de Severino Araújo e a direção artística foi mantida com Milton Miranda. A sonoridade do disco manteve a forte presença do naipe de sopros, o maior destaque nas canções, substituindo os solos de trombone por eventuais solos de flauta ou trompete. A percussão na maioria das canções foi reduzida a bateria ou pandeiros e o timbre do piano continuou como destaque, seja no acompanhamento ou em solos, assim como os usos de *scat* pela cantora. A sonoridade sugere uma aproximação com o samba-jazz. Entre regravações de canções lançadas nas décadas de 1940 e 1950 e novas composições, a temática predominante no disco foi a romântica. Contudo, foi o primeiro álbum lançado por Elza a não reproduzir a representação sexualizada da categoria “mulata”. Aliás, a faixa de abertura do Lado B, “Nega”, composição de Afonso Teixeira e Waldemar

³⁵⁷ GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia. *Enciclopédia negra*. 2021, p. 146, 147.

Teixeira, diz *Nêgo/ não despreze tua nêga/ não me deixe tão sozinha/ do contrário eu vou morrer/ de dor/ Nêgo/ se tu não tens compaixão/ vou mandar fazer/ despacho/ pra conseguir teu coração/ mas diz pretinho, nêgo/ Há muito tempo tu devias entender/ que tua vida/ é a razão do meu viver.* O termo “nêgo”, enunciação informal de “negro”, é cantado com ternura, mas dada a difusão do termo como expressão afetuosa entre casais das camadas populares no Brasil, não configura necessariamente um vocábulo de posicionamento racial. A única canção que aborda certa dimensão racial inequívoca no disco é a quarta faixa do Lado B, “Princesa Izabel”, composição de Izidro Quintanilha e Lourenço Quintanilha que contrapõe preconceito racial à ascensão social:

Você fala de preto/ que o preto é isto/ que o preto é aquilo/ Preto tem muita linha/ ele sempre teve estilo/ muita gente fala/ sacode carola/ Preto hoje é doutor/ preto é senador/ e joga muita bola/ hoje todo preto é bem contente/ leva a vida diferente/ a rezar e olhar para o céu/ quando vem chegando a tardezinha/ ele acende uma vela/ e faz uma prece, agradece/ à Princesa Izabel.³⁵⁸

A letra evoca um tom de contraposição ao preconceito racial, ao responder a alguém que *fala de preto* (e fica entendido que é um falar mal) defendendo que ele sempre teve estilo e hoje ocupa cargos de ascensão social, como *doutor*, *senador* ou jogador de futebol. Porém, a letra demonstra ingenuidade ou desconhecimento da realidade social de exclusão à qual está (naquela época e ainda hoje) submetida a grande maioria da população negra brasileira ao dizer *hoje todo preto é bem contente/ leva a vida diferente*, e associar essa suposta melhora do quadro social à abolição da escravidão, que a canção atribui à Princesa Izabel. Afinal, conforme pontuado por Antonio Sergio Alfredo Guimarães, desde a geração da militância negra da década de 1930, com a Frente Negra Brasileira, ou a dos anos 1940 e 1950, com o Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento, a abolição da escravidão era apresentada como incompleta, por falta de integração econômica, necessitando, assim, de novas ações estatais, de modo que na “utopia de uma Segunda Abolição, na qual se realizaria plenamente a democracia racial, que se dá a mobilização política dos negros.”³⁵⁹ Contudo, vale destacar que a canção também foge ao termo “homem de cor”, ao usar o termo “preto”.

Segundo Marcelo Fróes, no texto para a reedição em Cd do álbum, “A carreira de Elza Soares dá então um pulo, visto que durante o ano de 1964 pouco foi feito em termos profissionais. Ela muda-se do casarão da Urca, onde morava com Garrincha, para outro na

³⁵⁸ Elza Soares. Princesa Izabel (Lourenço Quintanilha/ Izidro Quintanilha). *Na roda do samba*. Álbum. Odeon. 1964. Faixa 04, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=LTMzJn2czVA>>

³⁵⁹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. 2012, p. 158.

Ilha do Governador.”³⁶⁰ Para além do turbilhão na vida pessoal, no entanto, elementos da convulsão na vida política do país também afetaram Elza. Segundo seu último livro biográfico, *Elza*, a cantora fez amizade com o presidente Juscelino Kubitschek e gravou o *jingle* para a campanha de João Goulart para a vice-presidência, na eleição de 1960 – o que alega ter feito “pelo cachê”, não por adesão política. Contudo, a cantora fez amizade também com João Goulart, que assumiu a presidência do Brasil após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, e passou a cantar em comícios dele (mas alega nunca ter discursado), inclusive no Comício do Automóvel Clube, realizado em março de 1964.³⁶¹ A cantora não tem certeza, mas, acredita que talvez devido a isso, sua casa foi invadida na madrugada de 20 de junho de 1964 – invasão que ela credita à polícia política, o DOPS. Reviraram sua casa e foram embora.³⁶² Sinais das mudanças que tomavam o país, com a queda de João Goulart – e da democracia brasileira –, através de um golpe de Estado.

Páginas atrás, quando foram referenciados os discursos de chefes de Estado do Brasil que evocavam o ideal de “democracia racial”, a retórica mobilizada pelo presidente João Goulart, destacando a “fidelidade à forma de governo democrático-representativa” como uma das características brasileiras indicava mais uma esperança do que um diagnóstico, e findou por mostrar-se tão enganosa quanto a leitura de “harmonia racial” com a qual seu discurso parecia comungar. A renúncia de Jânio Quadros, que levou à ascensão do então vice-presidente João Goulart, acirrou uma intensa crise política que já era vivida no país desde a década anterior, situação agravada devido a uma forte crise econômica e a mobilização de um discurso anticorrupção por setores da sociedade ávidos por enfraquecer o poder executivo em exercício.³⁶³ João Goulart, apelidado Jango, ex-Ministro do Trabalho do governo eleito de Getúlio Vargas nos anos 1950, era identificado por um comprometimento a causas populares, operárias e camponesas, de modo que, conforme exposto pelo historiador Marcos Napolitano, o espectro ideológico das direitas temia que seu governo criasse uma espécie de “República sindicalista” no Brasil.³⁶⁴ A resistência dos setores conservadores à posse de Jango, portanto, devia-se a um temor do surgimento de um governo que atuasse seguindo políticas de esquerda. A posse de Jango

³⁶⁰ Marcelo Fróes. Texto do encarte. Elza Soares. 1964/1965 [Na roda do samba/ Um show de Elza]. *Box Elza Negra*. EMI. 2012. Volume 3.

³⁶¹ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 191, 192.

³⁶² CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 189-190.

³⁶³ Sobre a crise econômica, ver SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Modernização, ditadura e democracia*. 2014, p. 184-186.

³⁶⁴ NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 28 e nota 23, p. 336. Sobre o apoio de Jango à sindicalização de camponeses, ver CAMISASCA, Marina Mesquita. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos (1961-1964)*. Dissertação (História). UFMG, 2009.

foi possível através de um “golpe branco” que, novamente segundo Marcos Napolitano, configurou um mérito de engenharia política, estabelecendo a limitação do poder político do presidente da República através da “solução parlamentarista”.³⁶⁵

Esse contexto, por si só turbulento, inseria-se em um cenário global de Guerra Fria, um confronto entre as concepções de mundo – e modelos de Estado e sociedade – capitalista e socialista, cada qual tendo como símbolo maior um país: respectivamente, os EUA e a URSS. Neste contexto mundial, os setores conservadores da sociedade brasileira temiam as políticas progressistas de Goulart e mobilizavam uma retórica e imaginário anticomunista contra seu governo.³⁶⁶ Ao mesmo tempo, uma espécie de “espectro da esquerdização” rondava o planeta, e alguns setores da sociedade brasileira visavam a transformação social, política e econômica, agregadas em torno do vocábulo “revolução”. O texto de apresentação do primeiro álbum de Simonal, de 1963, como já abordado, dialogou com esse cenário e vocabulário ao dizer que “O Brasil dos dias de hoje é outro. É revolucionário. Há uma insurreição violenta contra os padrões estabelecidos”, em referência às transformações comportamentais e nas expressões artísticas, particularmente impactando nas parcelas jovens. Conforme o historiador Rodrigo Patto Sá Motta: “Na primeira metade dos anos 1960 teve lugar uma conjunção de elementos (...): uma polarização aguda entre esquerda e direita, gerando a sensação de que haveria alguma ruptura grave - como um golpe ou uma guerra civil - e, ao mesmo tempo, relativa liberdade de expressão.”³⁶⁷ Foi em meio a essa polarização que ocorreu o governo de Jango.

Falar em “polarização” no cenário político brasileiro da primeira metade da década de 1960, porém, exige ressalvas. A sensação de ameaça sentida pelos setores conservadores da sociedade hiper dimensionava a real extensão das forças de esquerda revolucionária no Brasil. Assim, as propostas e ações progressistas de uma esquerda moderada, como era o governo de João Goulart, podiam ser compreendidas e temidas por conservadores como comprovação do que acreditavam ser um processo de comunização do Brasil.³⁶⁸ Os avanços ocorridos na ação de alguns movimentos sociais no período, notoriamente a luta camponesa, agravavam as expectativas e orientavam a leitura realizada sobre o “carro chefe” do projeto político de João Goulart, uma série de reformas (agrária, bancária,

³⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 34-35.

³⁶⁶ Esta seria a “segunda onda do anticomunismo”, analisada em MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2002.

³⁶⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. 2006, p. 10.

³⁶⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O Segundo Grande Surto Anticomunista: 1961-1964. In: *Em guarda contra o “Perigo Vermelho”*: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). 2002, p. 231-278.

eleitoral, tributária, etc.) apresentadas como “reformas de base”. Tal projeto político ganhou forças com a vitória de Jango no plebiscito que findou com o parlamentarismo, em janeiro de 1963, retomando os maiores poderes do presidencialismo. O cenário estimulou também o imaginário de setores da esquerda radical, que novamente mobilizou o vocabulário revolucionário, conforme demonstrado por Marcos Napolitano: “As esquerdas reafirmaram seu projeto político a partir do tema das reformas, que para alguns era o começo da ‘Revolução Brasileira’.”³⁶⁹ O acirramento da politização atingiu as Forças Armadas, com episódios de sublevação nos quartéis, e foi em meio a esta situação específica que ocorreu o Comício do Automóvel Clube, em que Elza Soares cantou.

No dia 30 de março [de 1964], a presença do presidente Goulart em uma reunião de sargentos e suboficiais da Polícia Militar no Automóvel Clube do Brasil, que também reivindicavam direitos, como quaisquer trabalhadores, foi vista como o ultraje final ao princípio de comando hierárquico. O discurso do presidente, na verdade, foi conciliador, apelando para o sentimento de ordem e os princípios cristãos dos subalternos na defesa das reformas e na luta por direitos dentro da ordem institucional. Até aí, nada de tão revolucionário. Mas o problema era a presença do presidente em si mesma, falando diretamente com os subalternos, passando por cima de toda a cadeia de comando.³⁷⁰

O episódio ficou marcado como um estopim. Em uma articulação entre lideranças das Forças Armadas e da classe política à direita do espectro político, elites tradicionais, o grande empresariado, conglomerados de mídia e a embaixada estadunidense, além da pressão nas ruas por setores da população que compartilhavam dos temores conservadores, foi executado um golpe de Estado entre 31 de março e 01 de abril de 1964. Deposto João Goulart, assumiu o poder uma junta militar e, dentre alguns dias, após a cassação dos parlamentares governistas, o Congresso Nacional elegeu o general Humberto de Alencar Castelo Branco como presidente, legalizando, assim, a ruptura constitucional do golpe de Estado realizado.³⁷¹

E também este golpe de Estado, justificado por parte dos apoiadores como um “contragolpe preventivo” - os que acreditavam estar às portas de um governo comunista -, se apropriou do vocabulário revolucionário, como expresso no Ato Institucional nº1, de 9 de abril de 1964, desde a primeira frase: “É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das

³⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 37.

³⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 58.

³⁷¹ Para uma boa síntese de todo esse cenário, ver: NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do regime militar brasileiro*. 2014. Capítulos 1 e 2 (“Utopia e agonia do governo Jango” e “O carnaval das direitas: o golpe civil-militar”), p. 13-67.

classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.”³⁷² O documento ainda registra a orientação anticomunista do golpe de Estado, ao apresentar o objetivo de “destituir o governo, que deliberadamente se dispunha a bolchevizar o País” ou se atribuir “a missão de restaurar no Brasil a ordem econômica e financeira e tomar as urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula do governo como nas suas dependências administrativas.” E, com tal intuito, a ação repressiva do novo regime teve como primeiros alvos parlamentares governistas, lideranças sindicalistas e da luta camponesa, militares fiéis ao governo deposto, intelectuais e ideólogos do governo.³⁷³ Cenário persecutório que talvez explique a invasão à casa de Elza Soares, após sua participação em comícios.

O vocabulário revolucionário mobilizado pelo novo governo instituído, à força, no Brasil, comunicava o autoritarismo inconstitucional através do qual o Estado passou a perseguir seus opositores, alegando “drenar o bolsão comunista” que supostamente ameaçava a sociedade brasileira. E, assim, de um golpe de Estado de natureza civil-militar, surgiu uma Ditadura Militar - pois comandada por militares que chegaram para ficar (frustrando os políticos golpistas que ansiavam por um “golpe cirúrgico”, apenas para depor o adversário Goulart e os quadros de esquerda no congresso, visando a eleição de 1965), posto que “não confiavam nos políticos, mesmo à direita”. Uma ditadura militar, ainda que apoiada e sustentada por consideráveis parcelas da sociedade civil.³⁷⁴

E nesse “vocabulário político da ditadura militar”, por assim dizer, o ideal de harmonia racial manteve a força que fora identificada no decorrer deste capítulo nos discursos de chefes de Estado anteriores. Ou mesmo ganhou força, agora compreendida em meio à concepção de ordem assegurada pelo regime ditatorial. A influência intelectual do político conservador Gilberto Freyre pode ser destacada. Como já exposto neste capítulo, o sociólogo, à época, defendia a ação colonialista em África do Estado ditatorial de direita que havia em Portugal. E, conforme Antonio Sergio A. Guimarães: “Os acontecimentos políticos posteriores, principalmente a vitória das forças conservadoras em 1964, farão

³⁷² Ato Institucional nº1. <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm> Acesso 19/04/2021.

³⁷³ NAPOLITANO, Marcos. O mito da “ditabranda”. In: 1964. *História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 69-95.

³⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do regime militar brasileiro*. 1964, p. 18. A presente tese segue a reflexão sobre a natureza do regime de Marcos Napolitano em tal obra: “A coalização antirreformista saiu vencedora, enquanto a coalização reformista de esquerda foi derrotada. Entretanto, não endosso a visão de que o regime político subsequente tenha sido uma ‘ditadura civil-militar’ ainda que tenha tido entre os seus sócios e beneficiários amplos setores sociais que vinham de fora da caserna, pois os militares sempre se mantiveram no centro decisório do poder.”, p. 11.

prevalecer a ideia de Freyre de que a ‘democracia racial’ já estava plenamente realizada no plano da cultura e da mestiçagem, enfim, da formação nacional.”³⁷⁵

A conquista do Estado brasileiro pelas forças conservadoras, através dos militares, e o rompimento com o modelo de democracia política existente no Brasil, porém, coincidiu com a difusão de uma tese que foi adquirindo cada vez mais influência nas linguagens antirracistas que, a partir de então, mobilizaram o vocábulo “democracia racial”. No caso, o termo “tese” refere-se realmente ao jargão acadêmico, pois, em 1964, o sociólogo Florestan Fernandes defendeu a sua tese de professor titular da Cadeira de Sociologia I na Universidade Federal de São Paulo, *A integração do negro na sociedade de classes*. Florestan dialoga com a concepção de “democracia” de Gilberto Freyre e seu conceito de “mito”, mas invertendo-o, de modo que identificava um “mito da democracia racial”. O sociólogo da USP, um homem branco comprometido com a luta antirracista, mantinha comunicação com os movimentos negros, e assim: “Ainda em 1964, Florestan faz uma conferência no Curso de Introdução ao Teatro Negro sobre o mito da democracia racial.”³⁷⁶ De tal forma, na reflexão de Antonio Sergio A. Guimarães: “O rompimento do pacto democrático que vigeu entre 1945 e 1964 e que incluiu os negros, seja como movimento organizado, seja como elemento fundador da nação, parece ter decretado também a morte da ‘democracia racial’ daqueles anos.”³⁷⁷

Ao menos “a morte da ‘democracia racial’” entre a militância negra impactada pela difusão da tese de Florestan Fernandes; pois, no discurso oficial do Estado brasileiro, o ideal seguiu mais forte. Na segunda metade de 1965, pouco mais de um ano após o golpe, o governo ditatorial decretou o Ato Institucional nº2 (foram quatro decretados até 1966, conformando, no governo Castelo Branco, as principais características autoritárias da ditadura estabelecida). Esse Ato, em seu artigo 12, através de uma breve modificação do quinto artigo do texto constitucional vigente, apresentou uma referência sobre a questão racial: “Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, **de subversão da ordem de preconceitos de raça** ou de classe.”³⁷⁸ A ditadura militar manteve a Constituição de julho de 1946, promulgada após o fim da ditadura do Estado Novo de Vargas, modificando-a através de atos e decretos. O artigo quinto da Constituição originalmente dizia:

³⁷⁵ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. 2012, p. 162.

³⁷⁶ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. 2012, p. 162, nota de rodapé 13.

³⁷⁷ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. 2012, p. 163.

³⁷⁸ Ato Institucional nº 2, de 27 de outubro de 1965. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm#art12> Acesso 04/06/2019. Grifos do autor.

É livre a manifestação do pensamento, sem que dependa de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um, nos casos e na forma que a lei preceituar pelos abusos que cometer. Não é permitido o anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos não dependerá de licença do poder público. Não será, porém, tolerada propaganda de guerra, **de processos violentos para subverter a ordem política e social**, ou de preconceitos de raça ou de classe.³⁷⁹

A intolerância aos “preconceitos de raça” na mesma alínea do texto constitucional na qual consta a rejeição à “propaganda de guerra, de subversão da ordem” adquire particular intensidade em um governo autoritário e com a “missão” assumida de “drenar o bolsão comunista” no país. De tal forma, é sugestiva a alteração do trecho “processos violentos para subverter a ordem política e social” para a sintetização em “subversão da ordem”, que amplia as possibilidades de leitura sobre o entendimento de “subversão” que não será tolerada. O trecho destacado ainda estimula a pensar qual a concepção de “preconceitos de raça” combatida, tendo em vista que, como já apresentado neste capítulo, o termo comumente utilizado para expressar comportamentos hostis às pessoas negras no Brasil à época era “preconceito de cor”.

Um discurso realizado no Palácio do Congresso, em maio de 1966, realizado pelo nome escolhido para as eleições internas à sucessão presidencial de Castelo Branco, o general Artur da Costa e Silva, orienta quanto à visão da situação racial por parte das lideranças militares: “Se o nazi-fascismo foi totalitário e absolutista, o comunismo, materialista e ateu, não o é menos, nem constitui menor ameaça às nossas instituições políticas e sociais, ao nosso modo brasileiro de viver e de conviver sem ódios, sem preconceitos de qualquer espécie.”³⁸⁰ E, sendo esse o “nosso modo brasileiro”, portanto, para Costa e Silva: “Nossa união nacional é indestrutível; nossa união humana não está contaminada por germes de preconceitos ou de discriminações de cores, raças ou religiões.”³⁸¹ A imunidade brasileira aos “germes de preconceito ou de discriminação”, ou seja, a harmonia racial, componente de “nossa união nacional”, na fala daquele que se

³⁷⁹ Constituição de 1946. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso 04/06/2019. Grifos do autor.

³⁸⁰ Desenvolvimento para integração social e econômica do povo discurso proferido no palácio do congresso, em Brasília, a 26 de maio de 1966, durante a convenção da aliança renovadora nacional (arena) que homologou seu nome como candidato à presidência da república, para suceder ao marechal Humberto de Alencar Castello Branco. In: *Discursos Costa e Silva*, p. 65. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/costa-e-silva/costa-e-silva-pronunciamentos-do-presidente-discursos-mensagens-e-entrevistas-1966/view>> Acesso 04/06/2019.

³⁸¹ *Discursos Costa e Silva*, p. 74. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/costa-e-silva/costa-e-silva-pronunciamentos-do-presidente-discursos-mensagens-e-entrevistas-1966/view>> Acesso 04/06/2019.

tornou o segundo presidente-general brasileiro (assumiu o mandato em 15 de março 1967), era ameaçada pelo “comunismo, materialista e ateu”. O discurso, portanto, indicia a aproximação entre “união nacional”, conservação do ideal de harmonia racial e o combate ao comunismo que orienta a ditadura. E assim é aproximada a “propaganda de preconceito de raça” à subversão da ordem, demarcada na Constituição.

A identificação dos modos de leitura da questão racial por parte das forças de Estado brasileiras em contextos autoritários foi tema de pesquisa da historiadora Karin Kossling na dissertação *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOSP/SP (1964-1983)*. Com a pesquisa, a autora constatou que a vigilância aos movimentos negros por parte do DEOSP (Departamento de Operações Especiais) e do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) em São Paulo remontam aos anos 1930, “sustentada por uma visão policial que classificava essas associações como ‘introdutoras’ da questão racial no Brasil e, por consequência, geradora de conflitos que poderiam desestabilizar a ‘democracia racial brasileira’.”³⁸² A perspectiva apresentada no discurso de Costa e Silva, conforme apontado acima, compartilha de tal leitura racial e fornece indícios da orientação expressa no Ato Institucional nº2.

O Estado autoritário instalado em 1964, portanto, mantinha a leitura oficial hegemônica do Brasil como um país isento de preconceito e discriminação racial e herdava da ditadura anterior, liderada por Getúlio Vargas, a possibilidade de identificar em movimentos negros – ao realizarem a denúncia do preconceito e discriminação vivida pela população negra – a introdução da “questão racial”, visando desestabilizar a harmonia racial. E, por isso, ameaças de “subversão da ordem”. O argumento, basicamente, é que uma organização ou afirmação restrita às pessoas negras, no “país da mestiçagem”, cindia a união nacional ao instituir um segregacionismo de raça. Ainda em 1962, Gilberto Freyre corroborou essa forma de leitura, em uma ferrenha oposição à palavra “negritude” e denúncia aos políticos progressistas brasileiros que apoiavam os movimentos negros e/ou os movimentos de libertação colonial em África:

Palavra que ferindo o que Angola tem de mais democrático - a sua democracia social através daquela mestiçagem que vem sendo praticada por numerosos luso-angolanos, ao modo brasileiro – fere o Brasil; e torna ridícula - supremamente ridícula - a solidariedade que certos diplomatas, certos políticos e certos jornalistas do Brasil de hoje pretendem, alguns do alto de responsabilidade oficiais, que parta de uma população em grande parte mestiça, como a brasileira,

³⁸² KOSSLING, Karin Sant Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo. 2007, p. 09.

a favor de afroracistas. Que afinidade com esses afroracistas, cruamente hostis ao mais precioso valor democrático que vem sendo desenvolvido pela gente brasileira – a democracia racial – pode haver da parte do Brasil? (...) Nós, brasileiros, não podemos ser, como brasileiros, senão um povo por excelência antissegregacionista: quer o segregacionismo siga a mística da ‘branquitude’, quer siga o mito da ‘negritude’.³⁸³

A leitura expressa por Gilberto Freyre, portanto, considerava movimentos negros ou antirracistas como segregacionistas, e os apresentava pelo termo “afroracistas”, compreensão que parece ser compartilhada pelas lideranças militares da ditadura, ao atribuírem a introdução do “preconceito de raça” como efeito da ação subversiva, no caso, de um projeto comunista. E a fala do sociólogo sobre diplomatas e políticos brasileiros apoiadores do que considera “segregacionismo” pode indiciar conexões com a atividade da alegada – pela ditadura militar – infiltração comunista na cúpula do governo e nas suas dependências administrativas, expressa no texto do Ato Institucional nº1.

Contudo - para trazer de volta a este texto a atenção ao objeto principal da pesquisa -, enquanto o Estado brasileiro consolidava em uma ditadura militar, completando o segundo ano desde o golpe civil-militar, 1965 representou mais um ano fértil para a produção da Bossa Negra. Em janeiro Elza Soares iniciou as gravações para seu próximo álbum, que foram finalizadas em março e o LP, intitulado *Um show de Elza*, lançado em maio de 1965. O disco novamente trazia a direção musical de Lyrio Panicelli, direção artística de Milton Miranda e as orquestrações ficaram a cargo do maestro Nelsinho. A sonoridade do álbum, no entanto, na maioria das canções evocava o samba-canção, predominando no arranjo orquestras de cordas e interpretações vocais pungentes, que não recordavam o estilo vocal consagrado pela cantora. Cinco das doze canções do álbum, porém, referenciavam a identidade musical associada à cantora, juntando às cordas o naipe de sopros e diálogos entre os *scats* de Elza e o timbre do trombone, como na regravação de “Samba da minha terra” – um clássico do repertório de Dorival Caymmi, lançado em 1940 e com várias regravações, inclusive a de João Gilberto, em 1961. O disco também registrava uma composição de Garrincha, o samba “Pé redondo”, cuja performance destacou muitos *scats* e duetos com trombone. Nenhuma canção referenciou o tema racial. O texto da contracapa do disco, escrito por Jotapê, chama a atenção por ser o primeiro texto de seus LPs que faz referência às comparações do canto de Elza com o de Louis Armstrong: “E muita gente andou descobrindo que a cantora possuía um ‘scat singing’

³⁸³ FREYRE, Gilberto. O Brasil em face das Áfricas negras e mestiças. (1962). Apud. GUIMARÃES, Antonio S. A. *Classes, raça e democracia*. 2012, p. 162. As grafias “afroracistas” e “afroracistas” seguem o texto.

idêntico ao de Louis Armstrong. Em que pese toda a genialidade de L.A., podemos assegurar que Elza nunca tinha ouvido falar do gênio de New Orleans.”³⁸⁴

No entanto, em outro lançamento de Elza em 1965, um compacto simples, a canção “O neguinho e a senhorita”, composição de Noel Rosa de Oliveira³⁸⁵ e Aberlado da Silva, abordou a dimensão racial e a linguagem antirracista ao abordar o “preconceito de cor”:

*O Neguinho gostou da filha da Madame/ Que nós tratamos de sinhá/ Senhorita também gostou do Neguinho/ Mas o Neguinho não tem dinheiro pra gastar/ A Madame tem preconceito de cor/ Não pôde evitar esse amor/ Senhorita foi morar lá na Colina/ Com o Neguinho que é compositor/ Senhorita ficou com nome na história/ E agora é a rainha da escola/ Gostou do samba e hoje vive muito bem/ Ela devia nascer pobre também.*³⁸⁶

A canção “O neguinho e a senhorita”, originalmente gravada pelo intérprete Noite Ilustrada no mesmo ano de 1965, trata a temática do amor entre um sambista negro e pobre, oriundo de um morro, e uma mulher aparentemente branca e de melhor situação econômica (pois *filha de madame*). Diferentemente dos sambas “Preconceito” e “Deusa do asfalto”, que tratavam o preconceito a partir das relações amorosas, e abordados no decorrer deste capítulo, o amor entre o casal é correspondido e - a principal diferença - é bem sucedido. Todavia, o romance ainda é dificultado pela mãe da senhorita, pois, a *Madame tem preconceito de cor*, ainda que não tenha conseguido *evitar esse amor*. De tal forma, apesar da narrativa simples da canção, sua letra contrapunha a representação oficial defendida pelo Estado, da sociedade brasileira “imune” aos preconceitos raciais. A versão de Elza retomou sua sonoridade característica, enfatizando o naipe de sopros – trompetes, trombones e saxofones – cujos instrumentos alternam solos, enquanto o ritmo é marcado por vigorosa bateria e instrumentos de percussão, aproximando dos sambas de gafieira, e diferenciando da interpretação de Noite, que, embora também utilize instrumentos de sopro, aproxima à sonoridade consolidada pelos sambas do Estácio.

Assim como Elza Soares, Jorge Ben também lançou em 1965 um dos álbuns menos louvados em sua discografia, *Big Ben*. O LP original não apresentou texto de apresentação na contracapa, mas, no texto para a reedição do álbum em Cd, em 2009, Ana Maria Bahiana pontua sobre o trabalho: “Big Ben, seu álbum dessa fase, não tem o mesmo brilho

³⁸⁴ Jotapê. Texto do encarte. Elza Soares. *Na roda do samba*. Álbum. Odeon. 1964.

³⁸⁵ Não confundir com o consagrado compositor e intérprete Noel de Medeiros Rosa, mais conhecido como Noel Rosa. Este Noel Rosa de Oliveira nasceu no morro do Salgueiro em 1920 e faleceu em 1988. Teve sua primeira canção gravada em 1948, “Falam de mim”. Para uma breve biografia, <<http://dicionariompb.com.br/noel-rosa-de-oliveira/dados-artisticos>>

³⁸⁶ Elza Soares. *O neguinho e a senhorita/O que passou, passou*. Compacto. Odeon. 1965. <<https://www.youtube.com/watch?v=QDWaZjyI8Y4>>

de sua performance ao vivo: no repertório misturam-se canções originais e composições de outras pessoas, numa tentativa de criar um clima de boate, de Beco das Garrafas.”³⁸⁷ Na dissertação de Alexandre Reis dos Santos, o comentário sobre o álbum é: “O estilo sonoro ainda é o mesmo dos álbuns anteriores, uma maneira própria de fazer samba com influência do jazz do beco das garrafas.”³⁸⁸

Em duas das canções de *Big Ben* havia a valorização da cultura negra. As canções fazem novas referências à religiosidade afro-brasileira, o que, conforme tem sido destacado no decorrer deste tópico, pode ser considerada uma temática frequente na produção de Jorge Ben. A terceira faixa do Lado B do disco, “Maria Conga”, composição de Nélio da Silva, repete a referência apresentada na canção “A tamba”, composição de Jorge lançada no *Samba Esquema Novo*, que evocava *a Conga está chamando*. Maria Conga é o nome de uma falange, uma entidade religiosa da religião afro-brasileira Umbanda, e a narrativa da canção gira em torno do Aluá que, conforme Alexandre Reis dos Santos, é “uma bebida fermentada feita à base de cereais, principalmente milho e frutas, servida em algumas festas religiosas de matriz africana e, segundo Nei Lopes, tem origem em costumes dos povos bantos.”³⁸⁹

*Já chegou Maria Conga vendendo aluá/ Aluá de Maria Conga eu vou comprar/
Pois aluá de Maria Conga é bom e pode acabar/ Maria Conga, tem dó de mim/
Maria Conga, não faz assim/ Maria Conga, traz um pouquinho pra mim/ Aluá de
Maria Conga.*³⁹⁰

Encerrando este álbum, a sexta faixa do Lado B é uma composição de Jorge Ben, “Agora ninguém chora mais”, que cita a divindade Iansã quando diz *Menino que é bom não cai/ pois é protegido de Iansã*. O arranjo da canção, em forte acento samba-jazz, destaca as performances de uma vigorosa bateria e do violão – executados por Dom Um Romão e Jorge –, entrecortados por um piano solista.

*Chorava todo mundo/ Mas agora ninguém chora mais/ Chora mais/ Chorava
mãe, chorava pai/ Na hora da partida/ Mas era uma beleza/ Em vez de tristeza/
Chorava mãe, chorava pai/ Chorava todo mundo mas agora ninguém chora
mais/ pois o menino voltou/ Voltou homem, voltou doutor/ Menino que é bom não*

³⁸⁷ Ana M. Bahiana. Texto de apresentação. Jorge Ben. *Big Ben*. Álbum. Rosenblit. 1965. Cd. Universal. 2009.

³⁸⁸ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 56.

³⁸⁹ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”: Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2012, p. 119.

³⁹⁰ Jorge Ben. Maria Conga. *Big Ben*. Álbum. Phillips. 1965. Faixa 03, lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=CTGcC7OXrV8>>

*cai/ Pois já nasceu com a estrela/ E sempre a mente sã/ Menino que é bom não
cai/ Pois é protegido de Iansã/ Chorava todo mundo/ Mas agora ninguém chora
mais.*³⁹¹

É importante para o argumento da presente tese dimensionar a potência da difusão das temáticas religiosas afro-brasileiras através do veículo canção. Desde o primeiro tópico deste capítulo foram citadas diversas canções que reverenciaram orixás e evocaram outros aspectos e elementos das expressões religiosas afro-brasileiras. O aspecto de resistência na valorização de práticas culturais que enfrentam um sistemático processo de exclusão, pois identificadas às comunidades negras e à herança africana dos povos escravizados, já foi mencionado, mas cabe ainda situar sobre a invisibilização a que estas práticas estavam submetidas no contexto histórico retratado neste capítulo. A principal obra mobilizada no capítulo para apresentar as figuras e elementos religiosos referenciados nas canções, o *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*, organizado por Olga Gudolle Cacciatore, foi publicado em 1977 e apresentado como um primeiro trabalho de grande porte visando compreender e compartilhar o ensino sobre práticas religiosas de matriz africana no Brasil, esforço empreendido por profissionais da Antropologia do Museu de Artes e Tradições Populares. Assim, no texto de introdução do livro, José Carlos Rodrigues pontua que “o leitor cedo descobrirá estar travando contato com um marco importante na história dos estudos religiosos brasileiros.”³⁹² O texto assim inicia:

Os últimos anos têm sido marcados, no Brasil, por acontecimentos insólitos e, entre eles, parece podermos incluir o desenvolvimento dos cultos de origem africana. De fato, não deixa de ser surpreendente que em um país cujos recenseamentos oficiais não incluem, entre os quesitos sobre filiações religiosas, os cultos afro-brasileiros, englobando-os genericamente na categoria “espíritas”, se possam encontrar, nos nossos cotidianos, nas esquinas, nas galerias, nas praias e florestas urbanas, nos bairros próximos e distantes, o testemunho vivo, através de ‘despachos’, de ritos, de comércio de artigos religiosos, do crescimento inegável, constatável a olho nu, dessas crenças e práticas religiosas.³⁹³

A invisibilidade das religiões afro-brasileiras nos recenseamentos oficiais, portanto, é contraposta à sua recorrência como temática das canções analisadas, fortalecendo sua localização neste capítulo como parte da Linguagem Política Negra Antirracista. Assim reforça “o papel do Movimento Negro brasileiro [incluindo os “negros em movimento”, as pessoas negras de fora do movimento organizado] como educador, produtor de saberes

³⁹¹ Jorge Ben. Agora ninguém chora mais. *Big Ben*. Álbum. Phillips. 1965. Faixa 06, lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=NkUXLki5ACk>>

³⁹² RODRIGUES, José Carlos. Introdução. In: CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 19.

³⁹³ RODRIGUES, José Carlos. Introdução. In: CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 7.

emancipatórios e um sistematizador de conhecimentos sobre a questão racial no Brasil”,³⁹⁴ conforme proposto pela pedagoga Nilma Lino Gomes no livro *O Movimento Negro Educador: saberes constituídos na luta por emancipação*. As religiões afro-brasileiras conquistaram maior destaque temático no mercado fonográfico brasileiro na década de 1960, sendo uma referência comum quanto ao tema os “afro-sambas”, de letras compostas pelo poeta branco Vinícius de Moraes e músicas do violonista negro Baden Powell. Contudo, foi apenas em 1965 que a dupla lançou o primeiro compacto com as canções “Berimbau” e “Samba da Benção”. O consagrado álbum *Os Afro-sambas*, disco que levou ao público uma série de composições da dupla em homenagem aos orixás Exu, Iemanjá, Xangô e Ossanha, e outros elementos de culto afro-brasileiro, foi lançado no ano seguinte, 1966,³⁹⁵ após diversas canções sobre o tema abordadas no decorrer deste capítulo. É possível, portanto, assinalar a temática da religiosidade afro-brasileira como um dos temas frequentes das canções da Bossa Negra, por Elza Soares, Simonal e, sobretudo, Jorge Ben, embora sejam pouco ressaltados na bibliografia, na comparação aos Afro-sambas.

Todavia, se Elza Soares e Jorge Ben apresentaram no ano de 1965 discos de menor expressão em sua discografia, o contrário pode ser dito de Simonal que, em tal ano, lançou dois álbuns que demonstram o período mais fértil e consagrado de sua produção até então. Segundo o texto de Ricardo Alexandre para o relançamento desses dois discos em 2004:

Se, em seus dois primeiros LPs, o garoto de Areia Branca simulava o bom gosto de seus novos amigos jazzistas, pouco mais de dois anos depois ele já dominava os pequenos truques de interpretação da música moderna, deixando aflorar sua marca pessoal – a do fã de soul music e das big bands americanas, interpretando com a malícia dos subúrbios cariocas, falando as gírias das ruas.

Os dois álbuns que lançou em 1965 são o registro do auge desse processo, quando Simonal aprendeu a desvendar cada milímetro de sua extensão vocal e cantou sobre arranjos cada vez mais ousados, feitos sob medida para ele e para seu já famoso ‘swing’. O LP Wilson Simonal (...) segue reinventando “Marina”, de Dorival Caymmi, transformando Zé Keti em um hardbop e mergulhando Durval Ferreira (outro bossanovista do subúrbio) em Henry Mancini. São deste álbum as únicas colaborações entre Simonal e o ‘rei do samba jazz’, o saxofonista J. T. Meirelles.³⁹⁶

O texto de Ricardo Alexandre destaca alguns pontos interessantes para a presente tese, particularmente o interesse de Simonal pela *soul music* estadunidense, embora ainda a partir da filiação jazzística da produção do cantor. Essa atmosfera *soul* nas canções,

³⁹⁴ GOMES, Nilma L. *O Movimento Negro Educador: saberes constituídos nas lutas por emancipação*. 2017, p. 14. O termo “negros em movimento” e sua definição citada também fazem parte das reflexões da autora nesta obra.

³⁹⁵ Vinícius de Moraes & Baden Powell. *Os Afro-sambas*. Álbum. Forma. 1966.

³⁹⁶ Ricardo Alexandre. Texto de apresentação. Wilson Simonal. 1965 (*Wilson Simonal/S'imbora*. Odeon). Box *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004. CD 2.

conforme apresentado anteriormente, indicia da transição do *hard bop* para o *soul jazz* entre as influências jazzísticas. Na escuta do primeiro dos discos lançados em 1965, *Wilson Simonal*, essa característica nos arranjos pode ser identificada na ênfase *blues* das sonoridades de “Só tinha de ser com você”, “Marina”, e “Juca Bobão”, que recriaram as canções, tamanha a diferença em relação às gravações anteriores - de Tom Jobim, lançada no ano anterior, para a primeira canção, e Dick Farney e Dorival Caymmi, nas décadas de 1940 e 1950, para a segunda. O disco tinha texto de apresentação de Ronaldo Bôscoli, que sintetizava a então trajetória artística de Simonal e declarava: “A Bossa já teve a vez do violãozinho tímido, a vez do ‘genial’ João Gilberto. Agora chegou a vez de Simonal. A vez da voz.”³⁹⁷ Já o texto de Ricardo Alexandre para a reedição do álbum, destaca a presença do saxofonista J. T. Meirelles, o mesmo que trabalhava nos álbuns de Jorge Ben; e cabe destacar a referência à transformação de “Zé Ketí em um hardbop”, alusão à única representante da linguagem política negra antirracista.

Quatro anos após a gravação de “Cantiga do morro” por Elza Soares, a temática dos morros reapareceu com Simonal. Foi a segunda faixa do Lado B do LP, que reuniu as canções “Opinião/O morro não tem vez/ Batucada surgiu”. “Opinião” foi originalmente lançada em 1964 pelo compositor, o sambista Zé Ketí, e no mesmo ano foi regravação no segundo LP de Nara Leão, então conhecida como “musa da Bossa Nova”. Composto o repertório do espetáculo *Show Opinião* em 1964, estrelado por Nara, Zé Ketí e João do Vale - peça considerada a primeira grande obra artística de resistência ao golpe de Estado efetuado em abril do mesmo ano -, a canção ficou consolidada na memória social sobre o período como um clássico da resistência à ditadura militar. Segundo obra do jornalista Franklin Martins, no segundo volume da sua trilogia *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*: “Muito mais que uma canção, Opinião passou à história como uma marca de resistência ao regime militar.”³⁹⁸ Recepção que pode ser melhor esclarecida com uma citação de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello:

Além do título de uma peça que, como foi dito, reuniu no palco Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale, o samba “Opinião” inspirou os nomes de um jornal, de um teatro, do grupo que encenou a peça e do segundo elepê de Nara, lançado no final de 64. Simbolizando uma resistência ao processo de remoção de favelas, que então executava o governo do Estado da Guanabara, “Opinião” é uma canção de protesto explícito (“Podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não...”), que, cantada numa época de forte repressão, funcionou como desafio à ditadura

³⁹⁷ Ronaldo Bôscoli. Texto de contracapa. Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. Álbum. Odeon. 1965.

³⁹⁸ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II - de 1964 a 1985. 2015, p. 52.

vigente. Daí a razão do sucesso da composição e do musical, que instituiu um esquema de contestação ao regime, logo adotado por diversos grupos.³⁹⁹

Na releitura de Simonal, contudo, o enredo da canção teve resgatado o seu sentido original de denúncia das remoções forçadas:

*Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer. Que eu não mudo de opinião. Daqui do morro eu não saio, não! O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais. Olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar/ Batucada surgiu, nem um branco ficou. Que ser branco é ter cor... E pouco amor. Canta amor que é mais branco o sorriso do negro, que nasceu só sem cor, cheio de amor. E vai vivendo vendo a vida terminar. Chorando tanto por quem nunca pôde amar/ O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais. Olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar/ A batucada surgiu, nem um branco ficou.*⁴⁰⁰

O compositor, Zé Ketí,⁴⁰¹ sambista associado à sonoridade do Paradigma do Estácio, ligado à Escola de Samba da Portela - do bairro da Madureira, Zona Norte do Rio de Janeiro -, denunciou na canção o processo de remoção forçada das populações das favelas rumo aos blocos residenciais criados por iniciativa dos governos do estado e federal, através do Banco Nacional de Habitações (BNH). Estas remoções foram iniciadas em 1962, no governo estadual do conservador Carlos Lacerda (um dos políticos articuladores do golpe de 1964), e continuaram a ocorrer até meados da década de 1970. Com a efetivação do golpe, instalando uma ditadura militar, a política de remoções das favelas foi intensificada, com particular violência a partir da atuação das forças policiais para a expulsão de moradores, de modo que, conforme apuração do relatório da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro, cerca de 100 mil pessoas foram removidas nas favelas cariocas entre os anos de 1964 e 1973.⁴⁰²

Simonal, crescido na favela Praia do Pinto - que passou por um violento processo de remoção, anos após a gravação de Simonal -, reforçou a mensagem original da letra através da seleção de versos de outras canções, como *o morro não tem vez* (Tom Jobim) e *batucada surgiu nem um branco ficou* (Marcos e Paulo S. Valle). Demarcou, assim, que nos versos *podem me bater, podem me prender, que eu não mudo de opinião. Daqui do morro eu não saio, não!*, o “morro” retratado não é metáfora à resistência ao exílio político ou

³⁹⁹ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998., p. 86-88.

⁴⁰⁰ Wilson Simonal. Medley: Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu. *Wilson Simonal*. Álbum. Odeon. 1965. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=KvfycjLpZTA>> As barras de divisão foram aqui utilizadas para demarcar as canções presentes no medley e não os versos, como nas outras citações musicais.

⁴⁰¹ Para uma biografia de Zé Ketí, ver <<http://dicionariompb.com.br/ze-keti/biografia>>

⁴⁰² PESTANA, Marco e OAKIM, Juliana. A ditadura nas favelas cariocas. In: Rio de Janeiro (estado). *Comissão da Verdade do Rio*. Relatório. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 118-126.

convocação de enfrentamento à ditadura. Afinal, a canção “transfigurada em hino da resistência à ditadura, inadvertidamente, teve a válida e importantíssima causa de oposição ao golpe silenciando e deixando subterrânea à memória nacional a mensagem original.”⁴⁰³ A versão de Simonal apresentou um arranjo e performance que a transformaram em um samba-jazz de forte influência *hard-bop*, conforme destacado por Ricardo Alexandre. A mudança permitiu à canção sugerir, ainda, um diálogo, a partir da sonoridade, entre a experiência social das comunidades faveladas brasileiras, mote do tema poético da canção, com a experiência de marginalidade nos guetos estadunidenses, representada pelas comunidades negras do *hard bop*.⁴⁰⁴

O segundo álbum gravado por Wilson Simonal em 1965 foi lançado em novembro do mesmo ano. *S'imbona* manteve a identificação samba-jazz, na interlocução com o *hard bop* e obteve bom resultado comercial, posto que, conforme dados do IBOPE da cidade de São Paulo, o LP esteve como quinto no índice de vendas.⁴⁰⁵ Esse álbum, o quarto da carreira de Simonal, apresentou, como nos outros dois, arranjos de Lyrio Panicalli e Eumir Deodato, mas incluiu o maestro negro Erlon Chaves. Tal qual expresso no disco anterior, o instrumental incluiu piano, um eventual e discreto violão ou guitarra semiacústica tocado como instrumento rítmico, bateria, contrabaixo e um numeroso naipe de sopros, com solos de saxofone, trompete e, em menor proporção, flauta. Portanto, uma instrumentação de orquestra de *jazz*, as *Big Bands*, bem mais “encorpada” do que a utilizada nos discos de Jorge Ben – que apresentavam grupos instrumentais menores. A instrumentação escolhida, portanto, demonstra diferenças na execução do samba-jazz entre os artistas.

Para ouvintes mais familiarizados às sonoridades jazzísticas, os álbuns de Simonal em 1965 remetiam à proposta musical da orquestra do *bandleader* negro Count Basie, sobretudo a formação surgida nos anos 1950: “O novo testamento”. Basie é um consagrado nome do *jazz*, destacado no estilo *swing* na década de 1930, contudo, com uma variante própria, apelidada “estilo Kansas City” e caracterizada pelo repertório baseado no *blues* e por uma potente sessão rítmica (piano, guitarra, baixo e bateria), reforçada “pela profusão

⁴⁰³ MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*”: Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 212.

⁴⁰⁴ Um desenvolvimento mais detalhado desse argumento foi realizado em MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*”: Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. 2016, p. 209-212.

⁴⁰⁵ Instituto Edgar Leurenroth. Fundo: Ibope. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 003. Vale ressaltar que os dados disponíveis do ano de 1965 são apenas da cidade de São Paulo e constam somente 4 páginas scaneadas, sem informação do mês ou semana de referência.

de potentes *riffs* (frases curtas e repetitivas) dos metais.”⁴⁰⁶ Os vocais no estilo comumente destacavam *scats*, notadamente com o cantor Jimmy Rushing. Durante a década de 1950, a orquestra foi reagrupada com dezesseis integrantes e maior liberdade para os músicos solistas, agora extraídos entre instrumentistas de *jazz* moderno - herdeiros do *be bop*, como os adesistas da vertente *hard bop* - o formato denominado “O novo testamento”.⁴⁰⁷

O álbum *S'imbora* apresentava canções de compositores consagrados na Bossa Nova, como “Samba do carioca” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) e “Se todos fossem iguais a você” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e de revelações da chamada Música Popular Moderna (MPM), os compositores Geraldo Vandré (“Fica mal com Deus”) e Chico Buarque (“Sonho de carnaval”); além da regravação de “Balanço Zona Sul”, lançada no primeiro LP de Simonal. Entre as canções do álbum, em apenas uma foi localizada a retratação da questão racial. A temática da escravidão aparece em “Ladeira do Pelourinho”, composição de Evaldo Gouvêia e Jair Amorim, primeira faixa do Lado B do disco. É um samba executado em sonoridade *hard bop*, demarcada pela execução firme e ágil da bateria e forte participação do naipe de metais, acrescidos de uma flauta transversal, além de um coral que ressalta alguns trechos da letra.

*Isto foi Ebó/ Foi lá na Bahia que eu achei teu amor/ Lá no pelourinho que é ladeira da dor/ Onde escravo no tronco penou muitos anos atrás/ Onde agora, escravo que sou, também sofro demais/ Sinto teu açoite de feitor sobre mim/ Oh, valei-me agora, meu Senhor do Bonfim/ Dá-me um pouco de paz, Oxalá, dá-me um pouco de fé/ Que eu estou amarrado a um olhar, um olhar candomblé/ Isto foi Ebó, na ladeira está/ Vou descer agora e dizer a meu Babalorixá/ Que eu não vivo só.*⁴⁰⁸

Retomando a memória da escravidão, a canção ressalta símbolos dolorosos (*no tronco penou e sinto teu açoite de feitor*), costurados na imagem construída pela canção através de um eu lírico *amarrado a um olhar*, sofrendo as penas do desamor. A canção ainda apresenta referências ao culto aos orixás, atribuindo que o sofrimento *foi Ebó* (“Oferenda ou sacrifício animal, feito a qualquer orixá [...] Termo mais comumente empregado para oferenda especial a Exu, pedindo o bem ou o mal de alguém, ou agradecendo, colocada em encruzilhada, sendo vulgarmente chamada ‘despacho’”⁴⁰⁹), e pedindo paz ao orixá Oxalá (“nome brasileiro de Obatalá, o orixá iorubá da criação da Humanidade, filho de Olórun, Deus Supremo, o qual lhe delegou poderes para governar o

⁴⁰⁶ RIBEIRO, Helton. *Count Basie* (Coleção Folha. Lendas do Jazz, v. 8) 2017, p. 08.

⁴⁰⁷ RIBEIRO, Helton. *Count Basie*. (Coleção Folha Lendas do Jazz; v. 8) 2017, p. 32-33.

⁴⁰⁸ Wilson Simonal. Ladeira do Pelourinho. *S'imbora*. Álbum. Odeon. 1965. Faixa 1, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=gaQi8iC36c8>>

⁴⁰⁹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a origem das palavras*. 1977, p. 107.

mundo. É sincretizado com o Sr. do Bonfim [filho do Deus católico].”⁴¹⁰), através do intermédio do Babalorixá (“termo atualmente usado para alguns chefes de terreiro que praticam a adivinhação pelos búzios. [...] sacerdote de Ifá, o orixá da adivinhação.”⁴¹¹). Embora a identificação deste amor seja compreendida de forma negativa, justificando alusões à metáfora da escravidão e atribuição ao Ebó, o eu-lírico busca alívio na mesma religiosidade, através da reivindicação a Oxalá, pela intervenção do *meu Babalorixá*.

O ano de 1966 chegou trazendo importantes modificações nas carreiras dos três nomes então identificados neste capítulo como representantes da Bossa Negra. A pioneira Elza Soares voltou aos estúdios da Odeon no final de março para iniciar novas gravações, que foram concluídas em maio do ano, de modo que em junho foi lançado o álbum *Com a Bola Branca*. O disco repetiu a parceria entre Milton Miranda, Lyrio Panicalli e o maestro Nelsinho, mas agora com uma aproximação ao samba-jazz. Talvez devido à presença de Lyrio, a sonoridade deste disco é próxima à executada nos discos de Simonal, porém, com maior ênfase no ritmo de samba, efetuando uma identificação mais forte com a vertente Samba de Gafieira. O ritmo é ditado por uma bateria vigorosa, que disputa o destaque nos arranjos com a orquestra de instrumentos de sopro. A identificação com o samba de gafieira é explicitada já na segunda canção do disco, “Estatuto de gafieira”, mais uma composição de Billy Blanco gravada por Elza. A adesão ao samba-jazz por Elza, realizada a partir da sonoridade das gafieiras, valorizou a personalidade musical desenvolvida pela cantora, sobretudo em seus quatro primeiros discos, ao fornecer uma base instrumental sólida para os duetos entre a técnica *scat* e solos de trombone.

O texto de contracapa do disco *Com a Bola Branca* não faz referência às mudanças de sonoridade, seja deste trabalho ou do anterior da cantora, limitando-se a ressaltar a relação de Elza com o samba. A faixa de abertura do disco, “Quizumba”, composição de Serrinha, aproxima, na temática e narrativa, da canção “Ladeira do pelourinho”, analisada acima, ao trazer os versos: *Eu preciso ir na Macumba/ pra tirar essa Quizumba/ que jogaram em cima de mim/ não é praga de madrinha/ procurei andar na linha/ (...) Na Bahia tem o Senhor do Bonfim/ vou pedir a ele tirar a Quizumba de cima de mim*. O termo de origem africana “quizumba” no português brasileiro “significa ‘confusão’”,⁴¹² ao qual o eu-lírico da canção buscará resolver na “Macumba” (“nome que os leigos usam para os

⁴¹⁰ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 1977, p. 200, 201.

⁴¹¹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 1977, p. 60.

⁴¹² PETTER, Margarida. O léxico compartilhado pelo português angolano, brasileiro e moçambicano. In: *Revista Veredas*, nº 9. 2008, p. 71.

cultos que empregam a magia negra e que os adeptos de Umbanda de Linha branca chamam Quimbanda. Nome genérico que os leigos usam para designar cultos afro-brasileiros.”⁴¹³) com o intermédio do Senhor do Bonfim - que, nos cultos afro-brasileiros, é sincretizado a Oxalá, como anteriormente pontuado.

Outra canção destaca no disco de Elza Soares de 1966, embora não pela temática racial, mas pela abordagem da temática de gênero: a faixa que encerra o Lado A do LP, “A vida como ela é”, composição de Julio D. de Castro. A canção, com destaque nos naipes de metais e uma interpretação vigorosa da cantora (sem teor pungente), diz: *Você andou lendo demais/ ‘A vida como ela é’/ Meu caso é muito amor, rapaz/ não me bata mais porque/ eu me aborreço e abandono você/ Nelson Rodrigues sempre diz, mas não faz/ infelizmente convenceu você/ que a mulher gosta de apanhar/ não é nada disso, você pode crer/ me bata mais e vai se arrepender*. A letra da canção, portanto, faz um explícito combate à violência doméstica com referência à coluna diária publicada pelo dramaturgo Nelson Rodrigues entre 1950 e 1961 no jornal *Última Hora*. Devido ao sucesso e longevidade da série, do longo número de contos, foi publicada em 1961 uma seleção como *Cem contos escolhidos - A vida como ela é*, em dois volumes, pela editora J. Ozon.⁴¹⁴

Se Elza Soares em 1966 encontrou um novo direcionamento na carreira, deixando de lado a orientação samba-canção de seu trabalho anterior e concentrando-se na sonoridade do samba de gafieira, alimentado pelo samba-jazz; Jorge Ben parecia estar em um momento de reflexão sobre sua identidade musical. O artista transitava entre a vertente então chamada de Música Popular Moderna, com a qual sua proposta musical foi desde o início identificada - ao ser considerada um desenvolvimento da Bossa Nova - e a nova geração do rock brasileiro, a chamada - em referência a um programa de televisão que artistas desta vertente estrelavam - Jovem Guarda.⁴¹⁵ Talvez devido a esse impasse, o ano de 1966 representou um hiato da carreira de Jorge, o primeiro sem um lançamento desde sua estreia em 1963. Simonal também transitou por esse duplo caminho e lançou, em abril de 1966, um compacto acompanhado pelo grupo de Jovem Guarda The Fevers com as canções “Tá por fora” e “Mamãe passou açúcar em mim” – e que conquistou sucesso. O primeiro passo rumo a uma grande reorientação em sua carreira.

⁴¹³ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a origem das palavras*. 1977, p. 166.

⁴¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 3.ed. 2012, p. 09 (Nota do editor).

⁴¹⁵ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 52.

No decorrer do ano de 1966, Simonal estudou a criação de uma proposta musical que mantivesse a personalidade musical samba-jazz, a partir da interlocução com o *hard bop*, que desenvolvia em sua carreira, mas que buscasse a “comunicabilidade”, entendida como o acesso ao consumo a maiores plateias, sobretudo a parcela jovem, como fazia o *rock* da Jovem Guarda. Um primeiro movimento foi de sintetizar seu acompanhamento instrumental - então com grandes orquestras em linha *Big Bands* de *jazz* - em um trio de samba-jazz, oriundo do Beco das Garrafas. O conjunto Som Três, formado pelo pianista César Camargo Mariano, Sabá, no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria, era formado na sonoridade samba-jazz e do samba de gafieira, mas aceitava também tocar canções com temáticas juvenis, como as que faziam sucesso na cena nacional da Jovem Guarda. A nova proposta foi batizada de Pilantragem e, assim, o artista poderia buscar ampliar seu público, mantendo a fidelidade *jazz* estilo *hard bop*.

Em outubro de 1966, Simonal e o Som Três gravaram um álbum para a apresentação ao público e desenvolvimento da proposta da Pilantragem – ou “samba jovem”, como também chamada à época. Lançado em novembro de 1966, o LP *Vou deixar cair...* mantinha Milton Miranda na produção e Lyrio Panicalli na direção musical, mas agora trazia os arranjos produzidos por César Mariano. Os sopros, conforme informado no encarte do disco, foram encarregados apenas a pistão (trompete) de Maurílio e o sax-tenor de Juarez. O álbum apresentava arranjos elaborados, comprometidos com um caráter dançante, sobre canções de apelo diverso. Havia desde a temática infantil (“Meu limão, meu limoeiro”, “Mamãe passou açúcar em mim” e “A formiga e o elefante”), passando por releituras da Era do Rádio (“Maria”), incluindo versões de Bossa Nova (a dançante “Tem dó” e a romântica “Minha namorada”) e Jovem Guarda (“Carango”, lançada no mesmo ano por Erasmo Carlos), e revelando o jovem compositor Gilberto Gil, em “Vento de Maio”. Contudo, rompendo com a constância temática dos três últimos LPs, em nenhuma canção do LP havia qualquer referência à linguagem antirracista ou à temática racial.

1.3. Rumo ao *Black Soul*: a consolidação da linguagem do Orgulho Negro.

Quando chegou o ano de 1967, as sonoridades da Bossa Negra de Elza Soares, Jorge Ben e Wilson Simonal encontravam-se consolidadas no mercado fonográfico brasileiro. E, em certa medida, davam sinais de saturação ou mesmo superação, tendo em vista as mudanças de rumo sinalizadas nas carreiras, como referenciado nos parágrafos finais do

último tópico. Ou, ao menos, as mudanças sinalizadas por Jorge e Simonal, posto que Elza, em seu trabalho de 1966, aproximou-se do samba-jazz. O disco seguinte da cantora, *O máximo em samba*, foi gravado entre maio e junho de 1967 e lançado em junho do mesmo ano e, embora com a mesma equipe que esteve na produção do disco anterior, retomou a sonoridade consolidada pela artista nos primeiros álbuns. O repertório do novo LP era calcado em sambas lançados originalmente nos anos 1930 e 1940 e executados com os destaques aos instrumentos de percussão, naipes de sopros e solos de trombone da Bossa Negra de Elza, mas sem o vigor nas execuções que caracterizava a sonoridade samba-jazz, a partir do *hard bop*. Apesar deste retorno, o disco pouco explorava a técnica dos *scats* (uso somente na canção “Devagar com a louça”) e em nenhuma faixa aparecia qualquer referência à temática racial. E, em agosto, a cantora já retornou aos estúdios, onde iniciou mais uma série de regravações de sambas clássicos, agora interpretados em dueto com o famoso cantor Miltoninho, em uma sonoridade de samba mais convencional - focada no violão e percussão, deixando o piano e os instrumentos de sopro com discrição nos arranjos -, saindo em agosto o disco *Elza, Miltoninho e Samba*.

Jorge Ben, no entanto, encontrou em 1967 um ano para experimentações. Reuniu-se ao The Fevers - o grupo de *rock* com o qual Simonal gravou o compacto “Tá por fora/ Mamãe passou açúcar em mim” no ano anterior - e, entre bateria, guitarras e contrabaixo elétricos, lançou o álbum *O Bidú - Silêncio no Brooklin*, em uma nova gravadora, a Beverly/Rozenblit. O conceito do disco apresentava o que o compositor, na faixa 03 do Lado A, defendia como “A Jovem Samba”: sambas tocados com grupos associados à Jovem Guarda. O título do álbum, à primeira vista, poderia sugerir uma referência transnacional, ao remeter ao condado Brooklyn, região de Nova Iorque, nos EUA, em que predomina a população negra. No entanto, o álbum de Jorge alude a uma referência mais próxima e bairrista, pois, conforme Alexandre Reis dos Santos: “Bidú é o apelido que Jorge tinha entre o grupo da música jovem e Brooklin foi o bairro paulistano pra onde Jorge se mudou neste período.”⁴¹⁶ O tema predominante no disco é romântico, dialogando com o vocabulário associado às canções da Jovem Guarda, como nas músicas intituladas “Menina, Gata, Augusta”, “Eu sou da pesada” e “Si manda”, com expressões jovens e que poderiam remeter a canções da Jovem Guarda, como “Rua Augusta” e “Eu sou terrível”.

⁴¹⁶ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 59.

Uma faixa de *O Bidú - Silêncio no Brooklin*, porém, retoma o tema da religiosidade afro-brasileira, comum nos discos anteriores de Jorge, a segunda do LP, “Nascimento de um Príncipe Africano”. A letra da canção diz: *hoje vai ter festa no Gongá/ Vai sambar Aruan/ Vai sambar Inaná/ Vai sambar Ogan/ Vai sambar Obáobá/ A Tamba está tocando/ um novo príncipe está nascendo/ está até chovendo/ mas é um bom sinal/ é um futuro rei/ pra combater o mal*. “O gongá, segundo Nei Lopes, em religiões de matriz africana como a umbanda, é o recinto onde fica o altar com as imagens sagradas e uma referência ao terreiro de uma forma geral.”⁴¹⁷ A pesquisa desta tese não localizou os significados de Aruan e Inaná, mas Ogan, na grafia Ogã, trata de um “título honorífico, dado a homens de boa situação financeira e prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros, escolhidos por sua honorabilidade e prestação de relevantes serviços à comunidade religiosa.”⁴¹⁸ Obá-obá refere à “planta de todos os orixás, espécie de palmeira miniatura”,⁴¹⁹ ou, se for uma repetição da palavra Obá, é o “termo usado, no Brasil, para designar os doze ministros de Xangô, do Axé Opô Afonjá, BA, também chamados Mangbá” ou a “Orixá do rio Obá [Nigéria, África] e esposa, a menos amada, de Xangô.”⁴²⁰ Esta canção, portanto, figura no LP como uma ponte entre a temática do Jorge da Bossa Negra e a sonoridade do “novo Jorge” da Jovem Samba.

A transição efetuada por Jorge Ben e Simonal de uma sonoridade identificada à Bossa Nova para e da chamada Música Popular Moderna (MPM) rumo à Música Jovem, o *rock* da Jovem Guarda, é emblemática quanto a um importante debate estético e político envolvendo a canção produzida no período. Marcos Napolitano, ao analisar o cenário de “ampliação da audiência e a gênese da moderna MPB” no livro *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, destacou *O Fino da Bossa Nova*, disco que registrou o show realizado na Universidade de São Paulo, em maio de 1964, incluindo o grupo de samba-jazz Zimbo Trio, Alaíde Costa, Paulinho Nogueira, Rosinha de Valença e Oscar Castro Neves aos novatos Jorge Ben e Nara Leão. Segundo o autor, “Jorge Ben empolgou a plateia com sua batida que misturava samba e *soul*.”⁴²¹ Conforme o historiador, durante a década de 1960 houve maior difusão entre os setores de

⁴¹⁷ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 141.

⁴¹⁸ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a origem das palavras*. 1977, p. 187.

⁴¹⁹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a origem das palavras*. 1977, p. 183.

⁴²⁰ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a origem das palavras*. 1977, p. 182.

⁴²¹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 2010, p. 44.

classe média e elites brasileiras de aparelhos de televisão, o que permitiu a ampliação da audiência da música popular, entre esses setores, a partir de programas televisivos que configuraram mais um importante veículo para a difusão da canção enquanto produto comercial. Além de diversos programas televisivos dedicados à música popular, como o *Fino da Bossa* (estrelado por Elis Regina e Jair Rodrigues, ligados à MPM) e o *Jovem Guarda* (estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, do *rock*), ambos estreados no ano de 1965, a ampliação da audiência se deu pelos festivais.

Mas foram os Festivais da Canção os programas que mais agitaram a sociedade brasileira entre 1966 e 1968. Nestes anos, a fórmula “festival da canção” imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. (...) O festival era um tipo de evento que reunia um conjunto de músicas inéditas, de 36 a 40, dependendo da emissora, em que se escolhia entre estas algumas finalistas que disputavam os principais prêmios, sobretudo o de ‘melhor canção’. Entre 1966 e 1968, principalmente, os festivais acabaram sendo os principais veículos da manifestação da canção engajada e nacionalista, voltada para a discussão dos problemas que afligiam a sociedade brasileira.⁴²²

Enquanto os Festivais da Canção tornaram-se um importante veículo para a difusão de canções muitas vezes comprometidas a um engajamento social e político para os músicos e setores do público partidários da necessidade de veiculação política na música popular; na perspectiva desse mesmo setor de público e artistas, “o movimento Jovem Guarda era relacionado aos efeitos de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar.”⁴²³ Portanto, o trânsito entre as duas correntes, como fazia Jorge Ben, participando dos dois programas televisivos sínteses da divisão que era realizada no consumo da música popular, era polêmico e com riscos de leitura de traição.

A chamada Jovem Guarda refere-se à segunda geração do *rock* no Brasil, surgida logo após a então musa juvenil Celly Campello abandonar a carreira de cantora, aos 20 anos, ao se casar. Os nomes mais emblemáticos da Jovem Guarda eram Roberto Carlos, “o rei da juventude”, Erasmo Carlos, o “tremendão”, e Wanderléia, “a ternurinha”, entre outros.⁴²⁴ Essa vertente musical, inicialmente chamada de *iê iê iê*, ou música jovem, tinha a sonoridade caracterizada pelos timbres das guitarras elétricas, contrabaixos e órgão também elétricos (este último, o maior instrumento solista, ao menos nas canções de Roberto) e

⁴²² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2008, p. 56.

⁴²³ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 2010, p. 72.

⁴²⁴ Para uma referência sobre os primórdios da Jovem Guarda, inclusive com relatos quanto ao impacto da Bossa Nova entre Roberto e Erasmo Carlos, a tentativa de ambos de inserção e a sensação de rejeição nos círculos bossanovistas no início dos anos 1960, ver CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. 2009.

bateria. A temática predominante das canções era romântica e certa rebeldia juvenil, a partir da realidade urbana, além da apologia aos carros (temas associados ao cinema estadunidense voltado ao público adolescente, como a produção dos anos 1950 estrelada pelos ícones juvenis James Dean e Marlon Brando) em canções como “É proibido fumar”, “O calhambeque”, e as já citadas “Rua Augusta” e “Eu sou terrível”.

Embora a Bossa Negra fosse identificada comercialmente em meio à Música Popular Moderna, e, portanto, mais próxima aos setores engajados na oposição acima apresentada, é notável que os três artistas estudados, Elza Soares, Jorge Ben e Simonal, não sejam nomes emblemáticos nas referências sobre os festivais. Talvez porque o ápice da produção da Bossa Negra deu-se entre 1960 e 1965, antes da “febre” dos festivais. Dessa forma, até o ano então retratado neste tópico, 1967, Jorge e Simonal não participaram dos festivais. Ou, pelo menos, não tiveram uma participação expressiva, que tenha sido identificada durante as leituras para esta tese. Já Elza Soares, conforme sua mais recente biografia, *Elza*, participou do II Festival de Música Popular Brasileira, realizado no teatro da TV Record (o que finalizou com o empate entre “A Banda”, por Chico Buarque e Nara Leão, e “Disparada”, por Jair Rodrigues) e ficou em segundo lugar, interpretando a canção “De amor ou paz”. Porém, a cantora revelou no livro, sem citar nomes, que se sentia deslocada, não aceita, entre os artistas dos festivais:

Eu tinha a certeza de que não era ‘da patota’. Todo mundo me respeitava, disso eu não tinha dúvida, mas era sempre como se eu fosse uma exceção. Eu era a neguinha que tinha chegado lá e todo mundo só olhava pra mim como se eu fosse boa para cantar samba e pronto. Aquele era o lugar onde eles podiam olhar para mim e se sentir confortáveis.⁴²⁵

Apesar de expressar a sensação de deslocamento, através da reafirmação de um “lugar social” circunscrito ao posto de sambista, Elza Soares venceu na categoria “melhor intérprete feminino” o IV Festival da Música Popular Brasileira da mesma TV Record, de 1968, mas com um samba de linha convencional (única gravação de sua carreira, até então, a privilegiar violão, cuíca e tamborim), “Sei lá, Mangueira”, de Paulinho da Viola. E ainda recorda ter sofrido preconceito racial.⁴²⁶ Enquanto isso, a partir de dezembro de 1966, a

⁴²⁵ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 203. A percepção de um “lugar social” circunscrito às pessoas negras no universo profissional do entretenimento no Brasil também foi denunciada por Simonal, no ano de 1970: “Se fosse branco, eu teria feito sucesso há muito mais tempo. (...) Porque a imagem do negro é aquele tipo marginal. Preto tem que ficar tocando pandeiro, caixa de fósforos, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é gênero de branco, como eu sou um *show-man*, então, dizem que fiquei pretensioso, sou metido a importante. Isto é uma consequência do preconceito racial e a gente tem que denunciar.” *Correio da manhã*. Caderno anexo. 04 de dezembro de 1970, p. 03.

⁴²⁶ CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018, p. 207.

Pilantragem de Simonal incluía a regravação de algumas canções de destaque nos festivais, mas reelaboradas a partir das propostas de sonoridade realizadas pelo cantor, como no compacto com as vencedoras “A Banda” e “Disparada”, transformadas, por Wilson Simonal & O Som Três, em potentes *hard bops* - particularmente a segunda, que em nada lembrava a sonoridade agreste vencedora.⁴²⁷

Contudo, foi outro lançamento de Simonal em 1967, também comercializado na forma de compacto, que apresentou o maior impacto e relevância para o argumento deste capítulo e da tese. Embora fosse um compositor inseguro (até então, havia gravado apenas duas canções de sua autoria), Simonal compôs uma música ao piano e convidou um compositor consagrado, seu amigo Ronaldo Bôscoli (o criador do termo Bossa Negra, como ressaltado), para ajudá-lo na produção da letra. O tema era o preconceito e a discriminação às pessoas negras, articulando a realidade brasileira com o contexto estadunidense, então com grande impacto midiático do movimento das comunidades negras sulistas do país reivindicando os Direitos Civis - suprimidos pela legislação popularmente conhecida como “Jim Crow”. Segundo o biógrafo Ricardo Alexandre: “Com a ajuda de Ronaldo Bôscoli, Simonal conseguiu sintetizar o espírito de sua época, boa parte de sua própria experiência de vida e ainda escolher as palavras certas para transformá-las em um sucesso popular”.⁴²⁸ O biógrafo também abordou sobre o impacto do pianista do Som Três, César Mariano, ao ser apresentado à canção:

“Arrepiado”, segundo suas próprias palavras, César rapidamente bolou um arranjo pesado, “compatível com toda aquela dor da letra”. Mas, surpreendentemente, Simonal pediu o contrário: “Vamos ‘suingar’ isso aí, precisamos deixar esse assunto mais leve”. O Som Três produziu um instrumental ritmado e irresistível, pontuado por um riff de metais e vozes e muitos “lá-lá-lás”, transformando uma ideia em um protesto civil que viraria sucesso até em bailes de carnaval.⁴²⁹

O comentário de César Mariano traz elementos importantes sobre o entendimento do pianista e de Simonal sobre a *Black Music*. A canção não se tratava de um samba ou samba-jazz. O gênero em que Simonal compôs foi o *spiritual*, uma das matrizes da música negra estadunidense, e o ancestral do gênero comercial *gospel*. Era uma escolha que combinava perfeitamente com a ambientação da canção, visto que o homenageado na letra

⁴²⁷ Wilson Simonal. *A Banda/ Disparada/ Quem samba fica/ Máscara negra*. Compacto duplo. Odeon. 1966. Para uma análise detalhada dessas gravações e suas orientações jazzísticas, ver MORAIS, Bruno Vinícius L. de. “*Sim, sou um negro de cor.*” Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil. 2016, p. 160-167.

⁴²⁸ ALEXANDRE, Ricardo. “*Nem vem que não tem.*”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 101.

⁴²⁹ ALEXANDRE, Ricardo. “*Nem vem que não tem.*”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 101.

era um pastor negro de vertente protestante Batista, Martin Luther King, e o *gospel* era uma base musical da religiosidade cristã dos negros nos Estados Unidos da América. Mas, para quem conheça o gênero, fica evidente que os *spirituals* não são necessariamente canções “pesadas”, como atestam as discografias de duas das mais emblemáticas cantoras do gênero, Sister Rosetha Tharpe (considerada, por sua performance na guitarra elétrica, uma pioneira do *rock and roll* – mesmo que a sua música fosse criada “para louvar o Senhor”) ou a jazzística Mahalia Jackson. Sobretudo no decorrer dos anos 1950 e 1960, os *spirituals* e o *gospel* executados nos cultos dentro das igrejas protestantes passaram a expressar mensagens antirracistas de adesão aos Direitos Civis - seja em canções de andamento lento ou as dançantes, “suíngadas” -, posto que, assim como Luther King, outros pastores engajaram-se na luta. De tal forma, o pedido de Simonal, que compôs este *spiritual*, de ter um arranjo animado não destoava do gênero ou do tema. Quanto à letra, embora Ronaldo Bôscoli seja reconhecido como avesso à vertente engajada da música brasileira, sua composição apresentou forte densidade política:

*Sim, sou um negro de cor/ meu irmão de minha cor/ o que te peço é luta, sim,
lutar mais/ Que a luta está no fim/ Cada negro que for/ outro 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/ Para sermos iguais.*⁴³⁰

“Tributo a Martin Luther King”, como a canção foi intitulada, foi gravada em 28 de fevereiro de 1967, mas, segundo Ricardo Alexandre, “a música foi imediatamente retida pela censura, que condicionou sua liberação a uma série de ‘esclarecimentos’ que se estenderiam por quatro meses.”⁴³¹ Assim, a canção só foi lançada comercialmente em junho do mesmo ano, pela gravadora Odeon, em um compacto duplo, com “Deixe quem quiser falar”, “Ela é demais” e “Está chegando a hora”. Contudo, quando do lançamento do fonograma, a canção já era conhecida pelo grande público. A primeira apresentação da composição ocorreu ainda em março, quando Simonal foi convidado para abrir o show de entrega do troféu Roquete Pinto, destinado aos “melhores artistas do ano”, um espetáculo exibido em horário nobre pela TV Record. O elenco incluía os Golden Boys (cuja carreira foi fortalecida com o sucesso da Jovem Guarda, com a qual sua sonoridade *doo wop* foi associada), Vanderléa, Elis Regina e Roberto Carlos. Simonal comemorava o impacto comercial da Pilantragem e do álbum *Vou deixar cair...* Era esperado, portanto, que o cantor executasse um de seus recentes sucessos, “Carango”, “Mamãe passou açúcar em

⁴³⁰ Wilson Simonal. *Tributo a Martin Luther King/Deixa quem quiser falar/Ela é demais/Está chegando a hora*. Compacto duplo. Odeon. 1967. Faixa 01, lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=NYppRXA4_0s>

⁴³¹ ALEXANDRE, Ricardo. “Nem vem que não tem.” A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 101.

mim” ou “Meu limão, meu limoeiro”. No entanto, anunciou uma canção ainda não lançada comercialmente, conhecida apenas pelo público de seus shows mais recentes. Enquanto sua banda de apoio, o Som 3, esboçava a introdução, o cantor, bastante sério, dirigiu-se à plateia, apresentando, em tom didático, o tema da canção:

Eu compus uma música de parceria com meu amigo Ronaldo Bôscoli e intitulei “Tributo a Martin Luther King”. Martin Luther King é um negro norte-americano. O mérito maior de Martin Luther King é lutar cada vez mais pela igualdade dos direitos das raças. Essa música, eu peço permissão a vocês, porque eu dediquei ao meu filho, esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro.⁴³²

Outro trecho da fala de César Mariano ao jornalista Ricardo Alexandre fortalece a compreensão da densidade política da fala e da composição de Simonal, pois fornece indícios sobre a leitura antirracista de viés transnacional que motivou a composição:

“Na época – acho que posso dizer isso agora –, Simonal estava muito atento à criação do Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos”, lembra o pianista. “Era algo que dizia muito a ele, que estava se transformando em um astro, mas pouco tempo antes era obrigado a entrar pelas portas de trás nos lugares em que queria ir. Esse assunto sempre estava em pauta nos shows, ou como uma piada leve, ou em um texto sério. E ele ficou encantando com Martin Luther King e acompanhava em detalhes a luta dele como ativista dos direitos dos negros.”⁴³³

Apesar da fala de César Mariano situar a preocupação racial de Simonal a partir de experiências do passado (“pouco tempo antes era obrigado...”), cabe destacar o aspecto emblemático do cantor, ao apresentar a composição ao público, ressaltar a existência de episódios recentes de preconceito e discriminação raciais (“e tenho às vezes encontrado”), apesar da ascensão social. A fala de Simonal abordou, portanto, um elemento chave para compreender o preconceito e discriminação raciais, que propicia experiências de exclusão, independentemente da posição social conquistada por indivíduos negros. “Tributo a Martin Luther King” ainda sinalizou para novas possibilidades nos processos de hibridação na música negra brasileira. Afinal, promoveu a adesão explícita ao *spiritual*, um gênero da música negra estadunidense (diferente do samba estilo Cidade Nova ou da Bossa Negra, que articulavam as sonoridades estadunidenses ao samba) e sua incorporação é reelaborada a partir da ambientação ao contexto brasileiro, ao ser cantada em português e em diálogo com a realidade local. Permitiu, assim, a interlocução com o contexto do gênero de origem, através da identificação de experiências comuns. Luther King, o destinatário da mensagem da canção, é reconhecido como representante de uma *luta negra* que é comum e não apenas

⁴³² Texto transcrito a partir da cena registrada em vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>> Último acesso em 07/06/2019.

⁴³³ ALEXANDRE, Ricardo. Livroto do box de cds *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004

das comunidades negras estadunidenses. Portanto, o tema da canção não faz um comentário sobre uma realidade estrangeira, mas aborda o reconhecimento de uma questão compartilhada. Esse movimento é realizado com o sujeito da canção partindo da primeira pessoa do singular (*sim, sou um negro de cor*), dirigindo à segunda do singular (*meu irmão de minha cor o que te peço é luta, sim*) para sintetizar na primeira do plural, (*luta por nós*. Para sermos iguais). Franklin Martins, em verbete sobre a canção, ressalta:

Em 1967, os Estados Unidos ferviam com a mobilização dos negros pelos direitos civis. (...) Um ano antes havia sido fundado o Partido dos Panteras Negras, que defendia o armamento da população afro-americana e a recusa à “ordem branca”. (...) A maioria das lideranças negras, porém, acompanhava a orientação do reverendo Martin Luther King, Prêmio Nobel da Paz em 1964, adepto da não violência e da resistência ativa como o caminho para a conquista dos direitos civis. (...) Após sua morte, pipocaram em todo o mundo canções reverenciando a firmeza de King na promoção da igualdade racial. Poucas foram as músicas, porém, que homenagearam o pastor quando ele ainda estava vivo. Uma das exceções é *Tributo a Martin Luther King*, de Wilson Simonal e Ronaldo Bôscoli, de 1967. (...) O verso que proclamava que a luta deveria ser travada em qualquer circunstância - “com sangue ou não” - revelava uma faceta surpreendente do mestre da pilantragem.⁴³⁴

O compacto com “Tributo a Martin Luther King”, como já informado, foi lançado em junho de 1967, embora a canção fosse executada em *shows* do cantor e no programa de tv supracitado. Um vestígio da consagração da canção entre o público do cantor está no próximo lançamento de Simonal, o LP duplo, gravado ao vivo, *Show em Simonal*. O LP foi gravado em 24 de junho de 1967 - mesmo mês em que foi lançado o compacto -, e lançado comercialmente pela Odeon em outubro de 1967. A penúltima faixa do álbum era uma regravação de “Tributo a Martin Luther King” e o fonograma registra a empolgação da plateia, que acompanha, cantando, por toda a letra da canção.⁴³⁵ No texto de apresentação da reedição em Cd deste disco, Ricardo Alexandre esclarece sobre o espetáculo registrado:

Embora tivesse apresentado um programa durante todo o ano de 1965 – o *Spotlight*, na TV Tupi -, Simonal ficou conhecido nacionalmente por causa do *Show em Simonal*. Transmitido pela TV Record em São Paulo e TV Excelsior no Rio (e em diversas outras emissoras pelo Brasil), o programa estreou em 20 de outubro de 1966, nas noites de domingo. Na época, os musicais televisivos dividiam o público entre o Fino da Bossa e Jovem Guarda, entre MPN e o iê-iê-iê, entre os que lutavam pela música brasileira “legítima” e aqueles que preferiam emular o pop internacional. Show em Simonal unia as duas pontas do cenário, no único palco onde Ataulfo Alves e Erasmo Carlos poderiam se encontrar, na mesma noite. Lá, Simonal se transformou no “comunicador do ano”, conforme definia a imprensa, em um programa cheio de surpresas, ousadias de formato e muito humor.⁴³⁶

⁴³⁴ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II - de 1964 a 1985. 2015, p. 78, 79.

⁴³⁵ Wilson Simonal. *Show em Simonal*. (Álbum duplo. Odeon. 1967). Cd. EMI. 2004, faixa 18.

⁴³⁶ Ricardo Alexandre, texto do encarte. Wilson Simonal. *Show em Simonal* (Odeon. 1967).Cd. EMI, 2009.

O álbum *Show em Simonal*, portanto, foi lançado para comemorar o primeiro aniversário do programa televisivo apresentado por Simonal - por isso o lançamento em outubro de 1967 - e o conceito buscava registrar em fonogramas o que era o espetáculo: inúmeras referências a outros artistas, com trechos de músicas tanto identificados à vertente engajada (“Cantiga brava”, de Geraldo Vandré e “Terra de ninguém”, dos irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, por exemplo) quanto à Jovem Guarda (“Mexerico da Candinha”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos e “Meu bem”, de Ronnie Von, por exemplo), além de outras vertentes da música popular, para além dessa oposição (como “Peguei um Ita no Norte”, de Dorival Caymmi), entrecortas por intervenções humorísticas, inclusive zombarias ao tema político das músicas engajadas. Além deste álbum, os registros do acervo IBOPE do Rio de Janeiro demonstram que o compacto duplo intitulado *Tributo a Martin Luther King* aparece em julho de 1967 no segundo lugar em vendas e permanece entre os cinco mais vendidos até novembro.⁴³⁷ Mesmo resultado obtido na consulta ao acervo IBOPE de São Paulo, mas começando em junho de 1967, quando o compacto duplo *Tributo a Martin Luther King* já aparece em primeiro lugar nas vendas.⁴³⁸

A canção “Tributo a Martin Luther King”, de Wilson Simonal, apresenta uma mudança na forma de expressar a temática racial na música brasileira. Desde o primeiro verso a canção enfatizou a conexão e sugeriu uma transição da terminologia “de cor” para “negro” (*sim, sou um negro de cor, meu irmão de minha cor*). Como retratado anteriormente neste capítulo, o termo “pessoa de cor” se tornou predominante no Brasil no decorrer do século XX para referenciar as pessoas negras - embora movimentos políticos importantes enfatizassem o termo “negro”, como a Frente Negra Brasileira, nos anos 1930, e o Teatro Experimental do Negro na década de 1940. O termo “negro” já havia sido utilizado nas canções analisadas neste capítulo, em composições de Jorge Ben, mas torna-se notável nessa canção de Simonal a sua repetição enfática: a palavra “negro” ou “negra”, como designação identitária, é repetida dez vezes em uma canção que dura menos de três minutos. E o “significante ‘negro’” na letra é mobilizado reconhecendo a existência de uma conexão transnacional entre as comunidades negras. Tal conexão, na narrativa da canção, sugere um elo familiar (*meu irmão de minha cor*), um elemento de construção da identificação negra estadunidense destacado por Stephanie Borges, na tradução brasileira da

⁴³⁷ Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: Ibope. Série: PD. Pesquisa de venda de discos. Notação: PD 005.

⁴³⁸ Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: Ibope. Série: PD. Pesquisa de venda de discos. Notação: PD 006.

obra de Audre Lorde, *Irmã Outsider*: “Nos Estados Unidos é comum que as pessoas negras se tratem ‘irmão’, seguindo a lógica de que a experiência de ser um negro em diáspora os une como uma família.”⁴³⁹ A fraternidade é mobilizada na canção através do evocativo a uma luta comum, em prol da reivindicação por igualdade (*luta negra demais/para sermos iguais*). A canção marca, portanto, a interlocução entre as comunidades negras estadunidenses e as brasileiras expressa na sonoridade e no tema da composição.

A conexão afro-diaspórica promovida em “Tributo a Martin Luther King” e sua repercussão potencializada pela exibição em TV e sucesso comercial evidenciam, para o argumento desta tese, um documento da conexão transnacional das comunidades negras brasileiras e estadunidenses. Conexão expressa tanto na sonoridade quanto na forma de elaborar e comunicar a experiência social enquanto uma pessoa negra. Essa identificação social na canção sugere uma transição da leitura como um “brasileiro de cor” ou “brasileiro negro” para um “negro brasileiro”. Assim, indicia ou evidencia o compartilhamento de um repertório de problemas e lutas, a partir de uma experiência cotidiana afro-diaspórica marcada pela desigualdade – a experiência da exclusão, independente da classe social conquistada –, apesar das diferenças específicas a cada realidade geográfica.

Nos conceitos mobilizados por esta tese, o *ato de fala* realizado no discurso de Simonal ao entoar o *spiritual* “Tributo a Martin Luther King” marca uma nova etapa de expressão da Linguagem Política Negra Antirracista elaborada na canção brasileira: a consolidação da Linguagem Política do Orgulho Negro a partir das letras das canções.

A compreensão de uma forma de identificação negra construída a partir do diálogo transnacional remete ao significado do termo “diáspora” explicitado por Elisa Larkin Nascimento: “o de dispersão geográfica de um povo que, mesmo espalhado pelo mundo em novas condições sociais e históricas, mantém o elo com sua origem e sua identidade originária.”⁴⁴⁰ Contudo, essa identificação negra transnacional atualiza a definição recém apresentada ao sustentar que as novas condições sociais e históricas se manifestam a partir da compreensão de uma experiência compartilhada de exclusão, que produz um novo elo, através da luta. Em entrevista à Sandra Almada, o intelectual e militante negro Abdias Nascimento explicitou tal conexão:

⁴³⁹ LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Ensaios e conferências. 2020, p. 30 Versão original de 1984. (Nota da tradutora).

⁴⁴⁰ NASCIMENTO, Elisa Larkin. 2003, p. 27. Apud. ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento* [Coleção Retratos do Brasil Negro]. 2009, p. 16, nota de rodapé 2.

Enquanto houver um descendente de africano nessa situação de pobreza, de miséria, de opressão, eu me sinto atingido, pois o racismo não é uma coisa pessoal, e sim coletiva. Essa situação, nos Estados Unidos, na África ou em qualquer parte do mundo me preocupa e angustia da mesma forma como se fosse no Brasil.⁴⁴¹

A circulação de referências culturais transnacionais entre as comunidades negras no Brasil, porém, pode ser identificada muito antes da produção de Simonal nos anos 1960. O artigo do historiador Petrônio Domingues, “*Este samba selvagem*”: o charleston na arena transatlântica, aborda o sucesso no Brasil da década de 1920 de uma dança originada nas comunidades negras dos EUA, consolidando no país o nome da multiartista Josephine Baker. O charleston foi muito divulgado no Brasil pelos teatros negros (grupos teatrais formados por elenco e músicos negros. Diferenciavam do TEN, de Abdias Nascimento, por não explicitar a dimensão política antirracista também na formação intelectual divulgada). Conforme o historiador: “A emergência dessa nova dança na arena afro-atlântica - essa rede transnacional de comunicações, intercâmbios, diálogos e trocas entre os negros de várias partes do mundo atlântico -, também faz pensar como as ideias, os produtos culturais e as tendências estéticas são viajantes, atravessando as fronteiras nacionais.”⁴⁴² Referências transnacionais também são encontradas na difusão da poesia do movimento francófono *Négritude* pelo Teatro Experimental do Negro, a partir dos anos 1940, invocando a afirmação da ancestralidade africana. Conforme Marta Fernández, para um dos mais influentes poetas do movimento *Négritude*, Aimé Césaire, “a negritude constitui uma comunidade particular, em primeiro lugar, pelo fato de seus membros terem uma experiência compartilhada de opressão, exclusão e discriminação, mas também de resistência, luta pela liberdade e esperança.”⁴⁴³

Apesar dos antecedentes, segundo a pesquisa realizada para esta tese, na canção brasileira, “Tributo a Martin Luther King” é pioneira ao conciliar tal interlocução transnacional, a partir da realidade dos EUA, tanto em sonoridade quanto em letra.

Conforme exposto no tópico anterior deste capítulo, a identificação transnacional entre as comunidades negras brasileiras era compreendida por setores conservadores como um tipo de importação de um problema estrangeiro da “questão racial”, o que, nos termos

⁴⁴¹ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento* [Coleção Retratos do Brasil Negro]. 2009, p. 16.

⁴⁴² DOMINGUES, Petrônio. “Este samba selvagem”: o charleston na arena transatlântica. In: GOMES, Flávio dos Santos; DOMINGUES, P. *Da nitidez e invisibilidade*. Legados do pós-emancipação no Brasil. 2013, p. 198.

⁴⁴³ FERNÁNDEZ, Marta. Aimé Césaire: as exclusões e violências da modernidade colonial denunciadas em versos. In: TOLEDO, Áureo (org.). *Perspectivas pós coloniais e decoloniais em relações internacionais*. 2021, p. 46.

de Gilberto Freyre, era um comportamento “afro-racista”. Portanto, para adeptos a tal leitura, a força do ideal de harmonia racial do “Brasil mestiço”, expresso pelo vocábulo “democracia racial”, e a negação de conflitos e da existência do preconceito racial no Brasil é que representava uma postura antirracista. Antonio S. A. Guimarães pondera sobre as diferenças de leitura da ação negra antirracista:

Apenas para os afro-brasileiros, para aqueles que se chamam a si mesmos de “negros”, o antirracismo deve significar, antes de tudo, a admissão de sua “raça”, isto é, a percepção racializada de si mesmo e do outro. Trata-se da reconstrução da negritude a partir da rica herança africana - a cultura afro-brasileira do candomblé, da capoeira, dos afoxés, etc. -, mas também da apropriação do legado cultural e político do “Atlântico negro” - isto é, do Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, da renascença cultural caribenha, da luta contra o apartheid na África do Sul, etc.⁴⁴⁴

Outra publicação do ano de 1967 tornou-se emblemática para a difusão ao grande público da aproximação entre as experiências de exclusão social de pessoas negras brasileiras e estadunidenses: a edição número 19 da revista *Realidade*, publicada pela editora Abril em outubro, cuja capa, sob o fundo de duas fotos de rosto de pessoas negras, anunciava o dossiê “Racismo: EUA. Brasil”. Curiosamente, na primeira sessão da revista, “Roteiro/ Artes, Espetáculos, Indicações”, páginas antes do dossiê, há uma pequena reportagem intitulada “Até onde vai Simonal?” fazendo referência ao programa do cantor lançado em disco: “O programa Show em Si... monal sempre obteve bons índices de audiência. Quando comemorou seu primeiro aniversário, o cenário mostrava (...) Grandes fotos de Pelé e Cassius Clay. Era uma alusão clara ao seu mais novo lançamento à época, Tributo a Martin Luther King.”⁴⁴⁵ Abrindo o dossiê, um texto do diretor da revista, Odylo Costa Filho, pontua, já desde o título - “Começo de conversa. Nosso tema não é o preconceito, mas a fraternidade” - um tom mais conciliatório do que o exposto na capa e explica a estrutura do dossiê de 40 páginas:

Nas páginas que seguem apresentamos duas reportagens sobre faces diversas do mesmo problema: o da antifraternidade. Numa, o jornalista conta o que viu nos Estados Unidos. Noutra, uma pequena equipe corre algumas capitais do Brasil para espiar como anda o preconceito de cor por essas bandas, testando as diferenças de reação em face de um branco e de um negro. (...) Seria cômodo e tranquilo tratar apenas da tragédia americana. Não nos limitamos, todavia, a falar dos Estados Unidos porque não queremos contribuir, ainda que pelo silêncio, para que aconteça um dia aqui o que está agora desgraçadamente acontecendo lá. Preferimos a incomodidade e os riscos de ser mal compreendidos, mal julgados, acusados de estar fazendo justamente aquilo contra que estamos dispostos a lutar, de atizar o ódio de raça que queremos extirpado antes de nascer. (...) A tendência

⁴⁴⁴ GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. *Racismo e antirracismo no Brasil*. 2009, p. 61.

⁴⁴⁵ *Realidade*. Editora Abril. Ano II. Número 19. Outubro de 1967, p. 11.

liberal dos Estados Unidos, a que corresponde mais profundamente ao seu destino, não é a dos racistas desta ou daquela cor.⁴⁴⁶

O diretor, portanto, apresenta o dossiê como dotado de certa intenção preventiva, a fim de evitar “que aconteça um dia aqui” o que ocorre nos EUA. Contudo, em outro trecho da introdução, contrapôs a imagem difundida pelo discurso oficial brasileiro: “Nossa vaidade é não têmos preconceito. (...) A verdade é que o preconceito entre nós sempre andou numa escala, de atenuado até feroz, começando pela doce convivência doméstica, passando pela difícil ascensão social, endurecendo feio no que tange ao casamento (mas não ao sexo...).”⁴⁴⁷ Embora a chamada de capa da Revista apresente o tema como “Racismo”, o vocábulo com o qual o dossiê opera é “preconceito” ou “discriminação” e já antecipa: “Os racistas, brancos ou negros, para trás com êles! (...) Façamos do Brasil aqui dentro a democracia racial de que nos envaidecemos lá fora.”⁴⁴⁸ explicitando uma compreensão do vocábulo mais próxima àquela mobilizada por Gilberto Freyre, embora amparada em uma linguagem antirracista. A parte do dossiê dedicada ao Brasil, em reportagem significativamente intitulada “Existe preconceito de cor no Brasil” avaliou, em diversas regiões do país, manifestações de discriminação racial que barravam o acesso de pessoas negras a serviços e instituições - mais forte nas instituições da iniciativa privada do que nos serviços públicos, segundo a reportagem.

O impacto da edição 19 da *Realidade* foi destacado por alguns integrantes do movimento negro organizado na década de 1970 em entrevistas para os historiadores Verena Alberti e Amílcar Pereira publicadas no livro *Histórias do Movimento Negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*.⁴⁴⁹ A boa circulação da revista era anunciada desde a Carta do Editor, Victor Civita, que abria essa edição: “Neste mesmo ano e meio, a circulação da REALIDADE foi de 250.000 para mais de 400.000 exemplares”. E esta edição continha o informe de tiragem: 465.900 exemplares.

O dossiê da revista *Realidade*, ao estampar na capa o termo “Racismo” demonstrou uma dose de ousadia e coragem deste veículo de imprensa – assim como a apresentação em TV de Simonal. Afinal, contrapunham a representação racial difundida pelo Estado

⁴⁴⁶ *Realidade*. Editora Abril. Ano II. Número 19. Outubro de 1967, p. 21.

⁴⁴⁷ *Realidade*. Editora Abril. Ano II. Número 19. Outubro de 1967, p. 22.

⁴⁴⁸ *Realidade*. Editora Abril. Ano II. Número 19. Outubro de 1967, p. 22.

⁴⁴⁹ A título de exemplo, Ivair Alves dos Santos informa: “O mundo chegava para mim através da revista Realidade. E teve um número que foi especificamente sobre racismo. Aquele número foi demolidor. Eu tinha os mesmos 16, 17 anos quando li. Foi um impacto grande, uma das leituras que marcaram muito a minha trajetória.” In: ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. 2007, p. 72.

brasileiro em uma ditadura militar que, a cada momento, demonstrava-se mais autoritária. Agravando os riscos, abordar a discriminação racial no Brasil poderia configurar subversão e ameaçar a “integração nacional”, conforme o imaginário das forças do Estado quanto às ameaças à Segurança Nacional. Era a releitura de uma lei original de janeiro de 1953, que configurava crime contra a ordem política e social “Fazer publicamente propaganda [...] de ódio de raça, de religião ou de classe”,⁴⁵⁰ agora parte de uma nova legislação autoritária:

(...) a Lei de Segurança Nacional, de 11/03/1967, em seu artigo n.33, no item VI assinalava como crime incitar publicamente “ao ódio ou à discriminação racial”. Esta lei previa pena de detenção de 1 a 3 anos, podendo ser aumentada se o “crime” fosse praticado por meio da imprensa, panfleto ou escritos e de qualquer natureza, radiodifusão e televisão. Da mesma forma, a Lei de Imprensa de 9/2/1967 no parágrafo 1º do art. 1, apontava que: “não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.” (...) Desta forma, as críticas dos movimentos poderiam ser identificadas pelos aparatos de informação e repressão como ‘guerra psicológica adversa’, uma vez que divulgavam uma imagem considerada ‘negativa’ do país para o exterior. Conforme o 2º parágrafo do 1º capítulo da Lei de Segurança Nacional de 11/03/1967: “A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.”⁴⁵¹

Tais elementos configuraram também a nova Constituição promulgada pelo regime ditatorial em 24 de janeiro de 1967 e que entrou em vigor 15 de março do corrente ano. No capítulo IV (“Dos Direitos e Garantias e Individuais”), o artigo 150, inciso 1, proclamou: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção, de sexo, raça, trabalho, credo religioso e convicção políticas. O preconceito de raça será punido por lei.” e o inciso 8 do mesmo artigo proclama novamente, entre outras coisas: “A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe.”⁴⁵² A leitura das forças de Segurança Nacional quanto ao “preconceito de raça” foi ainda reforçada em um documento de 1968 da Escola Superior de Guerra, no qual defendem uma:

psicologia brasileira que preside o caldeamento das raças em nosso País: a ausência de um verdadeiro preconceito racial, de que só encontramos paralelo em Cuba, antes do regime do ditador Castro. Com um orgulho racial muito reduzido o brasileiro gloria-se antes de não possuir um vero (sic) preconceito de raças. As distinções sociais derivam ainda de um remanescente espírito de nobreza, caracterizado hoje pelas diferenças de poder econômico, e pelo nível de

⁴⁵⁰ KOSSLING, Karin Sant’Anna. *As lutas anti-racistas dos afro-descendentes sob a vigilância do DEOSP (1964-1983)*. Mestrado (História). Universidade de São Paulo. 2007, p. 16.

⁴⁵¹ KOSSLING, Karin Sant’Anna. *As lutas anti-racistas dos afro-descendentes sob a vigilância do DEOSP (1964-1983)*. Mestrado (História). Universidade de São Paulo. 2007, p. 41-43.

⁴⁵² Constituição da República Federativa do Brasil de 1967.

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm> Acesso 24/04/2021.

educação, de mais fortemente distingue pessoas o grupo no Brasil. Mas a isto não se pode chamar ‘preconceito racial’.⁴⁵³

O trecho acima é sintomático sobre a forma de interpretação então hegemônica nas Forças Armadas, que governavam o país, quanto ao sofrimento do preconceito no Brasil: não existiria preconceito racial, ou, conforme mobilizado, o “preconceito de cor”, mas apenas por razão econômica ou pelo grau de instrução obtido através da educação formal. E tal leitura fortalece o dimensionamento sobre a orientação do combate do regime à “propaganda de preconceitos de raça”. A repressão da ditadura militar ao que considerava “subversão”, por sinal, ampliou os seus mecanismos de atuação no ano de 1968. O governo do general Costa e Silva, sucessor de Castelo Branco, apresentou mudanças quanto à orientação política da ditadura vigente, adotando um modelo de nacional-desenvolvimentismo conservador, ao mesmo tempo em que intensificava a perseguição e repressão aos movimentos de resistência ao regime, em particular às guerrilhas armadas, realizadas por grupos de esquerda. Como uma demonstração de força e união dos diversos grupos que compunham o governo das Forças Armadas, em 13 de dezembro de 1968 foi proclamado o Ato Institucional nº5, que previa o poder do governo federal de intervir nos estados e municípios, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos, entre outras ações.⁴⁵⁴

Enquanto na vida política do país o autoritarismo da ditadura intensificava, a cena musical na qual se enquadram os artistas oriundos da Bossa Negra também sofreu alterações. Elza Soares lançou em 1968 dois álbuns. O primeiro, *Elza Soares. Bateria: Wilson das Neves*, recordava a sonoridade samba-jazz, com solos de piano, naipe de sopros e destaque para a bateria executada pelo músico apresentado no título. O disco continha regravações de “Balanço Zona Sul”, primeiro relativo sucesso comercial de Simonal, “Deixa isso pra lá”, do repertório de Jair Rodrigues - transformada em um interessante samba-jazz -, as bossanovistas “Garota de Ipanema”, “O pato” e “Samba de avião”, regravações de alguns sucessos de Elza (“Edmundo”, “Se acaso você chegasse” e “Mulata assanhada”), entre outras. O outro LP foi o segundo volume de *Elza, Milton e Samba*, um

⁴⁵³ MORAES FILHO, B. “Elementos básicos da nacionalidade as instituições” In: *Segurança e Desenvolvimento*, ano XVII, n. 130, Rio de Janeiro: Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra, 1968, p.53. Apud KOSSLING, Karin Sant’Anna. *As lutas anti-racistas dos afro-descendentes sob a vigilância do DEOSP (1964-1983)*. Mestrado (História). Universidade de São Paulo. 2007, p. 84. [A citação está transcrita aqui conforme consta na dissertação]

⁴⁵⁴ <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm> Acesso 24/04/2021. A referência historiográfica sobre o AI-5 é extensa e o diálogo será aprofundado no decorrer do próximo capítulo desta tese. Para uma leitura pontual e sintética, ver NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 83-94.

disco curto com mais uma série de regravações de canções mais antigas, em dueto. Ambos os álbuns sem abordar o tema racial.

Jorge Ben teve no ano de 1968 mais um momento de pausa na carreira, sem lançar nenhum trabalho fonográfico. Já Simonal, consolidava, com sucesso comercial, o formato da Pilantragem. Em novembro de 1967 o cantor já havia lançado o seu segundo álbum do ano, *Alegria, Alegria*, que apresentou as temáticas juvenis ou mesmo infantis de sua proposta musical em canções como “Escravos de Jó”, “Vesti Azul” e “Nem vem que não tem”, além de regravações de canções dos anos 1930 e 1940, como “Agora é cinza” e “Aos pés da Cruz”, releituras de canções de Festival, como “Belinha”, entre outras, em arranjos que destacavam a sonoridade jazzística e dançante. Em agosto de 1968, o álbum *Alegria, Alegria, vol. 2. ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*, repetiu a fórmula e apresentou, entre outras, “Sá Marina”, canção que angariou sucesso à época, e “Zazueira”, composição de Jorge Ben –o início de uma parceria e amizade entre Jorge e Simonal. Os dois LPs de Simonal evidenciaram a seu público que o caminho apontado em “Tributo a Martin Luther King” não demonstrava uma reorientação da carreira em direção a um repertório dito engajado.

O ano de 1969, contudo, se mostrou um cenário profícuo na produção de uma música brasileira com hibridações e interlocuções com a *Black Music* estadunidense. Esse enunciado, no entanto, não cabe para a produção de Elza Soares no período, posto que os dois álbuns que ela lançou no ano mantiveram as características demonstradas anteriormente de forma mais convencional. O primeiro, *Elza, carnaval & samba*, lançado no primeiro semestre, seguiu a sonoridade da gravação premiada da artista em “Sei lá, Mangueira”: arranjos que destacavam principalmente a instrumentação percussiva, incluindo o uso corrente de cuíca, surdo e tamborins, além dos naipes de sopros, com solos de trombone, portanto, mantendo parte da sonoridade característica da cantora. A faixa de abertura do álbum, “Bahia de todos os deuses”, sugere o tema associado à cultura negra (*Preto velho Benedito já dizia/ felicidade também mora na Bahia*) e na música de trabalho do disco, a faixa de abertura do Lado B, “Heróis da Liberdade”, há um coral reivindicando *Liberdade, senhor*, em uma canção que evoca a memória da escravidão: *Passava noite/ vinha dia/ o sangue do negro corria/ dia a dia/ De lamento em lamento/ de agonia em agonia/ Ele pedia o fim da tirania/ (...) Com flores e alegria, veio a abolição*. O segundo álbum lançado por Elza em 1969 foi o terceiro volume de *Elza, Miltoninho e Samba*, repetindo a fórmula dos outros dois discos. Apesar dos dois LPs mais “tradicionais”, por

assim dizer, um compacto lançado por Elza em junho de 1969 incluiu uma versão de “Chove Chuva”, de Jorge Ben, regravada com uma discreta - mas inovadora para a sonoridade então registrada nos discos da cantora - guitarra elétrica.

O cenário de hibridação da música brasileira com a *Black Music* estadunidense em 1969 fica marcado pelo retorno fonográfico de Jorge Ben, com uma produção que revolucionou a sua proposta musical. Após a aproximação com a Jovem Guarda expressa em *Bidú, silêncio no Brooklin*, o seguinte hiato de gravação de Jorge, em 1968, coexistiu com sua aproximação aos artistas do tropicalismo musical: uma vertente difundida dentro do ambiente dos festivais da canção e que buscava dissolver as dicotomias que tomavam a música brasileira, em prol de uma sonoridade dita “universal”, que conciliasse a noção de uma tradição musical brasileira, com as inovações trazidas pela Música Popular Moderna e os timbres elétricos do *rock*. O tropicalismo, capitaneado pelos artistas baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, buscava, de dentro dos festivais, romper com impasses que se instalavam em torno da institucionalização da chamada MPB, a Música Popular Brasileira, a partir do modelo de produção musical difundido nos festivais.⁴⁵⁵ O grupo obteve destaque em 1967, com a participação em festival de Caetano Veloso interpretando sua composição “Alegria, alegria” e Gilberto Gil, acompanhado do grupo Os Mutantes, com sua composição “Domingo no parque”. Conforme o texto de Ana Maria Bahiana para a reedição em Cd do disco *Jorge Ben*, de 1969:

Em meados dos anos 60, uma série de escolhas infelizes haviam descarrilhado a carreira ascendente de Jorge Ben Jor. (...) E foi exatamente a Tropicália que contribuiu para o resgate de Jorge, que se viu contratado por Guilherme Araújo e incluído no elenco do programa de TV “Divino, Maravilhoso”. Não que os tropicalistas influenciassem Jorge - era o contrário, a música de Ben surgia para eles como a mais perfeita síntese de sua proposta estética.⁴⁵⁶

A influência de Jorge aos tropicalistas foi evidenciada no primeiro álbum lançado pelo grupo Os Mutantes, homônimo, em 1968, no qual Jorge participou tocando violão na sua composição “A minha menina”. E duas composições suas foram incluídas no primeiro álbum da cantora Gal Costa, também oriunda do movimento: “Que Pena” e “Deus é amor”. Apesar de tal aproximação com a sonoridade elétrica rockeira da tropicália, o novo disco, *Jorge Ben*, voltava a conceder destaque ao timbre do violão do compositor e não apresentou instrumentos elétricos. No entanto, contou com arranjos, em duas faixas, assinados por

⁴⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. A república das bananas: o tropicalismo no panorama da MPB. In: *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2010.

⁴⁵⁶ Ana Maria Bahiana. Texto de contracapa. Jorge Ben. *Jorge Ben*. Álbum. Philips. 1969. Cd. Universal, 2009.

Rogério Duprat, maestro responsável pelos audaciosos arranjos das canções tropicalistas. O disco marcou, ainda, o retorno de Jorge à gravadora Philips, com assinatura do texto de contracapa ficando a cargo, novamente, de Armando Pittigliani que destacou: “A rítmica marcante de suas composições aliada ao incrível ‘balanço’ negróide de seu violão ‘sui generis’ tornaram suas singelas letras meras pontuações de ritmo integradas em um todo essencialmente selvagem e, ao mesmo tempo, lírico.”⁴⁵⁷ Contudo, apesar dos arranjos do disco explorarem *riffs* do naipe de sopros, enriquecendo a execução realizada pelo violão de Jorge, a sonoridade resultante não era próxima ao samba-jazz, tampouco explicitava a incorporação de outras vertentes da *Black Music* estadunidense. A originalidade da proposta musical criada por Jorge Ben a partir de 1969 –aliás, a fase mais celebrada de sua discografia –, portanto, neste momento inicial, apesar de representar o desenvolvimento do processo de hibridações realizado pelo artista, não é considerada pela pesquisa desta tese como exemplo da sonoridade da *Black Music* Brasileira.

Embora a sonoridade expressa nas gravações de Jorge Ben a partir do LP de 1969 não explicita o diálogo com as vertentes da música negra estadunidense, como ocorria na Bossa Negra, as letras de suas composições passaram a apresentar conexões transnacionais com a realidade das comunidades negras estadunidenses, reaproximando, assim, da Linguagem Política do Orgulho Negro. “Crioula”, a faixa de abertura desse disco, evidencia a valorização não da categoria “mulata”, mas da mulher negra (*Criola/ Uma linda dama negra/ A rainha do samba/ Mais bela da festa/ A dona da feira/ Uma fiel representante brasileira/ Criola/ Filha de nobres africanos/ Que por um descuido geográfico/ Nasceu no Brasil/ (...) Você crioula é o poder negro da beleza*) e destaca, além da ancestralidade africana *dessa fiel representante brasileira - mas nascida no país por um descuido geográfico -*, que essa musa *é o poder negro da beleza*. Jorge trouxe para a composição o termo “poder negro”, então emblemático nas lutas negras estadunidenses, particularmente difundido pelo ativista Stockely Carmichael, que publicou em 1967 o livro cujo título era o termo em inglês: *Black Power*.⁴⁵⁸ O termo, aliás, foi apresentado com destaque na reportagem sobre os EUA na edição da revista *Realidade* de outubro de 1967. A primeira faixa do Lado B do Lp, “Take it easy my brother Charles”, também apresentava a conexão transnacional nos versos *Take it easy, meu irmão de cor/ (...) Depois que o primeiro homem/ maravilhosamente pisou na lua/ eu me senti com direitos/ com princípios e*

⁴⁵⁷ Armando Pittigliani. Texto de contracapa. Jorge Ben. *Jorge Ben*. Álbum. Philips. 1969.

⁴⁵⁸ CARMICHAEL, Stockely; HAMILTON, Charles V. *Poder Negro, la política de liberación em Estados Unidos*. 1976 (Edição mexicana).

dignidade/ de me libertar/ por isso, sem preconceito eu canto. Além de trazer palavras em inglês no diálogo com o *irmão de cor* - referenciando a fraternidade diaspórica negra destacada parágrafos atrás -, a conexão entre o primeiro homem que pisou na lua (em 1969, o astronauta estadunidense branco Neil Armstrong realizou o feito), a dignidade e libertação de preconceitos a partir dos direitos evoca o contexto racial dos EUA.

Se na produção de Jorge Ben em 1969 a identificação de diálogos com a sonoridade *Black* estadunidense esteve pouco explícita, o contrário pode ser dito de Simonal. Nos dois LPs lançados pelo artista em tal ano, há uma incorporação explícita dos gêneros musicais da *Black Music*. O álbum *Alegria, Alegria vol.3 ou Cada um tem o disco que merece*, lançado em abril de 1969, manteve o acompanhamento do Som Três, acrescido de um naipe de sopros (três saxofones e dois trompetes) e um percussionista. É notável também a incorporação de mudanças pelo Som Três, com o baixista Sabá passando a tocar também o contrabaixo elétrico e o pianista César Mariano a incluir o piano e órgão elétricos. Os arranjos foram de César e do maestro negro Erlon Chaves (que atuou no disco de 1965). O disco documenta as canções *gospel* “Silêncio” (Eduardo S. Neto/Sérgio Bittencourt) e “Aleluia Aleluia” (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar); a composição *soul* “Mustang cor de sangue” (Marcos Valle/Paulo S. Valle) e uma versão *soul* para a toada “Prece ao vento” (Gilvan Chaves/ Alcyrr P. Vermelho/Fernando L. Câmara Cascudo. Lançada em 1954 pelo Trio Nagô e regravada em 1956 por Elizeth Cardoso), além do *funk* “What you Say”, composição de Simonal cantada em inglês - “na língua da matriz”, como anunciado na abertura da canção. A interpretação de composições de Jorge Ben não foi mantida nesse álbum, mas compensada no compacto seguinte, lançado em agosto, com as canções “País tropical/ Se você pensa”, que apresentou ao país, com enorme sucesso, a composição que Jorge regravou em seu LP de 1969, interpretada por Simonal em um arranjo dançante de *soul jazz*. Conforme a dissertação de Luciana Oliveira, ao mencionar da versão de Jorge Ben: “Wilson Simonal, então o cantor mais famoso (e o mais bem pago) do país, que já havia gravado *País Tropical* e feito da canção um estrondoso sucesso.”⁴⁵⁹

O lançamento seguinte de Simonal saiu em novembro de 1969, *Alegria, Alegria vol. 4 ou Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*, que fechou a série *Alegria, Alegria* com a mesma equipe do disco anterior e ressaltando, desde o título do álbum, o impacto da canção “País tropical” - o subtítulo do disco é uma frase

⁴⁵⁹ OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor.* Dissertação (Comunicação). Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 125.

que Simonal incluiu em sua versão, na introdução da música. A incorporação do *soul* e o *funk* neste álbum foi menos explícita do que a expressa no anterior, predominando arranjos de sonoridade *soul jazz*, como era corrente na Pilantragem; mas ainda aparece forte nas baladas *soul* “Evie”, cantada em inglês, e “Olho d’água”, e na introdução funkeada da versão pilantragem da cantiga infantil “Eu fui no tororó”. E, tal qual o álbum anterior, em nenhuma das canções a temática abordava a linguagem antirracista.

A produção musical de Wilson Simonal entre 1968 e 1969 não voltou a expressar a Linguagem Política do Orgulho Negro. Contudo, os discos do cantor registram a interlocução com a *Black Music* estadunidense, a partir da incorporação explícita dos gêneros *soul* e *funk*. E em uma produção influente, afinal, segundo o biógrafo Ricardo Alexandre sobre o ano de 1969, em comparação entre Simonal e o campeão em vendas de discos, Roberto Carlos: “Naquele momento, o que se via era as vendagens de Roberto caindo de 500 mil para 300 mil discos, e as de Simonal orbitando entre 500 e 600 mil.”⁴⁶⁰

A ampliação realizada por Wilson Simonal no leque de incorporação de sonoridades da música negra dos EUA a partir de 1967, com “Tributo a Martin Luther King” e a rápida adoção do *soul* e o *funk*, sugere uma atenção do artista para as novidades surgidas nas paradas de sucesso estadunidenses na categoria musical *Black Music*. No decorrer da década de 1960, o gênero *soul* obteve destaque comercial no país de origem e houve a criação do *funk*. Segundo Carlos Calado, no livreto *James Brown*: “Lançado só em maio de 1963, o álbum *Live at the Apollo* chegou ao segundo lugar na parada pop, permanecendo entre os discos mais vendidos por 66 semanas.”⁴⁶¹ O destaque para este álbum deve-se por ser considerado um dos mais influentes do nome mais influente da *Black Music* a partir dos anos 1960: James Brown. O músico *soul* lançou em 1965 a canção “I got you (I feel good)”, que sinalizava para uma execução ainda mais dançante e ritmada dentro da sonoridade *soul*, proposta que, conforme Carlos Calado, foi desenvolvida, com impacto, dois anos depois:

Em “Cold Sweat”, Brown radicalizou. “Em algum momento de 1967, James Brown concluiu que o fator mais opressivo na música era a tirania da progressão de acordes. Então ele decidiu se revoltar fazendo música na qual as mudanças de acordes eram supérfluas. O resultado foi o nascimento do funk moderno, dividido nos lados A e B de um disco compacto”, sintetizou bem o crítico Dave Marsh referindo-se a essa gravação, em seu livro *The Heart of Rock & Soul*.⁴⁶²

⁴⁶⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009, p. 147.

⁴⁶¹ CALADO, Carlos. *James Brown*. [Coleção Folha Soul & Blues, v, 3] 2015, p. 19.

⁴⁶² CALADO, Carlos. *James Brown*. [Coleção Folha Soul & Blues, v, 3] 2015, p. 22.

James Brown não era o único cantor *soul* com grande impacto comercial no período. Apenas no ano de 1967, o cantor negro Otis Redding consagrou-se no Monterey Pop Festival, cantando no mesmo palco que astros brancos do *rock*, como Janis Joplin, The Byrds, Canned Heat e Country Joe and The Fish e havia feito uma bem sucedida turnê na Europa. Conforme Carlos Calado, no livreto *Otis Redding*: “Já em outubro desse mesmo ano, os leitores da influente revista britânica *Melody Maker* elegeram Otis Redding como ‘vocalista nº1 do mundo.’ Pela primeira vez em dez anos, esse prêmio deixou de ser entregue a Elvis Presley”,⁴⁶³ um indicativo do impacto do artista para além das plateias negras de seu país. A carreira deste cantor, contudo, foi interrompida em dezembro de 1967, com o desastre aéreo que o matou.

Para além do sucesso da *soul music*, o impacto da proposta *funk*, recém criada por James Brown, foi particularmente sentido em 1968. Tal impacto ocorreu com uma canção composta por Brown a partir das revoltas ocorridas em bairros negros dos EUA após o assassinato de Martin Luther King, em 4 de abril de 1968. Lançada em agosto, “Say it loud, I’m black, I’m proud” era um *funk* dançante, com letra combativa. Novamente citando Carlos Calado: “O impacto dessa canção ficou estampado nos *hit parades*: ‘Say it loud’ frequentou os primeiros lugares da parada de rhythm & blues durante três meses, além de chegar ao décimo lugar na parada pop.”⁴⁶⁴

De tal forma, a adoção por Simonal dos gêneros *pop* da *black music*, *soul* e, sobretudo, *funk*, explicitava a interlocução com uma produção recente de músicos negros estadunidenses, ainda que fosse um desenvolvimento mais simples para um músico que já se ancorava nas vertentes jazzísticas *soul jazz* e *funky* - com as quais os gêneros de música *pop* citados dialogavam. E, assim como Simonal demonstrou estar atento a esses gêneros, setores da indústria fonográfica brasileira também identificaram o potencial comercial da música jovem (*pop*) negra oriunda dos Estados Unidos. O pianista Dom Salvador, músico negro consagrado nos trios de samba-jazz, e figura que obteve enorme influência para a música brasileira, esclareceu sobre isso em entrevista, ao comentar a respeito do impacto do produtor Hélcio Milito para sua carreira:

Depois, fiz o disco Dom Salvador em 69, em que participaram alguns músicos como o Cassiano, o baixista Paulo César Barros, o Laércio de Freitas e o Durval Ferreira. Nessa época, o Hélcio tinha recém-chegado dos EUA. Estava tendo um movimento lá fora da black music e ele voltou com a idéia de que eu era o cara

⁴⁶³ CALADO, Carlos. *Otis Redding* [Coleção Folha Soul & Blues, v. 10] 2015, p. 08.

⁴⁶⁴ CALADO, Carlos. *James Brown*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 3] 2015, p. 08, 09.

que poderia fazer um negócio desse no Brasil. Ele me mostrou um discos do Sly & The Family Stone, Blood Sweat & Tears, Chicago e Kool & The Gang. Eu achei que poderia fazer uma mistura. Aí surgiu o Abolição, a concepção foi dele e a idéia foi minha. Eu fiz uma mistura, até choro a gente tocava.⁴⁶⁵

Hélcio Milito, antes de ser produtor musical, foi baterista do grupo de samba-jazz Tamba Trio, liderado pelo pianista Luiz Eça. E, conforme mencionado por Salvador, já como produtor musical, Hélcio o convidou para formular no Brasil uma sonoridade *soul* e *funk*, na linha da realizada pelos artistas estadunidenses citados. Uma primeira iniciativa em prol do redirecionamento da carreira de Salvador foi a sugestão de Hélcio para a mudança de seu nome artístico, conforme é explicitado na mesma entrevista com o pianista, quando, perguntando sobre a origem do apelido “Dom”, diz: “O Hélcio Milito, baterista do Tamba Trio, foi quem me deu esse apelido. Ele é um cara visionário, muito inteligente. Disse que eu deveria procurar um nome mais artístico e sugeriu Dom. Eu gostei e assim ficou.”⁴⁶⁶

Salvador vinha de uma carreira sólida como instrumentista, tendo tocado com Jorge Ben, Quarteto em Cy e Simonal e atuado como pianista de Elis Regina na gravação do álbum *Samba eu canto assim*, lançado em 1965. Entre 1965 e 1966, lançou quatro álbuns autorais e instrumentais de Bossa Negra pelas gravadoras Philips e Mocambo. Na Philips, em discos creditados ao Rio 65 Trio (Salvador ao piano, Sergio Barroso no baixo e Edison Machado na bateria) lançou em 1965 o álbum *Rio 65 Trio* (que inclui sua composição mais conhecida, “Meu fraco é café forte”) e *A Hora e a vez da M.P.M* (disco no qual o texto de contracapa, de autoria de Armando Pittigliani, diz: “Mas a principal diferença entre o ‘iê-iê-iê’ e a música moderna é que aquele, como uma mulher bonita e sem dotes de inteligência, atrai mas não prende, enquanto a MPM tem mais profundidade, mais ‘miolo’, mais base.”). E na Mocambo, creditados ao Salvador Trio (Salvador, Edson Lobo no baixo e Victor Manga na bateria), lançou o LP *Salvador Trio*, em 1965, e (com a mesma formação do Rio 65 Trio), *Tristeza*, em 1966. Os três primeiros discos seguiam a cartilha do samba-jazz, notavelmente o primeiro, cujas performances, mesmo em canções já conhecidas (“Desafinado”, “Minha namorada”) pouco evocavam o ritmo do samba, soando mais nitidamente *hard bop*. O último disco citado, *Tristeza*, aproximou à sonoridade da Jovem Guarda, com Salvador executando um órgão elétrico (em performance com similitudes à de Lafayete, organista da banda de Roberto Carlos à época), mas também aproximava das

⁴⁶⁵ Tatiana Queiroz. *Após 35 anos, Dom Salvador grava disco brasileiro e se apresenta no Rio*. Publicado em 27/07/2007. Disponível em: <<http://www.musitec.com.br/revistas/?c=2472>> Acesso 04/05/2020.

⁴⁶⁶ Tatiana Queiroz. *Após 35 anos, Dom Salvador grava disco brasileiro e se apresenta no Rio*. Publicado em 27/07/2007. Disponível em: <<http://www.musitec.com.br/revistas/?c=2472>> Acesso 04/05/2020.

sonoridades então lançadas em discos da *Black Music* estadunidense, como as dos organistas Booket T. e Sly Stone.

O retorno aos estúdios por Salvador, na CBS, em 1969, documentou o avanço das mudanças apresentadas em seu último disco, acrescidas das influências sugeridas por Hélcio Milito. O álbum instrumental *Dom Salvador* apresentava o pianista a partir da identificação transnacional, afinal, o título do texto de contracapa anunciava: “Dom Salvador. Síntese brasileira da música negra no mundo”. É interessante destacar a construção da narrativa sobre a mudança de sonoridade do artista no texto de apresentação do disco, pois diz que no “tempo em que ficou sem gravar, Dom Salvador aproveitou para fazer uma pesquisa racional e em profundidade sobre a música do nosso tempo, buscando um caminho que dissesse alguma coisa e que estivesse de acordo com o gosto do público.”⁴⁶⁷ Concluindo o apagamento da sugestão do produtor Hélcio Milito em sua dose de direcionamento comercial, o texto afirma: “Salvador considera este disco a sua primeira oportunidade real para gravar o que queria e como queria. E é grato à CBS por isso.” Os músicos participantes não são creditados no LP, mas, conforme informado pelo músico no trecho de entrevista citado acima, incluiu o baixista branco Paulo César Barros (do grupo de *rock* Renato & Seus Blue Caps, e que também tocava com Roberto Carlos e Erasmo Carlos) e o jovem guitarrista paraibano negro Cassiano, então do grupo Os Diagonais. A sonoridade do disco foi predominantemente elétrica, com uma guitarra rítmica onipresente (sem solos), bateria estilo *rock* ou *soul*, contrabaixo elétrico em marcação convencional, e destacando duetos entre piano (acústico ou elétrico) e órgão elétrico. Em duas canções, o arranjo elétrico foi acrescido do uso de cuíca: “Folia de Reis” e “O Rio”. E cabe pontuar a versão de “País tropical”, então sucesso de Simonal composta por Jorge Ben.

Um último disco lançado em 1969 que também evidenciou o trânsito de um músico da Bossa Negra rumo ao *Black Soul* é o álbum *International Hot*, creditado a Raulzinho e o Impacto 8, lançado pela gravadora Equipe. “Raulzinho” é o trombonista Raul de Souza, músico negro que transitou entre as gafieiras e o samba-jazz e lançou em 1965 seu primeiro LP como líder de gravação, o instrumental *À vontade mesmo*, pela gravadora RCA - em estilo samba-jazz, com acompanhamento de Cesar Camargo Mariano, no piano, Humberto Clayter, no contrabaixo e Airto Moreira, na bateria. Com o sucesso da proposta da Pilantragem de Simonal, Raul de Souza participou do conjunto A Turma da Pilantragem,

⁴⁶⁷ Texto de contracapa. Autoria não creditada. Dom Salvador. *Dom Salvador*. Álbum. CBS. 1969.

com o qual gravou dois discos,⁴⁶⁸ antes de enfim lançar o novo disco como líder, em 1969. O conjunto Impacto 8 incluía o saxofonista e flautista Oberdan Magalhães, os pistonistas (trompetistas) Bill Vogen e Sérgio, o baixista Romildo, o violonista e guitarrista Frederica e o baterista Robertinho Silva, além do vocalista Betinho. O disco intercala execuções instrumentais e com vocal, e repertório amparado em regravações de músicas estadunidenses, como “I’ve got a feelin’”, de James Brown (“I feel good”) e “Cantaloupe Island” do pianista negro de *jazz* Herbie Hancock.

Contudo, se os álbuns instrumentais lançados por Dom Salvador e Raulzinho definem a mudança de orientação de artistas oriundos da Bossa Negra, um último disco lançado em 1969 ainda interessa ao argumento do primeiro capítulo desta tese, mas agora a partir dos círculos da Jovem Guarda: *Eva 2001*, disco de estreia solo da cantora Evinha (ou Eva). Ela integrava outro grupo de *Doo Wop*, Trio Esperança, junto aos irmãos Mário e Regina. O Trio Esperança foi formado por os três irmãos mais jovens da família dos integrantes dos Golden Boys, grupo que, conforme mencionado no início do tópico anterior deste capítulo, iniciou a carreira na década de 1950 a partir do mesmo estilo musical. O Trio Esperança gravou o primeiro disco em 1961 e lançou diversos compactos e seis LPs no decorrer dos anos 1960, associados ao impacto da Jovem Guarda.

Em 1969, Eva foi convidada para lançar carreira solo. Seu primeiro álbum foi lançado pela gravadora Odeon com texto de contracapa escrito por Wilson Simonal: “Algum tempo atrás quando apareceu o Trio Esperança, todo mundo ficou vidrado. O Trio é um tremendo sucesso. Embora as três vozes irmãs se harmonizassem divinamente, poucas pessoas percebiam que ali se estava formando a futura ‘maior cantora do Brasil’.”⁴⁶⁹ As canções do álbum apresentavam baladas *soul* de arranjos discretos, entre naipe de sopros, guitarra elétrica discreta, órgão, bateria, contrabaixo e piano, mas cujo destaque maior era concedido à voz da cantora. A canção que ficou mais conhecida do disco - e uma das mais emblemáticas de toda a carreira da cantora - é a faixa de abertura, a balada *soul* “Casaco Marrom (Bye, Bye, Ceci)”.

A temática predominante do álbum *Eva 2001* é romântica. A única canção, no entanto, passível de ser destacada em meio à temática discutida na presente tese é a segunda faixa do Lado A, “Tigre da Esso que sucesso”. Ao retratar o efeito de “viagem no tempo e

⁴⁶⁸ <<https://dicionariompb.com.br/raul-de-souza/dados-artisticos>> Acesso 25/04/2021.

⁴⁶⁹ Wilson Simonal. Texto de contracapa. Eva. *Eva 2001*. Álbum. Odeon. 1969.

no espaço” possibilitado pelas telas dos aparelhos televisores, a letra da canção faz uma alusão à questão racial nos EUA no verso: *vim da Casa Branca, da causa negra, sem me cansar*. O verso sugere uma identificação do viajante andarilho que narra a canção com a Linguagem Política do Orgulho Negro, ao apontar sua origem na causa negra e na residência oficial do presidente da República estadunidense e sede oficial do poder Executivo do país. No entanto, a temática não é explorada ou desenvolvida na letra da canção, que apresenta imagens desconexas, aparentando uma bricolagem das referências *pop* que se apresentam diante este andarilho.



Fig. 4: Eva. *Eva 2001*. Odeon. 1969. Extraído de: <<https://immub.org/album/eva-2001>> Acesso 26/04/2021.

Com os diversos lançamentos fonográficos demarcando a incorporação explícita de sonoridades *soul* e *funk*, o ano de 1969 marcou o passo definitivo da transição de uma Bossa Negra - que hibridava referências jazzísticas estadunidenses ao samba brasileiro e remontava a sonoridade das Gafieiras - rumo à *Black Soul*, consagrada na década de 1970.

No decorrer da década de 1960, portanto, foi gerada e desenvolvida uma forma de expressão de uma *Black Music* de criação e expressão brasileira, realizada, inicialmente através da hibridação. Mas, a partir de 1967, essa vertente brasileira também foi executada através da incorporação e reelaboração nacional de gêneros da música negra estadunidense.

Conclusão: “O fim do começo...”

A proposta deste primeiro capítulo constituiu em situar a leitora ou leitor desta tese quanto ao objeto e tema desta pesquisa: a *Black Music* Brasileira e a expressão da Linguagem Política do Orgulho Negro. Para tal intuito, o argumento defendido neste capítulo é que o desenvolvimento da *Black Music* no Brasil ocorreu durante a década de 1960 e entre artistas de impacto no mercado fonográfico, tendo como pioneira Elza Soares. A partir da Bossa Nova, foi localizada uma proposta alternativa à Bossa Nova, que promovia hibridações do samba – sobretudo o subgênero Samba de Gafieira – com sonoridades jazzísticas da *Black Music* estadunidense: as vertentes *New Orleans*, *Hard Bop*, *Soul Jazz* e *Funky*. Na segunda metade da década ocorreu a consolidação da Linguagem Política do Orgulho Negro, com a gravação do *spiritual* “Tributo a Martin Luther King”, por Wilson Simonal. A canção marcou tanto a apropriação de interlocuções mais explícitas das sonoridades estadunidenses, a partir não mais da hibridação, mas da incorporação (sedimentando, de tal modo, a formulação de uma *Black Music* brasileira); como a expressão de letras que articulavam a realidade das comunidades negras estadunidenses e suas formas de reivindicação, à realidade de exclusão das comunidades negras brasileiras, identificando uma experiência compartilhada.

A percepção de experiências compartilhadas quanto ao cotidiano e os desafios de “ser negro” potencializou uma construção identitária que promove diálogos transnacionais: uma forma específica de ler, compreender e comunicar a experiência racial a partir da realidade da diáspora africana no continente americano (mas buscando como norte cultural a experiência estadunidense) que a tese denominou por Linguagem Política do Orgulho Negro. Assim, as temáticas nas letras das canções podiam ir ao encontro do movimento de interlocução transnacional já realizado pelas sonoridades mobilizadas, ao hibridar ou incorporar gêneros dos EUA.

Para realizar esse movimento, o capítulo propôs um recuo no recorte temporal da tese, para demonstrar na primeira metade do século XX, durante os primórdios da indústria fonográfica brasileira, a identificação de hibridações entre a música popular brasileira e gêneros da música negra estadunidense, as *race records*. A necessidade da maior extensão de tal recuo é justificada pela inexistência do argumento mobilizado entre a historiografia então conhecida pelo autor desta tese, demandando, assim, maior consistência na análise efetuada. A pesquisa sustentou que a primeira vertente de samba registrado no Brasil, o

estilo Cidade Nova, articulou hibridações com o gênero jazzístico *New Orleans*, em uma sonoridade conservada entre as décadas de 1930 a 1960 nos ambientes das Gafieiras. Também desde a década de 1920 a pesquisa identificou exemplos da expressão do antirracismo por parte de compositores negros na música popular brasileira, no que foi denominado Linguagem Política Negra Antirracista. A tradição de sonoridade do Samba de Gafieira sustentou a produção de Elza Soares e do samba-jazz, no que foi etiquetado como Bossa Negra a partir de 1960, o recorte inicial da tese.

De tal forma, na análise da Bossa Negra de Elza Soares, e, posteriormente, do samba-jazz de Jorge Ben e Wilson Simonal foi possível perceber tanto as heranças e diálogos com o histórico de hibridações documentado pela sonoridade do Samba de Gafieira, quanto as inovações então trazidas pelas produções artísticas no contexto. Após a pioneira Elza Soares, as produções de Jorge Ben e Simonal também foram associadas ao padrão de hibridação do samba ao *jazz* que então caracterizava a concepção de “modernidade” da Bossa Nova, mas trazendo articulações não ao *cool jazz*, como no movimento consagrado por Tom Jobim e João Gilberto, mas ao subgênero jazzístico de *black music hard bop*. De tal forma, as produções de Jorge Ben e Simonal foram compreendidas durante a pesquisa como mais uma etapa e desenvolvimento da Bossa Negra, ampliando os canais para a difusão da linguagem negra antirracista na canção.

Por fim, seguindo, sobretudo, a trajetória dos artistas associados à Bossa Negra, a pesquisa localizou as primeiras evidências de incorporação no Brasil das sonoridades de música jovem (ou, conforme atribuídas à época, música *pop*) *soul* e *funk*. Mas as canções também evidenciaram os elementos de uma nova forma de expressão do antirracismo na canção brasileira, o que a tese denominou de Linguagem Política do Orgulho Negro.

Feito o esforço inicial de definir e explorar os primórdios da *Black Music* Brasileira, agora será possível prosseguir no objeto da pesquisa em seu momento de maior produção, repercussão e consagração: a década de 1970.

Capítulo Dois:

De 1970 a 1978:

Ápice da estética *Black* e difusão no circuito comercial.

Dessa vida, nada se leva
Não sei por que vocês
têm tanto orgulho assim
Você sempre me despreza
Sei que sou negro,
mas ninguém vai rir de mim!
Vê se entende, vê se ajuda
O meu caráter não está na minha cor
O que eu quero, não se iluda,
O meu futuro é conquistar o seu amor.
Sou negro, sim
Mas ninguém vai rir de mim!
(Getúlio Cortês)

Introdução.

*Rei da luta, Luther King.
Negro é o samba e o swing.
Nossa história está na cara,
na pele, no cabelo pixaim.
(...) Nossa luta tá no dia-a-dia,
mesmo que longe do fim.
Eu também tive um sonho,
igual ao de Martin Luther King.⁴⁷⁰
(Wilson Simoninha [Jair de Oliveira] 2008)*

O olhar retrospectivo para as duas primeiras décadas do século XXI explicita uma interessante reação da indústria fonográfica perante a crise no mercado de CDs: a reedição do catálogo de álbuns de artistas de maior expectativa comercial a partir da criação de livretos, com comercialização ampliada em bancas de jornais. O público consumidor de CDs originais – termo difundido à época para qualificar aqueles produzidos pela indústria fonográfica, diferenciando, assim, das reproduções caseiras, então chamadas de “CDs piratas” ou a reprodução nas plataformas digitais – passou a ser seduzido por coleções que ofereciam um fácil acesso à grande parte da produção de determinado cantor ou cantora. As coleções traziam também um livreto explicando o contexto de cada disco reproduzido, tudo isso facilitado pela distribuição semanal de um exemplar nas bancas de jornais de todo o país e com um valor acessível (em média, de R\$7,99 a R\$19,99 cada livro-CD, em todo o período de 20 anos do recorte citado). Concluindo a estratégia de vendas, além das edições isoladas de cada álbum em livro-CD, comumente há a oferta de uma caixa fechada e personalizada incluindo a coleção completa então produzida (o chamado *box*).

Possivelmente, a primeira entre essas coleções de livros-CD vendidas em bancas de jornais dedicadas a um só artista foi a *Coleção Chico Buarque*, lançada pela editora Abril, com 20 exemplares. A coleção incluiu 20 álbuns originalmente lançados entre as décadas de 1970 e 1990, com a reprodução das capas e encartes originais e um livreto de 44 páginas em cada edição, contando tanto a biografia do artista, quanto créditos e a história de produção de cada álbum.⁴⁷¹ No ano seguinte, 2011, a editora Abril prosseguiu na iniciativa com a *Coleção Tim Maia*, que, mais modesta que a do Chico, incluiu 14 livro-CDs com as mesmas características da coleção anterior, abrangendo alguns dos álbuns lançados pelo artista entre 1970 e 1997, incluindo um disco póstumo, ao vivo, originalmente lançado em

⁴⁷⁰ Wilson Simoninha. *Rei da luta* (Jair Oliveira). *Melhor*. Álbum. Som Livre. 2008. Faixa 04.

⁴⁷¹ <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/colecao-reune-20-cds-comentados-de-chico-buarque.html>> Acesso 06/05/2021.

2007. No caso dessa coleção, o atrativo principal estava no relançamento de dois então consagrados álbuns lançados por Tim e que há muito tempo estavam fora de catálogo: *Tim Maia Racional* e *Tim Maia Racional vol. 2*, originalmente lançados em 1975 e 1976; e ainda o *Tim Maia Racional vol. 3*, então inédito - e disponível apenas como um bônus para quem comprasse a coleção completa.⁴⁷²

Em 2012 a editora Abril lançou a *Coleção Milton Nascimento*, com 20 volumes, incluindo todos os álbuns lançados pelo artista, no Brasil e nos EUA, de 1967 a 1990, entre discos gravados em estúdio e ao vivo.⁴⁷³ Ainda em 2012, a Innovant Editora aderiu ao formato e lançou simultaneamente a *Coleção Caetano Veloso* e a *Coleção Gilberto Gil*, em celebração aos 70 anos de vida dos artistas homenageados, cada uma delas com 20 títulos selecionados entre a obra de cada artista em um livreto de 32 páginas.⁴⁷⁴ Em 2013, o Grupo Folha - que, até então, lançava coleções no formato livro-CDs dedicadas a gêneros musicais, como Música Clássica, Jazz e Bossa Nova, e não a artistas isolados - aderiu à iniciativa *Coleção Folha Tributo a Tom Jobim*, distribuída pela editora MediaFashion, e contendo 20 títulos do catálogo do artista em um livreto de 48 páginas.⁴⁷⁵ Por fim, em 2015, o Grupo Folha lançou o que, até o momento da redação desta tese, foi a última iniciativa dedicada a um único nome, a *Coleção Folha O Melhor de Elis Regina*, com 25 livros-CDs abordando a obra de Elis entre 1965 e 1980, incluindo 4 discos de raridades.⁴⁷⁶

Em todas as coleções de livro-CDs até então lançadas, incluindo as dedicadas a gêneros musicais ou as em tributo ao catálogo de somente um artista, a única referente à *Black Music* Brasileira foi a *Coleção Tim Maia*. Para além da expectativa comercial e da importância da obra de Tim para a música brasileira, a seleção do catálogo também fornece uma evidência da centralidade da produção do artista para o que é considerada a música *Black* no Brasil. Afinal, conforme expresso no primeiro volume da coleção, dedicado ao álbum de estreia do cantor:

Tim Maia 1970, como o disco ficou conhecido é, segundo muitos críticos, o álbum responsável pela introdução e popularização do *soul*, a moderna música negra americana, no Brasil. Mais que importar o ritmo, Tim tropicalizou-o,

⁴⁷²<<https://oglobo.globo.com/cultura/colecao-de-discos-de-tim-maia-vendida-em-bancas-com-album-inedito-2821686>> Acesso 06/05/2021.

⁴⁷³<https://www.discogs.com/pt_BR/label/1062398-Cole%C3%A7%C3%A3o-Milton-Nascimento> Acesso 06/05/2021.

⁴⁷⁴<<https://musicapave.com/artigos/box-de-livros-cds-celebram-as-carreiras-de-caetano-e-gil/>> Acesso 06/05/2021.

⁴⁷⁵<<https://tomjobim.folha.com.br/colecao.html>> Acesso 06/05/2021.

⁴⁷⁶<<https://promoelis.folha.com.br/#about>> Acesso 06/05/2021.

temperando-o com variedades locais como o samba, o xaxado, e a bossa nova. O resultado é sensacional.⁴⁷⁷

Conforme é informado no trecho citado, a Coleção não está sozinha em atribuir a Tim Maia a introdução da sonoridade *soul* no Brasil. Doze anos antes, em 1999, a Editora Jorge Zahar publicou o *Guia da MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. O autor, o jornalista Antonio Carlos Miguel, abre o livro dizendo: “Mais do que um prefácio, esta abertura é uma denúncia do descaso por parte da indústria do disco no Brasil em relação à MPB.”,⁴⁷⁸ referindo à então carência de relançamentos em CD da produção da nossa música popular. O verbete dedicado à Tim Maia, com a indicação de quatro álbuns, inicia apresentando-o: “Introdutor da soul music no Brasil, esse carioca de vozeirão e personalidade fortes deixou mais de 30 álbuns.”⁴⁷⁹ Uma publicação mais recente – e abrangente – dedicada à sonoridade *Black* no Brasil, *1976. Movimento Black Rio*, escrita por Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe e publicada em 2016 pela editora José Olympio, apresenta: “Sebastião Rodrigues Maia, talvez o personagem mais representativo de uma nova safra musical da MPB, classificada no subgênero samba-soul justamente pelo pioneirismo de misturar a música brasileira a elementos do soul e do funk norte-americanos.”⁴⁸⁰

Na produção acadêmica, o livro *A cena musical da Black Rio. Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, fruto da tese de doutorado em Comunicação Social de Luciana Xavier de Oliveira, ao retratar o “momento-chave para a configuração de uma cena de *black music* brasileira [, ressalta] as trajetórias midiáticas de artistas como Tim Maia, Jorge Ben Jor e Dom Salvador”; e cita o brasilianista Bryan Mcann, que “postulou que o primeiro álbum de Tim Maia (*Tim Maia*, 1970. Polydor) ‘inaugurou o Soul Brasileiro como um subgênero vocal musical’, afirmando que o cantor foi uma espécie de retransmissor da cultura negra norte-americana”.⁴⁸¹ A tese de doutorado do cientista social Carlos Eduardo A. Paiva, *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*, embora não nomeie Tim como o inaugurador da *soul music*, tem sua estrutura construída a partir da trajetória biográfica do cantor e destaca já na introdução: “De fato, no ano de 1970 a *soul music* se faria ouvir com

⁴⁷⁷ GANDRA, José Ruy. *Tim Maia 1970*. (Coleção Tim Maia, v. 1). Abril Coleções. 2011, p. 7. Grifo nosso.

⁴⁷⁸ MIGUEL, Antonio C. *Guia da MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. 1999, p. 9.

⁴⁷⁹ MIGUEL, Antonio. *Guia da MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. 1999, p. 254. Grifo nosso.

⁴⁸⁰ PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. SEBADELHE, Zé Octávio. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 33.

⁴⁸¹ OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A cena musical da Black Rio. Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. 2018, p. 89.

o lançamento do primeiro disco de Tim Maia, as investidas sonoras de Jorge Ben e a consagração performática de Tony Tornado no V Festival Internacional da Canção (V FIC).⁴⁸² A dissertação em Música de Eloá Gabrielle Gonçalves, *Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970*, informa que “Um dos exemplos importantes de se ressaltar quando se trata dos precursores da *soul music* e do *funk* no Brasil é o cantor e compositor Tim Maia. Em 1959, o artista que seria tido como um dos ‘pais do soul brasileiro’ iniciava sua estadia nos EUA, que durou cerca de cinco anos.”⁴⁸³ Retrocedendo ao ano de 1979, na crítica musical também é localizada tal atribuição, como em *Importação e assimilação: rock, soul e disquete*, artigo da jornalista Ana Maria Bahiana publicado por Aduino Novaes na obra panorâmica *Anos 70*:

Com a soul music - e, de um modo mais abrangente, com os modos negros e americanos de fazer música - já se deu um processo parecido com o do rock. Surgiu, num primeiro momento, uma leva de compositores, cantores e grupos voltados 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 plateias em potencial.⁴⁸⁴

No trecho citado acima, Ana Maria Bahiana localiza a referência de Tim Maia ainda na década de 1960, antecipando, portanto, em relação ao lançamento do primeiro LP gravado pelo artista e a conquista de enorme sucesso popular. A mesma localização temporal foi feita por Luciano Marsiglia na reportagem *Desarmado e Perigoso: como o movimento Black Rio apavorou a ditadura militar (Orgulho Negro. 1976-1977)*, publicada na edição especial “História do Rock Brasileiro. Anos 70”, da revista *Super Interessante*, de novembro de 2004. Ao mencionar sobre a difusão da sonoridade na indústria fonográfica da segunda metade da década de 1970, a reportagem menciona: “A Phonogram tinha dois tradutores do soul: Tim e Cassiano. Desde 1968, Tim difundia o gênero.”⁴⁸⁵ Conforme será abordado neste segundo capítulo da tese, as duas publicações referenciam a trajetória artística de Tim Maia, que lançou dois discos compactos entre os anos de 1968 e 1969 sem repercussão comercial e apareceu em quadros do programa televisivo *Jovem Guarda*, antes de conseguir lançar o LP de estreia.

⁴⁸² PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. 2015, p. 5.

⁴⁸³ GONÇALVES, Eloá Gabrielle. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2011, p. 32.

⁴⁸⁴ BAHIANA, Ana Maria. *Importação e assimilação: rock, soul e disquete*. In: NOVAES, Aduino. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. [original de 1979] 2005, p. 59.

⁴⁸⁵ MARSIGLIA, Luciano. *Desarmado e perigoso: como o movimento Black Rio apavorou a ditadura militar*. In: *Revista Super Interessante* [Coleção História do Rock Brasileiro, vol.02.]. Novembro de 2004, p. 66.

A presente tese não localizou na produção musical de Tim Maia a inauguração e difusão inicial das sonoridades da *Black Music* no Brasil. Conforme defendido no argumento central do primeiro capítulo, no decorrer dos anos 1960, outros artistas tiveram sucesso comercial no gênero. Porém, a pesquisa reconhece a importância da obra de Tim para a sedimentação do gênero e sua grande visibilidade nos anos 1970, o que configurou o período como o ápice do impacto cultural e da difusão enquanto produto comercial.

O texto de Ana Maria Bahiana, originalmente publicado em 1979, ainda afirma que, em seu contexto de publicação, 1979, o grupo de artistas da *soul music* tinha sido “rapidamente esquecido”. Embora a pesquisa que resultou nesta tese identifique certo tom de exagero na afirmação da jornalista, é necessário reconhecer que no ano de 1979 o *soul* encontrava-se em declínio no mercado de bens culturais do Brasil, principalmente quando comparado com a sua difusão entre os anos de 1975 e 1977, o auge. De tal forma, o recorte temporal deste segundo capítulo estuda a produção musical da *Black Music* Brasileira lançada entre os anos de 1970 e 1978, abarcando obras de artistas remanescentes da década de 1960, e também de artistas negros que conquistaram relevância no mercado fonográfico entre 1970 e 1977. Ou seja, artistas que se destacaram na indústria fonográfica em 1978, como Zezé Motta e Don Beto, serão retratados apenas no terceiro capítulo desta tese.

O contexto histórico brasileiro no qual ocorreu o ápice e a difusão da *Black Music* brasileira é marcado pelas contradições do chamado “milagre econômico” brasileiro. Se, por um lado, potencializou a “modernização autoritária” que beneficiou a indústria fonográfica, ampliando as condições para que grande parte da produção musical analisada fosse lançada (e, portanto, permitindo que mais desses artistas negros divulgassem seu trabalho e a linguagem do orgulho negro); por outro, tal processo agravou a desigualdade social no país e a exclusão das pessoas pobres –que são, em sua maioria, negras.

Esse elemento é destacado já na introdução deste capítulo para fugir a uma possível ilusão quanto à relação entre as mensagens das canções e o público atingido pela vendagem dos discos. Infelizmente, a pesquisa realizada para esta tese não foi capaz de acessar os dados sobre as canções executadas nas rádios, o que poderia informar sobre o consumo, ou acesso às canções, por aquelas pessoas que não tinham condições econômicas para comprar discos. Para exemplificar a dimensão sobre o acesso aos discos, em um relato instigante disponibilizado na internet, de autoria creditada a 'O Eremita, ao informar sobre a “Cena rockeira no Brasil nos anos 70”, o autor, que apresenta sua família no período como situada

na classe média baixa, informa: “Os discos eram muito caros. Pouca gente tinha condição de ter muitos discos. Comprar um LP, pelo menos no meu ambiente, era um acontecimento. A gente anunciava: ‘tal dia eu vou comprar um disco!’.”⁴⁸⁶

Além dos valores necessários para comprar os discos, maiores condições econômicas eram exigidas para adquirir os aparelhos de reprodução, os toca-discos, produtos de maior valor agregado. Segundo Renato Ortiz, no livro *A moderna tradição brasileira*, ao pensar os anos 1960 e 1970: “Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa.”⁴⁸⁷ Ainda conforme o autor: “Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce 813%. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1.375%.”⁴⁸⁸ Contudo, é sempre necessário ponderar sobre os excluídos de tal expansão. Por exemplo, Marcia Tosta Dias, em *Os donos da voz*, informa que “em 1970, 24% dos domicílios brasileiros tinham televisão” e 58,9% apresentavam aparelhos simples de rádio;⁴⁸⁹ o que significa, portanto, que 76% dos lares do Brasil não tinham acesso a aparelhos de TV e 41,1% dos lares não possuíam aparelhos de rádio. Em 1980, segundo a mesma autora, os aparelhos de TV já estavam em 56,1% dos lares brasileiros e os de rádio em 76,2%.⁴⁹⁰ Ou seja, 43,9% dos domicílios permaneciam excluídos do acesso à TV e 23,8% do acesso doméstico às emissoras de rádio. Portanto, muitas são as limitações de acesso ao produto comercial “disco” (particularmente os álbuns), sobretudo para os setores sociais excluídos, em um cenário de agravamento da pobreza e desigualdade social por efeito do “milagre”.

Embora não seja o objetivo desta pesquisa analisar a recepção das músicas e discos, mas sim os discursos emitidos no formato canção (por isso a concentração da tese apenas em músicas efetivamente lançadas, e na forma como foram gravadas), serão referenciados na tese os dados obtidos através da pesquisa no acervo do IBOPE⁴⁹¹ e outros obtidos

⁴⁸⁶ O Eremita. *Discografia comentada do Deep Purple. Os discos de estúdio*. [1º versão de 2012] Versão 10.2. Janeiro de 2021, p. 11. Disponível em: <<http://www.arquivosdoeremita.com.br/>> Acesso 06/05/2021.

⁴⁸⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 1988, p. 121.

⁴⁸⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 1988, p. 127.

⁴⁸⁹ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2008, p. 56.

⁴⁹⁰ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2008, p. 56.

⁴⁹¹ Os dados disponíveis no acervo digitalizado do Arquivo Edgar Leurenroth, da Unicamp, informam apenas do consumo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, em todo o recorte do capítulo (1970-1978) e da cidade de Recife, entre 1971 e 1977. Os dados também não informam percentuais ou números de vendas, apenas a colocação nas listas de mais vendidos do período. Fundo: Ibope. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos.

através da bibliografia lida. Tais dados ajudam a apontar álbuns que conquistaram maior repercussão e sucesso comercial, justificando o investimento da indústria fonográfica em mais artistas, com a expectativa de angariar grandes vendas. Mas, conforme ressaltado nos parágrafos anteriores, deve-se ter em mente que o consumo de discos é uma fonte histórica limitada, posto que retrate, sobretudo, setores das classes médias e elites econômicas. E ainda pode-se ressaltar, além da localização econômica do consumo, a incerteza quanto à cultura de consumo de discos, de modo que o grande número de vendas de um determinado disco de um determinado artista não significa que a maior parte desse público permanecerá acompanhando toda a produção seguinte lançada por esse/a artista. Afinal, conforme destacado por Sam Inglis, na obra *O livro do disco. Harvest. Neil Young*:

Qualquer que seja o ano, há sempre um punhado de álbuns que vendem milhões de cópias não porque atraem os fãs de música, mas porque de alguma maneira provocam uma reação emocional em ouvintes casuais. É relativamente fácil vender discos a leitores religiosos de revistas de música que passam as tardes de sábado vasculhando as prateleiras das lojas de disco. O problema é que não há muitas pessoas desse tipo. O Santo Graal da indústria fonográfica não são os discos que recebem críticas entusiasmadas e a admiração de um exército de especialistas, mas aqueles que são comprados por pessoas que só compram um disco por ano.⁴⁹²

Tais pontos estão sendo ressaltados para reafirmar que o maior interesse no sucesso comercial de artistas e álbuns informa, a esta tese, sobre o potencial de incentivo à indústria fonográfica para gravar outros LPs e artistas considerados de proposta musical similar. Portanto, embora a vendagem forneça indícios do alcance da difusão (devido ao pressuposto que discos com maiores vendas contenham músicas mais tocadas nas emissoras de rádio), o argumento do capítulo prioriza o “efeito polinizador” da indústria em difundir discursos da Linguagem Política do Orgulho Negro. Essa perspectiva orientou a análise do lançamento de uma maior quantidade de artistas e obras, posto que o mercado fonográfico da *Black Music* Brasileira foi ampliado sobretudo entre 1975 e 1977, após o sucesso e visibilidade de alguns artistas no início da década, como Tim Maia e Toni Tornado. A atenção aos anos 1970 revela também a difusão de uma forma de se portar e vestir, uma moda *soul*, ou *black*, que se caracterizava por roupas e penteados informados por uma forma de expressar a “cultura negra”.

São esses elementos, e a dimensão política que perpassa por eles, que serão estudados no decorrer das próximas páginas.

⁴⁹² INGLIS, Sam. *O livro do disco. Harvest. Neil Young*. Trad. Diogo Henriques. Ed. Cobogó. 2016, p. 51.

2.1. A Primavera *Soul* no Brasil. (1970-1974).

A eclosão da música *Black Music* no mercado fonográfico brasileiro durante o ano de 1970 evidenciou a catalisação de um processo impulsionado nos últimos anos da década de 1960, ao menos desde o segundo semestre de 1967, com o lançamento do *spiritual* “Tributo a Martin Luther King” por Wilson Simonal. A referência à mais expressiva liderança do movimento pelos Direitos Civis à população negra estadunidense, potencializada pelo sucesso comercial da canção, de certa forma antecipou a repercussão midiática do ativista e pastor Luther King no Brasil no ano seguinte.

Em 04 de abril de 1968, Martin Luther King foi assassinado, baleado na varanda de um hotel na cidade estadunidense de Memphis, onde estava em apoio a uma greve de garis. Em seu último discurso, um dia antes do assassinato, o pastor anunciou que sofria ameaças e avisou: “Talvez não chegue até lá com vocês, mas quero que saibam que nós, como um povo, chegaremos à terra prometida.”⁴⁹³ O ativista, ganhador do Prêmio Nobel da Paz em 1964, há anos atacava em seus discursos a “posição imperialista dos EUA” no Vietnam. Fazia ataques também ao capitalismo - sem aderir ao comunismo -, particularmente quanto à ampliação da pobreza, combatia a desigualdade social, o desemprego (reconhecia que as pessoas negras são as primeiras a perder o emprego em um cenário de crise e as últimas a recuperá-lo) e o déficit habitacional. Após seu assassinato, uma atmosfera de revolta atingiu parcelas da comunidade negra, com rebeliões violentas ocorrendo em mais de 100 cidades dos EUA, resultando em um saldo de mais de 40 mortos, 3.500 feridos e 27 mil presos no país.⁴⁹⁴ Assim, se o ano de 1968 é muitas vezes recordado pela rebeldia jovem, que tem como evento símbolo o “Maio de 1968” francês,⁴⁹⁵ nos EUA um marco da luta nas ruas contra o autoritarismo foi a revolta das pessoas negras.

No Brasil, segundo a biografia “*Nem vem que não tem*”. *A vida e o veneno de Wilson Simonal*, escrita pelo jornalista Ricardo Alexandre: “Quando King foi assassinado, em abril de 1968, a TV Record montou um programa chamado *Tributo a Martin Luther King*. Conduzido por Simonal e produzido por Miele e Bôscoli, o show reuniu 15 negros no

⁴⁹³ Mundo em 1968: ativista negro Martin Luther King é assassinado nos EUA. *Folha de São Paulo*. 04/04/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/04/mundo-em-1968-ativista-negro-martin-luther-king-e-assassinado-nos-eua.shtml>> Acesso 13/05/2021.

⁴⁹⁴ Mundo em 1968: ativista negro Martin Luther King é assassinado nos EUA. *Folha de São Paulo*. 04/04/2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/04/mundo-em-1968-ativista-negro-martin-luther-king-e-assassinado-nos-eua.shtml>> Acesso 13/05/2021.

⁴⁹⁵ HOBBSAWM, Eric. Maio de 1968. In: *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. 1998, p. 305-323.

mesmo palco.”⁴⁹⁶ Entre os artistas reunidos, a cantora Rosa Marya Colin, apadrinhada por Simonal, declarou: “No Brasil o racismo toma a forma mais odiosa, pois é social, com uma aceitação aparente”; já Simonal, segundo o jornalista, “preferiu falar pouco ‘para não transformar Luther King em objeto’ e fez a sua parte cantando, lendo discursos do pastor e apresentando o programa.”⁴⁹⁷ Não foi possível localizar quais discursos foram lidos por Simonal no programa, mas, para o público interessado em tal leitura, em junho de 1968 a editora Expressão e Cultura publicou *Grito de Consciência*, livro que incluiu a transcrição em português de cinco emissões radiofônicas de Luther King, transmitidas entre novembro e dezembro de 1967 no Canadá. Já no primeiro discurso transcrito nessa obra é possível recordar de “Tributo a Martin Luther King” e compreender o potencial político da sonoridade *spiritual* na canção; afinal, segundo Luther King: “Os nossos *spirituals*, hoje tão apreciados no mundo inteiro, frequentemente eram códigos. Referíamos-nos ao ‘céu’ que nos esperava e os feitores não percebiam que não estávamos falando do reino de Deus. Céu significava o Canadá, e os negros cantavam sua esperança de chegar até lá”, explicando o uso da canção religiosa como expressão de expectativas e até de instruções cifradas para fugas rumo a uma região na qual não imperava a instituição escravista.⁴⁹⁸

Ainda em junho de 1968, Elza Soares gravou uma versão de “Tributo a Martin Luther King”, embora o lançamento da regravação, por razão desconhecida, ficou arquivado até 1970.⁴⁹⁹ Também em 1968 foi publicado *O Negro Revoltado*, livro organizado por Abdias Nascimento que “reúne vários trabalhos apresentados ao I Congresso do Negro Brasileiro, promovido pelo Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, entre 26 de agosto e 4 de setembro de 1950.”⁵⁰⁰ Curiosamente, essa edição não foi mencionada na biografia *Abdias Nascimento*, escrita por Sandra Almada, mas o ano de 1968 é referenciado no livro pelo auto exílio do intelectual nos EUA, que duraria treze anos: “Foi nesse ano que Abdias partiu para um exílio ‘voluntário’, isto é, condicionado pela situação de insegurança gerada pela ‘revolução’ de 1964 com seus inquéritos policiais militares (IPMs) arbitrários, abrindo caminho para as torturas e assassinatos de opositoristas.”⁵⁰¹ É interessante destacar esse cenário intelectual da produção antirracista

⁴⁹⁶ ALEXANDRE, Ricardo. “*Nem vem que não tem*”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 102.

⁴⁹⁷ ALEXANDRE, Ricardo. “*Nem vem que não tem*”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 102, 103.

⁴⁹⁸ KING, Martin Luther. Impasses nas relações raciais. In: *Grito de Consciência*. 1968, p. 15, 16.

⁴⁹⁹ Marcelo Frões. Texto do Encarte. Elza, Miltinho e Samba, vol. 3/Sambas e mais sambas. Odeon. CD *Elza Soares 1969/1970. Box. Negra*, vol. 7. 2003, p. 06.

⁵⁰⁰ NASCIMENTO, Abdias do. *O Negro Revoltado*. 2. ed. 1982, p. 59.

⁵⁰¹ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. [Coleção Retratos do Brasil Negro]. 2009, p. 92,93.

no Brasil do final da década de 1960, pois, conforme mencionado no final do capítulo anterior, a memória dos militantes do movimento negro da década de 1970 entrevistados na obra *História do Movimento Negro no Brasil*, ressalta apenas uma edição da revista *Realidade*, publicada em 1967 - de acesso facilitado, por ser encontrada nas bancas.

O ano de 1968 ainda apresentou o destaque de artistas da *Black Music* nos dados de vendas de discos no Brasil, com o lançamento de compactos de Otis Redding (a partir de maio, com “The dock of the bay”) e Aretha Franklin (a partir de novembro, com a *gospel* “I say a little prayer”) entre as mais vendidas nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo.⁵⁰² O “rei da juventude” brasileira, Roberto Carlos, lançou nesse ano o álbum *O inimitável*, marca de uma transição de sonoridade, deixando a “Jovem Guarda” rumo ao que é considerada a maturidade musical do artista. Nesse álbum, elementos da *black music* aparecem em canções como “Se você pensa” (na execução da guitarra e do naipe de sopros), “Eu te amo, te amo, te amo” (no naipe de sopros e nos arranjos vocais de fundo), “As canções que você fez para mim” (vocais de fundo e no solo de órgão elétrico) e nas canções *soul* dançantes “Ciúme de você” e “Não há dinheiro que pague” (ambas com execuções de guitarra funkeada, naipe de sopros e inflexão vocal *soul*).⁵⁰³ No lado Tropicalista da cena musical brasileira, o álbum de estreia de Gal Costa foi gravado em 1968, mas lançado pela gravadora Philips em março de 1969. O LP *Gal Costa*, embora comprometido com as hibridações com o *rock*, apresenta elementos de *Black Music* na regravação de “Se você pensa” (execução da guitarra e o naipe de sopros), “Vou recomeçar”, outra composição de Roberto e Erasmo Carlos (na condução do contrabaixo elétrico e da bateria), e no naipe de sopros de “A coisa mais linda que existe”.⁵⁰⁴

Em 1969 a *Black Music* estadunidense apareceu nas paradas de sucesso brasileiras em compactos com o canto *soul* adocicado de Marvin Gaye (creditado “E as uvas falaram”, o que deve ser o compacto “I heard It Through the Grapevine”, lançado nos EUA em outubro de 1968) e de Stevie Wonder (“My cheriè amour”, lançado nos EUA em 1969).⁵⁰⁵ Ambas as gravações lançadas pela Motown Records, gravadora de central importância na formulação da música negra jovem, a *Black Music* estadunidense, junto à sua maior rival na

⁵⁰² Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 007 e PD 008.

⁵⁰³ Roberto Carlos. *O inimitável*. Álbum. CBS. 1968. CD. Columbia/Sony Music. 2015.

⁵⁰⁴ Gal Costa. *Gal Costa*. Álbum. 1969. Philips. CD. Universal Music. 2010.

⁵⁰⁵ Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 009 e PD 010.

proposta musical, a Stax Records (na qual gravava Otis Redding, citado no parágrafo anterior).

A Motown foi fundada em 1959 pelo empresário negro Berry Gordin Jr. e angariou forte projeção durante a década de 1960, quando ajudou a moldar as características do que foi chamado de *Pop Music*, a partir da *Black Music*, através de uma fórmula de produção musical em estilo “linha de montagem”. Os artistas que gravavam pela Motown executavam canções com um mesmo grupo de instrumentistas de estúdio (chamados The Funk Brothers) e de um mesmo grupo de compositores, chamados The Corporation (Brian Holland, Edward Holland Jr., Lamont Dozier, Smokey Robinson e o próprio Berry Gordin Jr.). Assim, segundo o jornalista e crítico musical Mauro Ferreira: “Na primeira metade dos anos 1960, a companhia já dominava as paradas de soul, R&B e até pop, no caso do repertório das Supremes.”⁵⁰⁶ Enquanto a Motown muitas vezes priorizava arranjos “adocicados”, com o uso de cordas e vocais de apoio *doo wop*, a Stax Records, fundada em 1957 pelos irmãos brancos Jim Stewart e Estelle Axton, sem fixar compositores, focava as execuções no *gospel*, *blues*, *soul* e *funk* através da banda de estúdio Booker T. & The M.G.’s (formado pelos negros Booker T. Jones no órgão e piano elétrico e Al Jackson Jr. na bateria, e os brancos Steve Crooper na guitarra e Donald “Duck” Dunn no contrabaixo), que também lançava discos próprios, e o grupo de sopros The Bar-Keys.⁵⁰⁷

Entre artistas brasileiros, em 1969, além da ampliação das sonoridades da *Black Music* nas canções de Simonal e Eva e nos discos instrumentais de Dom Salvador e Raulzinho & Impacto 8, conforme abordado no capítulo anterior, Roberto Carlos lançou um novo álbum que consolidava sua transição ao que foi considerada sua maturidade artística. O LP de 1969, *Roberto Carlos*, destacou duas canções abertamente *funk* (e de sonoridades muito parecidas entre si, aliás), a faixa 03 do Lado A, “Nada vai me convencer”, de Paulo César Barros, e a faixa 01 do Lado B, “Não vou ficar”, de Tim Maia. Tim, um jovem negro, era oriundo do bairro Tijuca, no Rio de Janeiro, o mesmo de Erasmo Carlos e Jorge Ben. Tim era amigo de infância principalmente de Erasmo e na adolescência formou a banda amadora The Sputnicks, com Erasmo e Roberto Carlos, antes de decidir migrar para os

⁵⁰⁶ FERREIRA, Mauro. *Diana Ross & The Supremes*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 6]. 2015, p. 09, 10. Sobre a Motown ver também: CALADO, Carlos. *Stevie Wonder*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 1]. 2015; CALADO, Carlos. *Marvin Gaye*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 2]. 2015; GARCIA, Lauro Lisboa. *Jackson 5*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 5]. 2015; FERREIRA, Mauro. *Gladys Knight & The Pips*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 11]. 2015; e FERREIRA, Mauro. *Smokey Robinson*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 15]. 2015.

⁵⁰⁷ Sobre a Stax Records, CALADO, Carlos. *Otis Redding*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 10]. 2015. E <https://en.wikipedia.org/wiki/Booker_T._%26_the_M.G.%27s> Acesso 14/05/2021.

Estados Unidos, vislumbrando uma oportunidade em uma viagem realizada pela igreja católica de seu bairro. Após viver nos EUA entre 1959 e 1964, foi deportado por participar de uma série de delitos. Ao voltar ao Brasil, descobriu o sucesso de Roberto e Erasmo na Jovem Guarda. Com o aval de Roberto, Tim participou de algumas edições de programas da TV Record e lançou pela CBS (gravadora à qual Roberto Carlos era contratado) em 1968 um disco compacto com suas composições *soul* “Meu país/Sentimentos” sem conquistar repercussão de vendas ou de crítica.⁵⁰⁸

A gravação de “Não vou ficar” por um grande vendedor de discos, como Roberto Carlos, concedeu maior projeção ao nome de Tim Maia. Ou, ao menos, maior projeção dentro da indústria fonográfica. Assim, em 1969 foi lançado um segundo compacto por Tim (que nessa época ainda não assinava o sobrenome), com as canções em inglês “What you want to Bet?/These are the songs”, mas também sem angariar maior repercussão.

Além de Tim, três personagens que conquistarão projeção no mercado na segunda metade da década de 1970 gravaram em 1969: os amigos Genival Cassiano e Hyldon, integrantes do grupo Os Diagonais que lançou um álbum homônimo (disco comumente creditado como *soul*, mas que a escuta permite concordar com o historiador Gustavo Alonso, que o situou como parte da Pilantragem;⁵⁰⁹ pois, efetivamente, a sonoridade do LP sugere uma versão simplificada da Pilantragem, realizada em guitarra baixo e bateria); e A Turma do Soul, que também lançou um disco homônimo, tendo como vocalista Gerson Cortês - que na segunda metade da década de 1970 destacou-se sob o nome de Gerson King Combo. Ambos os discos, porém, sem conquistar repercussão. No caso de Tim Maia e Cassiano, contudo, o ano de 1969 finalizou com um encontro, através da gravação por Tim da balada *soul* “Primavera”, composta por Cassiano, em compacto apenas lançado no ano seguinte, com a sedimentação da transição de Tim para a gravadora Philips.

Também no encerramento do ano de 1969, uma iniciativa política apresentou enorme importância para uma ampliação da indústria fonográfica: a “Lei disco é cultura”, nome como ficou popularmente conhecido o artigo 2º da Lei Complementar nº4, de 2 de dezembro de 1969. Conforme sintetizou Claudio Jorge Pacheco de Oliveira, na dissertação *Disco é cultura. A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970:*

⁵⁰⁸ Sobre a trajetória de Tim Maia, MOTTA, Nelson. *Vale tudo. O som e a fúria de Tim Maia*. 2007, p. 28-65.

⁵⁰⁹ ALONSO, Gustavo. *Simonal. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. 2011, p. 467. Os Diagonais. *Os Diagonais*. Álbum. CBS. 1969.

Consequência da política econômica de forte estímulo ao consumo do regime militar, a “Lei disco é cultura” autorizava as empresas produtoras de discos fonográficos a abater, do montante do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM), o valor dos direitos autorais artísticos e conexos, pagos aos autores e artistas brasileiros. A busca por investimentos estrangeiros era um aspecto fundamental do modelo econômico da ditadura. A expectativa era que a “maior eficiência” das empresas multinacionais contribuísse para um rápido crescimento. Essa política favoreceu a expansão das gravadoras estrangeiras, que tiveram seus interesses e demandas acolhidos pelo governo.⁵¹⁰

A “Lei disco é cultura” representou a inserção da indústria fonográfica no processo de “modernização autoritário-conservadora” professado pelo regime militar - conceito que, conforme o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, sintetiza alguns paradoxos e contradições das ações políticas do Estado. A ditadura militar, de maneira autoritária, desenvolveu medidas de modernização econômica e industrialização no Brasil, ao mesmo tempo em que enfatizou o impulso conservador “de preservar a ordem social e os valores tradicionais, o que insuflava o combate às utopias revolucionárias e outras formas de subversão”.⁵¹¹ No caso da produção musical, combate potencializado pela ação da censura às produções artísticas, como na nova Lei de Censura, promulgada em novembro de 1968, que atingiu particularmente artistas ligados às esquerdas, mas não somente esses – como comprovado nas pesquisas de Paulo César de Araújo sobre as ações da censura em artistas populares.⁵¹²

A “modernização capitalista estimulada pelos militares tinha na indústria da cultura um dos seus setores mais dinâmicos”⁵¹³ e, assim, a política de incentivo à produção musical brasileira possibilitou a oportunidade de gravação para vários artistas, em discos que apresentavam na contracapa o informativo “Disco é Cultura”. Foi uma ação que, se, por um lado, ampliou a oportunidade para artistas nacionais, por outro, privilegiou o estabelecimento no Brasil de filiais das gravadoras multinacionais.

Conforme o jornalista Mauro Ferreira: “Logo no início de 1970, a gravadora Philips decidiu lançar o compacto que Tim gravara em 1969. **Primavera**, e não **Jurema** [o Lado A do compacto], estourou e abriu caminho para a gravação e edição do primeiro álbum do

⁵¹⁰ OLIVEIRA, Claudio Jorge P. *Disco é cultura*. A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Fundação Getúlio Vargas. 2018, p. 06.

⁵¹¹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política. In: REIS FILHO, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 2014, p. 51.

⁵¹² Sobre à censura aos cantores esquerdistas (ou simpatizantes), NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº47, p. 103-126. 2004. Para a censura sob outros gêneros musicais, ARAÚJO, Paulo C. *Eu não sou cachorro não*. Música popular cafona e ditadura militar. 7ª ed. 2010. Sobretudo entre as páginas 51 e 152.

⁵¹³ NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. 2014, p. 99.

artista, o antológico **Tim Maia**”,⁵¹⁴ um LP lançado já através da “Lei Disco é Cultura”, como é informado na contracapa. Contudo, outro acontecimento fonográfico, no meio do caminho, contribuiu para o artista obter essa possibilidade de gravação de um álbum. O compacto que Tim Maia lançou em 1969 chamou a atenção do jornalista Nelson Motta, que então atuava como produtor musical de Elis Regina, artista representativa da MPM, agora MPB, e que estava em um momento de reavaliação da carreira. Conforme livreto do jornalista Tárík de Souza sobre o álbum lançado por Elis em 1970, no tópico intitulado “A reaproximação do público jovem”:

Nas mudanças por que passava o cenário musical, o ano de 1970 assinalou o surgimento de uma nova aclimação estética, o assim chamado soul brasileiro. Seu porta-estandarte, um certo Sebastião Rodrigues Maia, conhecido por Tim Maia, por coincidência, tinha acabado de gravar um ‘single’ na Polydor, o selo mais popular da mesma gravadora [Philips], e Nelson Motta vibrou com o que ouviu.

“Tim introduzia a moderna música negra americana no pop nacional, aproximava o funk do baião, trazia o soul para perto da bossa nova”, descreveu em seu livro. “Levei uma cópia para Elis e ela também ficou besta com o que ouviu. Para ela, uma cantora, mais do que tudo a impressionavam o timbre, o ritmo, o fraseado, a precisão, os vastos recursos daquela voz grave e imensa. E ela repetia, entusiasmadamente, bem ao seu estilo: ‘Putá que pariu! Que cantor!’”. No estúdio, a escolhida do novo autor foi ‘These are the songs’, cantada parte em inglês e parte em português. “Mais que um dueto, a gravação virou um duelo, com Tim e Elis usando todas as suas armas para fazer mais forte, mais bonito”, diagnosticou Nelson.⁵¹⁵

Tárík de Souza, conforme o trecho destacado acima, acompanha Nelson Motta na atribuição à Tim Maia da introdução do *soul* no Brasil. O compacto de Tim “What you want to bet?/These are the songs” havia sido lançado pelo selo Fermata, então parte da gravadora RGE, portanto, possivelmente o *single* (compacto simples) ao qual o jornalista menciona no primeiro parágrafo da citação seja o das canções “Jurema/Primavera”, lançado em 1970 por Tim na Polydor, o selo da Philips voltado para artistas considerados “populares”, como Odair José e Evaldo Braga.⁵¹⁶ Em todo caso, o dueto de Elis e Tim em “These are the songs” foi incluso em um álbum no qual Elis Regina aproximava-se das sonoridades da *Black Music*. Nelson Motta informa, ao referenciar a opção de regravar “As curvas da estrada de Santos”, composição de Roberto e Erasmo Carlos lançada por Roberto em 1969: “Encomendamos ao maestro Erlon Chaves um arranjo de big band, com metais suingados e estridentes, base pesada de blues.”⁵¹⁷ Após obter reconhecimento como

⁵¹⁴ <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/01/02/ha-50-anos-tim-maia-fez-o-brasil-dancar-ao-som-do-soul.ghtml>> Acesso 14/05/2021. Negritos do original.

⁵¹⁵ SOUZA, Tárík. *Em pleno verão (1970)*. [Coleção Folha O melhor de Elis Regina; v. 13] 2014, p. 18, 19.

⁵¹⁶ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 42.

⁵¹⁷ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Apud. SOUZA, Tárík. *Em pleno verão (1970)*. 2014, p. 17.

compositor, através da gravação de uma canção sua por um grande nome da indústria fonográfica em 1969, Roberto Carlos, Tim Maia obteve o reconhecimento também como intérprete em seu dueto com outro grande nome da indústria fonográfica brasileira, Elis Regina, em 1970, abrindo caminho para a oportunidade de gravar seu próprio LP.

“Foi uma batalha quase aflitiva até que Tim Maia conseguisse, enfim, lançar seu primeiro LP. Em compensação, o disco retirou-o instantaneamente do semianonimato para transformá-lo em um dos intérpretes mais populares e queridos do Brasil.”,⁵¹⁸ apresentou o jornalista José Ruy Gandra ao introduzir o texto de um livreto sobre o álbum de estreia de Tim. Segundo o jornalista, ainda em 1970, as “canções *Azul da Cor do Mar*, *Primavera* e *Coroné Antonio Bento* bombavam nas rádios cariocas, paulistas e de todo o Brasil,”⁵¹⁹ indiciando o sucesso do álbum no mercado fonográfico. Além dessas três canções, o LP aproveitava “Jurema”, do último compacto, e apresentava as composições “Flamengo” (Tim Maia), “Cristina” e “Cristina nº2” (Tim Maia e Carlos Imperial), “Risos” (Fábio e Paulo Imperial), e outras três composições de Cassiano, além de “Primavera”: “Você Fingiu”, “Eu amo você” (parceria com Silvio Rochael, também co-autor de “Primavera”) e “Padre Cícero”, parceria com Tim. Encerrando o álbum, uma composição de Cláudio Roditi, “Tributo a Booker Pitman”, uma homenagem, cantada em inglês, ao trompetista estadunidense negro de *jazz* que, na década de 1960, lançou alguns álbuns no Brasil em parceria com sua filha brasileira, a cantora Eliana Pittman.

A participação do ex-Os Diagonais, Genival Cassiano, no disco de estreia de Tim Maia não ficou limitada às quatro composições que assinou. O artista (que já havia sido o guitarrista do álbum *Dom Salvador*, de 1969), tocou todas as guitarras e participou dos vocais de apoio do LP, contribuindo, com seus timbres de guitarra, para a sonoridade “adocicada” do *soul* de Tim registrado em seu álbum de estreia. Os arranjos do LP, produzidos por Tim, incluíam ainda a instrumentação de bateria, contrabaixo elétrico, percussão, violão de centro (executado por Tim), vibrafone, piano e órgão, além do amplo uso de orquestra de cordas e vocais de apoio.⁵²⁰

Na biografia *Vale Tudo. O som e a fúria de Tim Maia*, o autor, Nelson Motta, ressalta sobre as gravações do primeiro álbum de Tim, que o cantor e compositor ditou “as frases de metais chupadas da gravação de Otis Redding de ‘Respect’ pontuando o ritmo à la

⁵¹⁸ GANDRA, José Ruy. *Tim Maia (1970)*. [Coleção Tim Maia; v. 1] 2011, p. 7.

⁵¹⁹ GANDRA, José Ruy. *Tim Maia (1970)*. [Coleção Tim Maia; v. 1] 2011, p. 9.

⁵²⁰ Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1970. CD. Abril Coleções. 2011.

Motown em ‘Jurema’ e as cordas românticas de Isaac Hayes em ‘Primavera’.”⁵²¹ Portanto, ressaltando a conexão com a sonoridade da *Black Music* estadunidense. Conforme o autor: “Baseado no R&B dos anos 60, na soul music da Motown e no funk de James Brown, mas já miscigenado com o samba, o xote e o baião, o soul brasileiro nasceu negro e internacional, romântico e suingado, destinado a se integrar definitivamente à melhor música popular do Brasil.”⁵²²

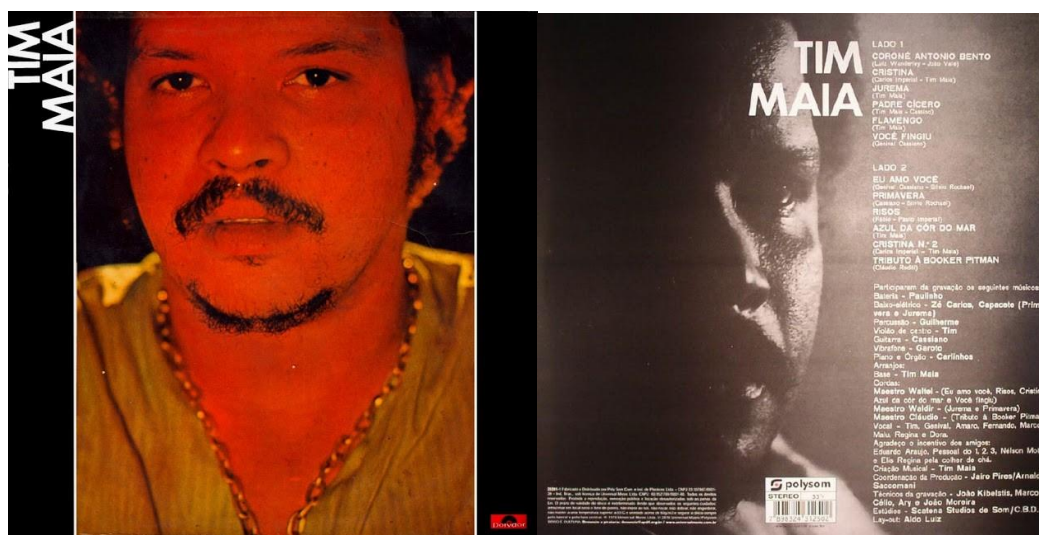


Fig. 5. Capa e contra-capa LP Tim Maia. *Tim Maia*. Polydor. 1970. Extraído de:

<<https://www.musicontherun.net/2017/05/discos-para-historia-tim-maia-tim-maia-1970.html>> Acesso 31/08/2019.

Embora compartilhando da compreensão que Tim foi o introdutor da sonoridade *soul* no Brasil, a reflexão de Nelson Motta, ao enfatizar a conexão transnacional na canção, particularmente através das conexões entre Brasil e Estados Unidos, fortalece o argumento desta tese, que defende na sonoridade da *Black Music* Brasileira uma expressão musical da linguagem do Orgulho Negro. O autor ainda informa que “Coroné Antonio Bento” (composição de Luiz Wanderley e João do Vale, que desde 1968 Tim cantava em suas participações em programas da TV Record), compunha o repertório de Os Diagonais e, na gravação desse álbum de Tim, apresenta um dueto com o paraibano Camarão, irmão de Genival Cassiano. E, a pedido de Nelson Motta, então produtor de trilhas sonoras das novelas da TV Globo, outra canção do disco, “Padre Cícero” foi adaptada por Tim e Cassiano para integrar a trilha sonora da novela *Irmãos Coragem*, tornando-se “João Coragem”, interpretada por Tim, tema do protagonista da novela.⁵²³ A telenovela, de autoria de Janete Clair, exibida entre 08/06/1970 e 12/06/1971, com 328 episódios, tornou-

⁵²¹ MOTTA, Nelson. *Vale tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. 2007, p. 77.

⁵²² MOTTA, Nelson. *Vale tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. 2007, p. 77.

⁵²³ MOTTA, Nelson. *Vale tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. 2007, p. 82-85.

se mais um canal de difusão para a voz de Tim, contribuindo para estimular uma atenção aos discos do intérprete entre os telespectadores.⁵²⁴

A rápida consagração do primeiro álbum de Tim Maia possibilitou que, ainda no ano de 1970, o cantor fosse convidado para se apresentar no show de encerramento do V Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela TV Globo. A escolha da apresentação de Tim demonstrou consonância com a atmosfera da edição, que documentou a entrada da sonoridade da *Black Music* brasileira na dinâmica dos festivais. Afinal, conforme ressaltado por José Ruy Gandra no livreto *Tim Maia 1970*: “Curiosamente, as três canções favoritas – *O Amor é o meu País*, composta e interpretada por Ivan Lins, *Abolição 1860-1980*, com Dom Salvador e o Grupo Abolição, e, por fim, *BR-3*, na voz de Tony Tornado – tinham, cada qual a seu modo, uma indisfarçável pegada *soul*.”⁵²⁵ O “Hino do Festival Internacional”, composto por Miguel Gustavo, foi interpretado por Wilson Simonal, representando mais uma conexão com os artistas da ambientação *soul* brasileira. Cabe salientar que, exceto pelo cantor e pianista branco Ivan Lins, os artistas que traziam a “indisfarçável pegada *soul*” ao Festival eram pessoas negras. Dom Salvador, que no ano anterior lançou um disco instrumental promovendo hibridações de gêneros musicais brasileiros com a *black music*, para a defesa de sua composição no Festival, montou uma banda tendo como vocalistas sua esposa, Mariá, e Luis Antônio (Fig. 6).

A música “Abolição 1860-1980” foi composta por Dom Salvador e Arnaldo Medeiros e a composição avançava na proposta de hibridação musical sinalizada por Salvador no seu último álbum, porém, agora adotando o formato canção, em uma composição com letra. A canção ficou com a 5ª colocação no festival e foi lançada em dois compactos no ano de 1970, em ambos, tendo como Lado B uma versão *funk* do baião “Juazeiro” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira), sucesso com Luiz Gonzaga. O primeiro compacto foi creditado ao V Festival Internacional da Canção e lançado pela RCA/ Victor, constando como intérprete Luiz Antônio e participação especial de Urea Martins.⁵²⁶ O segundo compacto, com as mesmas gravações e na mesma ordem de apresentação, foi creditado apenas a Dom Salvador e lançado pela gravadora CBS.

⁵²⁴ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/>> Acesso 16/05/2021.

⁵²⁵ GANDRA, José Ruy. Tim Maia. *Tim Maia 1970*. [Coleção Tim Maia; v. 1] 2011, p. 27.

⁵²⁶ Aparentemente, este crédito ainda se refere a Mariá. Embora o nome no compacto estimule a recordação da cantora Áurea Martins, não foram localizadas referências que sustentem a participação dela no V FIC, sendo que sua primeira gravação fonográfica é atribuída ao ano de 1972. <<https://dicionariompb.com.br/aurea-martins/discografia>> Acesso 17/05/2021.



Fig. 6: Dom Salvador e Grupo Abolição no V FIC. Ao lado, Luis Antônio, Dom salvador e Luis Antônio e Mariá e Luis Antônio. Imagens extraídas do blog: <http://festivaisdacancao.blogspot.com/2009/01/abolio-1860-1980.html>> Acesso 17/05/2021.

A música “Abolição 1860-1890” apresentava uma composição em três partes, transitando entre trechos acústicos e elétricos. Conforme registrado no compacto, a canção, com duração de 4 minutos, iniciava com um solo vocal de Mariá. Acompanhada apenas do órgão acústico de Dom Salvador em sonoridade *gospel*, cantava os versos *Ave Glória, vem, aleluia/ Cada lágrima de pranto, eu grito/ Cada grito de lamento, eu canto/ O meu povo sofre o seu destino/ sem amor*. A partir do segundo minuto, começa a parte elétrica, em sonoridade *funk*, com os timbres de bateria, percussão e destaque para o contrabaixo elétrico e o piano elétrico de Salvador, além de um naipe de sopros e uma guitarra base discretos. O solo vocal é de Luiz Antônio, com versos de temática antirracista, como: *Alto, pelo asfalto, eu irei cantar/ demolindo a voz do preconceito/ (...) Vou lançar sobre um sonho certo/ e o futuro sob um céu liberto/ (...) cada passo eu faço um braço amigo levantar*. Mariá retornou no refrão: *Vamos vivendo de paz/ Meu desafio de amor/ Meu desespero é de ter [inaudível]/ na liberdade*. E no encerramento, volta um acompanhamento apenas de órgão acústico, com vocal solo de Mariá e vocalises de Luiz, na repetição dos versos iniciais, até enfim concluir com o retorno breve da parte *funk*, com vocalises e gritos de *aleluia* de Luiz Antônio. A gravação apresenta dicções difíceis de compreender em muitas partes, tanto por Mariá quanto Luiz. E não foram localizadas justificativas para as datas 1860 e 1890 do título da composição.

Já a segunda gravação, “Juazeiro”, apresentou a mesma instrumentação *funk* e o solo vocal de Luiz, que realiza vocalises em inglês durante os solos dos instrumentos. A

gravação representa mais uma aproximação entre o *funk* e o baião, como Salvador já havia feito em seu álbum de 1969, *Dom Salvador*, na gravação instrumental de “Asa Branca” (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira) - evidenciando que Tim Maia não estava sozinho ao trazer aproximações entre tais gêneros na canção, como às vezes é colocado em textos sobre seu LP de estreia.

A canção que venceu a fase nacional do V FIC foi “BR-3”, balada *soul* composta por Antônio Adolfo e Tibério Gaspar (compositores de várias músicas gravadas por Simonal no decorrer da segunda metade da década de 1960, como o sucesso de 1968, “Sá Marina”). Foi interpretada pelo estreante Toni Tornado, cantor de voz muito similar à de Luiz Antônio, do Abolição (passível de ser confundida). Junto a Toni, o apoio vocal *doo wop* do Trio Ternura (formado pelos irmãos Jussara, Robson e Jurema. Tal como ocorria com o Trio Esperança, eram associados à Jovem Guarda) vestindo túnicas coloridas – mesma vestimenta do grupo Abolição. Além da performance *soul* nos vocais e arranjos – que apresentavam variações de andamento na canção, ora lento, ora acelerado –, a coreografia executada por Toni destacou ao público do festival os passos de uma forma de dançar difundida pelo cantor estadunidense James Brown.



Fig. 7. Toni Tornado e Trio Ternura no V FIC. Extraído de:
<http://festivaisdacancao.blogspot.com/2008/01/br-3.html> Acesso 17/05/2021.

O cantor paulista Antônio Viana Gomes, Toni Tornado (atual Tony Tornado), iniciou a carreira artística na virada dos anos 1950 para os anos 1960 de forma amadora, e, assim como Simonal, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Tim Maia, ao lado do agitador cultural Carlos Imperial, um entusiasta do *rock* no Brasil. Segundo a historiadora Amanda

Palomo Alves, na dissertação *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade política e identidade em Tony Tornado (1970)*: “Em meados de 1965, Tornado deslocou-se para a Europa com o grupo de dança ‘Brasiliãna’ e depois para os Estados Unidos onde viveu na clandestinidade por alguns meses.”⁵²⁷ Portanto, assim como Tim Maia, Toni, outro artista negro que se projetou no ano de 1970 a partir do sucesso na sonoridade *soul* em português, também explicita um diálogo transnacional com a experiência estadunidense relacionada à sua estadia clandestina nos EUA durante a década de 1960. Em ambos os casos, no entanto, a viagem ao país não foi motivada pela atuação musical. Tim aproveitou a oportunidade surgida por uma missão cristã e, Toni, viajou por efeito da apresentação do grupo de dança do qual fazia parte. Ainda conforme Amanda Alves: “A vitória da canção ‘BR-3’ no V FIC, interpretada por Tony Tornado o transformou em uma ‘celebridade’ em nosso país, sendo destaque em inúmeras revistas da época.”⁵²⁸ E em meio a essa consagração, para além do lançamento da interpretação de Toni de “BR-3” pelo Festival, ainda em 1970 pôde lançar um novo disco.

O primeiro disco gravado por Toni Tornado foi lançado pela gravadora Odeon em 1970, na esteira da vitória no V FIC, um compacto duplo contendo quatro canções que transitavam entre as sonoridades *soul* e *funk*: “Nada de novo/ Dez Leis/ Sou negro/ Meu mundo caiu”. Os arranjos destacavam o intenso uso do naipe de sopros, guitarra rítmica, contrabaixo, bateria, piano acústico solista e o forte e grave vocal de Toni, acompanhado por vocais de apoio (exceto em “Meu mundo caiu”). Destaca-se no disco a composição “Sou negro”, de Getúlio Cortês, tanto pela repercussão à época quanto pelo argumento da presente tese, devido à letra de temática expressiva da linguagem política negra antirracista e, sendo uma canção *funk*, a sonoridade a identifica com a linguagem do Orgulho Negro. O autor, Getúlio Cortês, é um compositor negro associado à Jovem Guarda, tendo sido o autor de “Negro Gato”, canção lançada por Roberto Carlos. A letra de “Sou negro” diz:

*Nessa vida/ nada se leva/ não sei por que vocês tem tanto orgulho assim/ Você sempre/ me despreza/ sei que sou negro, mas ninguém vai rir de mim/ Sou negro, sim/ Mas ninguém vai rir de mim/ Vê se entende/ Vê se ajuda/ O meu caráter não está na minha cor/ O que eu quero/ não se iluda/ o que eu procuro é conseguir o seu amor/ Sou negro, sim/ Mas ninguém vai rir de mim.*⁵²⁹

⁵²⁷ ALVES, Amanda P. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 11.

⁵²⁸ ALVES, Amanda P. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 17.

⁵²⁹ Toni Tornado. Sou Negro (Getúlio Cortês). *Nada de novo/Dez leis/Sou negro/Meu mundo caiu*. Compacto duplo. Odeon. 1970. Lado B, faixa 01. <<https://www.youtube.com/watch?v=cN-NSLBOrvw>>

A canção “Sou Negro” era um *funk* bem ao estilo de James Brown (como “Say it loud I’m black, I’m proud”), o que significa ser uma canção dançante, de andamento acelerado, e com interpretação vocal potente, enfatizando a dimensão afirmativa da letra, sobretudo do refrão *Sou negro, sim, mas ninguém vai rir de mim* (se fosse uma balada lenta, por exemplo, a mensagem da canção transmitiria uma dimensão sofrida, de lamento, e não o teor afirmativo). A performance vocal foi potencializada pelo arranjo, que destaca a guitarra elétrica rítmica e com os vocais femininos de apoio reforçando os versos e o naipe de sopros enfatizando a força do refrão. A dissertação de Amanda Palomo Alves, citada acima, ao estudar a produção de Toni Tornado e a recepção de suas obras entre as forças repressivas do Estado brasileiro, localizou que essa canção teve sua mensagem antirracista potencializada pela performance gestual do cantor. Toni reforçou a conexão com as lutas antirracistas estadunidenses ao reproduzir gestos rituais politizados que foram associados ao imaginário do movimento Poder Negro (*Black Power*) dos EUA. Por essa associação, gerou uma advertência pela repressão da Ditadura, conforme noticiado em edição da *Revista Veja* de outubro de 1970:

Ao interpretar na televisão carioca a canção ‘Sou Negro’, cuja letra focaliza problemas de raça, o cantor Tony Tornado, 25, foi advertido pelo Serviço de Censura na última semana por acompanhar sua apresentação com tapas no rosto e gestos de punho cerrado, imitando os representantes do Poder Negro dos Estados Unidos. Motivos da advertência: Tony Tornado (apelido do carioca Antônio Vieira Gomes) dá uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil.⁵³⁰

A notícia da revista é interessante ao demonstrar que o fato da composição abordar “problemas de raça” não impediu a veiculação da gravação; contudo, a interpretação de Toni motivou uma advertência do Serviço de Censura do Estado ditatorial brasileiro ao fornecer o que consideraram “uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil.” Aos “olhos” do Estado autoritário, portanto, a maior dimensão subversiva na canção esteve presente não na mensagem antirracista e afirmativa dos versos, mas ao proporcionar a identificação transnacional a partir da interpretação, evocando elementos gestuais simbólicos da luta antirracista estadunidense, considerada “um clima de ódio racial”. E assim, contrapondo o ideal de harmonia sintetizado como “democracia racial” no Brasil. Um gesto simples, como erguer o punho cerrado, adquiria uma dimensão política ao ser associado a um rito

⁵³⁰ **Revista Veja**, edição 109, sete de outubro de 1970, p. 84. Apud. ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 22. (Negrito na referência do original)

antirracista difundido por um movimento negro estadunidense. Em todo caso, ao lançar “Sou Negro”, Toni Tornado publicizou, no ano de sua estreia fonográfica, a opção por veicular, através do suporte da música gravada, um posicionamento antirracista, articulado a partir da sonoridade da *Black Music*. No caso, em uma canção *funk*.

O ápice comercial conquistado pela *Black Music* brasileira, a partir do ano de 1970, conforme será abordado no decorrer deste segundo capítulo, transitou por dois caminhos já sinalizados pelos dois artistas que surgiram com maior expressão dentro do gênero em tal ano: Tim Maia e Toni Tornado. Nas canções lançadas por Tim, em discos de grande repercussão comercial em vendas, o tema predominante aborda relações amorosas e o sofrimento do desamor, além de questões prosaicas. Nas canções de Toni, embora também priorizando o desamor, o tema antirracista adquiria maior projeção. Ambas as propostas, é importante ressaltar, apresentaram grande importância para a consolidação e difusão do gênero *Black Music* no Brasil – e também eram temáticas pelas quais transitavam os artistas *Black* dos EUA. Portanto, embora a análise desta tese concentre-se nas mensagens antirracistas difundidas nas canções, não há pretensão de sugerir hierarquia nos temas e reconhece-se que o sucesso comercial viabilizou um maior número de gravações.

Os dados disponíveis para o ano de 1970 no acervo Pesquisa de Venda de Discos do IBOPE fornecem indícios interessantes quanto ao impacto da *Black Music* brasileira entre o público consumidor do produto disco. Tim Maia aparece com destaque a partir de agosto, quando consta na lista dos mais vendidos entre os 10 LPs e os 15 compactos (“Primavera”) nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Já em setembro, o álbum *Tim Maia* aparece em primeiro lugar em vendas nas duas cidades, resultado melhor do que o compacto, que ainda não alcança as 10 primeiras colocações. No restante do ano, o álbum *Tim Maia* permanece em primeiro lugar no RJ. Em SP, o álbum *Tim Maia* aparece em agosto em nona posição e o compacto “Primavera” em segundo; mas em setembro o LP consta em primeiro lugar, posto no qual esteve até dezembro, enquanto o compacto permanecia entre os 5 mais vendidos. Já Toni Tornado, na documentação disponível, aparece apenas em dois meses (outubro e novembro), no acervo do RJ, com o compacto “BR-3” angariando a 27ª posição de vendas. E uma vez no acervo de SP (14ª posição de outubro, com o mesmo compacto), sinalizando que a repercussão de Toni, com a vitória no V FIC e a cobertura midiática, não resultou em expressivo retorno comercial. O compacto duplo com “Sou negro” não apareceu nenhuma vez nos índices consultados para o ano. Do cenário internacional, além de Stevie Wonder e James Brown, nos compactos simples

apareceram Sly & Family Stone (o *funk* “Thank You”) e The Jackson 5 (a balada *soul* “I’ll be there”).⁵³¹

Além dos dois novos nomes de impacto no mercado fonográfico, os dados do IBOPE revelam o resultado comercial de artistas abordados no capítulo anterior: Simonal, Jorge Ben, Elza Soares e Eva. Já em janeiro, nos índices semanais do RJ, Simonal apareceu no 1º lugar em vendas de LPs, com seu álbum *Alegria, Alegria, vol. 4* e o álbum *Jorge Ben* no 3º lugar. Entre os compactos simples, Jorge, com “Crioula” esteve em 5º lugar, Simonal em 13º com “País Tropical” e Elza Soares em 9º, com “Lendas e mistérios da Amazônia”. Jorge e Simonal mantiveram os resultados nos meses seguintes e Eva apareceu em março em 6º lugar nos compactos, com “Teletema”. Exceto por Elza, que só constou uma vez com o compacto citado em janeiro e uma em março, os demais artistas mantiveram o bom resultado comercial dos discos citados durante todo o primeiro semestre. Simonal incluiu, a partir de maio, os compactos duplos “Menina do Leblon” (13º) e “País do futebol” (9º), e Eva, o compacto duplo “Agora” (19º). De julho até setembro, os compactos duplos de Eva (“Agora”), Simonal (“País do futebol”) e Jorge (“Jorge Ben”), permaneceram constando entre os mais vendidos, mas apenas Jorge constou em LPs, e a partir de setembro apareceu seu novo LP, *Força Bruta* (7º posição). Em outubro, Simonal reapareceu com o compacto duplo “Brasil, eu fico” (2º, 3º em novembro, e 10º em dezembro, quando consta também o compacto duplo “Resposta”: 18º colocação) e Eva com o compacto duplo “Pigmaleão” (20º). *Força Bruta*, de Jorge, esteve entre os 10 LPs mais vendidos no ano. Em SP os dados são similares: em janeiro Simonal em 1º com o álbum *Alegria, Alegria, vol. 4* e em 3º com compacto “País tropical”. Em fevereiro, Jorge Ben em 13º com o LP homônimo, em abril Eva apareceu em 12º com o compacto “Teletema”. Os três artistas permaneceram entre os mais vendidos por todo o primeiro semestre. Já no segundo, Eva constou a partir de agosto com o compacto duplo “Pigmaleão 70” (11º), Jorge em outubro com o LP *Força Bruta* (10º) e Simonal com o compacto duplo “Brasil, eu fico” (9º posição), resultados mantidos até dezembro – com o LP de Jorge alcançando o 5º lugar.⁵³²

Portanto, segundo os dados do IBOPE, entre a produção lançada em 1970 por artistas consagrados na década de 1960, à exceção de Jorge Ben, as gravações em discos compactos apresentaram melhor resultado comercial do que os álbuns. O LP de Jorge,

⁵³¹ Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 011 e PD 012.

⁵³² Arquivo Edgar Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 011 e PD 012.

Força Bruta, foi a continuidade da sonoridade formulada no álbum anterior, *Jorge Ben* e apresentou músicas de impacto, como “Oba, lá vem ela” e “O telefone tocou novamente”. O álbum registrou ainda uma bem sucedida parceria entre Jorge e o Trio Mocotó, um grupo de percussionistas (cuíca, pandeiro e bateria) e vocalistas que apresentaram forte afinidade ao estilo de violão de Jorge, valorizando arranjos instrumentais que ainda contavam com orquestras de sopros. O disco não apresentou referências à linguagem antirracista, embora a terceira faixa do Lado B, “Mulher brasileira”, nos versos *Mulher brasileira, eu quero você pra mim/ preta, branca, pobre ou rica/ bonita ou feia, você é maravilhosa*,⁵³³ ressaltava a mulher *preta* e não a categoria “mulata”, então frequente nas representações sobre a mulher na música brasileira. O disco de Jorge também não fornece um texto de apresentação na contracapa, algo que esta pesquisa identificou como comum a toda a produção a partir do ano de 1970, contrariando a tendência recorrente na década anterior. Poucos são os álbuns pesquisados lançados nos anos 1970 e 1980 que apresentaram textos, o que talvez indicie uma consequência da maior consolidação do produto álbum - necessitando menos do atrativo textual para a valorização de mercado.

Enquanto no álbum lançado por Jorge Ben houve a valorização da mulher preta, no LP de Elza Soares, *Sambas e mais sambas*, o estereótipo de sexualização a partir da categoria “mulata” apareceu de forma contundente. A última canção gravada para o álbum, “Tributo a Dom Fuas” (gravada em 26 de novembro de 1969, sendo que o álbum foi lançado em janeiro de 1970) era uma composição de Carlos Imperial e Fernando César e representou a adoção por Elza da sonoridade da Pilantragem, difundida por Simonal. Conduzida pelo piano acústico, a canção inclui contrabaixo, bateria e um naipe de sopros e foi cantada por Elza com muitos *scats*. O homenageado é uma figura apresentada como um guerreiro nobre português, associada à mitologia católica e à Reconquista Cristã por Portugal no século XII. Fuas foi citado por Luís de Camões na epopeia *Os Lusíadas*, nos versos: “um Egas, e um Dom Fuas, que de Homero/ A cítara para eles só cobiço”⁵³⁴ e “É Dom Fuas Roupinho, que na terra/ e no mar resplandece juntamente/ com o fogo que acendeu junto da serra/ de Abila, nas galés de Maura gente.”⁵³⁵

My name is Elza Soares: a fera do Mané/ Sou carioca, sambista, diplomada por 90 milhões de brasileiros/ nasci num dia de sol sem fim/ e canto nas noites molhadas de saudade/ aqui vai a minha homenagem a Dom Fuas/ o inventor da raça mais quente do mundo: a mulata/ Eu disse a mulata! /Na base do “era uma

⁵³³ Jorge Ben. *Mulher Brasileira* (Jorge Ben). *Força Bruta*. Álbum. Philips. 1970. CD. Universal. 2009.

⁵³⁴ CAMÕES, Luiz Vaz. *Os Lusíadas*. São Paulo: L&PM. 2008. I-XII.

⁵³⁵ CAMÕES, Luiz Vaz. *Os Lusíadas*. São Paulo: L&PM. 2008. Estrofe 17 do canto VIII.

vez”/ assim a vovó me contou/ Dom Fuas, barão português/ foi quem a mulata inventou/ a terra só dava batata/ que é só de fazer engordar/ Dom Fuas criou a mulata/ pra bem do aquém além-mar/ A branca se queima na areia/ querendo a mulata imitar/ Por fora às vezes tapeia/ por dentro não dá pra enganar/ Mulata ao nascer tem que ser/ jogada com força na porta/ se é boa, merece crescer/ se é feia, abotoa e cai morta/ Mulata é sempre um colosso/ com carne para dar e vender/ ou mesmo que seja só osso/ é sempre mulher pra valer/ Igual a Cabral em abril/ Dom Fuas, você foi o tal/ na história do nosso Brasil/ você foi legal.⁵³⁶

A canção “Tributo a Dom Fuas” apresenta uma leitura objetificada da mulher negra, ao definir a categoria “mulata” como uma criação de um inventor português *pra bem do aquém-mar*, ao compará-la a uma plantação de batatas, e pelo verso *com carne para dar e vender*. Destaca-se ainda na letra da canção uma referência à violência física, ao dizer: *mulata ao nascer tem que ser/ jogada com força na porta/ Se é boa, merece crescer/ se é feia, abotoa e cai morta*. Curiosamente, essa canção de temática explicitamente agressiva à população negra foi apresentada no disco pouco após a regravação de Elza de “Tributo a Martin Luther King”. A faixa de expressão antirracista da Linguagem Política do Orgulho Negro abre o Lado B do álbum, regravada com a condução por uma guitarra elétrica rítmica e percussão, além do piano e naipe de sopros, que aparecem com maior descrição. Já a canção que sucede “Tributo a Dom Fuas”, o samba-jazz dançante “Seu José”, mantém a temática da violência doméstica, ao narrar *a nega que era muito boa, fugiu do barracão pois a pancada todo dia enjoa*, versos que sugerem naturalização da agressão, mas que são contrapostos pela conclusão da história, que o Seu José *aprendeu que com mulher não se bate nem com uma flor*.⁵³⁷ O álbum *Sambas e mais sambas* mantinha a sonoridade Bossa Negra de Elza, com solos de trombone e *scats*, mas apresenta a adoção, discreta, dos timbres da guitarra e do órgão elétrico. Além da regravação de Simonal, o disco abriu com uma versão de “Mas que nada”, do Jorge Ben.

Evinha, segundo álbum da cantora Eva, apresentava o repertório ancorado no sucesso de “Agora” e em “Pigmalião 70”, lançadas em compacto. O disco manteve a sonoridade *soul* que caracterizou o primeiro álbum da cantora, mas explorando timbres distorcidos de guitarra, junto a sopros, piano, órgão e contrabaixo elétricos, porém, sem apresentar a linguagem antirracista em nenhuma faixa. Já Wilson Simonal lançou nesse ano o álbum *Simonal*, que também não apresentou nenhuma canção que evocasse a temática antirracista, mas representou um avanço na sonoridade de *black music* adotada pelo cantor,

⁵³⁶Elza Soares. Tributo a Dom Fuas (C. Imperial/ F. Cesar). *Sambas e mais sambas*. Álbum. Odeon. 1970. Faixa 04, Lado B. CD. Elza, Miltoninho e Samba vol. 3/Sambas e mais sambas. [Box Negra, vol. 7]. EMI, 2003. <<https://www.youtube.com/watch?v=0p5r3Ga6v1Y>>

⁵³⁷Elza Soares. Seu José (Silvio. Cesar). *Sambas e mais sambas*. Álbum. Odeon. 1970. Faixa 05, Lado B. CD. Elza, Miltoninho e Samba vol. 3/Sambas e mais sambas. [Box Negra, vol. 7]. EMI, 2003.

afastando por completo da Pilantragem. Conforme Ricardo Alexandre, em texto para a reedição em CD de tal álbum, *Simonal* sinalizou uma mudança de orientação artística: “Rareiam as recriações, desaparecem as galhofas juvenis tipo ‘Escravos de Jó’, emergem novos compositores e, principalmente, estabelece-se um novo padrão de black music local, em fina sintonia com o funk planetário, mas tão brasileiro quanto à pilantragem.”⁵³⁸ Nesse álbum, em que predomina a sonoridade *soul*, Simonal e o Som 3 explicitaram a adoção de contrabaixo, piano e órgão elétricos, destacando o baião-*soul* “Severino Nonô” (cujo título no encarte do LP é “Destino e desatino de Severino Nonô na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro [Oh, Yeah]”) e o *soul* “Moro no fim da rua”, conduzido por guitarra elétrica executada pelo ex-Os Diagonais, Hyldon.

Encerrando o intenso (para a *black music* brasileira) ano de 1970, houve o impacto dos compactos lançados por Simonal. Conforme os dados do IBOPE, em outubro destacou em vendas o compacto duplo “Brasil, eu fico” lançado no mesmo mês e que incluía “Hino do festival internacional/Brasil, eu fico/Que cada um cumpra com o seu dever”; e em dezembro destacou o compacto duplo “Resposta”, lançado em novembro e que incluía “Brasil, eu fico/Canção num.21/Resposta/ Que cada um cumpra com o seu dever.”, portanto, basicamente repetindo o mesmo repertório. Essas canções apresentaram ainda mais explicitamente a abordagem *soul* e *funk* por Simonal e o Som 3, agora incluindo uma guitarra distorcida, particularmente no *funky* “Que cada um cumpra com o seu dever”. As canções foram reunidas por um conceito que Simonal declarou como “nativista”: a abordagem patriótica. Ainda em dezembro de 1970, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, Simonal declarou: “Aquelas músicas que eu gravei – *Brasil, eu fico* e *Que cada um cumpra com o seu dever* – não são músicas comerciais, são nativistas. (...) Essas músicas foram para denunciar a falta de crédito do pessoal no Brasil.”⁵³⁹

O repertório dos compactos agregava composições de Jorge Ben (“Brasil, eu fico” e “Resposta”), Eduardo Souza Netto e Sergio Bittencourt (“Canção n°21”) e de Simonal (“Que cada um cumpra com o seu dever”). A primeira delas, centralizada nos versos: *Este é o meu Brasil/ cheio de riquezas mil/ Este é o meu Brasil/ futuro e progresso do ano 2000/ quem não gostar e for do contra que vá pra...*, seguindo do naipe de sopros censurando, ao

⁵³⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Texto de apresentação para a reedição em CD. *Simonal/Jóia, Jóia*. [Wilson Simonal. 1970/1971. Box Wilson Simonal na Odeon (1961-1971). CD 07]. EMI. 2004.

⁵³⁹ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/12/1970 (sexta-feira). Caderno anexo, p. 03. Itálico do original.

mesmo tempo em que sugerindo, um corrente “palavrão”.⁵⁴⁰ Abordagem também seguida em “Resposta”: *Pois eu sou um amante/ um amante do meu país/ eu sei onde é meu lugar/ eu sei onde ponho o meu nariz,*⁵⁴¹ e na composição de Simonal, que convocava ao compromisso patriótico toda a população brasileira, a partir de tipos sociais, como nos versos: *seja tua tia, seu amigo, seu irmão/ cada um cumpra com o seu dever/ seja brigadeiro, cabo velho, capitão/ cada um cumpra com o seu dever/ (...) seja no governo, no trabalho, na canção/ cada um cumpra com o seu dever.*⁵⁴² O título e refrão “Cada um cumpra com o seu dever” alude a um lema da Marinha brasileira, consagrado pelo Almirante Barroso na Batalha de Riachuelo de 11 de junho de 1865, “O Brasil espera que cada um cumpra com o seu dever”, referência icônica para as Forças Armadas, posto celebrarem em 11 de junho a Data Magna da Marinha.⁵⁴³

Ou seja, a partir das sonoridades de origem estadunidense da *black music*, Simonal realizou em canção, através de sua composição e das de Jorge Ben, *atos de fala* em defesa do nacionalismo e das Forças Armadas que comandavam o Brasil através de uma ditadura (*seja brigadeiro, cabo velho, capitão (...) seja no governo...*). “Brasil, eu fico”, desde o título, evocava um então popular *slogan* do governo autoritário, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, emblemático da repressão que provocou muitos exílios, voluntários, como o de Abdias Nascimento, ou involuntários, como a expulsão de Caetano Veloso e Gilberto Gil.⁵⁴⁴

A composição das canções nativistas “Brasil, eu fico” e “Resposta” por Jorge Ben e sua gravação por Simonal, junto à sua própria composição “Que cada um cumpra com o seu dever”, contudo, tiveram como motivação imediata um episódio particular do ano de 1970. O compacto inseria-se em uma polêmica estabelecida entre os dois artistas e o compositor, intérprete e humorista - identificado às esquerdas do espectro político - Juca

⁵⁴⁰ Wilson Simonal. Brasil, eu fico. (Jorge Ben). *Brasil, eu fico/Canção n°21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever*. Compacto duplo. Odeon. 1970. Faixa 01, Lado A.

<<https://www.youtube.com/watch?v=aonfA5zYWro>>

⁵⁴¹ Wilson Simonal. Resposta. (Jorge Ben). *Brasil, eu fico/Canção n°21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever*. Compacto duplo. Odeon. 1970. Faixa 01, Lado B.

⁵⁴² Wilson Simonal. Que cada um cumpra com o seu dever. (Wilson Simonal). *Brasil, eu fico/Canção n°21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever*. Compacto duplo. Odeon. 1970. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=lknJDup4UXM>>

⁵⁴³ O termo, junto ao “Sustentar o fogo que a vitória é nossa”, constam como “Sinais de Barroso” na mitologia da Marinha brasileira. “Anualmente, no dia 11 de junho, a Marinha do Brasil comemora o grande feito do Almirante Barroso na Batalha Naval do Riachuelo, ocasião em que são içados nos mastros de todos os navios e organizações de terra os históricos sinais utilizados pelo Chefe Naval durante o confronto.” <<https://www.marinha.mil.br/dphdm/historia/almirante-barroso/sinais-de-barroso>> Acesso 21/05/2021.

⁵⁴⁴ Segundo o historiador Carlos Fico, a criação de tal slogan foi obra Operação Bandeirantes. FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. IN: FICO, Carlos (org.). *1964-2004 – 40 anos do golpe: ditadura militar e resistências no Brasil*. 2004, p. 273.

Chaves. Com o sucesso da canção “País tropical” (composta por Jorge) por Simonal, Juca - que desde 1963 morava na Europa -, gravou, em tom de galhofa, a canção “Paris Tropical”, de versos como: *Alô Brasil, alô Simonal/ moro e namoro/ em Paris Tropical/ (...) Alô Brasil, alô Jorge Ben/ eu vou de metrô/ você vai de trem,*⁵⁴⁵ canção com sucesso no ano, chegando a pontuar como vigésimo primeiro compacto mais vendido. Juca lançou ainda um segundo compacto no tema em 1970, também lançada em compacto no Brasil, “Take me back to Piauí”, de versos como: *Adeus Paris Tropical/ Adeus Brigitte Bardot/ O champanhe me fez mal, caviar já me enjoou/ Simonal que estava certo, na razão do Patropi/ eu também, que sou esperto, vou viver no Piauí.*⁵⁴⁶ Estas duas canções cômicas e provocativas estimularam as respostas de Simonal e Jorge Ben, evidenciadas na letra da composição “Resposta”: *Quem dera que Paris/ Paris fosse tropical/ tivesse uma nega Tereza/ muita alegria e carnaval/ (...) Eu tô na minha/ por isso gosto de andar de trem/ (...) meu coração é rubro-negro/ e também verde-e-amarelo.*⁵⁴⁷

O compacto “nativista” lançado por Simonal, embora motivado pela polêmica musical com Juca Chaves, evidenciou um posicionamento de aproximação com a propaganda oficial e o discurso patriótico e autoritário difundidos pelo Estado ditatorial brasileiro. Jorge Ben e Simonal, ao comporem e gravarem tais canções, optaram por mobilizar termos associados ao imaginário do regime militar, entre um repertório de argumentos através dos quais poderiam defender a composição “País tropical”. A opção dos artistas, ou, ao menos, a de Simonal - que, enquanto intérprete, obteve maior visibilidade e reafirmou a argumentação patriótica à imprensa - indicia um comportamento de afinidade e adesão ao discurso da ditadura.⁵⁴⁸ O que diferencia as possibilidades de leitura da canção “País tropical” de “Brasil, eu fico” e “Que cada um cumpra com o seu dever” é o vocabulário mobilizado em cada composição, sendo que na primeira há uma afirmação nacionalista, mas nas duas seguintes são enfatizados termos oriundos do patriotismo militarista, indiciando uma ação política adésista à ditadura.

⁵⁴⁵ Juca Chaves. Paris Tropical (J. Chaves). *Paris tropical/ E no fundo era igual às outras*. Compacto. RGE. 1970. <<https://www.youtube.com/watch?v=XDYlbQxJhdM>>

⁵⁴⁶ Juca Chaves. Take me back to Piauí. (J. Chaves). *Take me back to Piauí/ Vou viver num arco íris*. Compacto. RGE/Sdruws. 1970. <<https://www.youtube.com/watch?v=E5XnDHstRws>>

⁵⁴⁷ Wilson Simonal. Resposta. (Jorge Ben). *Brasil, eu fico/Canção n°21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever*. Compacto duplo. Odeon. 1970. Fx. 01, Ld. B. <<https://www.youtube.com/watch?v=Ty9J8VRa998>>

⁵⁴⁸ A análise mais aprofundada desse compacto e das aproximações de Simonal com a ditadura, inclusive sua defesa do regime em entrevistas, foi realizada em MORAIS, Bruno Vinícius L. de. “*Sim, sou um negro de cor*”. *Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960*. Dissertação. 2016, p. 65-77.

Uma análise mais verticalizada dos posicionamentos públicos do cantor Simonal, que expressava um compromisso antirracista ao mesmo tempo em que uma perspectiva política conservadora e de apoio à ditadura, foi realizada pelo autor desta tese no artigo “Um antirracismo liberal conservador? Orgulho Negro e denúncia do racismo por Wilson Simonal nos anos 1960”, publicado em 2019 no livro *Pensar as direitas na América Latina*. Texto que defendeu a compreensão da luta antirracista como capaz de proporcionar um corte transversal no espectro político, podendo ser realizada à esquerda e por uma direita liberal (conservadora quanto à manutenção das desigualdades socioeconômicas, mas sensível e oposta à construção de desigualdades e hierarquias pretensamente naturalizadas por argumentos biológicos, que fundamentam barreiras à demonstração do mérito e às disputas por oportunidades).⁵⁴⁹ Antes, o aspecto conservador de Simonal já havia sido ressaltado em 2007 pelo historiador Gustavo Alonso Ferreira, na tese *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, que problematizou o ostracismo do cantor como parte da construção da memória de resistência por uma sociedade que desejava eclipsar suas relações de colaboração para com o Estado ditatorial.⁵⁵⁰ A hipótese de Gustavo Alonso integra uma perspectiva historiográfica que estuda as relações entre a ditadura e a sociedade brasileira a partir da legitimidade social e o consenso conquistado pelo regime militar, como nos artigos sobre o Brasil publicados na obra *Construção social dos regimes autoritários*.⁵⁵¹

Os estudos historiográficos verticalizados nas relações entre Estado e sociedade a partir da interpretação da legitimidade conquistada pela ditadura como um “consenso social” têm como principal recorte o período estudado neste segundo capítulo da presente tese, em particular o período do chamado “Milagre econômico” brasileiro. O historiador pioneiro em tal perspectiva é Daniel Aarão Reis Filho, a partir da obra *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, publicada em 2000. Segundo tal historiador, o crescimento econômico conquistado pelo “milagre” - que durou, aproximadamente, entre 1969 e 1973, abarcando o governo do presidente-ditador general Ernesto Geisel - teria permitido que amplos setores da sociedade brasileira tivessem vivido o período como “anos de ouro”, em oposição à memória construída a partir da redemocratização, que enfatizou o mesmo

⁵⁴⁹ MORAIS, Bruno Vinícius L. de. Um antirracismo liberal conservador? Orgulho Negro e a denúncia do racismo por Wilson Simonal nos anos 1960. In: BOHOSLAVSKI, Ernesto, MOTTA, Rodrigo P. S., BOISARD, Stéphane (orgs.) *Pensar as direitas na América Latina*. 2019, p. 245-265.

⁵⁵⁰ A tese, defendida na Universidade Federal Fluminense, foi publicada com o mesmo título pela editora Record, em 2011, com o autor assinando apenas como Gustavo Alonso.

⁵⁵¹ QUADRAT, Samantha, ROLLEMBERG, Denise (org.). *Construção social dos regimes autoritários*. Vol. 2. 2013. Um dos capítulos da obra, aliás, foi escrito por Gustavo Alonso Ferreira, estudando o Simonal.

recorte temporal como “anos de chumbo”, devido à violenta repressão à resistência armada.⁵⁵² Para a compreensão do período como “anos de ouro”, foram destacadas representações do “Brasil grande”, simbolizadas pelo *slogan* “esse é um país que vai pra frente”. Tal *slogan* foi evocado pelo governo justamente a partir do ano de 1970, com o crescimento econômico conciliado à vitória da seleção de futebol na Copa do Mundo de 1970 –na qual Simonal era o cantor oficial.⁵⁵³ A construção dessa visão otimista sobre o período é sintetizada nas canções do compacto “nativista” de Simonal.

Wilson Simonal, contudo, não foi o único artista no período a ecoar a representação do “Brasil grande” a partir dos acordes da *Black Music* Brasileira. O Trio Ternura, que obteve maior visibilidade após sua atuação junto a Toni Tornado no V FIC com a canção “BR-3”, lançou seu segundo álbum, *Trio Ternura* (o primeiro foi lançado em 1968 em estilo *doo wop*), adotando explicitamente a sonoridade *soul* em todo o LP. Nele havia a canção “Por isso eu digo: Brasil, eu fico”, composição de Fábio e Paulo Imperial. *Lá no alto/ da montanha/ Jesus Cristo/ no altar/ lá do alto/ tudo é mar/ são as cores do meu Rio a passar/ por isso eu digo, Brasil, eu fico. As histórias desse mundo/ eu ouvi e desisti de sonhar/ vou vivendo/ acordado/ são as cores do meu Rio a passar.* A letra desse *soul* é apologética a um cartão-postal do país, a paisagem do Rio de Janeiro, a partir da estátua do Cristo Redentor, mas a ampla repetição do refrão *por isso eu digo, Brasil, eu fico*, denuncia a opção dos compositores e intérpretes em adotar e ecoar um *slogan* da propaganda política do regime ditatorial.⁵⁵⁴ O LP *Trio Ternura* foi lançado em 1971 pela gravadora CBS, com produção do músico, compositor e, então, diretor artístico Raul Seixas, que assinou uma das canções do álbum, “Vê se dá um jeito nisso”. Também o ex-Os Diagonais, Hyldon, integrou o elenco de compositores, com “Vou morar no teu sorriso”. O disco não apresenta texto de contracapa ou crédito aos músicos que participaram, mas explicita o desenvolvimento da sonoridade *soul* no Brasil. No entanto, em nenhuma das composições foi identificada qualquer referência à temática racial.

Os artistas da *Black Music* não estavam sozinhos na adoção de temas nacionalistas na canção brasileira do período. Em outubro de 1970 foi lançada pelo grupo de *rock* Os Incríveis a marcha “Eu te amo meu Brasil”, composta pela dupla Dom & Ravel, que, por

⁵⁵² Entre uma farta produção do autor desenvolvendo esse argumento, destaca-se REIS FILHO, Daniel A. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014, uma versão ampliada do livro originalmente publicado em 2000.

⁵⁵³ <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0209200428.htm>> Acesso 20/05/2021. Para uma análise profunda, FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. 1997.

⁵⁵⁴ Trio Ternura. Por isso eu digo: Brasil, eu fico. (Fábio/Paulo Imperial). *Trio Ternura*. Álbum. CBS. 1971. Faixa 06, Lado A. CD. Sony Music, provável 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=E-0uqHwF7tQ>>

fazer grande sucesso à época, comumente é tomada como um marco do ufanismo no período. Na canção caipira, em 1971 a dupla Léo Canhoto & Robertinho lançou “Minha pátria amada”, que, aliás, ecoa a representação harmônica da “democracia racial” no Brasil: *aqui os negros e os brancos se entendem/ sem preconceito nem de raça nem de cor*. Estas, e diversas canções na temática lançadas entre 1970 e 1975, são referenciadas pelo historiador Paulo César Araújo no capítulo “De armas, bandeiras e lápis nas mãos” do livro *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*, originalmente publicado em 2002.⁵⁵⁵ Referências apologéticas, como as expressas nessas canções, fundamentam as análises de quem identifica no período um consentimento social, como abordado pela historiadora Janaína Cordeiro no artigo *Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici*, no qual afirma que a ditadura foi “capaz de estabelecer um diálogo com a sociedade e criar elementos de identificação entre esta e o regime.”⁵⁵⁶ Ou, pela mesma historiadora, no artigo “Por que lembrar? A memória coletiva sobre o governo Médici e a ditadura em Bagé”, publicado no livro *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*, quando, ao analisar a cidade natal do general ditador e as mudanças nas formas de representação sobre a figura, afirma: “As relações de Bagé com os anos de chumbo da ditadura civil-militar são extremamente complexas. (...) Sob esse aspecto, Bagé é a perfeita síntese da nação, de seus complexos, limites e dificuldades para lidar com o passado recente.”⁵⁵⁷

A interpretação apresentada nesta tese não compartilha de uma análise generalista quanto à construção de um consenso social ou da percepção do período como “anos de ouro”. A percepção ufanista explicita a capacidade da ditadura em estabelecer diálogo com alguns setores da sociedade brasileira, que, assim, poderiam se identificar com o regime; mas não com “a sociedade”, de maneira abrangente ou globalizada. Afinal, se o “milagre” teve beneficiários, setores mais numerosos da sociedade constam na lista dos excluídos ou mesmo dos prejudicados do período, conforme será posteriormente referenciado nesta tese.

A ideia de “anos de ouro” para esses primórdios da década de 1970, no entanto, é certa para referenciar a carreira de artistas consagrados no período, como Tim Maia. E

⁵⁵⁵ ARAÚJO, Paulo C. De armas, bandeiras e lápis nas mãos. In: *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. 7ª edição. 2010, p. 211-231.

⁵⁵⁶ CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. In: *Estudos Históricos*. vol. 22, nº43, janeiro-junho. 2009, p. 88.

⁵⁵⁷ CORDEIRO, Janaína Martins. Por que lembrar? A memória coletiva sobre o governo Médici e a ditadura em Bagé. In: AARÃO REIS, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. 2014., p. 198, 199.

em tal momento de consagração, Tim relançou sua primeira composição a abordar a temática racial, mas cujo discurso aproxima às representações defendidas pelo governo, através do ideário de “democracia racial”: a canção “Meu país”, penúltima faixa do álbum *Tim Maia*, de 1971. A canção “Meu país” foi lançada originalmente no primeiro compacto gravado por Tim Maia, lançado em 1968, sem grande repercussão, quando o artista assinava apenas como Tim. Então, para a imensa maioria do público conquistado por Tim, a canção aparecia com ares de nova composição. A canção retratou a leitura do artista sobre a situação racial no Brasil, a partir de sua experiência ao morar nos EUA, nos anos 1960: *Sim/ Bem sei/ Que aprendi/ Muito no seu país/ Justo no seu país/ Porém, no meu país/ Senti/ Tudo que quis/ Pois vi/ como vivem/ todas as flores/ todas as dores/ sem distinção de cor/ o amor/ existe, enfim/ mesmo ainda/ quando a luta/ do alto se escuta/ em uma só voz/ que diz/ somos irmãos.*⁵⁵⁸ Na biografia sobre o cantor, *Vale Tudo. O som e a fúria de Tim Maia*, Nelson Motta afirma:

Nas ruas do Greenwich Village, em Nova York, Tim veria pela primeira vez jovens negros com orgulhosas carapinhas eriçadas e adereços africanos, testemunharia outras demonstrações de orgulho da raça e de rebeldia que jamais imaginou na Tijuca. E sentiria na pele, muito mais do que no Brasil, a chibata da discriminação.

No Brasil, Tim sempre se acreditara e se dissera mulato, mas logo descobriu que ali não havia essas sutilezas, se não era branco, negro era.⁵⁵⁹

Assim, ao retornar ao Brasil, Tim compôs e gravou a canção que faz um balanço de sua percepção da experiência racial nos países, estabelecendo, por um lado, uma conexão transnacional (*em uma só voz/ que diz/ somos irmãos*), e, por outro lado, reafirmando o ideal de harmonia racial de um Brasil imune à discriminação (*sem distinção de cor*).

Segundo o livreto *Tim maia. 1971*, escrito por José Ruy Gandra, Tim “insistiu para que a romântica balada *soul Meu País*, que recheara seu primeiro compacto simples, também constasse no novo disco. Tim queria regrava-la para aproveitar os recursos técnicos que não tivera na versão original.”⁵⁶⁰ O disco no qual a canção foi lançada, o segundo álbum de Tim, é, até os dias atuais, um dos mais celebrados de sua discografia, incluindo “A festa do Santo Reis”, “Não quero dinheiro (só quero amar)”, “Um dia eu chego lá” e “É por você que eu vivo”, além das regravações de “Não vou ficar” lançada por Roberto Carlos em 1969 e “Você”, lançada por Eduardo Araújo em 1968, para citar as canções que

⁵⁵⁸ Tim Maia. Meu país (Tim Maia). *Tim Maia*. Álbum. 1971. Polydor. Faixa 05, Lado B. Reedição CD. Abril Coleções. 2011. Faixa 11. <<https://www.youtube.com/watch?v=dn9AUZW0dFA>>

⁵⁵⁹ MOTTA, Nelson. *Vale tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. 2007, p. 45.

⁵⁶⁰ GANDRA, José Ruy. *Tim Maia. 1971*. (Coleção Tim Maia; v. 2) 2011, p. 22.

se tornaram mais famosas. Ainda segundo o livreto: “Em 1971, a Philips reinava no mercado fonográfico brasileiro. Seu elenco reunia a nata da MPB. (...) Nenhum desses medalhões da MPB impediu que, em 1971, Tim Maia se tornasse o maior vendedor de discos da gravadora.”⁵⁶¹ O disco foi lançado pela Polydor, como o álbum anterior, um selo pertencente à gravadora Philip.

O segundo álbum de Tim Maia manteve a banda que fora reunida para a gravação do primeiro LP, mas com uma expressiva diferença. Genival Cassiano, que gravou todas as guitarras e contribuiu com algumas composições do disco anterior, não participou do segundo, sendo substituído pelo seu ex-companheiro de Os Diagonais, Hyldon, nas guitarras-base (parceiro de Tim na composição “I don’t know what to do with myself”, inclusa no álbum) e por Paulo (mais conhecido como Paulinho Guitarra) nas guitarras solo, artista que formulou um padrão de sonoridade para a produção de Tim a partir desse álbum - e que durou por toda a década de 1970 - no qual o *soul* e *funk* do compositor eram executados com um timbre de guitarra agressivo, mais próximo à escutada nos discos de artistas da *Black Music* estadunidense como Sly & The Family Stone ou Isaac Hayes, diferente dos timbres de guitarra executados por Cassiano no primeiro álbum de Tim, que remetiam mais à execução da *Black Music* de Curtis Mayfield. Os timbres de guitarra de Cassiano, porém, puderam ser melhor escutados em 1971, assim como sua voz, com o lançamento pela RCA de seu primeiro LP solo, *Imagem e Som*, que, apesar de conter uma versão do compositor para o sucesso “Primavera” e referências a Tim em algumas letras, não obteve repercussão. O disco não apresentou nenhuma referência à temática racial.

A diferença de sonoridades na produção de Tim Maia promovida pelo timbre de Paulinho Guitarra é explícita desde a primeira faixa do álbum de 1971, “A Festa de Santo Reis”, composição de Márcio Leonardo, cuja execução é permeada pela guitarra solista de Paulinho, que contrapõe o acordeom, baixo e bateria. A temática dessa canção retoma o exposto no título de uma das canções do álbum *Dom Salvador*, de 1969, a instrumental “Folia de Reis”, mencionada no fim do capítulo anterior. A letra dessa canção diz:

*Hoje é o dia de Santo Reis/ Anda meio esquecido, mas é o dia da Festa do Santo Reis/ Eles chegam tocando/ Sanfona e violão/ Os pandeiros de fita/ carregam sempre na mão/ eles vão levando/ Levando o que pode/ Se deixar com eles/ Eles levam até os bodes/ É os bodes da gente/ é os bodes, mé.*⁵⁶²

⁵⁶¹ GANDRA, José Ruy. *Tim Maia. 1971*. (Coleção Tim Maia; v. 2) 2011, p. 33.

⁵⁶² Tim Maia. A Festa de Santo Reis (Márcio Leonardo). *Tim Maia*. Álbum. 1971. Polydor. Faixa 01, Lado A. Reedição CD. Abril Coleções. 2011. Faixa 11. <<https://www.youtube.com/watch?v=b5EZudzb45U>>

Conforme a publicação *Folias de Minas Gerais*, edição da coleção *Cadernos do Patrimônio* lançada em 2018 pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais: “As Folias, também conhecidas como Ternos, Companhias e Caravanas, são celebrações religiosas com base no catolicismo popular (...) que podem ser definidas como um agrupamento de devotos que percorrem jornadas cumprindo promessas recolhendo donativos”; e essa celebração é “composta por ritos como a saída da Folia, a visita da bandeira e a festa de encerramento, que quase sempre são realizados em um ciclo determinado pelo dia do santo de devoção”.⁵⁶³Nessa tradição, de forte arraigamento entre o catolicismo popular, cuja maioria dos devotos são pessoas negras, as jornadas incluem os instrumentos musicais violas, caixas, violões, pandeiros, sanfonas e rabecas, em geral. E, entre os santos de devoção, o culto principal é aos Santos Reis, devendo, a isso, o nome mais consagrado às folias, e à sua festa. Ainda conforme a mesma publicação:

Devido à forte devoção aos Santos Reis no Brasil o dia 6 de janeiro era considerado feriado nacional, assim como ainda é na Espanha, Itália e Alemanha, sendo mencionado nos calendários destes países como o dia da Epifania ou dos Reis Magos. Jornais, como O Estado de São Paulo, revelam por meio de notas publicadas em 1909 e 1944 que diversos estabelecimentos paralisavam suas atividades, pois, além de feriado, era um dia Santo de Guarda, em que os católicos tinham o dever de ir à missa e participar das festividades.

A suspensão do feriado do Dia de Reis ocorreu em dezembro de 1967, quando o Estado confirmou a retirada de outros cinco dias santos, conforme noticiado pelo mesmo jornal: ‘Com a nova legislação implantada no País, os feriados facultativos foram drasticamente reduzidos, passando a serem considerados dias santos apenas os seguintes: Natal, 1º de janeiro, sexta-feira santa, Corpus Christi, Imaculada Conceição (8 de dezembro) e Finados.’⁵⁶⁴

Portanto, a canção gravada por Tim, ao ressaltar que *Hoje é o dia de Santo Reis/ Anda meio esquecido, mas é o dia da Festa de Santo Reis*, abordava uma memória recente, buscando enfatizar uma tradição importante ao catolicismo popular e que recentemente – a pouco mais de três anos – havia perdido o *status* de feriado nacional.

Outra estreia na *Black Music* brasileira ocorrida, em LP, em 1971, foi de Dom Salvador e Abolição, com o álbum *Som, Sangue e Raça*, que se tornou o único lançamento do grupo. O disco, lançado na gravadora CBS, documentou um encontro das duas formações instrumentais que haviam gravado discos com a sonoridade *soul* e *funk* nos fins dos anos 1960, conforme informado no último tópico do primeiro capítulo desta tese, nos discos *Dom Salvador* e *International Hot*. Oriundo do conjunto criado por Raul de Souza, o

⁵⁶³Folias de Minas Gerais/ Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Belo Horizonte: Iepha (Cadernos do Patrimônio), 2018, p. 7.

⁵⁶⁴Folias de Minas Gerais/ Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Belo Horizonte: Iepha (Cadernos do Patrimônio), 2018, p. 20.

saxofonista e flautista Oberdan Magalhães se uniu a Dom Salvador (piano, acústico e elétrico, órgão elétrico e acordeom), Mariá (vocal), Darcy (trompete e flugel), Rubens Sabino (contrabaixo), Serginho (trombone), José Carlos (guitarra), Nelsinho (percussão e vocal) e o baterista e vocalista Luiz Carlos – que substituiu o Luiz Antônio, que havia participado da gravação do compacto “Abolição 1869-1980/Juazeiro”. Esse conjunto, integrado por músicos negros, gravou doze canções que hibridavam o *soul* e o *funk* ao baião (em “Hey você” e “Folia de reis”), predominando faixas instrumentais (9, das 12 composições), cinco delas regravações de músicas já lançadas em discos de Salvador (“Tema pro gaguinho”, original do *Salvador Trio*, de 1965, “O Rio”, “Moeda, reza e cor”, “Tio Macrô” e “Folia de Reis”, originais de *Dom Salvador*, de 1969). Das três faixas com letra, apenas “Evo” evocava uma dimensão racial, ao entoar: *you precisa saber do amor que não tem cor/ Ele habita em seu ser, Senhor, seu criador*, referenciando a leitura antirracista do princípio igualitarista cristão, conforme a tradição *gospel*.⁵⁶⁵

A capa do LP do grupo Dom Salvador e Abolição apresentava todo o conjunto (Salvador é o primeiro à direita, em pé, com calça *jeans* azul com suspensório e camisa estampada) e uma criança, expressando, portanto, um grupo de dez pessoas, todas elas negras. No arquivo virtual de vídeos *Youtube* consta uma execução da faixa de abertura do disco, “Uma vida”, gravada em 1970 no programa *Elis Regina – Especial*, no qual a cantora performa a canção em dueto com Luiz Carlos, acompanhados por todo o conjunto, documentando um registro televisivo do grupo, apesar de sua existência efêmera.⁵⁶⁶



Fig. 8: Capa e contracapa *Som, Sangue e Raça*. (Salvador é o primeiro à esquerda, de jeans azul) Extraído de [Acesso 21/05/2021]:<<https://flabbergasted-vibes.org/2010/12/06/dom-salvador-e-abolicao-som-sangue-e/>>

⁵⁶⁵ Dom Salvador e Abolição. Evo (Dom Salvador/Pedro Santos). *Som, Sangue e Raça*. Álbum. CBS. 1971. Faixa 01, Lado B. Reedição em CD. Sony Music. Data não localizada, provável 2010. Faixa 07.

⁵⁶⁶<<https://www.youtube.com/watch?v=RuJSQAhh9HY>> Acesso 21/05/2021.

Entre as estreias em LP do ano de 1971, porém, talvez a mais ansiada à época tenha sido a do ganhador do FIC no ano anterior, Toni Tornado. Lançado pela Odeon, o álbum homônimo, *Toni Tornado*, apresentava o selo “Disco é Cultura”. Embora não apresentasse os nomes dos instrumentistas participantes, o LP informava na contracapa os cinco orquestradores, incluindo Dom Salvador nas composições “Dei a partida” (de Getúlio Cortês) e “O repórter informou” (de Hyldon). O disco trouxe a faixa “BR-3”, abrindo o Lado B, mas não incluiu nenhuma das quatro canções lançadas no compacto duplo do ano anterior. Portanto, o público de Tornado foi apresentado a onze novas gravações, incluindo sua versão de “Uma vida”, de Salvador. O álbum apresentava canções de temática diversificada, todas executadas nas sonoridades *funk* e *soul* (com forte inclinação *gospel*), sendo que a abertura, “Juízo Final”, composição *soul* de Pedrinho e Renato Corrêa (integrantes, brancos, do grupo de *rock* A Bolha), tornou-se um manifesto antirracista da Linguagem Política do Orgulho Negro na voz de Toni, ao retratar a discriminação racial: *O dia da verdade/ o juízo final/ o fim desse mundo/ cheio de guerras/ O início de um mundo de paz/ Bebedouro mata a sede, não escolhe cor/ Não escolhe cor porque irmão/ o dia da verdade, o juízo final/ Eu preciso crer/ eu preciso crer no fim de tudo isso.*⁵⁶⁷

Renato Corrêa, um dos compositores de “Juízo final” era atuante nos festivais da canção e foi um dos compositores de “Casaco Marrom”, gravada por Eva. A canção “Juízo final” seguiu a sonoridade característica da produção musical de Toni Tornado, com arranjo elétrico *soul*, destacando guitarra, contrabaixo, bateria, naipe de sopros e vocais femininos de apoio que entoavam, em inclinação *gospel*, o verso: *o dia da verdade/ o juízo final*. A letra não oferece uma narrativa elaborada, mas informa a compreensão de um contexto de guerras que poderia ser pacificado pela igualdade racial (*bebedouro mata a sede, não escolhe cor*). A referência ao bebedouro como símbolo para retratar a discriminação racial denuncia uma alusão de pouca densidade argumentativa para o contexto racial brasileiro, mas de forte evocação à realidade estadunidense. Conforme a dissertação de Amanda Palomo Alves, ao analisar a mensagem dessa canção: “Ademais, durante vários anos, o bebedouro foi marca distintiva da segregação racial nos Estados Unidos ao distinguirem aqueles destinados aos brancos daqueles reservados aos negros (‘colored’).”⁵⁶⁸ É notável que nem a letra da composição ou a interpretação vocal de Toni fazem menção explícita à

⁵⁶⁷ Toni Tornado. Juízo Final (Pedrinho/Renato Corrêa). *Toni Tornado*. Álbum. Odeon. 1971. Faixa 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=v3w7CUDAT0>>

⁵⁶⁸ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 104.

realidade estadunidense, de modo que a canção, gravada no Brasil, em português e por um artista brasileiro, sugere a ambientação da crítica à realidade brasileira, tornando o bebedouro um signo para o “preconceito de cor”. O verso *bebedouro mata a sede, não escolhe cor*, de tal forma, se não evidencia a experiência concreta da segregação racial em bebedouros no país, simboliza a existência da discriminação racial.

A canção “Juízo final”, portanto, embora traga uma dimensão antirracista de conexão com a realidade estadunidense, expressou uma ação política consideravelmente mais discreta do que a composição “Sou negro” lançada em seu disco compacto anterior. Contudo, se a gravação de 1970 evocava prioritariamente a afirmação do orgulho racial confrontando o preconceito (*you always despise me/ you know I'm black, but nobody will laugh at me*), a de 1971 complementa a mensagem ao referenciar a discriminação, discurso fortalecido ao ser apresentado na faixa de abertura do álbum. As demais canções do disco, porém, não trazem referências à questão racial em suas letras. O álbum documenta duas composições de Toni, a balada romântica “Uma canção pra Arla” e o *funk* “O jornaleiro” (parcerias com Major). O *soul* “Papai, não foi esse o mundo que você falou” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), aborda o cenário da época, com a luta armada de movimentos revolucionários no Brasil e no mundo (*guerrilhas*) e outras formas de contestação política (*protesto, ocupação*) que buscavam alterar a realidade de desigualdade social e avanço da *miséria* pelo capitalismo. Contudo, em uma mensagem que permanece dúbia na canção quanto ao posicionamento do eu lírico diante do cenário: *abro o jornal vejo guerrilhas/ o sangue deixa/ a sua trilha/ vejo protesto, ocupação/ vejo misérias e traição/ prevejo a morte da alegria/ a noite vai/ vencendo o dia/ eu me importo com as pessoas/ e elas nem estão aí/ estão longe, muito longe/ mas eu vejo elas aqui*.⁵⁶⁹

O lançamento do primeiro LP de Toni Tornado ocorreu em um momento conturbado de sua recente carreira, no qual o cantor enfrentava problemas com setores da imprensa e com os órgãos de vigilância do Estado ditatorial brasileiro. A dissertação *Signos da Política, representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*, defendida pela historiadora Ana Marília Carneiro em 2013, ao investigar a especificidade dos códigos de produção de proibições no contexto autoritário, retrata algumas das dificuldades enfrentadas pelo cantor no ano de 1971:

⁵⁶⁹ Toni Tornado. Papai, não foi esse o mundo que você falou (Roberto Carlos/Erasmo Carlos). *Toni Tornado*. Álbum. Odeon. 1971. Faixa 03, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=1hHt5D3TgoE>>

Elis Regina, a presidente do júri internacional do VI FIC, apresentava a música *Black is beautiful*, composição que trazia uma letra audaciosa, já anunciada pelo emblemático título estampado com as palavras de ordem do poder negro. Em meio à apresentação, Tony Tornado subiu ao palco e iniciou uma performance na qual erguia os braços em punho cerrado, gesto símbolo do poder negro nos movimentos pelos direitos civis. A performance foi interrompida pela invasão de agentes do DOPS, que subiram ao palco e conduziram Tony Tornado algemado para fora do Maracanãzinho.

De certa forma, a atitude do cantor já era esperada: Tornado havia chegado recentemente de uma ‘estadia’ de quatro anos nos EUA, em um momento no qual ganhava força a organização dos movimentos em defesa dos direitos civis dos negros. O efervescente contexto político-cultural, marcado pela ampliação do discurso político do movimento *black power*, ascensão do partido dos Panteras Negras e propagação da *black music*, exerceu uma grande influência no vocabulário, vestimentas, ideários e posturas políticas da comunidade negra, determinando mesmo um modo de agir e viver no mundo. Slogans como *black is beautiful* e *I’m black, I’m proud* tornaram-se as palavras de ordem que simbolizavam a unificação e a conscientização da comunidade negra em torno de um movimento de contestação que começava a tomar corpo no ambiente político norte-americano.⁵⁷⁰

A cantora Elis Regina, nome consagrado nos Festivais da Canção,⁵⁷¹ e da Música Popular Moderna (MPM), lançou em 1971 o álbum *Ela* no qual gravou *soul* “Black is Beautiful”. O LP prosseguia na mudança da carreira de Elis rumo ao público jovem e com adoção da sonoridade *soul*, como feito no álbum anterior, que registrou o dueto com Tim Maia. “Black is beautiful” teve arranjos de Erlon Chaves, músico negro familiarizado às sonoridades da *black music*, conforme mencionado no capítulo anterior. O arranjo da canção acentuou a sonoridade *gospel* – uma das bases da *Soul Music* – da composição.

*Hoje cedo, na rua do Ouvidor./ Quantos brancos horríveis eu vi/ Eu quero um homem de cor/ Um deus negro do Congo ou daqui/ Que se integre no meu sangue europeu/ Black is beautiful, black is beautiful/ Black beauty so peaceful/ I want to a black I want to a beautiful/ Hoje à noite, amante negro eu vou/ Vou enfeitar o meu corpo no seu/ Eu quero este homem de cor/ Um deus negro do congo ou daqui/ Que se integre no meu sangue europeu/ Black is beautiful, black is beautiful/ Black beauty so peaceful/ I want to a black I want to a beautiful.*⁵⁷²

A composição dos irmãos Marcos e Paulo Sergio Valle, performada por Elis Regina, além de adotar a sonoridade *soul*, articula a temática racial, de intenção antirracista, na letra. O título ecoa um *slogan* desenvolvido nos movimentos negros estadunidenses que evoca a apologia à estética corporal das pessoas negras, afirmando a beleza de elementos fenotípicos como a cor da pele, os cabelos crespos e os lábios grossos, de modo a confrontar um ideal de beleza hegemônico que valoriza apenas o padrão estético e os

⁵⁷⁰ CARNEIRO, Ana M. *Signos da Política representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2013, p. 83, 84.

⁵⁷¹ Sobre os festivais, ver MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo. Ed. 34. 2003.

⁵⁷² Elis Regina. *Black is Beautiful* (Marcos Valle/Paulo S. Valle). *Ela*. Álbum. Philips. 1971. Faixa 02, Lado A. No mesmo ano, Marcos Valle também gravou a canção ressaltando: “eu quero uma dama de cor”.

fenótipos associados às pessoas brancas (pele alva, cabelos lisos e nariz fino, por exemplo). Ou, conforme definição produzida para o termo “Black is beautiful” pelas editoras brasileiras do livro *Irmã Outsider: ensaios e conferências*, da poeta estadunidense Audre Lorde: “Movimento cultural criado por pessoas afrodescendentes nos Estados Unidos, no início dos anos 1960, com a intenção de acabar com a ideia racista de que características físicas típicas de pessoas negras são inerentemente feias.”⁵⁷³

A canção, composta por irmãos cariocas loiros e de padrões fenotípicos brancos, e interpretada por uma cantora socialmente reconhecida como branca nos padrões brasileiros, não busca performar um eu lírico negro, mas sim uma pessoa branca que procura um parceiro sexual negro (*Eu quero um homem de cor/ (...) Que se integre no meu sangue europeu*). A letra da canção evoca a posituação ao fenômeno da mestiçagem, porém, promove a inversão ao ideal da política de branqueamento da população brasileira. A gravação não se enquadra no objeto desta tese, mas funciona como um interessante exemplo de uma intenção antirracista – ainda que potencialmente problemática (por exemplo, vou *enfeitar* o meu corpo no seu é um verso infeliz para uma relação afetiva que se pretenda equalitária, posto que objetifica o par romântico como um tipo de adereço) – veiculada na sonoridade *soul* brasileira a partir de uma perspectiva identitária branca.

A mensagem da canção, na performance de Elis Regina durante sua execução em um festival, foi potencializada pela intervenção de Toni Tornado que, conforme informado na dissertação de Ana Marília Carneiro, personificando o “muso” negro da composição, enfatizou a conexão transnacional pela Linguagem do Orgulho Negro sinalizada no título da canção, performando o gestual identificado ao Poder Negro nos EUA, como já havia feito no ano anterior, durante a canção “Sou negro”. A repetição do gestual por Toni, mais do que a letra e a sonoridade da canção, afrontou o imaginário de subversão do Estado, resultando na detenção do cantor.⁵⁷⁴

A atenção das forças repressivas do Estado à figura de Toni Tornado também era intensificada pela política de combate às drogas ilícitas. Conforme abordado por Ana Marília Carneiro, a canção “BR-3” foi apresentada na coluna do jornalista Ibrahim Sued como “uma apologia às drogas por muitos motivos, dentre eles os trechos que mencionavam a BR-3 como gíria para a veia principal do braço para a aplicação de

⁵⁷³ LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. 2020, p. 125. Nota de rodapé, 26 (N.E.).

⁵⁷⁴ Uma reflexão sobre a densidade política associada ao gesto do punho cerrado será realizada no terceiro tópico deste capítulo, dedicado à politização da estética na Linguagem Política do Orgulho Negro.

entorpecentes, ‘viagem multicolorida’ significava os efeitos psicotrópicos do LSD”.⁵⁷⁵ Além disso, durante uma apresentação no Festival de Verão de Guarapari em 1971, “exaltado entre os passos de dança e rodopios, Tony Tornado teria se desequilibrado do palanque e acabou por aterrissar em cima de uma jovem na plateia, provocando uma fratura na sua coluna”, acidente que no parecer do Centro de Informação do Exército, de dezembro de 1971, foi atribuído ao cantor estar “dopado e completamente fora-de-si durante as apresentações, chegando a lançar-se sobre o público, no auge do ‘entusiasmo alucinante’, indo ferir gravemente uma jovem assistente.”⁵⁷⁶ Além da política de combate às drogas à qual os órgãos de repressão associavam sua leitura de Toni, conforme a historiadora Amanda Palomo Alves, retomando um argumento de Zuza Homem de Mello: “Tornado representaria um perigo para o governo militar, uma vez cogitada a possibilidade de que pudesse se tornar um líder negro, capaz por sua popularidade de facilitar a formação de organizações políticas no Brasil como a dos ‘Panteras Negras’.”⁵⁷⁷ Percepção que justifica a reação perante ao gesto do punho cerrado, apesar da atuação repressiva contra o cantor não ter chegado a configurar prisões prolongadas, apenas esclarecimento das ações.

Apesar da repercussão da produção dos novos destaques da indústria fonográfica, os artistas da *Black Music* Brasileira que conquistaram impacto comercial na década de 1960 também fizeram lançamentos, à exceção de Elza Soares, que em 1971, enquanto migrava com a família para a Itália, não realizou lançamentos fonográficos. Simonal lançou o álbum *Jóia, Jóia*, que registrou o fim de sua parceria com o Som 3, agora com um novo trio instrumental, “Simonautas” (piano/teclados de Sérgio Carvalho, contrabaixo por Sérgio Barroso e bateria por Wilson das Neves) e prosseguiu em uma proposta de sonoridade *samba-soul*, mas sem qualquer expressão da linguagem antirracista ou da temática racial. Contudo, a recepção do álbum foi afetada pela midiaticização do envolvimento do cantor com a tortura ao seu contador, realizada pelo Departamento de Ordem Política e Social (o DOPS), em meio à circulação da notícia, inicialmente fortalecida pelo próprio Simonal, de que teria ligações com as forças repressivas do Estado. Aparentemente, a intenção de Simonal em passar tal imagem de relação com a ditadura era de impedir a circulação do episódio de tortura ao seu contador (realizada em sede do DOPS de forma clandestina, pela

⁵⁷⁵ CARNEIRO, Ana M. *Signos da Política representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2013, p. 85.

⁵⁷⁶ CARNEIRO, Ana M. *Signos da Política representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2013, p. 86.

⁵⁷⁷ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 87.

amizade do artista com alguns policiais), contudo, o efeito foi contrário, potencializando a difusão do episódio.⁵⁷⁸ Em meio a esse episódio, Simonal saiu da gravadora Odeon, assinando contrato com a Philips. O episódio provavelmente eclipsou o lançamento do que poderia ter sido considerada uma segunda canção explicitamente engajada na pauta racial por Simonal, na linha de “Tributo a Martin Luther King”. Dois meses antes da repercussão do caso do contador, Simonal lançou, em junho de 1971, seu primeiro compacto com o conjunto Simonautas, que incluía outra composição sua em parceria com Ronaldo Bôscoli, “África, África”: *África ê. África. Mostra meu passado que eu não vi passar./ Oh, lelê./ África ê. África. Quem tá do meu lado pode se chegar./ Meus antepassados vão querer saber./ Quem tem guia forte, quem é pra valer./ Toda luz do mundo sai do Sol de lá./ África, meu sangue, África, África.*⁵⁷⁹ Uma canção, portanto, na qual Simonal reivindicava sua ancestralidade africana e sugeria o seu apagamento no pedido: *África, mostra meu passado que eu não vi passar.*

Já Eva, lançou em 1971 o LP *Cartão Postal* pela Odeon, no qual assumia o nome artístico Evinha (através do qual era conhecida desde os anos 1960), mantendo a sonoridade *soul* de sua carreira solo, mas sem apresentar a temática racial nas letras.

A temática racial, em identificação com a realidade estadunidense, contudo, apareceu desde o título do álbum lançado por Jorge Ben em 1971, *Negro é lindo*, tradução literal do slogan *Black is beautiful*, explicado nas páginas anteriores. Segundo Ana Maria Bahiana, em texto para a reedição em CD do álbum, foi lançado “em uma fase da indústria cultural brasileira onde o negro começa a ser percebido como potencial consumidor. **Negro é lindo** traz homenagem a Cassius Clay, depois Muhammad Ali e também a João Parahyba, apelidado de Comanche.”⁵⁸⁰ O boxeador é homenageado logo na terceira faixa do álbum, “Cassius Marcelo Clay” dos versos *Cassius Marcelo Clay/ herói do século vinte/ sucessor do Batman/ Capitão América e Superman/ (...) Salve, Narciso Negro, salve/ Mohamed Ali/ (...) O eterno campeão/ Na realidade, um ídolo mundial/ tem a postura da Estátua da Liberdade/ e a altura do Empire State/ Soul Brother, soul boxer/ soul man.*⁵⁸¹

⁵⁷⁸ ALEXANDRE, Ricardo. “Nem vem que não tem”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 200-235. MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*”: Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). UFMG. 2016, p. 35-44.

⁵⁷⁹ Wilson Simonal. *África, África* (Wilson Simonal/Ronaldo Bôscoli). Compacto simples. *Na galha do cajueiro/Ouriço/África, África*. Odeon. 1971.

⁵⁸⁰ Ana Maria Bahiana. Texto de contracapa. Jorge Ben. *Negro é lindo*. Álbum. Philips. 1971. Reedição em CD, Universal Music. 2009. Negrito do original.

⁵⁸¹ Jorge Ben. Cassius, Marcelo Clay. (Jorge Ben). *Negro é lindo*. Álbum. Philips. 1971. Faixa 03, Lado A.

Conforme o historiador Alexandre Reis dos Santos, na dissertação “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*: “Mohammed Ali era um polêmico boxeador estadunidense e um ativo militante pelos direitos civis dos negros. Nascido Cassius Marcellus Clay, se converteu ao islamismo e então mudou de nome, pois considerava o anterior um ‘nome de escravo’.”⁵⁸² A conversão do boxeador ao islamismo, na década de 1960, foi relacionada ao impacto e influência do líder negro Malcolm X, então um militante da Nação do Islã, grupo que evocava o rompimento com o cristianismo (e a rejeição dos nomes de batismo) entre a comunidade negra como uma libertação da herança escravista.⁵⁸³ Um dos episódios da militância do boxeador que angariou maior repercussão foi a sua recusa ao alistamento militar obrigatório para servir na invasão dos EUA ao Vietnã. O pugilista declarou: “Não tenho nenhum problema com os vietcongues. Eles nunca me chamaram de crioulo.”⁵⁸⁴

O arranjo da canção “Cassius Marcelo Clay” priorizava o violão de Jorge e tambores tocados pelo Trio Mocotó, além de orquestra de cordas e sopros, mantendo a sonoridade apresentada nos dois álbuns anteriores do artista, de difícil classificação. Sonoridade também presente na canção título do álbum, “Negro é lindo”, dos versos: *negro é lindo/ negro é amor/ negro é amigo/ negro também é filho de deus/ eu só quero que Deus me ajude/ a ver meu filho nascer e crescer/ e ser um campeão/ sem prejudicar ninguém/ Preto Velho tem/ tanta canjira/ que todo o povo de Angola/ mandou Preto Velho chamar/ Eu quero ver/ Preto Velho dizer.*⁵⁸⁵ Os versos dialogam com a proposta do slogan “*black is beautiful*”, mas ambientando a ideia ao valorizar a figura afro-religiosa do Preto Velho – muito evocada em canções de Jorge, como apresentado no capítulo anterior desta tese – em uma possível conexão transnacional também com o continente africano, ao referenciar *todo o povo de Angola*. A referência à religiosidade de matriz africana é fortalecida pela alusão a canjira, que, conforme o *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*, de Olga Gudolle Cacciatore é um “conjunto de cânticos e danças rituais, girando em círculo, em homenagem a entidades, na Umbanda e terreiros bântu.”⁵⁸⁶

⁵⁸² SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 78.

⁵⁸³ Sobre Malcolm e a Nação do Islã, ver MARABLE, Manning. *Malcolm X*. Uma vida de reinvenções. 2013.

⁵⁸⁴ REMICK, David. 2011: 11. Apud. SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Dissertação. UFF. 2014, p. 108.

⁵⁸⁵ Jorge Ben. Negro é lindo. (Jorge Ben). *Negro é lindo*. Álbum. Philips. 1971. Faixa 03, Lado A.

⁵⁸⁶ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 81.

No ano de 1971, portanto, a indústria fonográfica brasileira possibilitou o registro e difusão de um conjunto de canções e álbuns da *Black Music* Brasileira. Em comparação com o cenário da década de 1960, o início dos anos 1970 representou um distanciamento do jazz e os subgêneros *New Orleans*, *Hard Bop* e *Souljazz/Funky*, com o predomínio das sonoridades da música jovem negra, *Soul* e *Funk*, sobretudo através dos trabalhos de artistas consagrados nesta década, como Tim Maia, Toni Tornado e o Trio Ternura.

Quanto aos dados da Pesquisa de Vendas de Discos do IBOPE, o ano de 1971 iniciou ainda com o impacto dos álbuns *Tim Maia* (1970) e *Força Bruta* (1970), de Jorge Ben, que constam, em janeiro no RJ, entre as cinco primeiras colocações e os compactos duplos “Brasil, eu fico” e “Resposta”, de Simonal, também entre as dez primeiras colocações. Discos que permanecem constando nas listagens durante o primeiro semestre, com a inclusão dos compactos simples “Azul da cor do mar” e “Chocolate” de Tim Maia, “Na galha do cajueiro” de Simonal e “Tobogã” de Evinha. O fato do álbum de Tim em 1971 também ser chamado *Tim Maia* dificulta a identificação de seu surgimento na listagem, mas em outubro aparece a referência ao LP *Festa para um santo rei* de Tim na 7ª colocação entre os mais vendidos, o que possivelmente trate de uma referência ao segundo álbum de Tim (que abre com a canção “A festa de Santo Reis”), na mesma semana em que aparece o álbum *Jorge Ben* como 19°. Nos registros seguintes, as referências ficam como álbum *Tim Maia* (7°) e *Negro é lindo* (12°), que permanecem em destaque até dezembro, junto ao compacto “Na galha do cajueiro” de Simonal. Da *Black Music* dos EUA, constam discos de Aretha Franklin e Jackson 5 no início do ano, e no restante, uma coletânea de James Brown entre os LPs.⁵⁸⁷ Em SP e em Recife os dados de vendas são similares ao encontrado no RJ, com Tim Maia tendo o maior destaque em vendas no decorrer do ano (no caso de Recife, principalmente pelo compacto, diferente de SP e RJ, que o sucesso maior é em LP), além de alguns registros para Jorge Ben (LP), Simonal e Evinha (compactos), com a diferença que, em SP, Toni Tornado aparece, poucas vezes na lista de compactos (“BR-3”) e em Recife, uma vez o Trio Ternura (LP).⁵⁸⁸

O ano de 1972, conforme esse acervo, demonstra o impacto em Recife do LP de Tim Maia, que permanece entre os dez mais vendidos por todo o ano, junto a Jorge Ben. Toni Tornado aparece apenas em março, com o compacto “Podes crer, amizade” e Simonal

⁵⁸⁷ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa Venda de Discos. Notação: PD 013.

⁵⁸⁸ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa Venda de Discos. Notação: PD 014 (SP) e PD 016 (Recife, anos 1971 e 1972).

em dezembro, com o LP *Wilson Simonal*, lançado pela Philips. Para o ano de 1972, os dados de vendas em Recife são interessantes por incluir, junto ao “Título do LP”, o “Título da Música”, de modo que a informação do LP *Tim Maia* é fortalecida pela música “Pelo amor de Deus” (o que significa se tratar do terceiro álbum homônimo do artista, lançado em 1972) e o LP *Jorge Ben*, pela música “Fio maravilha” (informando se tratar do álbum *Ben*, também lançado em 1972).⁵⁸⁹ O acervo para esse ano não contém nenhum registro da cidade do Rio de Janeiro e, além dos dados de Recife, constam apenas três microfilmagens intituladas “Relação das gravações mais vendidas durante o ano de 1.972 em São Paulo”, nas quais, nos 20 compactos duplos, “Você”, de Tim Maia, aparece em 4º e nos 20 Long-Playings, *Tim Maia n°2* está em 12º (ou seja, o segundo álbum de Tim, lançado em 1971), configurando Tim como o único artista do recorte desta tese a pontuar. Da *Black Music* dos EUA, que nenhum artista apareceu nos dados de Recife, em SP apareceu Michael Jackson (“Ben”, 16º, e “Got to be there”, em 18º na lista de compactos simples).⁵⁹⁰

Tim Maia, terceiro LP gravado pelo artista, lançado pela Polydor em 1972, manteve a sonoridade desenvolvida por Tim no álbum anterior, com os seus *souls* e *baiões-soul* enriquecidos pelos solos de Paulinho, mas para este disco o instrumental foi fortalecido pela adoção dos músicos do grupo Dom Salvador e Abolição. O LP de Tim foi gravado por duas bases de instrumentistas, uma creditada pela localização “Rio” e outra “São Paulo”. Os músicos do Rio eram os oriundos do Abolição: Salvador (piano), Luiz Carlos (bateria), Rubens (baixo), Oberdan (sax e flauta) e Sérgio (trombone), além de Garoto (vibrafone), Waldir e Barrosinho (pistons), Paulinho (guitarra solo) e o próprio Tim (guitarra e violão base), conforme informado no encarte do LP. Já o grupo São Paulo, mantinha Luiz Carlos, Rubens, Sérgio, Waldir, Paulinho e Tim, incluindo Carlos da Fé (piano, piano elétrico e órgão), Aparecido Bianchi (vibrafone), Chacal (tumba, congas e percussão), Isidoro Longano (sax e flauta), Antônio Arruda (sax) e Paulinho (piston). Os dois grupos contando com o amparo de orquestra de cordas, alguns instrumentistas convidados e os vocais de apoio de Sérgio e dos ex-Os Diagonais, Genival (Cassiano) e Amaro. O álbum apresentou três canções em inglês: uma regravação de “These are the songs”, “My little girl” e “Where is my other half?”, também gravada em português no álbum com o título “Lamento”.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa Venda de Discos. Notação: PD 016.

⁵⁹⁰ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa Venda de Discos. Notação: PD 020 (SP anos 1972 e 1973).

⁵⁹¹ Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1972. Reedição em CD, Universal Music. 2010.

Dom Salvador também produziu os arranjos dos álbuns lançados por Elza Soares em 1972, *Elza pede passagem* e *Sangue, suor e raça* - disco de duetos com o sambista Roberto Ribeiro -, lançados em março e dezembro, respectivamente. Após ter residido na Itália entre 1970 e 1971, Elza retornou ao Brasil e retomou a carreira na Odeon. O primeiro contato com o LP *Elza pede passagem*, através da capa sugere uma mudança na sonoridade da artista rumo ao *soul* e *funk* devido à sua aparência. Afinal, a adoção do penteado *black power*, valorizando o volume dos cabelos crespos, da calça boca de sino e os movimentos captados nas fotos de capa e contracapa aproximavam-na da “moda *soul*”. A ausência de um texto informativo para o consumidor poderia ser compensada pela inclusão de Salvador como orquestrador. Porém, a audição do disco evidencia que não ocorreu expressivas mudanças na sonoridade de Elza, apenas com a maior exploração do timbre do contrabaixo elétrico em algumas composições (“Cheguendengo” e “Amor perfeito”), além da guitarra e órgão elétrico em algumas canções, que ainda assim eram associadas ao samba (mas não à Bossa Negra). Essa tendência seguiu no álbum seguinte, *Sangue, suor e raça*, gravado com o então popular sambista Roberto Ribeiro, disco de sonoridade de samba mais tradicional (mesmo em “Swing Negrão”, composição de Elza que abre o disco, como uma breve introdução citando a canção “Brasil pandeiro”), apenas com o contrabaixo elétrico um pouco mais forte em algumas canções. Também não há referências antirracistas.



Fig. 9. Capa e contracapa. *Elza pede passagem*. 1972. Extraído de (Acesso 23/05/2021): <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1312546998-vinil-lp-elza-soares-elza-pede-passagem-disco-1972-lacrado- JM>>

Dom Salvador também atuou na produção de um terceiro artista entre os estudados no período. *Toni Tornado*, segundo álbum do cantor, também lançado em 1972, não apresenta créditos aos músicos participantes, mas há a informação da orquestração e

regência por parte de Dom Salvador, o que permite concluir, portanto, que o pianista, embora não tenha lançado um novo trabalho solo, teve participação expressiva na sonoridade difundida em tal ano. Para a produção de Toni, os arranjos de Salvador (e talvez sua presença ao piano) proporcionaram uma maior referência *blues* no disco, como destacado em “Não grile minha cuca” (de Toni) e “Uma ideia” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle). O álbum também registrou maior atuação de Toni como compositor, que assina oito das onze canções e apenas em uma delas tendo um parceiro (Major em “Podes crer, amizade”), sendo as duas atuações como intérprete restantes apresentadas em “Mané Beleza” (Chico Anísio/Arnaud Rodrigues) e “Sinceridade” (Tim Maia).

Entre as onze canções, apenas a composição dos irmãos Valle aborda alguma referência antirracista (os mesmos autores de “Black is beautiful”): *Quando eu nasci/ vim sem pedir/ antes eu fui uma ideia/ só uma ideia/ de minha mãe e um pai/ de construir alguém que só soubesse amar/ Eu aprendi minha lição/ eu sei que a sombra das mãos joga no chão/ a mesma cor/ Oh, que ideia!*⁵⁹² A canção repete algumas vezes o verso *Pai, olhe, olhe para mim*, que, acompanhado por uma sonoridade que transita entre o *blues* e o *gospel*, evoca uma dimensão de mensagem religiosa. Conforme a dissertação da historiadora Amanda Palomo Alves: “Depreendemos que o verso ‘eu sei que a sombra das mãos joga no chão a mesma cor’, explicita a acepção de que todos os homens são iguais, indiferente da cor da pele.”⁵⁹³



Fig. 10. Capa e contracapa. Toni Tornado. 1972. Extraído de (Acesso 23/05/2021): <https://woodstocksound.wordpress.com/2014/06/10/toni-tornado-discografia/>

⁵⁹² Toni Tornado. Uma ideia. (Marcos Valle/Paulo S. Valle). *Toni Tornado*. Álbum. Odeon. 1972. Faixa 03, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=jhL9FhmQZrs>>

⁵⁹³ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Maringá. 2010, p. 107.

Encerrando a análise sobre o ano de 1972, Evinha não lançou nenhum álbum e Simonal lançou o seu primeiro LP na gravadora Philips (que constou nos dados de vendas em Recife no ano), *Se dependesse de mim*, que sucedeu o seu primeiro lançamento na nova gravadora, o compacto simples “Noves fora/Paz e arroz”. Os discos demonstravam que a filiação de Simonal ao *soul* e *funk*, agora com maior adoção de guitarra, não exibia sinais de influência dos novos artistas da *Black Music* Brasileira, mantendo a sonoridade identificável em seus últimos trabalhos desde 1969; e as gravações não apresentaram referência à questão racial. O álbum aproveitou a composição “Noves fora” do compacto, já “Paz e arroz”, canção de Jorge Ben, foi lançada no LP do compositor em 1972, *Ben*, com algumas modificações na letra, em um álbum que marcou o fim da parceria de Jorge com o Trio Mocotó. Segundo Ana Maria Bahiana, em texto para a reedição do álbum em CD: “**Ben** marca o apogeu de **Jorge Ben Jor** como um alquimista de ritmos, um explorador da impensada fronteira entre samba, *blues* e *soul*.”⁵⁹⁴ A hibridação entre gêneros da *black music* e os ritmos do samba permanecem realizando um produto original de difícil classificação - embora apontado como imiscuído ao *blues* e *soul* -, de modo que a mudança mais explícita na sonoridade foi a exploração mais intensa do violão (exceto em “Paz e arroz”, tocada na guitarra) como instrumento de ritmo e solista, e o menor destaque à percussão e ao acompanhamento de orquestra (de cordas e sopro). Quanto à temática, este álbum de Jorge também não apresentou referências à linguagem antirracista.

O desenvolvimento da sonoridade de Jorge Ben motivou uma revisão em estúdio de sua produção musical. Em 1973, Jorge lançou o disco retrospectivo *10 anos depois*, cuja contracapa anunciava: “Nova gravação de sucessos de Jorge Ben, com o seu som de hoje.” O LP, porém, já avançava na sonoridade em relação ao anterior. Além da centralidade do violão de Jorge, no álbum há o retorno dos timbres do piano acústico e um uso vigoroso da bateria e do contrabaixo elétrico, então inéditos em sua carreira, no Lado A e, no Lado B, além dessa instrumentação, o piano elétrico e vocais de apoio femininos. O conceito do álbum era articular as regravações em blocos que uniam três canções em cada uma das faixas do LP, incluindo canções de sua autoria gravadas por outros artistas (“A minha menina”, lançada por Os Mutantes e “Zazueira”, por Simonal, apareceram na faixa 03 do Lado A, junto a “Que maravilha”, lançada tanto por Jorge quanto por Simonal. E “Vendedor de bananas”, lançada por Os Incríveis, abriu a faixa 02 do Lado B, junto de

⁵⁹⁴ Ana M. Bahiana. Texto para a reedição. Jorge Ben. *Ben*. Álbum. Philips. 1972. CD. Universal Music. 2009.

“Cosa nostra” e “Bicho do mato”). Conforme texto de Ana Maria Bahiana para a reedição em CD: “**Jorge Ben Jor** lançou esse novo conceito de álbum (para a época): vinte e uma canções compactadas em sete faixas, cada qual um *pout-pourri* de músicas aparentadas rítmica e conceitualmente, cobrindo dez anos de sucesso.”⁵⁹⁵ O consumidor ouvinte seduzido pelos lançamentos de Jorge após sua revalorização em 1969 era apresentado às composições da primeira fase de sua carreira sem riscos de rejeição da sonoridade samba-jazz, e quem acompanhava sua carreira desde o álbum de 1963 poderia ouvir versões atualizadas de suas composições, mais próximas às execuções ao vivo na época, diferenciando do efeito de uma coletânea com os fonogramas originais.

Toni Tornado em 1973 lançou apenas um compacto simples, contendo o baião (que incluía instrumentos elétricos, mas não chegava a ser um baião-*soul* ou *funk*) “Odorico” e o *soul* “Mole, Mole, Fácil, Fácil”, composições de sua autoria.⁵⁹⁶ A primeira, uma explícita referência ao personagem Odorico Paraguaçu, protagonista da telenovela *O bem amado*, a primeira em cores da televisão brasileira, exibida às 22h pela Rede Globo entre 22/01/1973 e 03/10/1973. A composição de Toni não compôs a trilha sonora da novela, cuja trilha nacional foi integralmente composta por Vinícius de Moraes e Toquinho - e na trilha internacional havia “Masterpiece” do grupo de *black music* estadunidense (*do wop, soul e funk*) The Temptation.⁵⁹⁷ Já o Trio Ternura e Tim Maia participaram da trilha sonora da telenovela *Rosa dos Ventos*, exibida pela TV Tupi às 19h entre 16/07 e 17/11 de 1973, com as canções “Sempre Primavera” e “Paz”, respectivamente, comercializadas no LP com a trilha sonora da novela, lançado em 1973 pela gravadora Sinter.⁵⁹⁸ A telenovela da Tupi estreou no mesmo mês que chegou às lojas o quarto álbum de Tim, *Tim Maia* (1973) que não incluiu a faixa presente na trilha, mas apresentou duas canções de expressivo impacto na carreira do cantor: “Réu confesso” e “Gostava tanto de você”. Exceto pelo guitarrista Paulinho, o disco não manteve os instrumentistas presentes no álbum anterior (oriundos do grupo Dom Salvador e Abolição) e também não apresentou a temática racial.⁵⁹⁹

O Trio Ternura, por sua vez, lançou em 1973 dois discos compactos de interesse para a proposta da presente tese. Desde o álbum de 1971, o grupo lançou mais quatro compactos. Dois em 1971, na CBS, que repetiam as faixas “Por isso eu digo, Brasil, eu

⁵⁹⁵ Ana M. Bahiana. Texto de reedição. Jorge Ben. *10 anos depois*. Álbum. Philips. 1973. CD Universal. 2009.

⁵⁹⁶ Toni Tornado. *Odorico/Mole, mole, fácil, fácil*. Compacto. Odeon. 1973.

⁵⁹⁷ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/trilha-sonora/>> Acesso 24/05/21.

⁵⁹⁸ <<http://teledramaturgia.com.br/rosa-dos-ventos/>> Acesso 24/05/2021.

⁵⁹⁹ Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1973. Reedição em CD. Abril. 2011.

fico/Ah! Se eu pudesse”, oriundas do LP; e os compactos *soul* “O mensageiro/Razão de ser” e “Sempre primavera/Canção sem rima”, em 1972, ambos pela Polydor e de tema romântico. Os compactos lançados em 1973 diversificaram a temática, incluindo referências religiosas de matriz afro, sobretudo em composições de Umberto Silva, pai dos irmãos integrantes do trio.

O primeiro compacto incluiu as canções “Oxalá/A hora grande”, sendo que a primeira delas (que também foi lançada em 1973 no LP da coletânea *Sucessos de ouro n°5*, da Polygram/Philips, disco que abria com a canção “Réu Confesso”, do álbum de Tim Maia lançado no ano) entoava o refrão, cantado por Jussara e Jurema: *Oxalá/ salve o senhor de aruanda/ salve o senhor dos orixás*. Robson, em vocal solo, narra uma história que começa dizendo: *quis um dia Oxalá uma coroa de pena/ tão rara e impossível era de encontrar/ e pediu que um guerreiro chamado Oxossi/ encontrasse uma ave com a cor do mar*, enquanto o instrumental destaca tambores e atabaques, acompanhados por uma guitarra rítmica, contrabaixo e órgão elétricos e bateria.⁶⁰⁰ A canção, assim, aborda uma narrativa de cosmogonia afro-brasileira, temática também presente no segundo compacto lançado pelo Trio no ano, “A gira/Last tango em Paris”. A canção “A gira” (Umberto Silva/ Beto Scala) seguiu a mesma linha da anterior no instrumental e na divisão vocal: as irmãs cantando por toda a canção o verso *Ele atirou a flecha/com seu bodoque atirou*, enquanto Robson canta a história, desta vez menos explícita quanto às divindades reverenciadas.⁶⁰¹ No *Dicionário de Cultos afro-brasileiros* o verbete “gira” informa: “Roda ritual, com cânticos e danças, para cultuar os santos e as entidades espirituais, formada pelos filhos de santo (médiums). O mesmo que canjira e enjira.”⁶⁰² Conforme texto de Brenda Vidal comentando o relançamento em vinil do compacto, em 2018, tratou-se de uma “nova prensagem pelo selo inglês Phonica, em um compacto que celebra o groove do soul, percussão e influências do candomblé.”⁶⁰³

Ainda entre os lançamentos de discos compactos, em dezembro de 1973 ocorreu a estreia de Hyldon que lançou, também pelo selo Polydor, da multinacional Philips, o compacto “Na rua, na chuva, na fazenda/Meu patuá”, duas canções *soul* românticas.

⁶⁰⁰ Trio Ternura. *Oxalá/A hora grande*. Compacto. Polydor. 1973.

⁶⁰¹ Trio Ternura. *A gira* (Umberto Silva/Beto Scala). *A gira/Last tango in Paris*. Compacto. Polydor. 1973.

⁶⁰² CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 131.

⁶⁰³ Acesso 24/05/2021: <<https://noize.com.br/raridade-soul-brasileiro-trio-ternura-ganha-relancamento-em-vinil/?fbclid=IwAR1HiaRKavb3rRzfaTNA2QAWfS4xOKxNiOe5aqI0hXVBFiMV6IIjq1jHb1A#1>>

Antes, Hyldon, que atuava como músico de estúdio da Philips, participou do LP de estreia de Luiz Melodia, artista negro, oriundo do Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro, e que havia sido lançado como compositor em 1971, pela tropicalista Gal Costa, que interpretou a sua “Pérola negra” no show e disco *Fa-tal: Gal a todo vapor*.

A aposta da gravadora em Luiz sugere um investimento na diversidade de sonoridades que inspiravam o artista, posto a gravação de um LP ocorrer antes de um compacto ou mesmo um compacto duplo e pelo selo principal: Philips. Conforme texto de Ricardo Moreira para a reedição do álbum em CD em 2013, na caixa *Três Tons de Luiz Melodia*: “**Pérola Negra** é um nome bem apropriado para o raro híbrido de choro, *blues*, samba, bolero, *R&B*, Jovem Guarda e MPB que se condensa no carrossel de influências do artista. (...) O delicioso *soulzinho* *Pra aquietar* tem a guitarra solo de Hyldon”,⁶⁰⁴ destacando que o repertório do artista incluía ao menos três sonoridades da Black Music – o *blues*, o *R&B* e o *soul* – já em seu álbum de estreia. A instrumentação do LP *Pérola negra*, de 1973, era esparsa, centralizada na voz de Luiz e o piano acústico de Antônio Perna, acompanhados de baixo e orquestra (“Pérola negra”), baixo e guitarra (“Magrelinha”) e guitarra ou violão, baixo, bateria e percussão (“Vale quanto pesa”, “Estácio, holly Estácio”, “Farrapo humano”, “Objeto H”), exceto em “Pra aquietar” e “Forró de janeiro”, com banda completa de outros integrantes, o choro “Estácio, eu e você”, com o Regional do Canhoto e o *blues* “Abundantemente morte”, apenas com violão e guitarra de Perinho Albuquerque.⁶⁰⁵ As canções, todas compostas por Luiz Melodia, não evocavam a temática racial nas letras – ainda que “Pérola negra” apresentasse uma alusão racial, com a musa negra desde o título.

O antigo companheiro de Hyldon em Os Diagonais, Cassiano, lançou em 1973 seu segundo LP solo, *Apresentamos nosso Cassiano*, pela gravadora Odeon. Conforme destacado pelo jornalista Mauro Ferreira, apesar de ser o segundo álbum solo do artista, o título do LP sugeria uma estreia: “Só que o título **Apresentamos nosso Cassiano** fazia sentido porque, em 1973, o cantor permanecia desconhecido ao público. (...) O disco foi gravado por artistas identificados com a linguagem da *black music*,”⁶⁰⁶ com bateria, contrabaixo, piano e órgão elétricos, além de vocais de apoio e arranjos orquestrais valorizando o timbre vocal suave e os acordes de guitarra delicados, mas marcantes, de

⁶⁰⁴ Ricardo Moreira. Texto de encarte. Box. *Três Tons de Luiz Melodia*. Universal Music. 2013.

⁶⁰⁵ Luiz Melodia. *Pérola Negra*. Álbum. Philips. 1973. Reedição em CD. Universal Music. 2013.

⁶⁰⁶ <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/28/discos-para-descobrir-em-casa-apresentamos-nosso-cassiano-cassiano-1973.ghtml>> Acesso 24/05/2021.

Cassiano.⁶⁰⁷ Contudo, foi mais um disco que não angariou repercussão. A sonoridade *soul* mais suave, porém - em diferença aos arranjos mais enérgicos dos discos de Tim Maia, Toni Tornado ou Abolição - também marcou *Evinha*, o quarto LP lançado pela cantora, que incluiu uma versão em português para “Ben”, de Michael Jackson (canção de sucesso comercial no Brasil desde o ano anterior, conforme os dados do IBOPE).⁶⁰⁸

Já Simonal, em 1973 lançou o álbum *Olhai, balandro... é bufo no birrolho grinza!*, pela Philips, aproximando do que era chamado “sambão-jóia” de artistas como Benito de Paula e Antônio Carlos & Jofafi. Apesar de repleto de apitos e cuícas, o disco destacava também guitarras em linha *funk*, órgão e piano elétrico desde a faixa de abertura, “Dingue li banguê”. Segundo Ricardo Alexandre, o LP identificado ao samba-rock: “vendeu melhor do que o álbum anterior (21 mil cópias), ‘Dingue li banguê’ entrou nas programações de rádios populares e, por certo tempo, Simonal voltou a ser um dos melhores cachês do Brasil.”⁶⁰⁹ A faixa que encerra o disco, “Rio Grande do Sul na festa do preto forro”, um samba-enredo lançado no carnaval de 1972, embora gravado em um arranjo convencional de samba, portanto, fora da sonoridade estudada nesta tese, trouxe elementos da linguagem antirracista ao disco, ao abordar a memória da escravidão através da evocação pela liberdade, cuja conquista é atribuída à intervenção dos orixás: *Um negro na senzala cruciante/ olhando o céu pedia a todo instante/ em seu canto e lamentos de saudade/ apenas uma coisa: liberdade/ (...) Oeô, oeá/ Saravá, meu povo/ e salve todos os orixás.*⁶¹⁰

Outro álbum de aproximação ao samba de artistas oriundos da Bossa Negra na década de 1960 foi justamente o da pioneira do estilo, o álbum *Elza Soares*, lançado em dezembro, um mês depois do de Simonal. A faixa de abertura do LP, “Eu não toco berimbau” (Serrinha/ Mazola), poderia sugerir uma atualização do samba de gafieira com novos elementos da *black music*, com o naipe de metais, os teclados e a guitarra rítmica dialogando com o solo de berimbau. Contudo, a sonoridade das demais onze faixas que integram o álbum justifica a presença do texto de contracapa com o informe do álbum ser um projeto do produtor Jorge Coutinho para Elza “fazendo-a reviver como sambista de corpo inteiro.”⁶¹¹ No restante das canções, ainda que com uso de guitarra (rítmica), contrabaixo elétrico e teclados, predomina a sonoridade mais convencional dos sambas,

⁶⁰⁷ Cassiano. *Apresentamos nosso Cassiano*. Álbum. Odeon. 1973.

⁶⁰⁸ *Evinha*. *Evinha*. Álbum. Odeon. 1973.

⁶⁰⁹ ALEXANDRE, Ricardo. “*Nem vem que não tem*”. A vida e o veneno de Wilson Simonal. 2009, p. 228.

⁶¹⁰ Wilson Simonal. Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro (Nilo Mendes/Dario Marciano). *Olhai balandro... é rufo no birrolho grinza!* Álbum. Philips. 1973. Faixa 06, Lado B.

⁶¹¹ Waldinar Ranulpho. Texto de contracapa. Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1973.

com apitos, cuícas, tamborins, tambores e outros instrumentos de percussão e o canto de Elza sem *scats*, em muitas canções evocando o vocal de samba-canções (geralmente com apoio instrumental de orquestras de cordas). Assim como no disco de Simonal, há canções que evocam a dimensão antirracista, mas fora da sonoridade estudada nesta tese, como a regravação de “Zelão” (Sergio Ricardo), composição engajada dos anos 1960, que tematiza o cotidiano de dificuldades financeiras dos moradores de favelas e a solidariedade diante da perda da moradia e pertences por chuva forte. E a faixa 04 do Lado A, “Dia da graça” (Candeia), que ao tematizar o carnaval, trouxe os versos: *Damos alegria e amor/ a todos sem distinção de cor/ (...) Negro não humilhe, nem se humilhe pra ninguém/ todas as raças já foram escravas também/ (...) cante um samba na universidade/ e verás que teu filho será príncipe de verdade/ Que então jamais tu votarás ao barracão.*⁶¹² A canção atribui o comportamento de harmonia racial às comunidades negras, e reforça o orgulho racial rompendo com o estigma da herança escravista ao ressaltar: *todas as raças já foram escravas também*. Por fim, celebra a educação, enaltecendo o acesso à universidade.

O ano de 1973 possibilitou um quadro mais diversificado da produção da *Black Music* no mercado fonográfico nacional. Os dados de vendagem do IBOPE revelam que no Rio de Janeiro, Tim Maia (aparentemente, os LP de 1972 e 1973) e Jorge Ben (compacto duplo “O circo chegou” e LPs *Jorge Ben* e *10 anos depois*), angariaram resultados por todo o ano. Elza Soares constou apenas no primeiro semestre (em janeiro está em 15° com o compacto duplo “Sangue, suor e raça” com Roberto Ribeiro). O Trio Ternura a partir de maio mantém bons resultados com o compacto “A gira” e Simonal aparece uma vez em novembro, com o LP creditado como *Wilson Simonal* em 7° uma vez (provavelmente o *Olhai, balandro...*). Já no cenário da produção internacional, a informação detalhada dos dados de janeiro antecipa resultados de todo ano: James Brown (“There it is” em 18° no novo formato Fitas, mas, a partir de março, o LP *Good Foot* e, depois, o compacto duplo “The goodfather of soul” destacam o ano todo), Stevie Wonder (“You are sunshine of my life”, 7° em compactos e *Talking book* em 13° nos LPs), Temptations (“Papa was a rolling stone” em 26° nos compactos), Michael Jackson (“Ben”, 1° lugar entre os compactos, 1° nos compactos duplos e 14° nos LPs), The Jackson 5 (“Lookin throught the windows” em 10° nos compactos duplos) e The Supremes (“Precious little things”, em 7° nos compactos). Estes artistas, com os discos acima e outros trabalhos, permaneceram em destaque por todo

⁶¹² Elza Soares. Dia da graça. (Candeia). *Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1973. Faixa 04, Lado A. CD EMI, 2003.

o ano. A partir de maio começou o grande destaque da balada *soul* “Killing me softly” de Roberta Flack (1º lugar nos compactos), que também constou por todo o ano, e Marvin Gaye (25º no compacto “Don’t mess with mister ‘T’”). No segundo semestre, Gladys Night & The Pips (“Everything you’ll ever need”, “Neither one of us” e “For once in my lip”, nos compactos) e Kool and the Gang (“Funk stuff” nos compactos) aparecem nos índices, confirmando o bom momento, na recepção brasileira, para lançamentos da *black music* estadunidense.⁶¹³

Em Recife, Tim Maia (2º lugar) e Jorge Ben aparecem em destaque desde janeiro nos LPs, e permanecem constando várias vezes ao ano, e Evinha (compacto “Como vai você”, em maio), Trio Ternura (compacto “A gira”, em maio) e o estreante Luiz Melodia (LP *Luiz Melodia*, como foi creditado *Pérola Negra*, consta em 11º em junho) apareceram uma vez. No cenário internacional, Michael Jackson (LP *Michael Jackson* e o compacto “Ben”), Stevie Wonder (compacto “You are the sunshine of my life” e LP *Stevie Wonder*). Já em São Paulo, os resultados são mais parecidos com o do RJ, porém, o maior destaque foi de Jorge Ben (LP e compacto “Fio maravilha” e os compactos duplos “Lá vem salgueiro” e “Bahia, berço do Brasil”), por todo o ano, Tim Maia apareceu muitas vezes (LP e compacto “Canário do reino”), Simonal constou apenas na virada de maio a junho, mas com o compacto “Homem de verdade”. Da produção internacional, Michael Jackson, Stevie Wonder, Gladys Night & The Pips, Roberta Flack e, estreando em dezembro, o baladista Barry White (compacto “Love’s theme”) constam, confirmando o impacto no Brasil da produção *soul* lenta e romântica estadunidense.⁶¹⁴

Os dados para 1974 mantiveram o sucesso comercial, no Brasil, da produção *soul* estadunidense de andamento lento e expressão romântica. Exceto por discos de James Brown e Kool and the Gang (que constaram apenas no RJ), de sonoridade *funk*, os dados de RJ, SP e Recife apresentaram o sucesso de gravações de Michael Jackson, Stevie Wonder, Gladys Night & The Pips, Diana Ross & Marvin Gaye e Barry White que tinham em comum a sonoridade *soul* romântica. Essa tendência de gosto musical (e consumo do produto disco) possivelmente influenciou a recepção do compacto lançado por Hyldon no ano anterior, 1973, com “Na rua, na chuva, na fazenda”, uma balada *soul* suave, envolta em arranjo de cordas. A partir de junho, o compacto simples constou nos índices do Rio de

⁶¹³ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 019.

⁶¹⁴ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 018 (Recife) e PD 020 (SP).

Janeiro e, em setembro, em Recife. Em dezembro de 1974, um segundo compacto simples de Hyldon consta em RJ, “As dores do mundo/Sábado e domingo”, puxado pela repercussão da primeira faixa, outra balada *soul* romântica destacando uma orquestra de cordas.⁶¹⁵

O baiano Hyldon foi o único artista consagrado nos anos 1970 na sonoridade da *black music* brasileira que obteve destaque comercial em 1974, além do grande vendedor de discos Tim Maia, que se manteve nos cinco primeiros lugares de LPs por quase todo o ano nas três cidades - provavelmente com o álbum lançado em 1973 que demonstrou seu vigor comercial com a manutenção do destaque em um ano (1974) no qual o artista não lançou discos. Tim ainda apareceu várias vezes entre os cinco primeiros em vendas com o compacto duplo “Tim Maia”. Dos artistas consagrados na década de 1960, Jorge Ben foi o maior destaque comercial nas três cidades, constando entre os 20 mais vendidos em LP por todo o ano (*10 anos depois* e, a partir de maio, também com *A tábua esmeralda* (que logo subiu para os cinco mais vendidos). Simonal, que em janeiro ainda constava em LP no RJ, pontuou com o LP *Simonal* em novembro e dezembro (RJ e Recife). Elza constou em compacto em julho (“Salve a mocidade”) e LP em novembro e dezembro (*Elza Soares*) apenas no RJ. E Evinha em LP (*Eva*) em julho e agosto apenas em Recife.⁶¹⁶

Os álbuns realizados em 1974, conforme mencionado no parágrafo anterior, portanto, incluíam *Wilson Simonal*, lançado na Philips em novembro e que prosseguia na proposta então executada pelo artista de gravar um repertório privilegiando sambas (desde “Carinhoso” de Pixinguinha até o recente “Águas de março”, de Tom Jobim), mas com timbres elétricos de guitarra e teclados. O álbum *Elza soares* de 1974, o primeiro da cantora lançado na gravadora Tapeçar, também era baseado em sambas, mas com instrumental privilegiando percussões, particularmente cuíca, sendo que o Lado A predomina uma sonoridade próxima ao samba-canção, com orquestras de cordas e canto pungente, e no Lado B há uma adoção tímida de timbres elétricos de guitarra e órgão. O LP confirma a modificação da identidade musical da cantora, não aparecendo o uso de *scats* - como ficou característico por toda sua produção nos anos 1970. Já *Eva*, lançado por Evinha na Odeon – e último álbum da cantora em todo o recorte desta tese – foi o LP mais identificado à sonoridade *soul* entre os citados, tanto pela atuação vocal da cantora, quanto pelo destaque

⁶¹⁵ Hyldon. *As dores do mundo/Sábado e domingo*. Compacto. Polydor. 1974.

⁶¹⁶ Dados de todo o parágrafo: Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 021 (Recife) e PD 022 (RJ) e PD 023 (SP).

na marcação do contrabaixo elétrico, o órgão elétrico, e as passagens e solos de guitarra com efeitos de distorção.⁶¹⁷

O álbum de maior projeção comercial entre os referenciados, contudo, foi o lançado por Jorge Ben, *A tábua de esmeralda*, possivelmente o disco mais celebrado da longa carreira do artista, preferido do cantor e compositor, conforme informado por Ana Maria Bahiana no texto de relançamento do álbum em CD: “um dos melhores discos de sua longa carreira (...) Samba-rock acústico em sua melhor forma – compreensivelmente, o disco favorito do próprio **Jorge Ben**.”⁶¹⁸ A celebração do disco, coincidente com o sucesso comercial à época, é justificada por canções que até hoje estão entre as mais conhecidas do repertório do artista, como “Os alquimistas estão chegando os alquimistas”, “Menina mulher da pele preta”, “Eu vou torcer”, “Minha teimosia, uma arma pra te conquistar”, “O namorado da viúva” e “Cinco minutos”. A sonoridade do álbum, chamada por Ana Maria Bahiana de “samba-rock acústico”, é um prosseguimento da fórmula que a mesma jornalista definiu como “exploração da fronteira entre o samba, *blues* e *soul*” ao comentar o disco *Ben*, centralizada no violão de Jorge, acompanhada de uma base instrumental em contrabaixo elétrico e percussão, e vocais de apoio e orquestra de cordas de fundo. Esse acompanhamento instrumental acompanhou uma faixa que expressa a linguagem política negra antirracista (e que, no disco, antecedeu “Brother”, canção em inglês que mobiliza a temática cristã de linha *gospel*), “Zumbi”:

*Angola, Congo, Benguela,/ Monjolo, Cabinda, Mina,/ Quiloa, Rebolo/ Aqui onde estão os homens/ Há um grande leilão/ Dizem que nele há uma princesa à venda/ Que veio junto com seus súditos/ Acorrentados num carro de boi/ Eu quero ver/ Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina,/ Quiloa, Rebolo/ Aqui onde estão os homens/ De um lado cana de açúcar/ Do outro lado o cafezal/ Ao centro senhores sentados/ Vendo a colheita do algodão tão branco/ Sendo colhidos por mãos negras/ Eu quero ver/ Quando Zumbi chegar/ O que vai acontecer/ Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega, Zumbi é quem manda/ Eu quero ver.*⁶¹⁹

A referência à memória da escravidão conduz a canção, tema presente na produção e Jorge desde a década de 1960, como abordado no primeiro capítulo desta tese. Nessa canção, a herança escravista culmina na evocação de esperança no retorno do último líder da longeva e mais reconhecida experiência de resistência no Brasil escravista, o Quilombo

⁶¹⁷ Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. Philips. Álbum. 1974. Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Tapeçar. 1974. Evinha. *Eva*. Álbum. Odeon. 1974.

⁶¹⁸ Ana Maria Bahiana. Texto de contracapa. Jorge Ben. *A tábua de esmeralda*. Álbum. Philips. 1974. CD. Universal Music. 2009.

⁶¹⁹ Jorge Ben. Zumbi (Jorge Ben). *A tábua de esmeralda*. Álbum. Philips. 1974. Lado B, faixa 02. <<https://www.youtube.com/watch?v=ge5BZjVVKpQ>>

dos Palmares. Segundo Alexandre Reis dos Santos: “A canção começa fazendo menção a algumas das principais localidades do continente africano que exportaram escravos para o Brasil: Angola, Congo e Benguela. Os nomes destas localidades foram ressignificados no Brasil, ganhando uma função semântica identitária para designar o indivíduo.”⁶²⁰ A instituição escravista que submete integrantes da realeza e seus súditos à condição de mercadoria (*à venda (...) acorrentados num carro de boi*) para o trabalho forçado nas plantações dos latifúndios (*cana de açúcar e cafezal*) será confrontada pela chegada de Zumbi, *o senhor das guerras e das demandas*. Quanto ao arranjo, a comunicóloga Luciana Oliveira ressalta: “na faixa Zumbi, o arranjo vocal do coral é feito em um tom épico, que acompanha o cantor, também lembrando os *spirituals*, cantos de fé religiosa e canções de trabalho entoadas pelos escravos norte-americanos”,⁶²¹ o que, para a autora, estabelece tal faixa como exemplo da conexão entre o samba e o *rhythm 'n' blues* formando o samba-rock.

A figura de Zumbi foi mobilizada na composição como um ícone político, assim como o artista já havia feito com Cassius Clay anos antes, reavivando o líder quilombola como um símbolo afro-brasileiro da luta antirracista. Ao enaltecer Zumbi, o tema mobilizado por Jorge Ben conectava a uma reivindicação realizada por uma organização negra antirracista. O historiador e militante do Movimento Negro Unificado Marcos Cardoso, na dissertação *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*, defendida em 2001, informa: “Marcar a data de 20 de novembro – dia da morte de Zumbi – foi uma ideia que surgiu e começou a ser praticada em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1971, por iniciativa do Grupo Palmares, autodenominado associação cultural de negros.”⁶²² O grupo reivindicava a adoção da data de morte de Zumbi nas escolas, em contraposição às festividades oficiais no 13 de maio, “Dia da Abolição”, para valorizar o protagonismo da luta de pessoas negras contra a escravidão.⁶²³ A conexão entre Jorge e o Grupo Palmares não foi confirmada nas dissertações antes citadas, que estudaram verticalmente a produção do artista, contudo, tendo em vista que, nos anos 1960, Jorge já havia buscado inspiração em “Dandara”, mitológica esposa de Zumbi e guerreira em Palmares, a referência na composição de 1974 revela o que pode ser uma sintonia com a organização social.

⁶²⁰ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 140.

⁶²¹ OLIVEIRA, Luciana Xavier. *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação (Comunicação Social). Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 144.

⁶²² CARDOSO, Marcos. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. 2011 [publicação em livro], p. 66.

⁶²³ PEREIRA, Amílcar. *O mundo negro*. 2013, p. 28.

Referência talvez considerada similar à época foi lançada por um dos artistas da *black music* brasileira dos quais os lançamentos em 1974 não constaram nos dados do IBOPE, o Trio Ternura. O compacto “Filhos de Zambi/Meu caso com você” foi lançado pela gravadora RCA/Victor e a primeira canção, uma composição de Umberto Silva e José Ribamar manteve a orientação dos dois compactos anteriores ao trazer a sonoridade de tambores acompanhada de contrabaixo elétrico e guitarra e bateria *funk* com os vocais do trio entoando o refrão *ele vai girar* por toda a canção, enquanto Jussara e Jurema cantam juntas a letra. A referência a Zambi em canção já havia aparecido em canção em 1965, no álbum *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*, na faixa “Zambi”, composta para a trilha sonora da peça teatral “Arena canta Zumbi” e que intercalava os termos Zambi e Zumbi.⁶²⁴ Essa leitura pode ser justificada no verbete “Zumbi” da obra *Enciclopédia Negra* onde consta, em documentos de 1678: “Um desses guerreiros foi capturado por dois filhos do rei, sendo ele ‘um macho chamado Zambi’. (...) Segundo notícias, os embates teriam deixado ferido ‘com uma bala o general das armas, que se chamava Zambi, que quer dizer Deus da Guerra, negro de singular valor’”.⁶²⁵ Em outro verbete da obra, em referência a Palmares, consta: “Da família real, os nomes de destaque são Acaiuba e Tocolo, filhos de Ganga-Zumba, além de Acaiuba Zambi, filho de Zumbi.”⁶²⁶ Contudo na canção do Trio Ternura os versos não sugerem referência a Palmares: *já abençoou filhos de Zambi/ lá na casa de meu pai muito ele tem que fazer/ ele vai girar./ (...) sua missão nunca se encerra/ no espaço e na terra/ sem nos esquecer jamais.*⁶²⁷

Por coincidência, o sambista Martinho da Vila, no mesmo ano de 1974, lançou o álbum *Canta, canta, minha gente* que encerrava com a faixa “Festa de Umbanda” no qual constava o ponto “Filhos de Zambi” que canta: *Tem pena dele, ô Nanã (ô Zambi), ele é filho de Zambi, tenha dó.*⁶²⁸ Em entrevista publicada em 2020 por Lucas Teixeira, Martinho da Vila afirma: “Então eu quis fazer um registro da umbanda do Brasil, que é a religião brasileira de verdade. (...) Mas essas músicas, normalmente, não são para ser cantadas

⁶²⁴ Edu Lobo. Zambi (Edu Lobo/Vinícius de Moraes). *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Álbum. Elenco. 1965. Faixa 06, Lado B. Também gravada sob o título “Zambi no açoite” no LP: *Arena canta Zumbi. Texto e trilha sonora da peça*. Álbum. Som Maior. 1965. Sobre a peça teatral: <<http://memoriasdaditadura.org.br/pecas/arena-conta-zumbi/>> Acesso 25/05/2021.

⁶²⁵ GOMES, Flávio dos. LAURIANO, Jaime, SCHWARCZ, Lilia. *Enciclopédia negra*. 2021, p. 579.

⁶²⁶ GOMES, Flávio dos. LAURIANO, Jaime, SCHWARCZ, Lilia. *Enciclopédia negra*. 2021, p. 25.

⁶²⁷ Trio Ternura. Filhos de Zambi. (Umberto Silva/José Ribamar). *Filhos de Zambi/Meu caso com você*. Compacto simples. RCA/Victor. 1974. Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=Y4NUOFZHvGg>>

⁶²⁸ Martinho da Vila. Festa de Umbanda. (tradicional). *Canta, canta, minha gente*. Álbum. RCA/Victor. 1974. Faixa 06, Lado B.

assim em festa, de qualquer maneira. Ela faz parte de uma religião, como uma reza.”⁶²⁹ A referência à religião Umbanda parece explicar melhor a mensagem da canção, ao dialogar com a temática de canções lançadas nos compactos do Trio em 1973 e pode ser fundamentada pelo verbete “Zâmbi” do *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*: “Deus Supremo dos cultos bantos e da Umbanda, Criador e Senhor Todo-poderoso. Foi a única divindade bântu que predominou sobre os nomes das divindades nagô, fazendo pouco conhecido o nome Olórun. (V.). F. - kimb.: ‘Nzambi’.”⁶³⁰

Além do compacto, o Trio Ternura lançou em 1974 um novo LP, acrescidos de Zé Roberto e Léo, tornando-se assim, conforme o título do álbum, o *Quinteto Ternura*. O disco trouxe uma recriação *soul* de “Baby”, de Caetano Veloso, a canção “Quando gosto é pra valer”, de Cassiano e Paulinho Motoka e mais dez faixas originais valorizando os arranjos vocais alternados à voz solo e destaque às guitarras, em sonoridade comprometida com o *soul* e temática despretensiosa, em geral românticas, sem abordagens raciais.⁶³¹ Um último disco de 1974 na *Black Music Brasileira*, e que também não constou nos dados do IBOPE, foi o compacto “Cabeça oca/I say goodbye” de Toni Tornado, de sonoridade *funk*, mas também sem referência temática que interesse ao argumento da presente tese.⁶³²

Entre 1970 e 1974, portanto, houve o registro de um conjunto de gravações produzidas por artistas negros brasileiros adotando as sonoridades *soul* e *funk*, principalmente a partir do sucesso comercial de Tim Maia, por todo o recorte, e o impacto midiático de Toni Tornado. Os discos foram lançados em meio ao processo de expansão da indústria fonográfica, parte do processo de modernização autoritária e conservadora conduzido pela Estado ditatorial brasileiro. Tal processo possibilitou o incentivo estatal via Lei Disco é Cultura, através da qual muitos dos artistas do recorte foram lançados, a começar por Tim Maia. Outras consequências e nuances desse complexo cenário serão abordadas no próximo tópico da tese.

2.2. Entre os “anos de aperto” e o “Pragmatismo responsável” (1975-78).

Entre 1974 e 1975, Luiz Melodia colhia os frutos do seu primeiro LP, *Pérola Negra*. E de sua carreira como compositor, afinal, após a gravação da canção “Pérola Negra” por

⁶²⁹ <<https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-canta-canta-minha-gente-1974/>> Acesso 25/05/2021.

⁶³⁰ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*: com a origem das palavras. 1977, p. 255.

⁶³¹ Quinteto Ternura. *Quinteto Ternura*. Álbum. RCA/Victor. 1974.

⁶³² Toni Tornado. *Cabeça Oca/I say goodbye*. Compacto. Odeon. 1974.

Gal Costa, em 1971, a consagrada cantora Angela Maria a regravou em seu álbum *Angela*, de 1972, em um arranjo jazzístico de *Big Band* (estilo *swing*), bastante diferente da sonoridade rockeira em baixo, guitarra e bateria da versão de Gal.⁶³³ Também em 1972, sua composição “Estácio, Holly Estácio” foi lançada por Maria Bethânia no álbum *Drama-Anjo Exterminado*, em versão que valorizava a sonoridade de bolero, mais próxima ao samba-canção.⁶³⁴ Em 1973, após o lançamento do primeiro álbum de Luiz Melodia, sua própria versão de “Estácio, Holly Estácio” foi incluída pela gravadora Fontana na coletânea em LP *Máximo de Sucessos*, junto a Raul Seixas, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fagner, Sergio Sampaio e Gal Costa.⁶³⁵

Nem tudo nesse primórdio da carreira fonográfica, porém, foi positivo. Com o impacto inicial, segundo Luiz, em entrevista a seu biógrafo Toninho Vaz, a gravadora queria rápido um segundo álbum e ele não se sentia preparado. Sugeriram-lhe “um álbum só de sambas, pois queriam me fazer um sambista. Não deu certo e eu passei a ser considerado um cara difícil.”⁶³⁶ Conforme expresso no primeiro disco de Luiz, o cantor estabelecia identificação com o samba, mas também com diversos outros gêneros musicais, particularmente a “música jovem”, com o *rock*, o *soul* e o *funk*. Nessa época de desentendimento com a Philips, Luiz se aproximou de vários músicos e funcionários da indústria fonográfica com os quais jogava futebol informalmente, o que contribuiu na articulação de seu rompimento com a primeira gravadora e contratação pela Som Livre - a iniciativa fonográfica do grupo Globo. Luiz aproximou também de Oberdan Magalhães, saxofonista e flautista que integrou o grupo Dom Salvador & Abolição, participou do terceiro álbum de Tim Maia e já participava de fusões da *black music* com a música brasileira desde o final da década de 1960. Oberdan acompanhou o cantor nos shows e o ajudou a formar uma banda de apoio. O primeiro registro dos dois encontros, com a Som Livre e com Oberdan, foi o compacto “Ébano/Maria particularmente”, lançado em 1975, canções em sonoridade elétrica, destacando as passagens de guitarra, órgão elétrico e os naipes de sopros.⁶³⁷ A canção “Ébano” foi lançada por Luiz no Festival Abertura, da Rede Globo de São Paulo, acompanhado pela banda formada por Oberdan Magalhães.

⁶³³ Angela Maria. Pérola Negra. (Luiz Melodia). *Angela*. Álbum. Som. 1972. Faixa 06, Lado A.

⁶³⁴ Maria Bethânia. Estácio, Holly Estácio. (Luiz Melodia). *Drama-Anjo Exterminado*. Álbum. Philips. 1972. Faixa 05, Lado B.

⁶³⁵ VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 66.

⁶³⁶ VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 67.

⁶³⁷ Luiz Melodia. *Ébano/Maria particularmente*. Compacto. Som Livre. 1975.

Segundo o historiador Magno Cirqueira Córdova, na dissertação *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*: “A canção ‘Ébano’ trouxe elementos claramente herdados do Jazz para o palco do Municipal de São Paulo, em 1975.”⁶³⁸ Mais do que o jazz, a escuta explícita forte sonoridade *soul* na canção, reforçada pelas execuções de guitarra, do teclado e do modo de utilização do naipe de sopros. O título podia remeter um ouvinte mais atento às produções da indústria fonográfica brasileira, ao grupo *doo wop* Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano, que lançou alguns álbuns no início dos anos 1960. No entanto, ébano nomeia um gênero nobre de madeiras, cujo interior é escuro e denso e por isso foi mobilizado como uma simbologia de valorização da pele negra, conforme a letra de Luiz Melodia: *Meu nome é Ébano/ venho te felicitar sua atitude/ (...) Me chamam Ébano/ o novo peregrino, sábio dos enganos/ (...) Eu grito Ébano/ o couro que me cobre a carne não tem planos/ A sombra da neurose te persegue há quantos anos?* A referência ao *couro que me cobre a carne* confirma a alusão à pele e, a partir da madeira nobre, explícita a afirmação de orgulho negro, reforçada pela interpretação vocal e instrumental vigorosa a cada afirmação de si enquanto “ébano”.

A trajetória de Luiz Melodia foi detalhada recentemente, com a publicação em 2020 da biografia *Meu nome é Ébano. A vida e a obra de Luiz Melodia*, por Toninho Vaz, título que evoca a canção lançada no compacto de 1975 (e gravada em álbum apenas em 1997). A trajetória de Luiz, nascido em 1951 e crescido em uma favela carioca, o Morro de São Carlos, fornece alguns elementos interessantes para pensar a realidade de segmentos da população brasileira cuja experiência comumente não é explorada na historiografia canônica que aborda a vida social durante o regime militar. Conforme o biógrafo, a formação escolar de Luiz foi apenas a ginásial, não tendo completado o primeiro grau. Quanto à formação musical, o contato de Luiz com a música se dava principalmente através de rádios de pilha, posto que “o único toca-discos do bairro era de um vizinho, chamado Dario, que tinha uma discoteca de vinil eclética”, do samba-canção aos discos da Jovem Guarda.⁶³⁹ Seu pai, Oswaldo, era funcionário público, “religioso radical”, cristão da vertente protestante batista e, embora tocasse violão e compusesse canções, segundo Luiz: “queria bem ao filho, mas jamais quis que eu fosse músico. Queria que eu fosse

⁶³⁸ CÓRDOVA, Magno Cirqueira. *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*. Dissertação (História). Universidade de Brasília. 2006., p. 69.

⁶³⁹ VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano. A vida e a obra de Luiz Melodia*. 2020, p. 23.

doutor.”⁶⁴⁰Também a programação televisiva foi destacada pelo artista, particularmente telenovelas (como *Beto Rockfeller*, exibida em 1967) e musicais (*Jovem Guarda*) cujo o acesso se dava graças a outro vizinho, capitão Danilo, da PM, “que tinha uma televisão em preto e branco e deixava a porta da sala aberta para que todos pudessem assistir.”⁶⁴¹ Dependência material mantida apesar de Luiz ter começado a trabalhar cedo, tendo sido tipógrafo, atendente em bar, vendedor e operador de caixa.

Foi através do contrato com a Philips que Luiz saiu da casa em São Carlos, passando a morar em uma casa alugada pela gravadora, junto ao baixista Rubão Sabino (integrante de Dom Salvador & Abolição) e o guitarrista Renato Piau. E, após as vendagens do disco *Pérola Negra*, comprou um carro modelo Fusca, evidência da ascensão social.⁶⁴² Contudo, oriundo de um núcleo familiar que não experimentou o abandono paterno e no qual o “chefe de família” tinha um emprego fixo e estável, a realidade familiar de Luiz não era compartilhada por muitas das famílias pobres negras posto que, conforme pontuado pela historiadora Beatriz Nascimento no artigo “A mulher negra e o amor”: “Via de regra, nas camadas mais baixas da população cabe à mulher negra o verdadeiro eixo econômico onde gira a família negra. Essa família, grosso modo, não obedece aos padrões patriarcais, muito menos os padrões modernos de constituição nuclear.”⁶⁴³ Todavia, a origem de Luiz é exemplar quanto à reflexão da intelectual Lélia Gonzalez no artigo “Mulher negra”, ao analisar dados do período do chamado “milagre econômico”: “Isso significa que o número de membros das famílias negras inseridos na força de trabalho é muito maior que o das famílias brancas para a obtenção do mesmo rendimento familiar”, o que permite à autora concluir, como ocorreu a Luiz: “Um dos efeitos desse trabalhar mais e ganhar menos implica lançar mão do trabalho do menor. (...) Por aí se entende por que nossas crianças mal conseguem cursar o primeiro grau.”⁶⁴⁴

A realidade de pouco acesso a bens materiais vivida pela família de Luiz Carlos dos Santos, nome de batismo de Luiz Melodia, é representativa para amplas parcelas da sociedade brasileira. O recorte temporal do chamado “milagre econômico brasileiro” é marcado por intensa concentração de renda e ampliação das desigualdades sociais. Tal

⁶⁴⁰ VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 26.

⁶⁴¹ VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 29.

⁶⁴² VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 59-63.

⁶⁴³ NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: *Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. 2018, p. 355. Artigo originalmente publicado em 1990.

⁶⁴⁴ GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 99. Artigo originalmente publicado em 1984.

recorte, consagrado entre os anos de 1969 e 1973, finaliza justamente quando a situação econômica de Luiz inicia melhora, após o contrato com a gravadora Philips e o lançamento do primeiro disco. Porém, não é possível compreender os resultados econômicos obtidos pelo regime sem dimensionar os custos estabelecidos e apontar quem os pagou. Conforme problematizado na introdução deste segundo capítulo da tese, se, ao falar das indústrias do entretenimento, é possível ilustrar a expansão possibilitada pela *modernização autoritário-conservadora* informando que “em 1970, 24% dos domicílios brasileiros tinham televisão”,⁶⁴⁵ importa ressaltar a significativa parcela de 76% das residências cuja condição econômica dos moradores não lhes permitia adquirir um destes aparelhos eletrodomésticos, como a maioria dos moradores do Morro de São Carlos. Lélia Gonzalez, no texto acima citado, faz referência a um estudo de Carlos Hasenbalg e Nelson Valle Silva sobre a concentração de renda e desigualdade do período, concluindo: “Pelo exposto, o desenvolvimento econômico brasileiro, segundo esses analistas, resultou num modelo de *modernização conservadora excludente*.”⁶⁴⁶

O processo de modernização conservadora, tão autoritária quanto excludente, vivido no Brasil durante a ditadura militar, encontrou seu apogeu nos anos do “milagre econômico”. Conforme pontuado no tópico anterior deste capítulo, tal período suscitou influentes análises historiográficas, amparadas nas relações entre sociedade e regime, a partir das reflexões de Daniel Aarão Reis. De acordo com esse historiador, como título de um dos capítulos de seu livro *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*, o período seria melhor abordado como “Os anos de ouro e de chumbo: a retomada do nacional-estatismo (1968-1974)”.⁶⁴⁷ O *chumbo* e o *ouro* são metais que funcionam como metáforas para referências negativas e positivas, respectivamente, nas representações das vivências e memórias sociais sobre o período ditatorial. O peso do chumbo, remetendo à violência do regime perante os opositores - sobretudo o aparato de extermínio voltado para a repressão das guerrilhas -, e o valor do ouro, referindo às benesses econômicas e de bens de consumo. As experiências vividas pela parcela pobre, onde está a enorme maioria da população negra (e da população brasileira, em geral), contudo, exigem a busca por outra expressão. A opção nesta pesquisa foi por retomar um

⁶⁴⁵ Fonte: Mídia dados, SP: Grupo de Mídia, 1996, p. 73 e 145. In: DIAS, Márcia. *Os donos da voz*. 2008, p.56.

⁶⁴⁶ GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 96. [O livro dos autores referenciado é *Industrialização, emprego e estratificação social no Brasil*. Rio de Janeiro. Iuperj, 1984. (Série estudos, 23).]

⁶⁴⁷ AARÃO REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. 2014, p. 74-92.

termo proposto pelo autor da presente tese em trabalho anterior e mobilizar a metáfora dos *anos de aperto* para dimensionar a realidade econômica da enorme parcela populacional de desfavorecidos do regime. Busca-se, em uma expressão coloquial mobilizada popularmente para momentos significativos de limitações financeiras, o “aperto”, um adjetivo para qualificar a “legião dos esquecidos” nas representações sobre o período.⁶⁴⁸

Referir às parcelas pobres como os “esquecidos” dos estudos sobre “a sociedade” na ditadura deve ser compreendido como uma provocação desta tese quanto a profundidade nos estudos mais influentes e não como a afirmação de ineditismo desta pesquisa na referência. O próprio Daniel Aarão Reis, no livro citado acima, reconhece que durante o apogeu econômico do regime, “sem dúvida, o topo, já enriquecido, enriqueceu-se ainda mais. E setores miseráveis da base, mais miseráveis se tornaram.”⁶⁴⁹ Também as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling, na abrangente obra *Brasil: uma biografia*, pontuam o preço pago pela estratégia que levou ao “milagre”: “o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores.”⁶⁵⁰ Em análise detalhada sobre a dimensão econômica do período, o economista Paul Singer, em capítulo do livro *Modernização, ditadura e democracia. 1964-2010* (organizado por Daniel Aarão Reis, aliás), explicita os mecanismos escolhidos para operar no plano econômico:

Para interromper a chamada espiral de preços e salários, o governo militar interveio nos sindicatos e proibiu as greves. E reprimiu, em 1968, as que foram feitas. Ao mesmo tempo, criou-se uma sistemática de reajuste salarial baseado na inflação passada acrescida de 50% da inflação futura, estimada pelo Ministério da Fazenda. Era uma política destinada a conter a inflação, impondo-se aos trabalhadores o ônus de suportar uma perda de salário real entre dois reajustes. (...) Se o governo militar fosse de esquerda, teria escolhido como vítimas os empresários, impondo-lhes um único reajuste de preços por ano, o valor sendo limitado à inflação do ano anterior, acrescida de metade da inflação vindoura, subestimada pelo Ministério da Fazenda. Como os empresários são responsáveis por um número de preços maior do que os afetados pelos salários, a hipótese aventada poderia ter levado à queda da inflação mais depressa do que a opção adotada pelo governo militar.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ O termo “anos de aperto” nesta concepção foi anteriormente usado em MORAIS, Bruno Vinícius L. A legião dos esquecidos. In: *“Sim, sou um negro de cor”*: Wilson Simonal e a afirmação do orgulho negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 44-61.

⁶⁴⁹ AARÃO REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. 2014, p. 92.

⁶⁵⁰ SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma biografia*. 2015, p. 453.

⁶⁵¹ SINGER, Paul. O processo econômico. In: AARÃO REIS FILHO, Daniel. (coord.). *Modernização, ditadura e democracia. 1964-2010* [História do Brasil Nação 1808-2010, vol 5]. 2014, p. 187.

O impacto desses dados no cotidiano era parcialmente amenizado, pois, conforme Marcos Napolitano, “até o fim dos anos 1970, a ampla oferta de emprego e a inflação alta, mas relativamente controlada, atenuavam os efeitos da concentração de renda.”⁶⁵² Ainda assim, os indícios sustentam ser pouco provável que tal amenidade configurasse conforto.

A expansão da desigualdade social que amparou o “milagre” foi denunciada à época. É amplamente conhecida a analogia sobre a abismal desigualdade social e econômica no Brasil como havendo um pequeno setor que vive em condições similares aos ricos da Bélgica e uma multidão pobre que vive como as amplas parcelas miseráveis da Índia. Essa analogia foi criada pelo economista Edmar Lisboa Bacha, na fábula “O rei da Belíndia: uma fábula para tecnocratas”, publicada no jornal *Opinião* em agosto de 1974. Conforme o autor, em discurso à Academia Brasileira de Letras: “Com a fábula ‘O rei da Belíndia’ quis mostrar como a política econômica do período do autoritarismo, em um país de desigualdades como o nosso não ia ao coração das questões, não combatia a desigualdade nem a inflação que a acentuava.”⁶⁵³ Nos termos da presente tese, certamente os habitantes do “Brasil-Bélgica” que não se opunham ao regime viveram *anos de ouro* no período, mas a ampla parcela vitimada pela *modernização excludente* da ditadura, o “Brasil-Índia”, experimentou *anos de aperto*.

O ano de 1975, recorte inicial deste tópico do capítulo, foi cenário para uma ampla pesquisa sobre as consequências do “milagre” em São Paulo e o relatório, publicado em 1976, verticalizou a análise do quadro social. Nas periferias da cidade, 78% da população alcançava renda familiar até três salários mínimos e 19% de três a seis salários mínimos.⁶⁵⁴ O relatório produzido pelos pesquisadores do Centro Brasileiro de Análise e Processamento (CEBRAP),⁶⁵⁵ *São Paulo 1975: crescimento e pobreza*, evidencia algumas consequências da modernização operada nas camadas urbanas na maior cidade do país. Uma citação desta obra ajuda a melhor compreender, a partir da situação dos habitantes das favelas:

(...) trabalhadores braçais na construção civil, “biscateiros”, não qualificados na indústria, voltando-se o trabalho feminino quase exclusivamente para os empregos domésticos remunerados. Os rendimentos familiares, em 80% dos casos, não ultrapassam dois salários mínimos. Embora os favelados sejam, em geral, migrantes, 41,1% dos que vieram de outros municípios estão há mais de 5 anos em São Paulo. Portanto, não se trata apenas dos recém-chegados.

⁶⁵² NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. 2014, p. 149.

⁶⁵³ <<https://www.academia.org.br/academicos/edmar-lisboa-bacha/discurso-de-recepcao>> Acesso 28/05/2021.

⁶⁵⁴ CAMARGO, Cândido et al. *São Paulo 1975. Crescimento e pobreza*. São Paulo: Ed. Loyola. 1976, p. 43.

⁶⁵⁵ Para a origem do CEBRAP, ver <<http://www.cebrap.org.br/v2/contents/view/18>> Acesso em 24/06/2019.

A localização das favelas tende a seguir a trilha da industrialização, amontoando-se os barracos em áreas próximas ao mercado de mão-de-obra não qualificada. Os favelados são expulsos de seus barracos tão logo a valorização atinja os terrenos privados ou uma obra pública forneça ao terreno onde se localizam um novo destino urbano. (...) Além dos 130 mil favelados, há em São Paulo, 615 mil moradores de cortiços. Ademais, 1,8 milhão de indivíduos moram nas casas precárias da periferia. Tais cifras referem-se somente à Capital.⁶⁵⁶

. Essa situação tende a agravar-se, na medida em que se vêm deteriorando os salários. Para cobrir os gastos básicos, considerados mínimos, - com nutrição, moradia, transporte, vestuário, etc. - o trabalhador que recebe salário mínimo deveria atualmente trabalhar 466 horas e 34 minutos mensais, isto é, 15 horas e 55 minutos durante 30 dias por mês. Em outros termos, atribuindo-se um valor igual a 100 ao salário mínimo em 1970, este valor, 4 anos após, cai para 82. Segundo os cálculos do DIEESE, para atingir o valor imperante em 1958, o salário mínimo em 1975 deveria ser Cr\$1.413,00 e não o de Cr\$532,80 (...).⁶⁵⁷

Embora esta tese esteja se referindo primordialmente à cidade do Rio de Janeiro, local onde estão situados (e onde nasceram grande parte) os artistas analisados, os dados da capital paulista fornecem possibilidades de análise, inclusive pela referência à expulsão da população favelada diante da expansão da especulação imobiliária, tema que apareceu em várias canções estudadas. Identificar a situação econômica das populações marginalizadas, particularmente as faveladas, permite, portanto, retratar uma outra experiência social, divergente à dualidade entre os *anos de chumbo* ou *anos de ouro* que predomina nas representações da historiografia sobre a memória social do período. O artigo de Lélia Gonzalez supracitado, “Mulher negra”, ao apresentar a *modernização conservadora excludente*, apresenta dados sobre o efeito do “milagre” na população do Rio de Janeiro, merecendo outra longa citação:

Por isso mesmo, os aspectos positivos do desenvolvimento econômico brasileiro (cuja fase culminante ficou conhecida como ‘milagre brasileiro’: 1968-73) foram neutralizados por determinados fatores (...):

a) *Deterioração das condições de vida dos extratos urbanos de baixa renda.* Não esqueçamos que o deslocamento de grandes contingentes de mão de obra do campo para os centros urbanos determinou não o crescimento populacional destes últimos, mas a sua “inchação”, com a conseqüente formação de bairros periféricos e de favelas (na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, existiam 757 mil favelados em 1970; em 1980, seu número aumentou para 1 740 000, passando a constituir cerca de 34% da população do município), onde se pôde constatar: aumento da mortalidade infantil, aumento dos acidentes de trabalho, deterioração e crescimento insuficiente da infraestrutura urbana de transportes, problemas habitacionais e de saneamento básico, altos índices de evasão escolar no primeiro grau [atual ensino fundamental], insuficiências quanto ao atendimento médico-hospitalar do sistema previdenciário etc. Desnecessário dizer que esse subproletariado é constituído majoritariamente por negros.

b) *Concentração de renda.* Apesar das mudanças da estrutura de classes durante esses vinte anos, os pobres ficaram mais pobres e os ricos mais ricos (não

⁶⁵⁶ CAMARGO, Cândido et al. *São Paulo 1975. Crescimento e pobreza.* 1976, p. 37.

⁶⁵⁷ CAMARGO, Cândido et al. *São Paulo 1975. Crescimento e pobreza.* 1976, p. 45.

esqueçamos que ainda em 1980 *um terço* da população economicamente ativa – PEA – encontrava-se na faixa salarial de *até um salário mínimo*), sobretudo no que se refere ao campo. Continuando sua análise, os autores citados [Hasenbalg e Valle Silva] nos informam que, em 1970, os 50% mais pobres participavam em 14, 9% dos rendimentos obtidos pelo PEA; em 1980, essa participação baixou para 12, 6%; os 10% mais ricos aumentaram sua apropriação de 46,7% para 50,9%; 0,1% mais rico passou de 14,7% para 16,9%, superando consideravelmente sua apropriação, se comparada àquela recebida pelos 50% mais pobres. No campo, entretanto, é que esses percentuais se tornam gritantemente desiguais: o dos 50% mais pobres cai de 22,4% para 14,9%, enquanto o do 1% mais rico elevou-se de 10,5% para 29,3%. (...) Não é casual, portanto, o fato de a força de trabalho negra permanecer confinada nos empregos de menor qualificação e pior remuneração. A sistemática discriminação sofrida no mercado remete a uma concentração desproporcional de negros nos setores agrícola, de construção civil e de prestação de serviços. Segundo o Censo de 1980, esses setores absorvem 68% de negros e 52% de brancos.⁶⁵⁸

A citação do texto de Lélia Gonzalez se justifica pela utilidade dos dados fornecidos por ela, que sustentam a compreensão do período como *anos de aperto* para uma parcela muito mais expressiva da sociedade brasileira do que aquela que possa celebrar o período como *anos de ouro*. Uma parcela facilmente identificável quando a análise sofre um recorte racial, como proposto pela intelectual. Embora os dados citados por ela cheguem ao início dos anos 1980, avançando, portanto, em relação aos apresentados em *São Paulo: crescimento e pobreza*, as duas análises se complementam, particularmente na identificação da ampla parcela que tinha por renda mensal familiar *até um salário mínimo* no contexto de enorme desgaste do valor do salário, conforme a avaliação do DIEESE para 1975. Outro texto sobre a situação econômica do período, “Transformações econômicas no período militar (1964-1985)”, de Francisco Vidal Luna e Herbert S. Klein, publicado na coletânea *A ditadura que mudou o Brasil*, destaca sobre os salários no período abordado no presente tópico da tese: “O salário mínimo anual médio real, por exemplo, reduziu-se de um índice 100 em 1964 para 82 em 1977.”⁶⁵⁹ Embora o país viesse de uma duradoura crise econômica desde o início da década de 1960, de modo que o temporário controle da inflação possibilite certo planejamento da economia doméstica; ainda assim, no cotidiano, a perda do valor salarial é sentida.

Pensar a experiência das parcelas da sociedade excluídas - ou marginais - das benesses econômicas do regime angaria maior importância por retratar tanto uma considerável parte do público com o qual os artistas dialogavam nas composições, quanto

⁶⁵⁸ GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 95-97.

⁶⁵⁹ LUNA, Francisco Vidal, KLEIN, Herbert. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: AARÃO REIS FILHO, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 2014, p. 94.

do setor social de origem de vários dos artistas da *Black Music* Brasileira. Os artistas, ao conquistarem algum destaque em sua profissão, podem ser incluídos na escassa listagem da ascensão social, tornando-se integrantes das classes médias ou mesmo altas no período. Isso permite a eles terem vivido *anos de ouro* de suas carreiras no período de crescimento da indústria do entretenimento.

A possibilidade de ascensão social na vida artística, no caso, deve ser dimensionada em meio às políticas culturais do regime militar. Afinal, a legislação “Disco é Cultura” visava tornar a produção musical brasileira mais competitiva diante da concorrência internacional – mais rentável, visto importar as matrizes prontas, sem os custos de gravação. O jornalista André Barcinski, em *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*, informa sobre as consequências da “Lei Disco é Cultura”: “O resultado da lei, no entanto, foi o oposto: ela acabou beneficiando as gravadoras estrangeiras, que passaram a usar o dinheiro que economizavam do ICM para contratar artistas brasileiros e, assim, aumentar seus elencos nacionais”, de modo que, como conclui o autor: “É aqui que os interesses das grandes gravadoras cruzam com o sonho de ‘integração nacional’ da ditadura militar”⁶⁶⁰ O que ajuda a explicar o aumento na produção e venda de discos no Brasil, que, entre 1969 e 1975, sobe de 11.067 milhões de unidades em compactos (simples e duplos) e 6.588 milhões de unidades em LP para 13.213 em compactos e 16.995 em LP, dados que informam, ainda, sobre a consolidação do formato LP, de maior valor aquisitivo.⁶⁶¹

Se os e as artistas encontraram na política de modernização autoritária da ditadura uma oportunidade de ascensão social, passível de representar *anos de ouro* de sua vida, o público consumidor muitas vezes não encontrava a mesma sorte. Com os *anos de aperto* de aumento da desigualdade social e o grande arrocho salarial, resultando na perda do poder de compra do salário, muitos indivíduos devem ter encontrado maior dificuldade para a aquisição de bens de consumo supérfluos, como são os discos e os aparelhos de execução desses, os toca-discos, ficando dependentes das programações das emissoras de rádio, via “radinho de pilha” e do compartilhamento dos aparelhos eletrônicos de vizinhos – o que significa ser dependente também das preferências pessoais de tais vizinhos – como ocorria com Luiz Melodia. Renato Ortiz informa que “entre 1967 e 1980 a venda de toca-discos

⁶⁶⁰ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 43.

⁶⁶¹ Fonte: ABPD, RJ: 03-95. In: DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2008. p. 60.

crece 813%”,⁶⁶² mas o modelo excludente de modernização operado pelo Estado indica um acesso extremamente desigual.

Ainda assim, como um grande número de pessoas de menor poder aquisitivo e mais limitado poder de consumo poderia ter acesso às canções a partir da radiodifusão, importa destacar que o período da década de 1970 também marcou *anos de ouro* para a indústria dos bens de consumo, com expansão da aquisição dos aparelhos de rádio, presentes em 58.9% dos domicílios brasileiros no ano de 1970 e em 76.2% dos domicílios no ano de 1980.⁶⁶³ Como destacado na introdução deste capítulo, é necessário recordar que 23.8% dos lares não tinham acesso *nem* aos aparelhos de rádio mais simples; contudo, percebe-se o grande potencial de difusão da música popular via rádio, em toda forma. Ao ter acesso às canções *Black*, estas pessoas ouviam sobre temáticas diversas, sobretudo amores, desamores e invocações à dança, mas também referências de orgulho racial, como a canção “Ébano”, de celebração à história e cultura de comunidades negras e de referências às mazelas de seu cotidiano.

Para o público com acesso aos aparelhos de televisão - própria ou compartilhada pela casa de um vizinho, como o exemplo apresentado -, a programação das telenovelas tornou-se mais uma importante forma de difusão da produção musical. Para Luiz Melodia, o ano de 1975 encerrou com a notícia da inclusão de uma música recém-gravada e ainda não lançada comercialmente, o samba “Juventude transviada”, na trilha da telenovela *Pecado Capital* da Rede Globo, que estreou em novembro. A possibilidade de difusão de canções nas trilhas sonoras era uma das principais vantagens dos artistas contratados pela Som Livre, do próprio grupo Globo, e a canção de Luiz tornou-se tema do protagonista da novela (interpretado por Francisco Cuoco) e assim, além da garantia de exibição da canção durante toda a transmissão da novela, a canção era difundida no LP da trilha da novela, que incluía nomes como Wando, Martinho da Vila, Moraes Moreira, Beth Carvalho, João Donato, Nana Caymmi e o compositor da marcante faixa de abertura, homônima à novela, Paulinho da Viola.⁶⁶⁴

Segundo Marcos Napolitano: “Os anos 1970 podem ser considerados a ‘era de ouro’ da televisão brasileira. Foi naquela década que a televisão, como sistema de comunicação, e

⁶⁶² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 1988, p. 127.

⁶⁶³ Fonte: Mídia dados, SP: Grupo de Mídia, 1996, p. 73 e 145. In: DIAS, Marcia. *Os donos da voz*. 2008, p.56.

⁶⁶⁴ *Pecado Capital*. Trilha sonora original. LP. Som Livre. 1975. “Juventude transviada” era a faixa 01, Lado B.

algumas emissoras em particular (como a Rede Globo) construíram seu poderio e estabeleceram seu lugar definitivo na sociedade e na cultura brasileira.”⁶⁶⁵ A Rede Globo de Televisão surgiu em 1965 e foi uma das grandes beneficiárias da política de modernização da ditadura militar, apresentando uma enorme expansão. Conforme André Barcinski: “Em 1969, com o objetivo de lançar as trilhas sonoras de suas novelas, a Globo inaugurou a Som Livre. Em 1971, a gravadora lançou sua primeira trilha sonora, *O Cafona*, e seis anos depois já era líder em vendas no país”, expansão e consolidação surpreendente mesmo para o período, afinal, “Nenhuma gravadora havia dominado o mercado brasileiro com tanta rapidez.”⁶⁶⁶

O livro de André Barcinski, *Pavões Misteriosos. 1974-1983*, defende que no recorte: “A música brasileira ficou mais jovem e mais popular. A venda de discos se multiplicou depois do chamado milagre econômico. O advento das rádios FM e a popularização da TV e dos LPs com trilhas de novelas ajudaram a fortalecer o mercado do disco no país.”⁶⁶⁷ A obra abarca o recorte deste segundo tópico do capítulo e aponta consequências do “milagre”: “O progresso econômico inseriu no mercado uma nova massa de consumidores. O público não só aumentou, mas também era mais jovem e mais urbano, em decorrência da crescente migração populacional do campo para as cidades.”⁶⁶⁸ André Midani, um destacado produtor cultural do período, explicou na obra sobre a mudança de perfil do público alvo: “O típico comprador de discos no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 era homem, de classe média e tinha mais de trinta anos. Depois o público foi ficando maior e cada vez mais jovem.”⁶⁶⁹

Os investimentos governamentais nos anos 1970 possibilitaram a ampliação de muitos setores industriais no Brasil, entre os quais, a indústria fonográfica, que, conforme apontado neste capítulo, encontra no período seu momento de consolidação. Conforme Marcia Tosta Dias, “o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infra-estrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional.”⁶⁷⁰ A consolidação da indústria do entretenimento e a expansão da indústria fonográfica pode ser sintetizado através de uma

⁶⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2008 [3 ed], p. 90.

⁶⁶⁶ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 43.

⁶⁶⁷ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 9.

⁶⁶⁸ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 40.

⁶⁶⁹ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014, p. 40.

⁶⁷⁰ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2008, p. 55.

citação de Paulo César de Araújo em *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*:

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. (...) Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções.⁶⁷¹

Os números obtidos a partir de dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD, organização fundada em 1965) dimensionam a conexão entre a gravação e o consumo de discos. A relação de venda de produtos da indústria fonográfica brasileira entre 1968 e 1980, em milhões de unidades, contando LPs, compactos simples e duplos revela em 1968 a quantia de 14.818 unidades, em 1976, 48.926 unidades e, ao encerrar a década, o ano de 1980 registra 57.066 unidades vendidas.⁶⁷² Ou seja, o período foi de *anos de ouro*, sem dúvidas, para o grande empresariado, além de artistas consagrados, como já destacado.

Entre os artistas abordados nesta tese, o ano de 1975 foi particularmente um *ano de ouro* para Hyldon, que lançou, pela Polydor, um compacto duplo, amparado nas canções de seus dois compactos anteriores: “As dores do mundo/Na sombra de uma árvore/Na rua, na chuva, na fazenda/Sábado e domingo.” No mesmo ano foi lançado o primeiro LP do cantor, *Na rua, na chuva, na fazenda*, que repetia as cinco canções lançadas em compactos desde 1973 e acrescentou outras sete composições - mas com destaque às já lançadas.⁶⁷³

Nos dados do acervo IBOPE das cidades de Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, Hyldon consta nas vendas de compacto simples (“Na rua, na chuva, na fazenda”) e, a partir de junho, com o LP nas três cidades, sendo que o álbum destaca por todo o segundo semestre nas três regiões, alcançando as cinco primeiras colocações em vendas. Além de Hyldon, que foi o único artista da *Black Music* Brasileira a constar, com impacto, nas três cidades, Tim Maia pontuou no primeiro semestre em Recife (compactos simples “Réu confesso”, “Do you thing be have you self”, compacto duplo “Gostava de você” e LP *Tim*

⁶⁷¹ ARAÚJO. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. 2010. p.19. Conforme citado em nota de rodapé, “Fontes: respectivamente, Associação Brasileira de Produtores de Discos e IBINEE; “Discos em São Paulo”, Pesquisa 6, IDART, 1980. Apud. Renato Ortiz. *A moderna tradição brasileira; cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 127-128.

⁶⁷² Fonte: ABPD, RJ: 03-95. In: DIAS, Marcia T. *Os donos da voz*. 2008, p. 59.

⁶⁷³ Hyldon. *Na rua, na chuva, na fazenda*. Álbum. Polydor. 1975.

Maia Racional) e Rio de Janeiro (LP *Tim Maia Racional*) e no segundo semestre apenas em Recife (em outubro e novembro com o compacto duplo “Imunização racional”). Elza Soares também pontuou no primeiro semestre nessas duas cidades em LP, porém, em trabalho de samba tradicional, e no segundo semestre, apenas em RJ. Jorge Ben pontuou apenas no RJ, em LP (*Jorge Ben* – provavelmente o *A tábuca esmeralda*, do ano anterior – e *Solta o pavão*) e Evinha apenas em SP, no segundo semestre, em compacto simples (“Perdão amor”). O compacto “Ébano”, de Luiz Melodia, pontuou somente em Recife no mês de junho. Da *Black Music* dos EUA, em Recife não houve qualquer registro, mas em SP e RJ, Barry White foi o artista de maior destaque por todo o ano. Em SP, um expressivo destaque de Michael Jackson por todo o ano e no RJ, James Brown e Gladys Night no primeiro semestre e Commodores no segundo.⁶⁷⁴

A repercussão no Brasil de Barry White, então conhecido como “o maestro do amor”, deu-se tanto por compacto (“Barry White”) quanto pelo álbum *Can’t Get Enough* e o seu impacto, assim como o da produção de Hyldon, fornecem indícios interessantes sobre o gosto hegemônico no período entre o público consumidor. O trabalho de ambos os artistas tem em comum o repertório romântico em andamento lento, com expressivo uso de orquestração de cordas. Indícios do apreço do público brasileiro ao *soul* com tais características já era percebido no ano anterior através do sucesso da produção de Michael Jackson e Roberta Flack. No livreto *Barry White*, o jornalista Mauro Ferreira explica sobre essa sonoridade:

Faixa que inspirou o título de álbum de 1974, “Can’t Get Enough of Your Love, Babe”, é canção composta e produzida somente por Barry. O arranjo de cordas da faixa é uma das marcas registradas do som do artista. (...) Sucesso de seu primeiro álbum de 1973, “I’m Gonna Love You Just a Little More, Baby” exemplifica o talento do *soulman* para armar luxuosa cama instrumental e deitar nela com sua voz sensual de baixo-barítono.⁶⁷⁵

Para além do consumo potencializado de canções *soul* românticas, a pesquisa desta tese não identificou em 1975 outros lançamentos que abordassem a linguagem antirracista na *Black Music* Brasileira, além da canção “Ébano”, com a qual esse tópico foi iniciado. O LP lançado por Elza Soares no ano, *Nos braços do samba*, embora tenha incluído uma faixa de reverência às orixás femininas (“Lendas e festas das Yabás”), é um disco de sonoridade de samba convencional, sem qualquer referência seja ao *soul* ou à Bossa Negra. Inclusive, o LP confirmou a tendência de Elza por toda a década de 1970, ao não realizar *scats* por todo

⁶⁷⁴ Arquivo Edgard Leurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE, Série: PD. Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 024 (Recife), PD 025 (RJ), PD 027 e PD 028 (ambas, SP).

⁶⁷⁵ FERREIRA, Mauro. *Barry White*. [Coleção Folha. Soul & Blues; v. 7] 2015, p. 30, 31.

o disco, conforme feito nos dois álbuns anteriores. Jorge Ben lançou o álbum *Solta o Pavão*, que, para Ana Maria Bahiana, conforme texto para a reedição do álbum em CD “é claramente a segunda parte de *A Tábua de Esmeralda*, de 1974”,⁶⁷⁶ pela sonoridade e temas mobilizados, mas sem incluir referências raciais. Wilson Simonal lançou o álbum *Ninguém proíbe o amor*, que mantinha a sonoridade do álbum que lançou no final de 1974, *Dimensão 75*, afastando do “sambão-jóia” e transitando por sambas e baladas em diálogo com as sonoridades *soul* e *jazz*, mas, assim como no álbum anterior, sem expressar a temática racial.⁶⁷⁷ De Toni Tornado e o então Quinteto Ternura, não foram localizados por esta pesquisa lançamentos no ano.

De toda a produção abordada no ano de 1975, decerto a mais inusitada (e consagrada nas referências sobre o período) foi o retorno fonográfico de Tim Maia, com o LP *Tim Maia Racional*. O disco trouxe surpresas para o público do artista e eventuais consumidores. A começar pela capa e contracapa que, pela primeira vez, não trazia uma fotografia do artista, mas uma sequência de explicações sobre um “mundo racional”, apresentado na capa como o mundo de origem, “o verdadeiro mundo do animal racional”, que era “a causa” do micróbio que, por sua vez, era “a causa do ser humano”.



Fig. 11: Capa e contracapa. *Tim Maia Racional. Vol. 2*. Álbum. Seroma. 1976. O disco apresenta o mesmo trabalho gráfico de seu antecessor, lançado em 1975. Extraído de [Acesso 29/05/2021]: <https://thebestofvinil.blogspot.com/2017/11/tim-maia-racional-2-1975-seroma.html>

A estranha história narrada na capa antecipa o conteúdo do disco, posto que: “As letras das músicas racionais, estão ligadas à Energia Racional, a energia pura, limpa e

⁶⁷⁶ Ana Maria Bahiana. Texto de apresentação. *Jorge Ben. Solta o pavão*. Álbum. Philips. 1975. Reedição em CD. Universal Music. 2009.

⁶⁷⁷ Simonal. *Dimensão 75*. Álbum. Philips. 1974. Simonal. *Ninguém Proíbe o amor*. Álbum. RCA. 1975

perfeita, por ser do Supermundo, o mundo Supremo a este antimundo, que nós habitamos, que é o mundo da energia elétrica e magnética, causadora dos males do corpo e dos males da vida.” A contracapa prossegue na explicação da tese, apresenta o “mapa da formação e criação do mundo de energia elétrica e magnética” e mais vinte e um mandamentos, as “eternidades” e “o princípio da degeneração”. Desenhos e explicações ainda buscavam sistematizar a cosmologia Racional. Por fim, a contracapa informa os títulos e a duração das nove faixas que integram o LP, todas compostas por Tim Maia Racional, indicando que o álbum mantinha a tradição do título ser apenas o nome do artista. Não era um álbum chamado Racional, mas sim o artista que agora atendia por Tim Maia Racional.⁶⁷⁸

O LP *Tim Maia Racional*, conforme antecipado na capa, era um álbum conceitual, com todas suas composições dedicadas à expressão religiosa da Cultura Racional. Contudo, a capa também informava que o disco não era lançado por nenhuma grande gravadora, mas sim pela Seroma, uma marca independente criada pelo próprio Tim Maia. No ano anterior, 1974, Tim desfez o contrato com a Polygram e assinou com a RCA, combinando estreitar com um álbum duplo. Porém, após a produção dos arranjos e início das gravações, Tim descobriu um exemplar da série de livros *Universo em desencanto* na casa do amigo Tibério Gaspar e teve uma conversão abrupta. O rompimento com a RCA ocorreu por esta não aceitar lançar um LP religioso. Conforme José Ruy Gandra no livreto *Tim Maia Racional, vol. 1*: “O disco, que já tinha as bases gravadas, serviu como instrumento de difusão da doutrina, que é mencionada em todas as suas faixas. Lançado pela Seroma, selo independente criado por Tim, o álbum foi ignorado pela crítica e pelo público.”⁶⁷⁹ Os dados do IBOPE apresentados acima evidenciam que, longe de ser ignorado pelo público, o LP, além de apresentar bons resultados no Rio de Janeiro, apesar das dificuldades de distribuição de um selo novo e independente, alcançou boas vendas em Recife. O público consumidor do disco encontrou *funks* e *souls* com possivelmente a melhor performance vocal de Tim até então documentada.

A vendagem da “fase Racional” de Tim Maia, no entanto, não deve ser superestimada. 1976, ano no qual foi lançado o *Tim Maia Racional Vol. 2* - e que o artista, após desligar do grupo religioso, lançou mais dois álbuns - é o primeiro desde sua estreia em LP em que Tim não aparece nenhuma vez nos dados do IBOPE consultados, tanto em

⁶⁷⁸ Tim Maia Racional. *Tim Maia Racional*. Álbum. Seroma. 1975.

⁶⁷⁹ GANDRA, José R. *Tim Maia Racional, vol. 1* (1975). [Coleção Tim Maia; v. 5] Abril Coleções. 2011, p. 9.

Recife, São Paulo ou em seu principal local de atuação, o Rio de Janeiro. A penúltima faixa de *Tim Maia Racional Vol. 2*, “Guiné-Bissau, Moçambique e Angola Racional” por vezes é citada como uma abordagem antirracista. Franklin Martins, no segundo volume da trilogia *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*, relaciona a canção de Tim com a independência dos três países, conquistada em 1975, após o secular domínio colonial português: “Embora não fosse dado a compor e cantar músicas sobre política, ele fez questão de saudar em 1976 a independência da Guiné-Bissau, de Moçambique e de Angola”.⁶⁸⁰ O autor justifica sua interpretação pelos versos: *Eu vim aqui pra lhe dizer/ Que eles agora estão/ numa relax, numa tranquila, numa boa/ lendo os livros da Cultura Racional/ Guiné-Bissau, Moçambique e Angola*.⁶⁸¹ Porém, a letra indica que a bonança dos países não se deve à independência política, mas sim à exportação de livros da Cultura Racional aos países africanos que leem no idioma português. Em todo caso, a canção registrou uma demonstração de atenção de Tim Maia ao continente africano.

Ainda em 1976, Tim Maia realizou o terceiro empreendimento fonográfico da Seroma, lançando mais um LP homônimo, mas que ficou conhecido como *Tim Maia em inglês*. Como indicado pelo título, o disco registrava apenas composições de Tim em inglês e documentou uma das consequências da fase Racional: a debandada de sua banda de apoio. Apenas três músicos seguiram com Tim e atuaram no novo lançamento: Paulinho Guitarra, o baixista Carlinhos Simões e Dom Pi, que se encarregou do sintetizador e piano e órgão elétricos. Tim tocou a bateria e percussão. A verba para o lançamento desse disco em inglês foi possível graças ao retorno de Tim à Polygram, na qual lançou nesse produtivo ano de 1976 mais um LP *Tim Maia*, agora com canções em português (apenas três, das onze faixas do álbum, foram gravadas em inglês). O disco manteve os mesmos instrumentistas do álbum em inglês, exceto Dom Pi, substituído por Reginaldo Francisco, e incluiu Paulinho Batera em uma segunda bateria, Antônio Pedro, em um segundo contrabaixo elétrico, mais dois guitarristas de base, Paulinho Roquete e José Maurício, além de três vocalistas de apoio e arranjos de cordas. A ideia do disco era justamente registrar toda essa potência sonora de três guitarras, dois baixos e duas baterias em todas as canções. Nesse álbum uma nova aproximação com o continente africano foi documentada, agora sim em uma composição política de Tim, o *funk* “Rodésia”:

⁶⁸⁰ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II - de 1964 a 1985. 2015, p. 185.

⁶⁸¹ Tim Maia Racional. *Tim Maia Racional vol. 2*. Álbum. Seroma. 1976. Faixa 03, Lado B.

Em Guiné-Bissau/ não está legal/ muito menos na Rodésia/ África do Sul/ Pegue o sangue azul/ mande para as cucuias/ Só assim vão ver/ que o preto é bom/ mas é valente também/ Meu irmão de cor/ chega de pudor/ pois assim não é possível/ Tome o que é seu/ pois foi quem te deu/ bela natureza triste/ Foi deixar pra lá/ mas assim não dá/ veja o que aconteceu/ vai bem devagar/ vai bem como és/ mas vai bem objetivo/ Pegue o que é seu/ viva livre em paz/ pois a sua terra é esta/ Sei que és do som/ não és de matar/ mas não vai deixar pra lá.⁶⁸²

Nelson Motta, na biografia de Tim, *Vale Tudo*, menciona sobre a composição: “Uma nova causa substituíu o Universo em Desencanto: a África, sua miséria e sua fome, a diáspora negra, tema da faixa mais forte do disco, o empolgante funk-soul ‘Rodésia’” que, segundo o jornalista, foi inspirada pelo mais destacado artista do reggae: “Zimbábue, o novo nome da Rodésia independente, era uma canção guerreira de Bob Marley, lançada na época, que provocou grande impacto e inspirou Tim.”⁶⁸³ Franklin Martins, na obra citada acima, aponta: “Embora a canção tenha sido lançada em 1976, provavelmente foi composta anos antes, já que ainda se refere à Guiné Bissau como se ela estivesse sob a dominação de Portugal. Tim Maia dá seu apoio às maiorias negras na África do Sul e da Rodésia que lutavam contra o apartheid”, e conclui em alusão ao cenário político: “Em 1980, a Rodésia passou a ser governada pela maioria negra, adotando o nome de Zimbábue.”⁶⁸⁴ A explicação de Franklin Martins ajuda a corrigir algumas confusões feitas por Nelson Motta. A Rodésia surgiu como país independente em 1965, através de um governo de minoria branca altamente segregacionista que apenas foi derrubado no final de 1979, com a ascensão do líder revolucionário Robert Mugabe (que governou o país, em regime ditatorial, até 2017). Embora os grupos políticos revolucionários que atuavam na região já se intitulassem com o termo nacionalista Zimbabwe,⁶⁸⁵ a canção com tal nome foi lançada por Bob Marley em 1979.⁶⁸⁶ Portanto, a gravação de Tim foi lançada três anos antes, tornando pouco provável a relação de inspiração - a menos que em direção invertida.

Tim Maia não foi o único dos artistas analisados nesta tese que promoveu uma aproximação com o continente africano no ano de 1976. Jorge Ben lançou em tal ano o LP

⁶⁸² Tim Maia. Rodésia (Tim Maia). *Tim Maia*. Álbum. Polydor. Faixa 03, Lado A. CD. Universal Music. 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=Hv6QW6VDO64>>

⁶⁸³ MOTTA, Nelson. *Vale Tudo*. O som e a fúria de Tim Maia. 2007, p. 154.

⁶⁸⁴ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* A música popular conta a história da República. Volume II - de 1964 a 1985. 2015, p. 185, 186.

⁶⁸⁵ GONTIJO, Manoel Magalhães dos Santos. Da Rodésia ao Zimbábue: A Transmutação de Culturas Políticas e a Identidade dos Colonos. Disponível em: <https://www.encontro2012.historiaoral.org.br/resources/anais/3/1330812076_ARQUIVO_TRABALHOCO_MPLETO_XIENCONTROABHO2012_DOC.pdf>

⁶⁸⁶ <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2118263-zimbabwe-a-musica-de-bob-marley-que-embalou-ha-40-anos-a-libertacao-de-um-pais>> Acesso 29/05/2021. Bob Marley & The Wailers. *Zimbabwe*. Single. Island Records. 1979.

África Brasil, mais um dos títulos que se tornariam consagrados em seu repertório. Este disco marcou a transição de Jorge da execução ao violão, então característica da sonoridade do artista, para o uso da guitarra elétrica. A adoção de timbres elétricos ocorreu junto a uma maior aproximação de Jorge com o *funk*, sonoridade reforçada pelos teclados e o forte naipe de sopros (incluindo Oberdan Magalhães no sax). Portanto, esse disco marcou um retorno de Jorge à sonoridade estudada na presente tese. Conforme pontuado por Luciana Oliveira, Jorge estava “catalisando em seu samba as influências da black music norte-americana que chegavam ao Brasil.”⁶⁸⁷ Segundo Ana Maria Bahiana, no texto para reedição do álbum em CD: “África e futebol estão presentes em todo o disco, na canção tema para o filme Xica da Silva de Cacá Diegues (...), na faixa título, incendiária e apaixonada, que encerra o álbum e em mais um gesto de paixão ao Mengo, *Camisa 10 da Gávea*, hino de amor a Zico.”⁶⁸⁸

A faixa título do álbum, “África Brasil (Zumbi)”, é uma regravação da canção “Zumbi”, lançada em 1974 no *A tábua esmeralda*. O historiador Alexandre Reis dos Santos destaca a mudança na interpretação da canção, dada pela instrumentalização e a atuação vocal de Jorge: “Já a interpretação de 1976 é bem mais rápida, mais agitada, com *riffs* de guitarra. Nesta última, Jorge quase grita ao interpretar a canção, como se estivesse com raiva.”⁶⁸⁹ A dimensão da sonoridade é destacada também na dissertação de Luciana Oliveira, abordando justamente as duas faixas de *África Brasil* que interessam à presente tese pelo tema racial:

Se em *Xica da Silva*, a proposta sonora está mais próxima do soul da Motown, mais ligada a estratégias do pop e do *mainstream*, e palatável a um público mais amplo, em *África Brasil (Zumbi)*, última faixa do disco, a idéia era desenvolver uma sonoridade mais agressiva, influenciada pelo *soul* de Memphis, propagado pela gravadora Stax.⁶⁹⁰

Juntando as interpretações dois autores, é possível considerar que a sonoridade *soul* em estilo próximo ao propagado pelas gravações da Stax Records na atualização da canção para 1976 fundamenta o andamento acelerado executado e a interpretação vigorosa da voz de Jorge Ben. A letra permanecia a mesma de “Zumbi”, mas a interpretação concedia uma atmosfera mais violenta ao refrão *Eu quero ver quando Zumbi chegar*. É interessante

⁶⁸⁷ OLIVEIRA, Luciana. *O Swing do samba*. Uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Comunicação Social). Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 108.

⁶⁸⁸ Ana Maria Bahiana. Texto de reedição. Jorge Ben. *África Brasil*. Álbum. Philips. 1976. CD. Universal Music. 2009.

⁶⁸⁹ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben. Dissertação (História). Universidade Federal Fluminense. 2014, p. 142-143.

⁶⁹⁰ OLIVEIRA, Luciana. *O Swing do samba*. Uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Comunicação Social). Universidade Federal da Bahia. 2008, p. 161.

destacar ainda que a conexão África-Brasil expressa a partir do novo título da canção expressava uma identificação triangular, ao buscar em um gênero da *black music* estadunidense um elo na construção de uma identidade negra pensada a partir da realidade diaspórica de Zumbi, lido como uma figura simbólica, escapando ao estereótipo “coisificado” imposto pela instituição escravocrata. Mesma característica que pode ser identificada na canção-biografia “Xica da Silva” de versos como: *de escrava a amante/ mulher/ mulher do fidalgo tratador/ João Fernandes/ A imperatriz do Tijuco/ a dona de Diamantina/ (...) Mulher rica e invejada/ temida e odiada/ (...) a negra era obrigada a ser recebida/ como uma grande senhora da corte/ do Rei Luís*, entoados enquanto o coro canta o mote: *Xica da Silva. A negra*.⁶⁹¹

Na segunda metade da década de 1970, além de Tim Maia e Jorge Ben, o Estado ditatorial brasileiro também efetuava um movimento de aproximação ao continente africano. O sociólogo Wallace Ferreira, no artigo “A África na Política Externa Brasileira: análise de distanciamentos e aproximações entre as décadas de 1950 e 1980” pontua que entre 1964 e início dos 1970, o termo chave usado pelas autoridades nas relações exteriores no país era “interdependência”, que o próprio ditador Castelo Branco explicou durante seu governo como a necessidade de conexão com algum bloco na ordem mundial bipolar, e, assim, o Brasil se conectou aos EUA nos campos econômico, militar e político. Porém: “De 1969 a 1974 (período do governo Médici), a economia brasileira cresceu a um índice médio de mais de 11% ao ano, de modo que o período do ‘milagre econômico’ criou uma nova justificativa para as relações com a África.”⁶⁹² Essa aproximação, contudo, era contraposta pela relação simbiótica que o Estado brasileiro mantinha com Portugal e sua política colonialista em solo africano, como exemplificado na escolha do governo pelo “voto contrário ao reconhecimento da existência de um Estado autônomo instituído na Guiné-Bissau em 1973.”⁶⁹³

⁶⁹¹ Jorge Ben. Xica da Silva (Jorge Ben). *África Brasil*. Álbum. Philips. 1976. Faixa 01, Lado B. CD. Universal Music. 2009. <<https://www.youtube.com/watch?v=bNEUBII4G7o>> Conforme será explorado no capítulo três, a difusão dessa canção foi potencializada como trilha sonora do bem sucedido filme *Xica da Silva*, produzido por Cacá Diegues e lançado em 1976. Já “África Brasil”: <<https://www.youtube.com/watch?v=gV8V6IR-UI0>>

⁶⁹² FERREIRA, Wallace. A África na Política Externa Brasileira: análise de distanciamentos e aproximações entre as décadas de 1950 e 1980. In: *Revista acadêmica de Relações Internacionais*. nº4. Vol. 11, 2013, p. 140.

⁶⁹³ FERREIRA, Wallace. A África na Política Externa Brasileira: análise de distanciamentos e aproximações entre as décadas de 1950 e 1980. 2013, p. 139.

As relações internacionais entre o Estado brasileiro e os países do continente africano no período da ditadura militar foram mais detalhadamente abordadas no livro *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*, do historiador Jerry Dávila. O livro aponta a centralidade da concepção de “democracia racial” para os modelos em disputa quanto às relações exteriores do Brasil por todo o recorte estudado pelo autor: “Ao projetar o país como a síntese dialética de elementos portugueses e africanos, [Gilberto] Freyre criou o arcabouço que tanto aqueles que apoiavam Portugal quanto aqueles que buscavam laços com a África iriam utilizar.”⁶⁹⁴ Conforme apontado no capítulo anterior da presente tese, o próprio Gilberto Freyre mobilizou o seu arcabouço teórico para justificar o colonialismo português, como a promoção de “províncias ultramarinas” - e não colônias de um projeto imperialista - fundadas no que o sociólogo denominou “lusotropicalismo”: o ideal harmônico de ausência de preconceitos raciais da “democracia racial” expandido a todo o “Império português.” Porém, conforme Jerry Dávila: “A descolonização mudou o cenário do mundo em expansão moldado pela diáspora africana e teve um impacto visível no pensamento brasileiro e em suas conexões com o projeto de desenvolvimento nacional.”⁶⁹⁵ Tal projeto angariou maior impacto em meio à modernização autoritária: “A África parecia um mercado potencialmente rico para a exportação dos tipos de bens de consumo industriais que o Brasil agora estava produzindo para seu mercado interno.”⁶⁹⁶ Outros elementos contribuíram para a mudança:

A estabilidade política que se instaurou quando a facção dos oficiais que apoiava Médici consolidou seu poder, além da crescente rescisão das liberdades civis e da repressão violenta da dissidência no Brasil, produziu um clima no qual a política externa podia ser conduzida com maior coerência do que a que tinha existido por mais de uma década.⁶⁹⁷

Portanto, conforme a análise de Jerry Dávila, a aproximação do Brasil com a África através do Ministério das Relações Exteriores foi fruto tanto dos *anos de ouro* do “milagre econômico” - produzido graças ao empobrecimento e exploração da classe trabalhadora no país - quanto dos *anos de chumbo* da violência política à oposição. Contudo, a lealdade com Portugal era um empecilho para a aproximação, de modo que as políticas de aproximação efetivamente ocorreram após a Revolução dos Cravos, que, em abril de 1974, derrubou o governo ditatorial português e possibilitou a ascensão de um governo socialista. Foi neste cenário internacional que: “Ansioso para restaurar a credibilidade do país na

⁶⁹⁴ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p. 24.

⁶⁹⁵ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p. 14.

⁶⁹⁶ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p.179.

⁶⁹⁷ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p. 24.

África, Geisel fez com que o Brasil fosse a primeira nação a reconhecer o governo independente de Angola, embora fosse um regime marxista. Essa decisão foi parte de uma nova política externa que o regime chamou de ‘pragmatismo responsável.’⁶⁹⁸

O discurso mobilizado pelos representantes do Estado brasileiro que executavam a política do “pragmatismo responsável” no continente africano difundia representações da identidade racial no país que eram defendidas como justificativas para o estreitamento de acordos comerciais: “Elas ilustram como a ideia de que o Brasil era especial por sua harmoniosa miscigenação - ou seja, de que o país era uma ‘democracia racial’ - o que dava sentido à política estatal, definia um papel global para o Brasil e impulsionava uma geração de diplomatas”.⁶⁹⁹ Esse discurso político também se valeu do surgimento de várias entidades culturais negras. O governo brasileiro em que mais desenvolveu tal aproximação política na ditadura militar foi o do quarto ditador, o general-presidente Ernesto Geisel, e seu governo, iniciado em 1974, prometia uma abertura política, lenta e gradual. O historiador Amílcar Araújo Pereira, no livro *O Mundo Negro. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*, ressalta uma entrevista com a antropóloga Zélia Amador de Deus que identificou que o: “contexto histórico e político brasileiro, que desde 1974 vivia a chamada ‘Abertura política’ -, teria sido um ponto de inflexão nesse debate sobre cultura e política, e, dessa forma, teria influenciado na criação de várias organizações do movimento negro pelo Brasil afora,”⁷⁰⁰ Tais organizações são detalhadas por Amílcar Pereira no livro:

Algumas entidades se formaram logo no início da década de 1970, como o Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul em 1971; o Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan) e o grupo de teatro Evolução, em São Paulo em 1972; o bloco afro Ilê Aiyê em 1974 e o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro em 1976, ambos em Salvador; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (Sinba) em 1974 e o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) em 1975, no Rio de Janeiro; o Grupo de Trabalho André Rebouças, em Niterói, e o Centro de Estudos Brasil-África (Ceba), em São Gonçalo (RJ), em 1975, entre outras. Um exemplo dessas redes de relação que se expandiam nos anos 1970 é o fato de que em 1975, a criação do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, contou com a participação de alguns atores que conheciam a trajetória do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944.

Joel Rufino dos Santos afirma que o fato de haver em geral “pesquisa” e “cultura” nos nomes das organizações negras surgidas na década de 1970, mesmo não sendo estas organizações estritamente culturais, se deve, de um lado, ao impedimento legal de se registrar uma entidade como sendo “racial”, mas também ao fato de a “raça” sozinha não ser catalisadora, sendo necessário

⁶⁹⁸ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p. 53.

⁶⁹⁹ DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980*. 2011, p. 12.

⁷⁰⁰ Entrevista ao autor. PEREIRA, Amílcar A. *O Mundo Negro. Relações Raciais e a Constituição do Movimento negro Contemporâneo no Brasil*. 2013, p. 227.

misturá-la à “cultura”. “Negro”, nesse contexto, “é mais bem uma soma de raça e cultura”.⁷⁰¹

As organizações de estudo da cultura negra desenvolviam com cuidado em um cenário político de repressão no qual a Doutrina de Segurança Nacional do regime reprimia a difusão de “preconceito de raça” - e assim podia compreender e enquadrar manifestações de denúncia do preconceito e discriminação racial no país, como já abordado na presente tese. No entanto, sua existência (fruto de ações de resistência à repressão do regime por parte daqueles que as organizavam) tornava-as úteis para o discurso e propaganda do regime ao se afirmar enquanto uma “democracia racial”, afinal, podia ressaltar que tanto não havia discriminação e racismo, que existiam essas diversas entidades de valorização da ancestralidade e identidade africana. Assim, a existência das entidades negras podia ser útil à nova política de relações exteriores da ditadura, que, conforme Jerry Dávila: “utilizava as conexões raciais e culturais do Brasil com a África para construir parcerias econômicas e mercados de exportação que iriam sustentar o milagre econômico.”⁷⁰² A criação das parcerias não foi rápida e vigorosa o suficiente para sustentar o milagre, mas criou conexões desenvolvidas nos anos seguintes.

No ano de 1976, enquanto Tim Maia acenava a seus *irmãos de cor* da Rodésia e Jorge Ben lançava *África Brasil*, outro registro da *Black Music* Brasileira também valorizava a ancestralidade e uma identificação africana, com Luiz Melodia: *Eu sou quase esse crânio/ tentando ou não tentando/ sou quase nada/ mulato não é questão de engano/ Sou quase nada/ sou descendente mais de africano/ Sou quase nada/ sou forte feito um nobre humano*.⁷⁰³ Em uma sonoridade soul vigorosa, destacando as execuções de guitarra e bateria, Luiz exaltava que sua existência enquanto *mulato*, uma pessoa miscigenada *descendente mais de africano*, era tão forte quanto *um nobre humano*. São versos da canção título de seu segundo álbum, *Maravilhas contemporâneas*, lançado com o selo “Disco é Cultura” pela Som Livre.

Maravilhas contemporâneas incluiu “Juventude transviada”, samba lento executado com guitarra, que, conforme já informado, compôs a trilha sonora da telenovela da Globo *Pecado Capital* e que foi lançada em compacto na época - o único lançamento de Melodia no ano a constar nos dados do IBOPE, com bons resultados no primeiro semestre nos dados

⁷⁰¹ PEREIRA, Amílcar A. *O Mundo Negro*. Relações Raciais e a Constituição do Movimento negro Contemporâneo no Brasil. 2013, p. 220.

⁷⁰² DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico*. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980. 2011, p. 173.

⁷⁰³ Luiz Melodia. *Maravilhas contemporâneas* (Luiz Melodia). *Maravilhas contemporâneas*. Álbum. Som Livre. 1976. Faixa 02, Lado A. Reedição em CD. Som Livre. 2017.

de SP, RJ e, principalmente, em Recife, onde pontuou de março a junho.⁷⁰⁴ LP mais celebrado da carreira do cantor, ao lado de *Pérola Negra* (1973), distanciava do antecessor (que exibia arranjos minimalistas, algumas faixas com apenas dois instrumentos) ao apresentar uma sonoridade *soul* encorpada, e banda completa em todas as faixas, formada predominantemente por músicos negros. Era o grupo reunido por Oberdan Magalhães (sax e flauta), que tocou no disco junto ao seu companheiro de Dom Salvador e Abolição, Luiz Carlos (bateria), Jamil Jonase Valtencir (contrabaixo), Perinho Santana (guitarras), Cidinho (piano elétrico), Octavio Brito (sintetizador), Márcio Montarroyos (pistom), entre outros, além de Melodia ao violão.

Oberdan Magalhães também atuou no segundo álbum de Hyldon, *Deus, a natureza e a música*, lançado em 1976, que manteve tanto a sonoridade quanto a temática romântica, mas não repetiu o impacto de seu LP anterior.⁷⁰⁵ Em contraponto, seu ex-companheiro Cassiano enfim conseguiu sucesso com a balada *soul* “A lua e eu”, lançada em compacto pela Polydor e que, conforme os dados do IBOPE, teve bons resultados durante todo o ano em SP, RJ e em Recife.⁷⁰⁶ O sucesso do compacto antecipou o lançamento de seu terceiro álbum, *Cuban Soul – 18 Kilates*, que registrou a lapidação do estilo desenvolvido pelo compositor: baladas *soul* que valorizavam as harmonias vocais e de guitarra de Cassiano, evocando a sonoridade de Curtis Mayfield, além do amplo uso da orquestra de cordas. Este disco, o mais consagrado da carreira de Cassiano, também incluiu a canção “Coleções”, que a partir de 01/03/1977 foi veiculada diariamente (até 12/09/1977) na trilha sonora da telenovela *Locomotivas* da Rede Globo.⁷⁰⁷ *Cuban Soul* foi o primeiro álbum de Cassiano na Polydor e também o primeiro a constar um texto de indicação na contracapa, com características de LP de estreia, ao iniciar apresentando que o artista “nasceu em Campina Grande, Paraíba, em 16 de setembro de 1943”, seguindo por seus primeiros contatos familiares com a música, a formação de “‘Os Diagonais’, de enorme influência para a música brasileira” e que, segundo o texto, “são o centro de apoio de todo o trabalho de Tim Maia. Cassiano compõe ‘Primavera’ e faz todos os arranjos das músicas de Tim, o que o consagra definitivamente.” O texto finaliza anunciando: “Neste LP, Cassiano procura criar

⁷⁰⁴ Arquivo Edgard Leuenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Vendas de Discos. Notação PD 029 (Recife), PD 030 e PD 031 (RJ) e PD 032 e PD 033 (SP).

⁷⁰⁵ Hyldon. *Deus, a natureza e a música*. Álbum. Polydor. 1976.

⁷⁰⁶ Arquivo Edgar Leuenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 029 (Recife), PD 030 e 031 (RJ) e PD 032 e 033 (SP).

⁷⁰⁷ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/locomotivas/>> Acesso 30/05/2021.

um novo tipo de ritmo, denominado ‘cuban soul’, baseado na universalidade da música e sua mistura com as raízes brasileira.”⁷⁰⁸

É interessante destacar a estratégia discursiva no texto de apresentação do terceiro álbum de Cassiano. Conforme informado neste tópico, Tim Maia em 1976 havia retornado à gravadora Polydor e saído do proscênio da cena musical com sua fase Racional, após ter lançado quatro álbuns de grande sucesso por essa gravadora, o último em 1973. A contratação de Cassiano pela Polydor, conforme os trechos destacados no parágrafo anterior, além de superestimar a influência do grupo Os Diagonais, atribuiu a Cassiano não apenas os arranjos do álbum de estreia de Tim Maia, mas de “todos os arranjos das músicas de Tim”, e como “centro de apoio de todo o trabalho de Tim”. A estratégia da gravadora, de acordo com o texto de contracapa, sugere uma tentativa de fomentar Cassiano como um substituto natural de Tim Maia, então em momento de crise na carreira – e que poderia ser um sinal do fim de seu sucesso no presente de atores sociais do período, que não tinham o privilégio da ciência sobre os anos seguintes como nós: o autor desta tese e quem esteja lendo estas páginas. A estratégia da Polydor foi temporariamente bem sucedida - tendo em vista o impacto de *Cuban Soul* à época e sua consagração futura -, graças, principalmente, à força das canções do LP.

Outros lançamentos do ano de 1976 incluíram o compacto duplo de Simonal com as canções “Navio Negreiro/O amor está no ar/ Escola de luto/Esses tempos de agora”, cuja a primeira canção buscava no *navio negreiro colorido/ no asfalto/ alegrando a multidão*, uma entrada para homenagear os nomes das diversas escolas de samba do Rio de Janeiro. E, no final do ano, o compacto simples “A vida é só para cantar/Trinta dinheiros”.⁷⁰⁹ O novamente reduzido Trio Ternura lançou apenas um compacto, “De amor também se morre/Eta eta”, que distanciava da sonoridade então desenvolvida pelo grupo na década, ao apresentar os arranjos vocais em ritmo de samba então convencional (tamborins e cavaquinho etc).⁷¹⁰ Um disco compacto também foi o lançamento de Evinha em 1976, que gravou “Marido ideal” para a trilha sonora da telenovela *Anjo Mau*. No entanto, para a proposta da presente tese de analisar a expressão de linguagens políticas antirracistas do Orgulho Negro na *Black Music* Brasileira, o disco compacto mais expressivo lançado em 1976 foi de Toni Tornado, o compacto duplo “Se Jesus fosse um homem de cor (Deus

⁷⁰⁸ Texto não creditado. Cassiano. *Cuban Soul – 18 Kilates*. Álbum. Polydor. 1976.

⁷⁰⁹ Wilson. Simonal. *Navio Negreiro/O amor está no ar/Escola de luto/Esses tempos de agora*. Compacto duplo. RCA. 1976. Wilson Simonal. *A vida é só para cantar/Trinta dinheiros*. Compacto. RCA. 1976.

⁷¹⁰ Trio Ternura. *De amor também se morre/Eta eta*. Compacto. Tapeçar. 1976.

Negro)/Osso duro de roer/Fica Comigo/Vou apagar você”, primeiro - e único - registro fonográfico do cantor lançado pela Copacabana.⁷¹¹

Entre as composições lançadas no compacto duplo de Toni Tornado, o destaque é a versão de “Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)”, lançada originalmente por seu compositor, Cláudio Fontana, em 1973. Na versão de Toni, a canção foi transformada em um *soul* de forte acento *gospel*, enfatizado pela sonoridade instrumental e pelo coro feminino que, após uma introdução em guitarra elétrica distorcida, entoia o cântico de tom religioso *Glória, glória, aleluia/ Glória, glória, paz e amor/ Glória, glória, aleluia/ o meu Cristo não tem cor* e também o refrão de questionamento: *você teria por ele esse mesmo amor/ se Jesus fosse um homem de cor?*, ambos os trechos cantados diversas vezes durante a canção. A composição reafirma a existência de preconceito racial no Brasil (negada pelo discurso oficial do Estado brasileiro, conforme enfatizado nesta tese), realizando um *ato de fala* da Linguagem Política do Orgulho Negro. A partir do uso dos elementos *gospel*, a sonoridade fortalece a mensagem da letra, em diálogo com a leitura antirracista que enfatiza a dimensão política do princípio igualitário cristão realizada pelas igrejas protestantes dos EUA destinadas às pessoas negras:

*Talvez ninguém tenha pensando no que eu pensei/ durante a noite que passow/ Ou se pensou, ficou calado pra não ver/ um mundo inteiro reagir/ A minha fé não modifica e nem se abala/ Mas eu não posso me calar/ Minha pergunta necessita uma resposta/ Será que alguém me pode dar?/ Você teria por ele esse mesmo amor/ se Jesus fosse um homem de cor? Talvez ninguém tenha passado o que eu passei/ e os meus problemas são de cor/ eu quis pintar meu céu de azul de amor e paz/ e o mundo inteiro não deixou.*⁷¹²

O questionamento realizado por Claudio Fontana ao compor a canção “Se Jesus fosse um homem de cor” foi potencializado ao ser interpretado e publicizado por Toni Tornado, artista que já havia difundido expressões antirracistas nas canções “Sou negro”, “Juízo final” e “Uma ideia”, além de performances no qual o gestual evocava a luta antirracista. Conforme abordado outrora neste capítulo, a identificação da manifestação antirracista pelo artista despertou a atenção das forças repressivas da ditadura militar brasileira - que pode alimentar outras dimensões diante do verso *os meus problemas são de cor*. O olhar repressivo do Estado novamente se manifestou após o lançamento de tal

⁷¹¹ Toni Tornado. *Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)/Osso duro de roer/Fica comigo/Vou apagar você*. Compacto duplo. Continental. 1976.

⁷¹² Toni Tornado. *Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)*. (Claudio Fontana) *Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)/Osso duro de roer/Fica comigo/Vou apagar você*. Compacto duplo. Continental. 1976.

canção por Toni, em 1976, e sua execução ao vivo. Claudio Fontana, em entrevista fornecida em 1999 ao historiador Paulo César de Araújo para a pesquisa que resultou no livro *Eu não sou cachorro, não*, revelou sobre sua intimação, junto de Toni Tornado, para depor na Polícia Federal no período:

Eles chamaram a gente lá na Federal e pediram para eu explicar o que eu queria dizer com aquilo; se eu e o Tony Tornado estávamos querendo fazer algum movimento de protesto no Brasil e tal. ‘Vocês querem jogar os negros contra os brancos?’ Evidentemente, respondemos que não, senão seríamos presos ali mesmo.⁷¹³

O relato acima revela uma convocação para esclarecimentos, e não uma prisão, como temia o compositor. E indicia um aviso velado, pelas forças repressoras do Estado, de sua atenção sobre o tema, em detrimento do uso aberto da violência. O recorte documental desta tese circunscreve-se às canções conforme gravadas e veiculadas, nas quais é possível identificar os *atos de falarealizados* pelos artistas quanto às linguagens antirracistas. Portanto, o recrudescimento dos órgãos de censura e sua intervenção em letras de canções do amplo recorte não integra os temas abarcados nesta pesquisa. Contudo, os efeitos de tal recrudescimento, elemento ressaltado na memória social e na historiografia pelo termo *anos de chumbo*, podem ser percebidos na trajetória de Toni Tornado. Embora a canção “Se Jesus fosse um homem de cor (Deus negro)” não tenha sofrido censura, sendo lançada em disco e comercializada, a referência ao preconceito contradizia a representação oficial sobre a inexistência do preconceito racial no Brasil justificando a atuação do aparato repressivo ao convocar esclarecimentos do compositor e do intérprete. Ou seja, a leitura de que abordar o preconceito seria “jogar os negros contra os brancos” orientava as interpretações do regime sobre a pauta racial, porém, não implicou que os aparelhos censórios impedissem a circulação desta, assim como das diversas canções estudadas na presente tese.

As constantes tensões com o aparato repressivo da Ditadura Militar brasileira vividas na trajetória musical de Toni Tornado instigam uma reflexão comparativa com um dos principais expoentes da linguagem do Orgulho Negro apresentados no capítulo anterior desta tese: Wilson Simonal. Toni, que entre outros temas, expressava o antirracismo nas canções, teve sua expressão lida como subversiva e identificada ao comunismo pelos órgãos do Estado, conforme estudado na dissertação da historiadora Amanda Palomo

⁷¹³ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar 2010, p. 331.

Alves, *O Poder Negro na pátria verde-e-amarela*.⁷¹⁴ E apesar do impacto de sua produção no início dos anos 1970, após diversos incidentes com os órgãos policiais, na segunda metade desta década, Toni optou por interromper sua carreira musical, dedicando-se ao ramo artístico apenas enquanto ator.

Já Simonal, que, entre outros temas, expressou o antirracismo em canções - conforme estudado pelo autor desta tese na dissertação “*Sim, sou um negro de cor*” e no texto “Um antirracismo liberal conservador?” -, teve sua canção “Tributo a Martin Luther King” identificada como um posicionamento à esquerda do espectro político por setores da mídia em 1967.⁷¹⁵ Contudo, por suas declarações públicas de apoio ao governo ditatorial e, principalmente, a associação de seu nome com órgãos de informação do regime em meio ao polêmico caso da tortura de seu contador em 1971, passou a ser associado às direitas do espectro político em um cenário no qual foi perdendo a relevância artística que conquistou nos anos anteriores. A partir dos dois casos é possível retomar uma reflexão outrora levantada pelo presente autor: “Deste modo, identificamos a reivindicação antirracista como possível de efetuar um corte transversal no espectro político, capaz de perpassar a Direita e a Esquerda”, sendo que as respostas dadas a ela e os posicionamentos quanto a outras questões sociais enfatizam a distância política.⁷¹⁶

A articulação entre o temor anticomunista e expressões antirracistas no discurso das forças repressivas do Estado ditatorial, no entanto, não foi dirigida apenas a Toni Tornado na década de 1970. Ainda no ano de 1976, a descoberta e ampla divulgação pelas grandes mídias dos bailes de *Black Music* que reuniam milhares de jovens nas periferias do Rio de Janeiro acendeu o alerta das forças repressivas para o risco de subversão e infiltração comunista. O acontecimento catalisador para isso foi a publicação da reportagem “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil.” da jornalista Lena Frias, em quatro páginas do Caderno B da edição do *Jornal do Brasil* de 17 de julho de 1976. A longa reportagem apresentou um evento cultural de frequência regular, então existente há quase uma década, reunindo um público estimado aos milhares de jovens periféricos (portanto, formado, em sua grande maioria, por jovens negros) e que, ainda assim, era totalmente

⁷¹⁴ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde-e-amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Maringá. 2010.

⁷¹⁵ MORAIS, Bruno V. L. “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a expressão do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 123-151.

⁷¹⁶ MORAIS, Bruno V. L. Um antirracismo liberal conservador? Orgulho Negro e denúncia do racismo por Wilson Simonal nos anos 1960. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto, MOTTA, Rodrigo P. S, BOISARD, Stéphane. (org.) *Pensar as Direitas na América Latina*. 2019, p. 245-265.

desconhecido pela equipe do jornal e ampla parcela de seu público consumidor. A reportagem de Lena apresentou os bailes como uma espécie de experiência estrangeira, uma “outra” cultura, com sua própria moda, formas de comunicação gestual e de se portar, danças, vocabulário e preferências musicais. A essa cultura, a autora intitulou “Black Rio”. A reportagem de Lena Frias destacou reações de suspeita perante pessoas brancas no ambiente – reações que ela não sofreu por seu fenótipo, apesar de ser uma “estranha” no ambiente, posto que a jornalista é uma pessoa negra.

O significante “*Black*” operado por Lena Frias era oriundo da própria comunidade que ela analisava: “Um fenômeno de massa raro e desconcertante para os padrões da época, que envolvia negros e mestiços, na sua maioria de bairros suburbanos do Rio de Janeiro. Negros não. Eles se chamavam *blacks*.”⁷¹⁷ Ou, para usar as palavras de Lena: “Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. (...) Uma cidade cujos habitantes se intituam a si mesmos de **blacks** ou de **browns**; cujo hino é uma canção de James Brown (...) cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades.”⁷¹⁸ Por tal significante, a jornalista interpretou e descreveu os códigos culturais apresentados por ela e registrados pelas lentes fotográficas: uma “moda *black*”, “cumprimentos *black*”, a dança “*black*” e a “música *black*” - ou *black music* -, os elementos desse Rio de Janeiro alternativo, o “*Black Rio*”. Conforme os autores da frase citada no início do parágrafo, os jornalistas Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe, no livro *1976. Movimento Black Rio*: “A brilhante matéria de quatro páginas assinada pela jornalista Lena Frias, com o tenaz ensaio fotográfico de Almir Veiga, iria batizar o movimento eternamente.” e os autores em seguida ressaltam: “A extensa matéria com chamada de capa, na edição de um sábado de 1976, publicada como manchete em um dos jornais de maior circulação nacional, iria tanger a opinião pública de uma forma que não se poderia presumir.”⁷¹⁹

O historiador Maurício Barros de Castro, na obra *O Livro do Disco. Gilberto Gil. Refavela*, também destaca o impacto da reportagem de Lena Frias, que “provocou um efeito dominó sobre o assunto, alcançando diversos veículos de mídia. Hermano Vianna conta que depois dessa matéria praticamente todos os jornais e revistas do Brasil se voltaram para a

⁷¹⁷ PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. SEBADELHE, Zé Octávio. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 11, 12.

⁷¹⁸ <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=Black%20Rio&pagfis=144015> Acesso 01/06/2021.

⁷¹⁹ PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. SEBADELHE, Zé Octávio. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 21.

cena soul e funk dos bailes cariocas.”⁷²⁰ Tal impacto, a começar pela própria imprensa da época, foi objeto da monografia *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*, da historiadora Marianna Gomes Muniz, que conclui:

Após a publicação da reportagem de Lena sobre o movimento Black Rio, a reação que se teve nas matérias posteriores sobre essa temática foi, em sua grande maioria, também de repúdio, onde a população carioca não compreendia a razão na qual uma parcela dos negros na sociedade carioca da época encomendava uma cultura vinda de fora, sendo que no Brasil havia uma riqueza cultural negra superior.⁷²¹

O impacto da reportagem de Lena Frias também possibilitou que ela fosse tornada um marco para as reflexões acadêmicas sobre a *Black Music* brasileira ou dos bailes, a começar pelo trabalho pioneiro do antropólogo Hermano Vianna, *O baile funk carioca. Festas e estilos de vida metropolitanos* de 1987.⁷²² Além das três obras mencionadas nos últimos parágrafos, uma revisão bibliográfica abarcando os bailes e apresentando a reportagem de Lena como um marco inclui trabalhos de referência como o artigo de Paulina L. Alberto *Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70*, que explora o impacto e representação dos bailes tanto na imprensa brasileira quanto nos órgãos de repressão da ditadura.⁷²³ Também de 2015, a tese *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970* do cientista social Carlos Eduardo Paiva introduz o quarto capítulo, dedicado à “Black Rio: os bailes e a banda”, a partir da reportagem de Lena.⁷²⁴ A dissertação *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidade e música negra no Black Rio (1970-1980)* do historiador Carlos Eduardo de Freitas e a tese em Comunicação Social *A cena musical da Black Rio. Estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, de Luciana Xavier de Oliveira são outros exemplos entre a produção em Ciências Humanas que aborda o evento cultural dos bailes destacando o marco da reportagem de Lena Frias.⁷²⁵ A repercussão e sedimentação da reportagem, portanto, é inegável.

⁷²⁰ CASTRO, Maurício Barros de. *O Livro do Disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 29.

⁷²¹ MUNIZ, Marianna Gomes. *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*. Monografia (História). PUC. Paraná. 2018.

⁷²² VIANNA, Hermano P. *O baile funk carioca. Festas e estilos de vida Metropolitanos*. Dissertação (Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1987.

⁷²³ ALBERTO, Paulina L. *Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70*. In: *História: Questões e Debates*, Curitiba, volume 63, n° 2, p. 41-89, jul/dez. 2015.

⁷²⁴ PAIVA, Carlos Eduardo de Amaral. *Black Pau: a soul music no Brasil dos anos 1970*. Tese (Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. 2015, p. 118.

⁷²⁵ LIMA, Carlos E. F. *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidade e música negra no Black Rio (1970-1980)*. Dissertação (História). UFF. 2017. OLIVEIRA, Luciana X. *A cena musical da Black Rio. Estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Tese (Comunicação Social). UFBA, 2018.

A repercussão da reportagem “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil” ecoou no aparato repressivo da ditadura militar brasileira em 1976, conforme exposto pela produção acadêmica sobre os bailes. Contudo, a dissertação *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*, de Lucas Pedretti Lima, ao abordar a documentação trabalhada pela Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, apresenta que a atenção das forças repressivas estaduais aos bailes de subúrbio no Rio iniciou em fevereiro de 1975, com o encaminhamento de um Pedido de Buscas ao DOPS, o Departamento de Ordem Política e Social, no estado do Rio de Janeiro com o “Assunto: Black Power”. Conforme o documento: “estaria sendo formado no Rio um grupo de jovens negros de nível intelectual acima da média, com pretensões de criar no Brasil um clima de luta racial entre brancos e pretos”, liderados por um “negro norte-americano”.⁷²⁶

O prosseguimento da investigação acompanhou o baile “Fusão Black da Guanabara”, integrado por “6.000 pessoas de cor” e um segundo baile frequentado por “aproximadamente quatro mil pessoas de cor” tratados como “os BLACK”. Mas, após cerca de um ano de ação, o relatório final concluiu: “o objetivo precípua de tais grupos é o de faturarem, não importando o tipo de pessoas admiradoras do gênero musical por eles apresentado”.⁷²⁷ Porém, a pesquisa de Lucas Lima localizou outro documento, enviado ao Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE) poucos dias após a publicação da reportagem de Lena Frias, que dizia: “A leitura da reportagem do Caderno ‘B’ do Jornal do Brasil, de 17 de julho de 1976 - sábado, causou-me impacto pelo sentido de oposição que, futuramente, poderá ser criado entre pessoas brancas e pretas”, solicitando uma série de investigações, pois: “A exclusividade do tipo de música, uniformidade no vestir e no calçar, não viriam a constituir, mais tarde, um grupo também político e orientado no sentido de preconceito racial?”⁷²⁸

Assim, após a matéria de Lena, intensificou-se o ciclo de investigações aos bailes e organizadores pelo aparato repressivo do Estado, conforme analisado na dissertação de Lucas Lima e, antes, no já citado artigo “Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70”, de Paulina Alberto, e no capítulo nove do *Relatório Final da Comissão da*

⁷²⁶ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Fundo Polícias Políticas, Setor DGIE, Notação 232. Apud. LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018, p. 80.

⁷²⁷ LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018, p. 81-85.

⁷²⁸ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Fundo Polícias Políticas, Setor DGIE, Notação 252, fls 9 e 10. Apud. LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018, p. 86.

Verdade do Rio de Janeiro, “Colorindo memórias: ditadura militar e racismo”, escrito por Thula Rafaela de Oliveira Pires, ambos publicados em 2015.⁷²⁹ A atuação da Ditadura Militar nos bailes *black* representou mais o acompanhamento e investigação do que efetivamente a repressão violenta visando o impedimento de sua realização, o que permite um paralelo com a ação dos órgãos do Estado diante da produção musical de Toni Tornado: os *anos de chumbo* podiam ser percebidos mais pela atmosfera do medo do que na violência bélica voltada às guerrilhas.

Os jovens frequentadores dos bailes *blacks* não enfrentavam uma realidade dos *anos de chumbo* da mesma forma que os militantes das organizações armadas que confrontavam o regime, portanto. Oriundos das favelas e subúrbios, a repressão sofrida por estes jovens é a mais sistêmica da realidade brasileira, voltada para a população pobre e, particularmente, às pessoas negras, ainda que tenha sido intensificada pela sensação de onipotência de policiais militares em um período no qual o Estado era controlado por uma ditadura militar.⁷³⁰ Se não são recordados como vítimas dos *anos de chumbo* – justamente por serem alvos de uma violência sistêmica, que articula o racismo estrutural da sociedade brasileira e o controle violento dirigido às camadas populares pelos detentores do poder –, esta realidade está ainda muito mais distante da memória dos *anos de ouro* vividos pelas elites e setores das classes médias, como o empresariado da indústria fonográfica e a classe artística de sucesso. E os relatos dos frequentadores dos bailes trazem mais dimensões do cotidiano de *anos de aperto*.

Os bailes do que foi chamado por Lena Frias de “*Black Rio*” exibiam uma racialização do consumo de música jovem. Conforme citado na tese de Carlos Eduardo Paiva, a partir de uma citação de Carlos Medeiros sobre a organização dos bailes: “as equipes perceberam que havia dois públicos distintos, um predominantemente negro, curti a *soul music*, com destaque para o *funk* brabo de James Brown, outro, 95% branco, ligado nas mais diversas correntes de rock.”⁷³¹ As entrevistas realizadas por Lucas P. Lima com outros frequentadores ampliam as informações sobre o cotidiano das comunidades negras dos bailes. Jailson da Silva menciona:

⁷²⁹ PIRES, Thula R. O. Colorindo memórias: ditadura militar e racismo. In: *Relatório final Comissão da Verdade do Rio de Janeiro*. 2015, p. 127-138.

⁷³⁰ Sobre a violência policial a essas comunidades, ver: PESTANA, Marco e OAKIM, Juliana. A ditadura nas favelas cariocas. In: *Relatório final Comissão da Verdade do Rio de Janeiro*. 2015, p. 118-126.

⁷³¹ MEDEIROS, Carlos. 1977, p. 16. Apud. PAIVA, Carlos E. A. *Black Pau*. A soul music no Brasil nos anos 1970. Tese (Ciências Sociais). UNESP, 2015, p. 126.

Então, eu não tinha acesso. A televisão lá em casa foi chegar depois que eu comecei a trabalhar de carteira assinada, eu fui lá e tirei uma televisão pra casa, porque o meu poder aquisitivo era muito baixo, baixo mesmo. Fotos da época, eu não tenho. Eu não tinha como. (...) A minha infância, adolescência, até os 15 mais ou menos foi bem fraca. Aí eu não posso dizer pra você sobre porque até pra comprar um jornal era difícil, ou eu compro um pão ou compro um jornal. Então pra mim a preferência era o pão. (...) Era mais difícil você saber das notícias, ou então pelo rádio, você tinha um radinho de pilha, aí sim escutava as notícias (...) O Filó, o Filó é um cara que é estudado, desde novo ele tá dentro do movimento, viajava, ele tava sempre dentro do contexto. Pra gente da periferia não, era mais pra curtir o baile mesmo, escutar a música, dar aquela paqueradazinha básica, sempre foi dessa forma. Era um encontro para a gente curtir.⁷³²

A fala de Jailson relaciona a condição econômica e o acesso a notícias no período, que fortaleceriam uma leitura politizada dos bailes, e assim diferencia a experiência dos jovens periféricos para a de Dom Filó, um conhecido organizador de Bailes em um clube voltado para as classes médias negras do período, o Clube Renascença, que apresentava imagens de afirmação racial durante a execução das músicas.⁷³³ Contudo, mesmo o acesso aos bailes nas periferias poderia ser limitado, ou mesmo impedido, pela ausência de condições econômicas. Lucas Predretti Lima menciona sobre sua entrevista com Aldemar Matias da Silva, o Sir Dema: “Dema, por exemplo, não frequentava o Baile da Pesada - não tinha nem a idade, nem o dinheiro necessários -, mas escutava Big Boy no rádio. Ele e os amigos, animados por aquele ritmo, organizavam festas nas garagens.”⁷³⁴ A fala de Dema permite ponderar sobre o acesso à produção de *Black Music* tanto pelo público sem acesso aos bailes, quanto àqueles sem acesso aos toca-discos e ao produto disco, mencionados no início deste tópico. Através de programas de rádio, como o de Big Boy – que priorizava a execução de “música jovem”, tanto o rock quanto o *soul* e *funk* – pessoas marginalizadas poderiam acessar as músicas.

A produção literária então citada sobre os bailes destaca que, assim como no programa de Big Boy, as músicas escutadas eram a produção de *Black Music* estadunidense. Inclusive, Big Boy e Ademir Lemos (um dos profissionais das equipes de Som) organizaram coletâneas lançadas em LP reunindo canções do repertório estadunidense e que constaram entre as mais vendidas nos dados do IBOPE do RJ nos anos 1970 e 1971.⁷³⁵ A profissionalização das equipes de som que organizavam os bailes, por

⁷³² LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018, p. 64.

⁷³³ Sobre o Clube Renascença e Dom Filó, ver GIACOMINI, Sonia M. *A Alma da Festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro - o Renascença Clube. 2006, p. 189-246.

⁷³⁴ LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018, p. 47.

⁷³⁵ Arquivo Edgar Leuenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE, Série: Pesquisa de Vendas de Discos. Notação: PD 011 (1970) e PD 013 (1971).

sinal, possibilitou a publicação de diversas coletâneas em LP, amparadas em canções selecionadas do repertório *Black* estadunidense.⁷³⁶

A mediação dos bailes *black*, a partir da reportagem de Lena Frias, e seu destaque à produção musical executada, atraiu a atenção também da indústria fonográfica. Carlos Paiva ressalta que “não podemos menosprezar a investida de André Midani no movimento Black Rio,” e em seguida detalha: “Entusiasmado com os bailes, Midani convidou Marcos Mazzola para produzir uma banda brasileira que juntasse aquela sonoridade *black* ao samba. A ‘descoberta’ de Midani visava a criação de uma banda que conseguisse conquistar aquele público.”⁷³⁷ A centralidade de André Midani no comentário deve-se ao importante momento desse produtor cultural para a indústria fonográfica. Segundo Marcelo Fróes, em texto escrito para a reedição em cd do álbum *Refavela*, de Gilberto Gil: “Ele (Midani) deixou a Phonogram para ser o primeiro presidente da Warner no Brasil, quando a mesma aqui se instalou em 1977.”⁷³⁸ No livro *1976. Movimento Black Rio*, esse direcionamento realizado pela gravadora Warner, presidida por André Midani, é mencionada por Marinaldo Guimarães, empresário de Luiz Melodia na época, lembrando conversa com a jornalista Ana Maria Bahiana:

Olha, tem um movimento incrível por aí, pelas gravadoras. É. A Warner tá animadíssima, tem toda uma transação em cima de música negra, sabe. Eles estão formando uma banda, o Oberdan e esse pessoal, eles tão recebendo um fixo pra ensaiar todo dia e criar um som *black* brasileiro. É esse pessoal que tá tocando com o Melodia, justo. Tem um lance assim *black*, parece que vai entrar o Melodia também, o que é muito justo, tem tudo a ver.⁷³⁹

A iniciativa de André Midani para a produção de uma nova banda resultou na criação de um grupo de impacto na produção fonográfica de 1977, que, se apropriando da terminologia formulada na reportagem de Lena Frias, foi intitulada Banda Black Rio. Como destacado pelo empresário de Luiz Melodia na citação acima, o grupo reunido por Oberdan Magalhães incluiu alguns músicos que acompanharam Luiz em *Maravilhas Contemporâneas*: o baixista Jamil Joanes e o baterista Luiz Carlos – que tocaram com o saxofonista Oberdan no LP *Som, Sangue e Raça*, gravado com Dom Salvador e Abolição, e em *Tim Maia*, de 1972. Junto a eles, associaram o trombonista Lúcio, o trompetista Barrosinho, o guitarrista Cláudio Stevenson e um pianista que desde 1973 tocava nos

⁷³⁶ PEIXOTO, Luiz F. L., SEBADELHE, Zé O. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 68-75.

⁷³⁷ PAIVA, Carlos E. A. *Black Pau*. A soul music no Brasil nos anos 1970. Tese (Ciências Sociais). UNESP, 2015, p. 134.

⁷³⁸ Marcelo Fróes. Texto para relançamento. Gilberto Gil. *Refavela*. Álbum. 1977. Philips. CD. WEA. 2002.

⁷³⁹ PEIXOTO, Luiz F. L., SEBADELHE, Zé O. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 168.

álbuns do sambista Paulinho da Viola: Cristóvão Bastos. A criação e a produção musical da Banda Black Rio foram objeto da dissertação da musicóloga Eloá Gabriele Gonçalves, *Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970*, que se dedicou ao que a autora denominou por “mesclas” entre os gêneros brasileiros samba, choro e baião, aos estadunidenses *jazz*, *soul* e *funk*. Em entrevista à autora, André Midani contrapõe a imagem apresentada no parágrafo anterior quanto ao seu papel na criação do conjunto: “Mas eu não chamei o Oberdan pra dizer: ‘Oberdan, faça o favor de descobrir um estilo’. Ninguém. Nem eu nem o Mazzola. Chegou tudo pronto. Tudo o que você ouviu no disco estava na demo.”⁷⁴⁰ A fala de André Midani condiz com a sonoridade expressa no primeiro álbum do grupo, *Maria Fumaça*, que apresenta dez faixas instrumentais executadas com similaridade aos trabalhos *Som, Sangue e Raça* e *o Dom Salvador*, de 1969.

A ideia da direção brasileira da Warner com a Banda Black Rio, contudo, parece ter pontos de encontro com a proposta da Stax Records com o Booker T. & The MGs: um grupo de instrumentistas que lançasse trabalhos próprios, mas também atuasse nas gravações em estúdio de artistas contratados. Esta impressão é sustentada pela produção da gravadora já no ano de 1977, no qual foi lançado o primeiro LP do grupo, *Maria Fumaça* (articulando versões *funk* de músicas consolidadas como “Na baixa do sapateiro” e “Tico-tico no fubá” com novas composições dos integrantes da banda) e dois compactos, “Maria fumaça/Mr. Funky Samba” e “Na baixa do sapateiro/Mr. Funky Samba”,⁷⁴¹ sendo que a composição “Maria fumaça” foi incluída como faixa de abertura da telenovela *Locomotivas*, da Rede Globo, e difundida no LP da trilha sonora. Ainda em 1977, a Banda Black Rio atuou em “Tapanacara”, *funk* que abre o álbum *O dia em que a terra parou*, de seu compositor, o roqueiro branco Raul Seixas – que desde seu primeiro álbum solo, lançado cinco anos antes, operava com a sonoridade *gospel* da *Black Music* em meio às suas fusões musicais.⁷⁴² E o grupo ainda atuou em todas as faixas do primeiro LP de um estreante da *black music* brasileira, Carlos Dafé (pianista e organista do álbum *Tim Maia*, de 1972), no álbum de *soul* romântico *Pra que vou recordar* - e revelando um artista cuja

⁷⁴⁰ GONÇALVES, Eloá Gabriele. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970*. Dissertação (Música). Universidade Estadual de Campinas. 2011, p. 151.

⁷⁴¹ Banda Black Rio. *Maria Fumaça*. Álbum. Warner. 1977. *Maria fumaça/Mr. Funky Samba*. Compacto. Warner. 1977. *Na baixa do sapateiro/Mr. Funky Samba*. Compacto. Warner. 1977.

⁷⁴² Raul Seixas. *O dia em que a terra parou*. Álbum. Warner. 1977. Relançamento em CD. Warner. 1988.

voz remete à de Cassiano.⁷⁴³ Tanto Raul quanto Carlos Dafé, recém contratados pela gravadora e com esses dois álbuns produzidos por Marcos Mazzola.

Outro artista negro contratado em 1977 pela Warner por intermédio de André Midani e que então acenava para o “Movimento *Black Rio*” foi um nome consagrado da MPB: Gilberto Gil. Conforme a historiadora Rafaela Capelossa Naked, na dissertação *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*, o artista atribui (como afirmado em entrevista à autora) o desenvolvimento de sua “consciência racial” ao período que viveu em Londres, na Inglaterra, entre 1969 e 1971 - por efeito de um exílio imposto pela Ditadura Militar brasileira. No seu retorno ao Brasil, Gil aproximou-se de práticas culturais negras de seu estado de origem, a Bahia, o que a autora abordou a partir da criação de um conceito: “Bahiaáfricas é um conceito construído pela autora durante a imersão realizada na obra de Gil e refere-se às práticas de matrizes africanas praticadas na Bahia, repertório de ampla penetração no cotidiano do artista, formando um corpo único de ‘tradições não tradicionais’ ao qual ele amplamente se refere.”⁷⁴⁴ A autora identificou os elementos para a operação desse conceito na obra de Gil pela escolha de instrumentos ligados à tradição afro-baiana, como tambores, xequerês e agogôs e também através do uso, pelo artista, de vocábulos e expressões de origem africana. Em gravações realizadas em 1973, Gil reverenciou orixás na sua versão de “Rainha do mar” (composição de Dorival Caymmi para Iemanjá) e na sua composição (parceria com Caetano Veloso) “Iansã”.⁷⁴⁵ Contudo, foi em 1977 que as “Bahiaáfricas” encontraram o “*Black Rio*” no discurso musical de Gilberto Gil, manifestando seu ponto de encontro em *Refavela*, seu último álbum lançado na Philips.

Segundo a pesquisa e a audição da produção fonográfica de Gilberto Gil realizadas para a presente tese, *Refavela* foi o primeiro álbum do artista a incorporar de forma explícita a *Black Music* estadunidense a partir das sonoridades da “música jovem”, *soul* e *funk*. Desde o final dos anos 1960, quando Gil participou da proposta de promover uma “música universal” na produção musical brasileira dos Festivais, a MPB, através do movimento conhecido como Tropicalismo, o artista utilizou elementos da música *pop*. Sua inspiração anglófona, contudo, baseava-se no *rock*, do grupo inglês (de jovens brancos) The

⁷⁴³ Carlos Dafé. *Pra que vou recordar*. Álbum. Warner. 1977. CD. WEA. 2000.

⁷⁴⁴ NACKED, Rafaela Capelossa. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. Dissertação (História). PUC São Paulo. 2015, p. 46.

⁷⁴⁵ As gravações foram arquivadas e lançadas apenas em 1999, após trabalho de pesquisa e edição em CD feito pelo produtor Marcelo Fróes, resultando no álbum: Gilberto Gil. *Cidade de Salvador*. Álbum. WEA. 1999.

Beatles ao músico (negro) estadunidense Jimi Hendrix, e não a *Black Music*. Para a produção do LP *Refavela*, a proposta de Gil foi de abordar uma identificação transnacional de elementos musicais e sociais das comunidades negras no continente africano e na diáspora. O álbum, portanto, foi produzido a partir de um duplo conceito: primeiro, de ordem pessoal, ao representar a segunda etapa de um processo de elaboração musical do reencontro de Gil com suas origens, que começou no álbum *Refazenda*, de 1975, que retomava uma herança bucólica de sua formação. *Refavela* marcava sua identificação com a negritude. O segundo aspecto era a dimensão social e política que envolve “o conceitual de *Refavela*”, conforme explicado por Gil à jornalista Ana Maria Bahiana na reportagem publicada no jornal *O Globo* de 10 de julho de 1977: “essa coisa de arte dos trópicos, comunidades negras contribuintes para a formação de novas etnias e novas culturas no Novo Mundo – Brasil, Caribe, Nigéria, Estados Unidos –, essas culturas emergentes como presença forte do dado negro”.⁷⁴⁶ A identificação do “dado negro”, assim, foi construída por Gil no LP a partir da experiência de marginalização nas periferias urbanas.

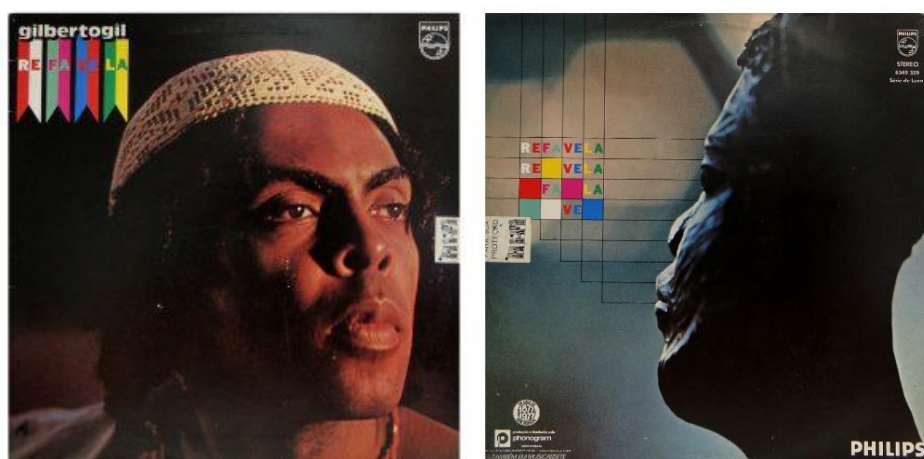


Fig. 12: Gilberto Gil. *Refavela*. Álbum. Philips. 1977. Disponível em (acesso 03/06/2021): <https://vinilrecords.com.br/produto/gilberto-gil-refavela/>

No texto de Marcelo Fróes para a reedição do álbum em Cd, em 2002, Gilberto Gil recorda que: “Era época do movimento Black Rio, com o *funk* começando por aqui e eu quis gravar algo como aquela versão de *Samba do Avião*”, de modo que o artista sintetiza o álbum *Refavela*: “O disco era pra isso, para registrar os ‘afrorismos’ que havia na época - como era a *juju music* de *Balafon* e os blocos afro-baianos de *Ilê-Ayê*.”⁷⁴⁷ Portanto, a

⁷⁴⁶ BAHIANA, Ana Maria. “A paz doméstica de Gilberto Gil.” Apud. CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 15. A reportagem não está disponível no acervo digitalizado do jornal *O Globo*, portanto, seu acesso completo é possível nos livros BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 1970*. Civilização Brasileira. 1980. COHN, Sergio. *Gilberto Gil – Encontros*. Beco do Azogue. 2007.

⁷⁴⁷ Marcelo Fróes. Texto para reedição. Gilberto Gil. *Refavela*. Álbum. Philips. 1977. CD. WEA. 2002.

reelaboração do artista ao recordar do disco sugere uma atenção à sonoridade *funk* a partir do impacto após a repercussão dos bailes na imprensa em 1976, ignorando a difusão da sonoridade em discos lançados no Brasil desde 1969, conforme demonstrado na presente tese. O comentário de Gil demonstra também que a proposta desenvolvida no conceito do disco não era de aproximar da sonoridade da *black music*, apenas; mas sim de inseri-la em meio às manifestações modernas de uma cultura negra pensada como “afrorismos”: um ponto de conexão entre as experiências sociais de pessoas negras habitantes de diversas regiões geográficas ao redor do planeta. Para o historiador Maurício Barros de Castro, ao introduzir a análise do conceito do disco na obra *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*: “é uma tentativa de captura do seu tempo, um instantâneo das manifestações culturais que surgiam, em meio às turbulências dos anos 1970, reinventadas nos guetos e periferias de partes distintas do planeta, conectadas principalmente pela música negra.”⁷⁴⁸ E assim, a experiência periférica do Rio de Janeiro, no “Black Rio”, a partir da música, dança e aparência, era conectada à experiência periférica estadunidense.

Nessa proposta de promover uma identificação racial construída a partir do diálogo transnacional das experiências dos “afrorismos”, adquire particular sentido para o conceito do álbum *Refavela* a escolha por adotar a sonoridade *funk* na regravação de “Samba do avião”, um clássico da Bossa Nova, composto por Tom Jobim. A letra retrata uma declaração de afeto ao Rio de Janeiro diante do aeroporto do Galeão, por um indivíduo retornando de uma viagem, dialogando com o fato de Gil ter criado o conceito do LP e algumas das composições durante uma viagem para a Nigéria, onde participou do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, o FESTAC, no final de 1976. É emblemático para o conceito que a “ponte aérea” entre Lagos, na Nigéria, e o destino brasileiro por RJ e Bahia, passe pelas sonoridades da *Black Music* estadunidense, indiciando uma identificação negra imaginada como triangular.

A participação de Gil no FESTAC foi um convite oficial para integrar a comitiva brasileira no evento, parte das estratégias do Pragmatismo Responsável do Estado ditatorial, de modo que, como destacado por Maurício de Castro, no livro sobre o disco, “o governo brasileiro estava empenhado em estabelecer boas relações comerciais com os países da África independente.”⁷⁴⁹ Gil, inadvertidamente, pode ter contribuído com a imagem que o governo gostaria de transmitir, ao reunir uma banda integrada apenas por

⁷⁴⁸ CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 15.

⁷⁴⁹ CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 46.

artistas negros para tocar no FESTAC – e que atuou por todo o álbum *Refavela*. O núcleo central da banda reuniu o contrabaixista Rubens Sabino, que integrou o grupo Dom Salvador e Abolição e atuou no álbum *Tim Maia (1972)*, o pianista/tecladista Cidinho e o guitarrista Perinho Santana, ambos oriundos do grupo que acompanhou Luiz Melodia no disco *Maravilhas Contemporâneas*. Completava o grupo o percussionista Djalma Correa e o baterista Robertinho Silva, integrante da banda de apoio de Milton Nascimento - e substituído no disco por Paulinho Braga. Além de instrumentistas de sopro (trompete, sax, flauta e trombone) e vocais de apoio.

Conexões com elementos da chamada “cultura *black*” também apareceram na canção “Ilê Ayê”, versão de Gil para a composição “Mundo negro”, de Paulinho Camafeu, lançada em desfile no carnaval de 1975 pelo bloco afro baiano Ilê Ayê: *Que bloco é esse?/ Eu quero saber/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você/ Sou crioulo doido, sou bem legal/ temo cabelo duro/ sou bleque pau/ branco se você soubesse/ o valor que o preto tem/ tu tomava banho de piche/ ficava preto também.*⁷⁵⁰ A conexão transnacional com a realidade estadunidense na expressão antirracista da canção seria expressa na própria denominação do bloco afro, como destacado por Maurício Barros de Castro: “a ideia do grupo inicialmente era sair pelas ruas de Salvador com um bloco carnavalesco chamado Poder Negro, uma clara alusão ao Black Power, mas de acordo com o Vovô eles foram desaconselhados a seguir com a ideia, devido à repressão da ditadura militar.”⁷⁵¹ O receio da repressão, pontuado por um dos fundadores do bloco, Antônio Carlos dos Santos, apelidado Vovô, não impediu que o discurso antirracista de Orgulho Negro fosse expresso no enredo. Rafaela Naked ressalta o fortalecimento da autoestima das pessoas negras operado na mensagem da canção, rompendo o padrão de beleza que inferioriza seu fenótipo: “A inversão provocativa de Camafeu, cantada por Gil, acena para um deslocamento: o negro torna-se digno de admiração e até de imitação, invertendo a lógica do branqueamento e enfrentando o privilégio branco.”⁷⁵² Contudo, a canção do álbum *Refavela* mais emblemática na conexão com o “*Black Rio*” é a faixa título:

A refavela revela aquela/ Que desce o morro e vem transar/ O ambiente efervescente/ De uma cidade a cintilar/ A refavela revela o salto/ Que o preto pobre tenta dar/ quando se arranca do seu barraco/ para um bloco do BNH/ A refavela, ó/ Como é tão bela, ó/ A refavela revela a escola/ De samba paradoxal/

⁷⁵⁰ Gilberto Gil. Ilê Ayê (Paulinho Camafeu). *Refavela*. Álbum. Philips. 1977, faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=RnDOOPbsWIQ>>

⁷⁵¹ CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 74.

⁷⁵² NACKED, Rafaela Capelossa. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. Dissertação (História). PUC São Paulo. 2015, p. 110.

*Brasileirinho, pelo sotaque/ Mas de língua internacional/ A refavela revela o passo/ Com que caminha a geração/ Do black jovem/ Do black-Rio/ Da nova dança no salão.*⁷⁵³

A letra da canção de Gil associa a movimentação da juventude negra no *Black Rio* com a realocação dos “pretos pobres” saídos dos barracos – portanto, das favelas – para os conjuntos habitacionais construídos com os fundos do Banco Nacional de Habitação (BNH). No capítulo anterior, durante a exposição da versão da canção “Opinião” por Simonal, esta tese abordou a remoção forçada de comunidades faveladas cariocas rumo as periferias da cidade durante a década de 1960 e início da década de 1970. Gil retoma o tema em 1977, lhe permitindo abordar o cenário urbano com que se depararam os setores sociais que passaram por tal mudança (*A refavela revela o salto que o preto pobre tenta dar quando se arranca do seu barraco para um bloco do BNH*), um ambiente que o artista denominou por “refavela”. Maurício de Castro, ao analisar essa canção, ressalta que: “Os blocos do BNH encobriam a política das remoções, que ocorre até os dias de hoje, a qual consiste em literalmente remover os moradores das favelas dos seus ‘barracos’, com a promessa de levá-los para moradias mais dignas”, e pontua também limites de tal política: “os conjuntos habitacionais costumam ser construídos em lugares muito distantes das opções de trabalho e, depois da inauguração, ficam esquecidos pelo Estado, sendo muitas vezes governados pelo crime organizado.”⁷⁵⁴ E o historiador prossegue citando a explicação de Gil da composição, que revelou ter concebido “Refavela” ainda na Nigéria, durante o FESTAC:

Para abrigar os 50 mil negros do mundo inteiro que para lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. “Refavela” foi estimulada por esse reencontro, de cujas visões nasceu também a própria palavra, embora já houvesse o compromisso conceitual com o “re” para prefixar o título do novo trabalho, de motivação urbana, em contraposição a *Refazenda*, o anterior, de inspiração rural.⁷⁵⁵

Embora a inspiração tenha surgido com os conjuntos habitacionais nigerianos, Gil pontuou em sua composição o contexto brasileiro, aludindo explicitamente ao BNH, e em específico o Rio de Janeiro, ao citar o *Black Rio*. Um estudo sobre o estabelecimento dos habitantes e as condições de vida nos conjuntos habitacionais no Rio de Janeiro foi realizado pelo historiador Mario Brum no livro *Cidade Alta: História, memórias e estigma*

⁷⁵³ Gilberto Gil. Refavela (Gilberto Gil). *Refavela*. Álbum. Philips. 1977. Faixa 01, Lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=6cqcR_19TDg>

⁷⁵⁴ CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 70.

⁷⁵⁵ CASTRO, Maurício Barros de. *O livro do disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017, p. 70, 71.

de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro, publicado em 2012. O autor estudou um conjunto estabelecido na Zona Norte do Rio, criado em 1969 e que abrigou removidos da favela Praia do Pinto – a que o cantor Simonal cresceu – e outras. Segundo a obra, foram removidas quase 200 mil pessoas das favelas cariocas apenas entre 1968 e 1973, a partir de estratégias de convencimento e da expulsão violenta operada pelos policiais do Estado, em iniciativa promovida pelos governos estadual e federal. Uma das conclusões da pesquisa é que mesmo realocados para as habitações planejadas de um conjunto residencial, o estigma de “favela” e “favelados” acompanhou a habitação e os moradores pelo olhar das elites e classes médias cariocas. A pesquisa demonstrou o conceito de favela como uma representação social mais do que uma definição para um conjunto de habitações precárias, de construção apressada.⁷⁵⁶ Sofrendo com o descaso de políticas públicas, como as de saneamento, e com o estigma e o preconceito social, os moradores de blocos do BNH encontravam-se em uma situação de “refavelização”, tornando certa a nomeação feita por Gil ao abordar a temática.

“A favela então, nada mais é do que uma representação sobre determinado local, no qual o estigma atua para delimitá-lo como sendo o que destoa do entorno, que é e contém o que não deveria ser nem conter na cidade”, concluiu Mário Brum na tese que deu origem ao livro.⁷⁵⁷ Essa problematização, assim como o argumento de Gil na canção “Refavela” poderia representar muito além das comunidades do RJ. Como evidencia o nome Banco Nacional de Habitação, a política habitacional retratada não se limitou ao Rio de Janeiro. O livreto de Ermínia Maricato, *Política Habitacional no Regime Militar. Do milagre brasileiro à crise econômica*, publicado em 1987, analisou o Sistema Financeiro da Habitação e o BNH, apontando relações entre os loteamentos clandestinos e o capital imobiliário. A autora aponta a importância do setor no Brasil: “Além de ocupar até 7,2% da população economicamente ativa (em 1980), através de empregos formais ou não, a indústria da construção tem presença destacada no intenso processo de industrialização e urbanização do país.”⁷⁵⁸ A obra aponta a importância dada ao setor de habitação pela ditadura militar tendo em vista o intenso processo de urbanização nas grandes cidades do país, que “transformou o Brasil, em pouco tempo, de país com população

⁷⁵⁶ BRUM, Mário. *Cidade Alta*. Histórias, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

⁷⁵⁷ BRUM, Mario S. I. *Cidade alta*: História, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro. Tese (História). Universidade Federal Fluminense. 2011, p. 320. Sublinhado do original.

⁷⁵⁸ MARICATO, Ermínia. *Política Habitacional no Regime Militar*. Do milagre brasileiro à crise econômica. 1987, p. 15.

predominantemente rural, em país com população predominantemente urbana”.⁷⁵⁹ E, conforme a autora: “Desde o início da década de 70, o BNH passou sistematicamente a orientar seus recursos para o financiamento de governos estaduais e municipais na produção de obras de infra-estrutura urbana”.⁷⁶⁰ Assim, “A COHAB-SP, por exemplo, havia construído 9.000 unidades habitacionais até 1974 e entregado 3.459”.⁷⁶¹ Já a atuação do BNH e a expansão da malha urbana com os COHAB na região metropolitana de Belém (PA) nos anos 1970 foi destacada em artigo de Marlon Silva e Helena Tourinho.⁷⁶²

A atuação do BNH, com a difusão dos Conjuntos Habitacionais (COHAB) esteve relacionada, ou inicialmente direcionada, às habitações precárias e loteamentos clandestinos, como são as favelas. E assim, a estratégia de “desfavelamento” em direção aos novos locais de moradia incluiu estratégias de convencimento que passavam pelo uso da força bruta, conforme destacado no capítulo anterior desta tese. Tais violências, para além do estado do Rio de Janeiro, são mencionadas na tese *Cidade e Exclusão: o lugar de moradia dos excluídos. O caso de Belo Horizonte*, da geógrafa Rita de Cássia Liberato, que, ao referenciar a atuação da Coordenação de Habitação de Interesse Social de Belo Horizonte (CHISBEL) na década de 1970 localiza na documentação sobre suas atribuições “propor medidas necessárias à execução de um programa continuado de desfavelamento a curto, médio e longo prazo”; de modo que: “Nesse período inúmeras favelas são removidas e o fato de o País estar sob uma ditadura militar impede a reação dos favelados.”⁷⁶³

As referências apresentadas nos dois últimos parágrafos, sugerem que a política nacional de habitação da ditadura militar representa uma síntese das contradições da “modernização autoritária, conservadora e excludente” do regime: os conjuntos habitacionais das “Refavelas” representam avanços em condições de saneamento básico e estrutura doméstica para seus habitantes, contudo, as mudanças foram realizadas com violência aos resistentes e priorizando os interesses das elites econômicas. Ou seja, atuaram com *anos de ouro* para as grandes construtoras e a especulação imobiliária, mas *anos de*

⁷⁵⁹ MARICATO, Ermínia. *Política Habitacional no Regime Militar*. Do milagre brasileiro à crise econômica. 1987, p. 22.

⁷⁶⁰ MARICATO, Ermínia. *Política Habitacional no Regime Militar*. Do milagre brasileiro à crise econômica. 1987, p. 33.

⁷⁶¹ MARICATO, Ermínia. *Política Habitacional no Regime Militar*. Do milagre brasileiro à crise econômica. 1987, p. 43.

⁷⁶² SILVA, Marlon L. TOURINHO, Helena L. Z. O Banco Nacional de Habitação e o Programa Minha Casa Minha Vida: duas políticas habitacionais e uma mesma lógica locacional. In: *Cad. Metrop.*, São Paulo, v. 17, n. 34, pp. 401-417, nov. 2015.

⁷⁶³ LIBERATO, Rita de Cássia. *Cidade e Exclusão: o lugar de moradia dos excluídos*. O caso de Belo Horizonte. Tese (Geografia). PUC Minas. 2007, p. 192.

chumbo para os habitantes das favelas que buscaram resistir à remoção. Mas também agravaram os *anos de aperto* à comunidade removida, particularmente porque as casas não eram gratuitas e muitos não tiveram condições de cumprir o pagamento das prestações, conforme abordado tanto nos trabalhos de Mário Brum quanto no de Ermínia Maricato anteriormente citados. E além dessas contradições do *salto que o preto pobre tenta dar/ quando se arranca/ de seu barraco/ pro bloco do BNH*, a canção de Gil ainda possibilitava conectar Brasil afora experiências da *geração do black jovem*, posto a difusão do fenômeno dos bailes *black* por outras regiões do país, conforme apontado na revista *Versus* de maio/junho de 1978: “Black Rio, Black São Paulo, Black Porto (Porto Alegre) e até Black Uái (Belo Horizonte)! Primeiro a descoberta da beleza negra. A vontade de lutar como negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do soul.”⁷⁶⁴

Pouco após lançar o álbum *Refavela*, Gilberto Gil atendeu ao convite de André Midani e migrou da Philips para a Warner - que passou a ter os direitos do álbum a partir de 1983. Outro álbum lançado pelo selo Philips em 1977, porém, merece ser abordado nesta tese. Tal ano marcou a contratação pela gravadora do cantor negro Emílio Santiago, um intérprete eclético que transitava pelo samba e a MPB promovendo hibridações com a sonoridade *soul* em dois discos lançados na gravadora CID: *Emílio Santiago* (1975) e *Brasileiríssimas* (1976). Inaugurando sua trajetória na Philips, Emílio lançou seu terceiro álbum *Comigo é assim*, que mantinha a sonoridade eclética, construída a partir de instrumentação elétrica e elementos *soul*. Neste disco, Emílio gravou uma composição do sanfonista Dominginhos e Anastacia abordando o preconceito racial, a pungente balada “Preconceito (Pura Tolice)”:

*Esse teu jeito de falar de preconceito/ Que na cor da minha pele está a tua indecisão/ Pura tolice de quem diz que tudo sabe/ Não procura descobrir a própria cor do coração/ E o feijão que te alimenta tem cor preta/ Quando falta em tua mesa, a alegria se desfaz/ A cor da pele, por ser preta, não diz nada/ Examina no teu ego, e a resposta satisfaz/ O preconceito não tem valor/ Quando se sente que existe amor/ Desligue a mente dessa ilusão/ E veja a cor desse teu coração.*⁷⁶⁵

A canção denuncia o preconceito nas relações afetivas cotidianas, tema comum em composições das décadas anteriores, conforme demonstrado no capítulo anterior desta tese, mas que continuava contradizendo o discurso da “democracia racial” difundido pela

⁷⁶⁴ *Versus*. Maio/Junho 1978: 42. Apud. PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 98.

⁷⁶⁵ Emílio Santiago. Preconceito (Pura tolice). (Dominginhos/Anastácia) *Comigo é assim*. Álbum. Philips. 1977. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=KN-TcRgo33c>>

ditadura militar brasileira. *Comigo é assim* é atribuído como o primeiro álbum de impacto comercial de Emílio Santiago, cantor que emergiu do circuito universitário, enquanto cursava Direito.⁷⁶⁶ Emílio se projetou a partir da execução de “Nêga”, um samba em roupagem *funk* composto por Veve Calazans, lançado nesse álbum e incluído na trilha sonora da telenovela *O astro*, da emissora Globo. Sendo um versátil e diversificado intérprete, Emílio não era um artista identificado diretamente à sonoridade da *Black Music*, mas, assim como Luiz Melodia, dialogava com os gêneros *Black* em parte de seu repertório, como perceptível neste álbum. E entre os arranjadores deste álbum aparece J. T. Meirelles, nome destacado no samba-jazz.

Contudo, a resposta da gravadora Philips à descoberta do “*Black Rio*” e às iniciativas da Warner visando ao “nicho de mercado” do público *black* foi realizada a partir do selo Polydor, através do qual lançavam os trabalhos de Tim Maia (que, em 1977, lançou seu nono álbum homônimo, sem repercussão) e de Cassiano (que não realizou lançamentos no ano). A aparente resposta à Banda Black Rio foi a contratação do grupo União Black, que além de lançar o seu primeiro álbum, homônimo, em 1977, acompanhou a outra contratação do selo, o cantor Gerson King Combo, que também lançou seu primeiro álbum, homônimo, no ano – mas que, no encarte, constava a informação Gerson King Combo & União Black. Segundo Luiz Felipe Peixoto e Zé Sebadelhe no supracitado livro *1976. Movimento Black Rio*, Gerson teria sido sondado para compor a Banda Black Rio, “Mas o amigo Paulão Black Power, da equipe Black Power, havia lhe dito que a gravadora Polydor também estava querendo atingir o mercado *black* com artistas brasileiros”; assim, o cantor aproveitou a oportunidade, mas, “Primeiramente, Gerson ajudou a montar a banda União Black, que foi o primeiro lançamento da gravadora nessa linha.”⁷⁶⁷ É interessante destacar o argumento dos autores de que o disco da União Black tenha sido “o primeiro lançamento da gravadora nessa linha”, que só pode ser compreendido dentro da repercussão do “*Black Rio*”, postos os vários lançamentos citados nesta tese realizados pela Polydor nas sonoridades *soul* e *funk*, antes da União Black.

Era um grupo que tocava samba na Pavuna. (...) Estava querendo fazer exatamente aquele estilo, meio Kool and Gang, meio Funkadelic, bem no clima dos guetos *black*. (...) A União Black era composta por Ivan Tiririca (baterista), Lula Barreto, Claudio Café (guitarras), Dom Luiz (voz), Bira (sax e flauta), mas teve uma formação instável e os seus principais integrantes, Ivan e Lula, optaram por rescindir contrato com a gravadora antes mesmo de seu primeiro disco sair. Os dois músicos já tinham um projeto de banda o África Hot Band, mas por

⁷⁶⁶ Rodrigo Faour. Texto para o box. *Três Tons de Emílio Santiago*. Universal Music. 2014.

⁷⁶⁷ PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 170, 171.

insistência do marketing da Polygram mudaram para União Black, com o intuito de se valer do movimento que estava em evidência.⁷⁶⁸

A formação do grupo encobre representações que destoam de algumas das construídas sobre ele, como a veiculada no texto de Charles Gavin para a reedição em CD do álbum *União Black*, em 2001: “Depois de acompanhar vários artistas cariocas, a União Black chega, finalmente, ao seu próprio LP em 1977. O som da banda misturava o funk afro-americano de James Brown ao samba-soul que rolava desde os primeiros anos da década de 70.”⁷⁶⁹ O grupo União Black era integrado por músicos que tocavam samba, embora, conforme os autores no livro citado acima, alguns integrantes transitassem por outros gêneros, como Ivan, que havia tocado com Tim Maia, Paulo Diniz, Os Diagonais, Cassiano, Toni Tornado. O título do grupo e do álbum, *União Black* - único lançamento em todo o recorte desta tese -, portanto, foi uma iniciativa do departamento de marketing da gravadora, associando o conjunto ao chamado Movimento *Black* Rio através do significante “*black*” a antecipar a sonoridade *funk* do disco. Tal associação foi ainda explicitada no repertório do álbum, a começar pela faixa instrumental intitulada “Black Rio”, mas também em “Geração Black”, “União Black” e “A família Black”. Diferente da Banda Black Rio, que estreou com um álbum instrumental, a União Black alternou faixas instrumentais e canções, tematizando o ato de dançar (“Geração Black”), a vida amorosa (“Só eu e você” e “Sou só”), e outras evocações ao termo *Black*, como em “A vida”, única a retratar explicitamente o orgulho racial com uma dimensão combativa: *Viver a vida que eu vivo/ Ser Black, cantar alegre e unido/ Lutando/ O nosso som é uma luta/ é swing, sentimento, força bruta*; e em “Quando alguém está dormindo”, dos versos: *Quando alguém está dormindo/ mas só sonha curtindo/ se for um bom sonho Black* - mas que não explica ou caracteriza o que seria um “sonho *black*”.

Se o álbum *União Black* é pouco expressivo para a abordagem da linguagem negra antirracista e, especificamente, a linguagem política do Orgulho Negro; o disco gravado por eles em seguida, *Gerson King Combo*, pode ser lido como um manifesto de afirmação racial. Gerson Cortês é irmão de Getúlio Cortês, compositor que se destacou na década de 1960 em composições lançadas por Roberto Carlos (“Negro gato”, em 1966 e “Quase fui lhe procurar”, em 1968) e autor de “Sou negro”, lançada por Toni Tornado em 1970. Seu primeiro álbum solo, lançado em 1977, não inclui texto de apresentação, mas consta na contracapa uma extensa entrevista, que inicia situando o artista como um pioneiro: “O

⁷⁶⁸ PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 171.

⁷⁶⁹ União Black. *União Black*. Álbum. Polydor. 1977. CD. Universal Music. 2001. [Coleção Samba&Soul]

black é um movimento que vem se afirmando no Brasil, resultado de uma comunicação cada vez mais internacional da música. Mas Gerson Combo é *black* muito antes que este acontecesse e, com isto, traz-no sempre as raízes da música universal e as raízes da música de nossa terra.”⁷⁷⁰

O texto indicia um objetivo de marketing em valorizar e talvez superestimar a atuação de Gerson que informa que no Brasil se sentia “solitário em minhas afirmativas. Por causa disto, eu fui viajar, conhecer novos países e como a raça negra se manifestava nestes países.” Na Jamaica, viu um show do grupo The Supremes, “mas eu não me satisfiz com isto... pulei para o palco, agarrei uma das Supremes e comecei a dançar com ela. Todo mundo parou. (...) Minha dança era um novo dado para eles. O meu corpo conseguia fazer o que eles não conseguiam.” Em seguida, teria sido convidado a ensinar passos a James Brown: “Bem, logo depois do show, o manager me chamou e disse que ia haver um show de James Brown daqui alguns dias, se eu não queria participar mostrando novos movimentos de corpo.” E o estadunidense aprendeu bem suas lições: “Ele é um grande dançarino. Assimilou rápido meus movimentos, e em pouco tempo fazia a coisa sem sentir que estava aprendendo. Eu já estava cansado, eram quase 3 horas da tarde, mas James Brown não queria parar de dançar.” Ao fim da entrevista, Gerson apresenta a identificação transnacional de sua proposta: “A música é um sentimento internacional. Não tem raiz e nem cor. O *soul* não apenas é uma música negra, assim como o samba não é uma música brasileira. (...) ambas as músicas nasceram de uma mesma raça e estão procurando sua linguagem universal.”⁷⁷¹ Pra completar a estratégia, o material gráfico do álbum incluiu um telegrama de James Brown direcionado a Gerson Combo, cumprimentando o “excelente trabalho musical de *soul* e *Black Music* no Brasil”.



⁷⁷⁰ Entrevista não creditada. Gerson King Combo. *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor/Phonogram. 1977.

⁷⁷¹ Entrevista não creditada. Gerson King Combo. *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor/Phonogram. 1977.

Fig. 13. Capa e contracapa. Gerson King Combo. *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977.
 Extraído de (Acesso 31/08/2019):
<https://www.musicastoria.com/rock-brasil-musica-jovem-brasileira-desde-1954-veja-e-ou%C3%A7a/a1977/>

No texto para o relançamento em CD desse álbum, o responsável pelo projeto, Charles Gavin, alega: “Falando em não-violência, racismo, orgulho de ser negro e liberdade, Gerson, senhor de um suingue incomparável no *pop* brasileiro, se torna o rei dos bailes *funk* no Rio e de São Paulo no final da década de 70. Sua atitude, sonoridade e discurso produziram a grande obra-prima do ‘soul brasileiro’.”⁷⁷² O repertório desse álbum permitiu a Gerson furar a “onipresença estadunidense” nos bailes. Afinal, conforme informado em 1976. *Movimento Black Rio*: “Sem dúvidas, Gerson foi o artista que mais fez apresentações nos bailes do subúrbio. Chegava sempre com um carrão Galaxy, com mulatas *black power* o acompanhando e vestido a caráter, com chapéu, terno lilás e sua famosa capa.”⁷⁷³

Além de Gerson, o livro acima destaca as participações de Carlos Dafé: “O cantor foi um dos poucos músicos a se apresentarem em bailes do Movimento Black Rio, com grande circulação de shows. Sua indumentária era criada pela amiga Zezé Motta, que compunha modelitos principescos para o multi-instrumentista.”⁷⁷⁴ Nessa perspectiva, podiam ser o “rei” e o “príncipe” do *Black Rio*. A presença de Gerson nos bailes, aliás, despertou a atenção das forças repressivas do Estado ditatorial e de setores conservadores da imprensa. Lucas Pedretti Lima retrata um relatório emitido pelo Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) em outubro de 1977, intitulado “Movimento Nacional dos Black’s”. Nele, o CISA revela manter um acompanhamento quanto aos bailes e ter a dúvida se o “líder dos blacks” seria Toni Tornado ou Gerson King Combo. Tal questão foi levantada poucos dias antes do relatório, na coluna de Ibrahim Sued no jornal *O Globo*: “O líder é o cantor Gerson King Combo e o vice-líder Tony Tornado. A tônica do movimento é lançar o racismo no país, como existe nos States.”⁷⁷⁵ A vigilância, porém, não configurou em repressão ao cantor.

Contudo, outro elemento informado na entrevista presente na contracapa do primeiro álbum de Gerson merece referência: o argumento de aproximação entre o *soul* e o

⁷⁷² Charles Gavin. Texto para reedição. Gerson King Combo. *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977. CD. Universal Music. 2001. [Coleção Samba&Soul]

⁷⁷³ PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 172.

⁷⁷⁴ PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 169.

⁷⁷⁵ LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio. 2018, p. 91, 92.

samba. No cenário de forte exposição do *Black Rio* a partir de 1976, parte das críticas dirigidas ao “fenômeno” midiático apontavam uma polarização com o samba. O cerne da crítica pode ser sintetizado na frase da historiadora Miriam Hermeto no livro *Canção popular brasileira e o ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*: “a *soul music* no Brasil foi considerada alienante, por críticos que viam ali apenas a importação de aspectos da cultura musical estadunidense, que roubavam a ‘autenticidade’ da canção brasileira”.⁷⁷⁶ Exemplo dessa visão aparece desde o início da década, como em entrevista publicada na revista *Veja*, em dezembro de 1970, com um expoente da Bossa-nova e compositor dos “Afro-sambas”, o músico, poeta e diplomata Vinicius de Moraes: “Há esse novo som, como esse do Milton Nascimento e do Tim Maia. Mas eu não estou na deles, não. Gosto é do som brasileiro.”⁷⁷⁷ No caso de Milton, Vinicius se referia às recentes hibridações realizadas no repertório gravado pelo artista entre música brasileira e o *rock*, particularmente inspirado nos grupos The Beatles e Yes, além do estilo jazzístico *Fusion*, que articulava o *jazz* moderno ao *rock*.

Essa crítica à “importação” foi agravada com a repercussão dos bailes a partir de 1976. Conforme André Midani: “a longa matéria de quatro páginas ampliava os debates e punha fogo no confronto entre ‘Velhas Guardas versus Jovens Guardas’, que no fim se resumia a uma intriga entre o samba e o *soul*.”⁷⁷⁸ A polêmica, já existente em meio às comunidades, conquistou espaço nos jornais e um dos principais palcos de defesa do samba era o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, fundado pelo compositor e cantor de sambas, Candeia,⁷⁷⁹ objeto de estudo da comunicóloga Íris Agatha de Oliveira na dissertação *Black Soul e “Samba de raiz”: convergências e divergências do Movimento Negro do Rio de Janeiro 1975-1985*.⁷⁸⁰ Gerson busca contrapor essa oposição, aproximando os dois gêneros.

O álbum *Gerson King Combo* apresenta dez composições em sonoridade *funk* - com forte uso de efeitos de guitarras, contrabaixo e piano elétrico, bateria, percussão e naipe de sopros (sonoridade da União Black), além de vocais femininos -, nas quais são

⁷⁷⁶ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. 2012, p. 130.

⁷⁷⁷ Revista *Veja*, dezembro de 1970. Apud. GANDRA, José Ruy. *Tim Maia (1973)*. Abril Coleções. São Paulo: Editora Abril S/A. (Coleção Tim Maia, Vol. 3). 2011, p 30.

⁷⁷⁸ PEIXOTO, Luiz F. L. SEBADELHE, Zé O. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 108.

⁷⁷⁹ BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “*A chama não se apagou*”: Candeia e a Gran Quilombo – Movimentos Negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (História). UFF. 2005.

⁷⁸⁰ OLIVEIRA, Íris Agatha de. *Black Soul e “Samba de raiz”: convergências e divergências do Movimento Negro do Rio de Janeiro. 1975-1985*. Dissertação (Memória Social). UFRJ. 2014.

correntemente repetidos, como designativos, os termos *Brother* e *Black*. O LP inicia com uma composição de Gerson (parceria com Pedrinho e Augusto Cesar) direcionada ao público dos bailes e passível de reconhecimento a quem tivesse lido a reportagem de Lena Frias: *os blacks não querem ofender a ninguém, brother/ o que nós queremos é dançar/ e curtir muito soul*, e assim anuncia, como diz o título, os “Mandamentos Black”: *dançar como dança um black/ amar como ama um black/ andar como anda um black/ usar sempre o cumprimento black/ falar como fala um black/ (...) viver sempre na onda black/ ter orgulho de ser black/ curtir o amor de outro black*, versos entrecortados por expressões em inglês.⁷⁸¹

A terceira faixa do LP, “Andando nos trilhos”, tematiza a *rodinha de dança dos blacks* e em “God save the King”, narra o sonho que tinha sido *aclamado o rei dos blacks*. Com um *riff* marcial de guitarra distorcida, “Esse é o nosso black brother” brada: *tem que ser agora, brother/ erga da sua mente adormecida todo o poderio de sabedoria que você teima em guardar só para si/ semelhante sempre atrai semelhante, brother/ Esse é o nosso black brother/ (...) eu também sou como você/ um black brother*.⁷⁸² Já “Uma chance” apresenta a sonoridade convencional *funk* e versos como: *e sentir toda beleza que é ser black, brother, irmão/ abra o seu coração/ para eu entrar, irmão/ outra chance/ mais uma chance/ pra te mostrar/ como usar/ a sua mente/ inteligente/ sempre amar/ seu outro igual/ a ser natural/ ser normal/ e não deixar/ se derrotar*.⁷⁸³ As canções do disco, portanto, abordam mensagens de posituação de elementos de identificação com a expressão cultural negra do “Black Rio”.

Uma canção de particular expressão da Linguagem Política do Orgulho Negro no repertório lançado no álbum de estreia de Gerson King Combo é “Hereditariedade”, cuja letra é uma mensagem de orgulho e valorização da família negra, contrapondo o discurso histórico da miscigenação brasileira, que atua pelo apagamento da ascendência familiar negra, em prol do embranquecimento. Diferente de outras canções apresentadas nessa tese, não ocorre nesta composição uma inversão do ideal de embranquecimento. O elemento branco está ausente. E, na canção, a origem e descendência negra/*black* conectam-se

⁷⁸¹ Gerson King Combo. Mandamentos Black (Gerson Combo/Pedrinho/Augusto Cesar). *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977. Faixa 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=kGknEh80NZc>>

⁷⁸² Gerson King Combo. Esse é o nosso Black Brother (Gerson Combo/Pedrinho/Augusto Cesar). *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977. Faixa 04, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=9UT8GPuBoLo>>

⁷⁸³ Gerson King Combo. Uma chance (R&G Combo/Pedrinho). *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977. Faixa 03, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=V9Vj0cAvo8w>>

através do *soul*. Esse *ato de fala* realizado na canção de Gerson permite associações com um dos bailes mais destacados na bibliografia sobre o “Black Rio”, a “Noite do Shaft” do Clube Renascença - inspirada em uma produção cinematográfica estadunidense com trilha sonora de Isaac Hayes -, na qual eram exibidos *slides* com imagens e frases de afirmação racial, como “Família negra”.⁷⁸⁴

*Minha mãe é negra/ graças a Deus/ o meu pai é um black também/ graças a Deus/ e é por isso que o meu corpo treme todo com o soul a balançar/ quando eu começo mexe tudo, se agita, já não posso parar/ é, brother, desde pequeno isso acontece comigo/ acho que é hereditário/ porque a mesma coisa aconteceu com os meus pais/ aquele swinguizinho malandro, velho/ quando ouviam um som black/ dançavam/ Brother, a minha mãe é negra, o meu pai é um black também, brother/ e se nascer alguém por aí/ vai ser um black também, como você/ Já tem um blackinho lá em casa/ Ah, já ia me esquecendo/ o meu avô é black também/ e a vovó é uma tremenda black que vocês precisam saber quem é.*⁷⁸⁵

No acervo do IBOPE consultado na pesquisa para esta tese constam sobre o ano de 1977 apenas os dados de Recife e eles nos informam que, nos índices de principais vendas de discos em tal cidade, a farta produção de *Black Music* apresentada nas últimas páginas obteve pouco destaque comercial. Gerson King Combo constou apenas em novembro, atingindo o 5º lugar em compactos duplos (“Mandamentos Black”) em uma semana, enquanto de julho a outubro, o álbum *Refavela* de Gilberto Gil migrou da 10ª à 5ª colocação de vendas em LP.⁷⁸⁶ O artista com melhores resultados entre os estudados nesta tese foi Wilson Simonal, que pontuou entre os cinco primeiros lugares por todo o primeiro semestre, com os compactos simples e duplo do samba “A vida é só pra cantar”. O bom resultado comercial da canção motivou o lançamento de um álbum por Simonal em abril de 1977 pela gravadora RCA, *A vida é só pra cantar*, no qual o artista regrava várias das canções de maior destaque em sua carreira, como “Naná” e “Tributo a Martin Luther King”.⁷⁸⁷ Elza Soares também lançou mais um álbum no ano, pela Tapeçar, *Pilão + Raça = Elza*, primeiro álbum da artista desde 1972 a apresentar *scat*, apenas em uma faixa (“Sombra confidente”) em um disco convencional de sambas,⁷⁸⁸ que não constou nos índices de vendas analisado. Os dados de venda de Recife em 1977, contudo, já apresentam indícios de um novo fenômeno fonográfico que marca o fim do “ápice” da *Black Music*

⁷⁸⁴ PAIVA, Carlos. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado). UNESP. 2015, p. 128.

⁷⁸⁵ Gerson King Combo. Hereditariedade (R. Combo). *Gerson King Combo*. Álbum. Polydor. 1977. Faixa 01, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=vX7RallpZrY>>

⁷⁸⁶ Arquivo Edgar Leuenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Vendas de Discos. Notação: PD 034.

⁷⁸⁷ Simonal. *A vida é só pra cantar*. Álbum. RCA. 1977. *A vida é só pra cantar/Trinta dinheiros*. Compacto. RCA. 1977. *A vida é só pra cantar/Cordão/Trinta dinheiros/Coisa de louco*. Compacto duplo. RCA. 1977.

⁷⁸⁸ Elza Soares. *Pilão + Raça = Elza*. Álbum. Tapeçar. 1977.

Brasileira, com o LP *Dancin' Days*, lançado pela gravadora Som Livre, estreando em julho na 6ª posição. Era o início da moda *disco music*.

Se a virada do ano de 1976 para 1977 representou o ponto máximo de uma década que propiciou o ápice da sonoridade da *black music* nas sonoridades *soul* e *funk* no Brasil, com ampla repercussão midiática potencializando iniciativas da indústria fonográfica para novos lançamentos, a virada de 1977 para 1978 foi o apogeu da música *Disco*. O jornalista André Barcinski, no livro *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*, ressalta: “A *discoteca* tomou o mundo em 1977, na esteira do filme *Os embalos de sábado à noite*. Mas o gênero já existia desde o início dos anos 1970 – o primeiro artigo a citar a palavra *disco* foi publicado em 1973, na revista *Rolling Stone*” e caracteriza a sonoridade: “uma música feita para dançar, com vocais cheios de *reverb* e em falsete, arranjos orquestrais, uso frequente de ritmos latinos na percussão e um clima de celebração coletiva. A *discoteca* era filha do *funk* de James Brown (...) e de tantos outros gênios dos sons negros.”⁷⁸⁹

Embora surgida da *Black Music* estadunidense, a *Disco Music* não se consolidou como sonoridade identificada às comunidades negras do país, conforme destacado por André Barcinski: “Socialmente, suas raízes estão nas lutas pelos direitos dos gays, que ganharam força depois do conflito de Stonewall, em 1969.”⁷⁹⁰ E tampouco demarcou uma expressão musical de pretensão politizada, conforme definido por um dos cânones do gênero, Nile Rodgers, guitarrista e produtor do grupo Chic: “A *discoteca* era realmente só sobre eu, eu, eu! [...] Não falava sobre salvar o mundo. Era sobre conseguir um parceiro, se divertir e esquecer o resto do mundo.”⁷⁹¹ E, conforme citado, o gênero ganhou destaque internacional através da produção cinematográfica estadunidense *Saturday Night Fever* - no Brasil, *Os embalos de sábado à noite* -, que retrata o cotidiano de marginalização da comunidade latina e de brancos pobres nos EUA, com trilha sonora *Disco* produzida pelo grupo (de brancos) The Bee Gees.

Indícios da entrada da sonoridade *disco* no Brasil são identificados por toda a década de 1970, devido ao sucesso fonográfico da produção de Barry White, conforme destacado no decorrer deste capítulo. Mauro Ferreira, no livreto *Barry White*, pontua sobre a produção do artista entre 1973 e 1975: “Foi nessa fase que ele misturou o *soul* e o *R&B*

⁷⁸⁹ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 87.

⁷⁹⁰ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 88.

⁷⁹¹ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 90.

com levadas do gênero que nascia nos clubes noturnos de Nova York naquela época e que seria rotulado como *disco music*.⁷⁹² Sucesso atestado pelo lançamento da coletânea em LP *Dancin' Days*.

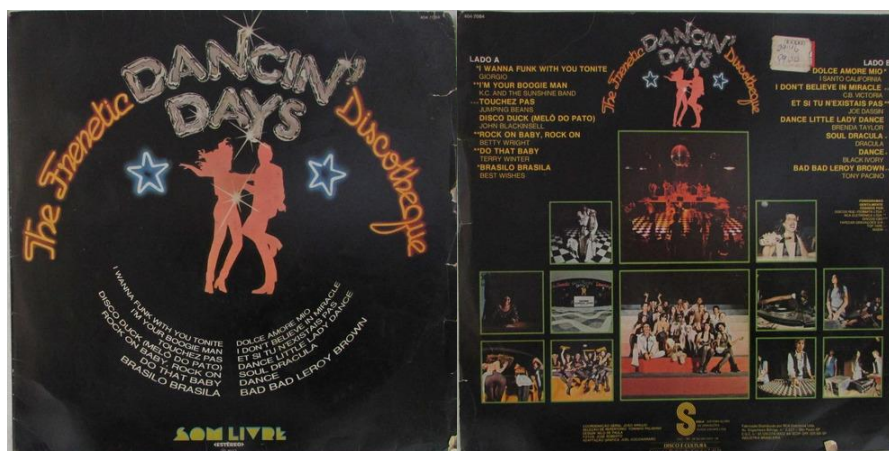


Fig. 14. *Dancin' Days. The Frenetic Discotheque*. LP. Som Livre. 1977. Extraído de (acesso 05/06/2021): <<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1401824580-lp-som-livre-the-frenetic-dancin-days-discotheque-1977-JM>>

Curiosamente, a coletânea em LP *Dancin' Days*, lançada pela gravadora Som Livre, não incluiu qualquer canção de Barry White, apresentando artistas como KC and The Sunshine Band, Betty Wright e canções como “Soul Dracula”. O sucesso do LP, ao que parece, estimulou o grupo Globo a lançar uma telenovela dedicada à proposta *discoteca*, também intitulada *Dancin' Days*,⁷⁹³ exibida entre 10/07/1978 e 27/01/1979.

O impacto no Brasil da sonoridade *disco* – ou *discoteca* ou *discotheque* – foi notável. Aquele que pode ser considerado o seu principal “arauto” no país, Lincoln Olivetti, tecladista e produtor musical, tornou-se quase onipresente nas paradas de sucesso. Em 1978 a adoção da sonoridade *disco* foi expressiva entre artistas então consagrados na *Black Music* Brasileira. A começar por Tim Maia, que recuperou o sucesso comercial perdido desde 1974 ao lançar o álbum *Tim Maia Disco Club*, acompanhado de Lincoln Olivetti no piano elétrico, oboe, e órgão, além da produção de arranjos, marcando a estreia de Tim no selo Atlantic, associado à gravadora Warner, integrante da multinacional WEA (fusão das gravadoras Warner, Elektra e Atlantic Records). No álbum destacou as canções “Acenda o farol” e “Sossego”.⁷⁹⁴

A atuação de Lincoln Olivetti como instrumentista e na produção de arranjos também destacou no segundo álbum de Carlos Dafé, *Venha matar saudades*, em particular

⁷⁹² FERREIRA, Mauro. *Barry White*. [Coleção Folha. Soul&Blues, v. 7] 2015, p. 28.

⁷⁹³ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/>> Acesso 05/06/2021.

⁷⁹⁴ Tim Maia. *Tim Maia Disco Club*. Álbum. Atlantic. 1978.

nas canções *disco* “Criança maravilha” e “Escorpião”. O álbum, no entanto, é mais eclético, incluindo sambas-soul (“Acorda que eu quero ver” e “Pra não padecer”), mas com predomínio de baladas *soul*, duas delas evocando dimensões raciais na letra. “Nessa festa de luz”, dos versos: *Pois para nós a verdade não tem cor/ nem forma de ser/ Tem certeza que da cor que você tem/ se lá vive bem*, que tematiza um lugar alternativo onde não há preconceito pela cor da pele; e “Vice-versa”, que denuncia um comportamento preconceituoso: *Cheio/ de preconceitos/ detestando(?) corações/ Falta de sentimentos/ afastando a pele irmã/ Sem saber explicar/ o porque não amar/ Dividir é bom/ se integrar é bom/ filhos somos todos da mesma raiz/ veia(?) corre o sangue da mesma cor.*⁷⁹⁵ Este segundo álbum de Carlos Dafé também foi executado pela Banda Black Rio e alguns instrumentistas convidados.

Lincoln Olivetti ainda atuou com o Trio Ternura, que lançou em 1978 o compacto “Linda manhã/Simão Pedro”, cuja primeira canção era uma composição *disco* de autoria de Lincoln.⁷⁹⁶ No entanto, não foi apenas entre os artistas que trabalharam com Lincoln Olivetti que a sonoridade *disco* foi desenvolvida. A sonoridade apareceu já na faixa de abertura de *Gerson King Combo. Volume II*, “Pro que der e vier”, composição de Hyldon e Pedrinho. Outras canções *disco* deste segundo álbum de Gerson, lançado em 1978, foram “Na trilha do coração” e “Por isso vou te amando”, entre *funks* e baladas *soul*. O álbum, embora apresente a mesma instrumentação do trabalho de estreia, documenta expressiva modificação nas letras e nas performances instrumentais, sem incluir arranjos agressivos nem letras politizadas.⁷⁹⁷ O álbum, aliás, foi o último lançado por Gerson até o momento de redação desta tese. Contudo, há lançamentos em 1978 fora da sonoridade *disco*. Luiz Melodia lançou seu terceiro álbum, segundo pela Som Livre, *Mico de Circo*, novamente acompanhado pela Banda Black Rio. O LP documenta novas hibridações entre o samba, o *funk* e o *soul*, e a inclusão da sonoridade da rumba em “Mulato Latino”. No *soul* “O morro não engana”, os versos *subi o morro/ morro do medo/ morro do sonho/ morro do sono/ morro no asfalto,*⁷⁹⁸ demarcam representações contrapostas a respeito da favela, e associa a violência de assassinatos ao asfalto.

⁷⁹⁵ Carlos Dafé. *Nessa festa de luz* (Dafé/Tania Maria). *Vice-versa* (Dafé). *Venha matar saudades*. Álbum. WEA/Warner. 1978. Faixa 02, Lado A. Faixa 02, Lado B.

⁷⁹⁶ Trio Ternura. *Linda manhã/Simão Pedro*. Compacto. Continental. 1978.

⁷⁹⁷ Gerson King Combo. *Gerson King Combo. Volume II*. Álbum. Polydor. 1978. CD. Universal Music. 2001.

⁷⁹⁸ Luiz Melodia. *O morro não engana* (Luiz Melodia/Ricardo Augusto). *Mico de circo*. Álbum. Som Livre. 1978. CD. Som Livre. 1995. <<https://www.youtube.com/watch?v=bllwxaVrFyU>>

A Banda Black Rio em 1978 lançou seu segundo álbum, após migrar para uma nova gravadora, a RCA. Além da mudança de gravadora, o grupo apresentou outras alterações, a começar pela formação, com a substituição do tecladista Cristóvão Bastos por Jorjão e do baixista Jamil Joanes por Valdecir Nei – que também havia participado do LP *Maravilhas Contemporâneas* de Luiz Melodia. Conforme Eloá Gabriele Gonçalves: “Não mais um disco totalmente instrumental (ao que parece, por sugestão da nova gravadora, interessada em aumentar as vendas), *Gafieira Universal* conta com três canções, cantadas em forma de coro pelo baterista Luiz Carlos Batera e o novo tecladista, Jorge (“Jorjão”) Barreto.”⁷⁹⁹ Das três canções, “Vidigal” apresentava uma mistura da sonoridade *funk* com o samba, e uma letra que aborda o contexto do Vidigal, no Rio de Janeiro: *falaram que o morro 'tá ruim pra cachorro que a turma não pode ficar/ (...) Agora esse papo que não me convence dizendo que o morro não dá/ a corda arreventa do lado mais fraco/ só fica quem pode pagar.*⁸⁰⁰

A canção “Vidigal” refere à luta das comunidades da região contra os processos de remoções. Em 03/01/1978 foi noticiado pelo *Jornal do Brasil* a publicação oficial da desapropriação do Morro do Vidigal. Conforme o relatório de Patrícia Dantas Ferreira, *A luta pela permanência das favelas cariocas: o caso da tentativa de remover o Morro do Vidigal em 1977*, a justificativa do Estado era que o “local era uma área de risco e que, além disso, as favelas estavam sendo espaços de proliferação de doenças devido à falta de saneamento básicos e as condições precárias das moradias”, porém, no processo de resistência os habitantes descobriram que: “No local de remoção daquelas casas, a prefeitura tinha como objetivo construir um hotel de luxo, já que a Favela do Vidigal fica localizada entre o Leblon e São Conrado”.⁸⁰¹ Uma organização dos moradores, unida à Pastoral de Favelas da Igreja Católica, conseguiu barrar o processo de remoções, frustrando os interesses imobiliários.

Hyldon, que havia lançado em 1977, sem repercussão, o álbum *Nossa História de amor*, teve seu contrato com a Polydor encerrado e não teve nenhum lançamento fonográfico na década a partir de então. Seu parceiro Cassiano também não teve outro

⁷⁹⁹ GONÇALVES, Eloá G. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970*. Dissertação (Música). Unicamp. 2011, p. 71.

⁸⁰⁰ Banda Black Rio. Vidigal (Oberdan Magalhães/Valdecir Nei). *Gafieira Universal*. Álbum. RCA. 1978, Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=TZExMIa9u7Q>>

⁸⁰¹ FERREIRA, Patrícia Dantas. *A luta pela permanência das favelas cariocas: o caso da tentativa de remover o Morro do Vidigal em 1977*. <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2015/relatorios_pdf/ccs/SER/SER-Patricia%20Dantas%20Ferreira.pdf> Acesso 05/06/2021.

lançamento após o *Cuban Soul – 14 Kilates*, de 1976. Em 1978, o artista passou por uma cirurgia de extração de um pulmão, em decorrência de tuberculose, se retirando da cena pública.⁸⁰² Confirmando a aparente retração do elenco da *black music* brasileira, Simonal e Elza Soares também não realizaram lançamentos em 1978, Toni Tornado permaneceu sem realizar lançamentos, assim como Dom Salvador, que em meados da década de 1970 migrou para os EUA, onde gravou discos instrumentais - assim como fez Raul de Souza também em meados da década.

Melhor situação estava Jorge Ben, que, consolidando a transição para a sonoridade elétrica, iniciada em *África-Brasil*, de 1976, lançou o álbum *A Banda do Zé Pretinho*, agora na gravadora Som Livre, mudança que facilitou a inclusão de umas das faixas em trilhas sonoras de telenovela da emissora Globo, no caso, o samba-pop “Amante amado”, na novela *Dancin’ days*. O LP de Jorge Ben, no entanto, não apresentou canções que evocassem a temática racial. A canção “Amante amado”, aliás, foi gravada também em 1978 no terceiro álbum de Emílio Santiago na Philips. O LP *Emilio* registrou o primeiro fruto do encontro do cantor com o compositor Jorge Aragão, integrante do grupo de samba Fundo de Quintal, “Cabelo Pixaim”, que em sonoridade samba-funk, dizia: *quero o seu amor, crioula (...) olha eu sou da pele preta/ bem pior pra se aturar/ mas se me der na veneta/ quero ver alguém amar/ mais do que eu/ ô do cabelo pixaim/ quero ver você/ ligada só em mim*.⁸⁰³ Uma canção que evocava o amor interracial e evocava uma musa de cabelo crespo, popularmente rejeitado pelo termo “pixaim” - mas que na canção não sugere um uso pejorativo ou ofensivo.

Após uma intensa produção localizada na sonoridade da *Black Music* Brasileira desde o ano 1970, o cenário do mercado fonográfico em 1978 sugeria que o período que configurou o auge de tal sonoridade na indústria fonográfica brasileira e a sua difusão entre as gravadoras – possibilitando o registro de novos artistas – havia chegado ao fim.

⁸⁰² <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4920524-cassiano-autor-de-primavera--esta-internado-em-estado-grave.html>> Acesso 05/06/2021.

⁸⁰³ Emilio Santiago. Cabelo Pixaim (Jorge Aragão/Jotabê). *Emilio*. Álbum. Philips. 1978. Fx 02, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=4gwhm6ue7ig>>

2.3. Aparência e “atitude”: a politização da estética no Orgulho Negro.

No decorrer deste segundo capítulo, em meio à exposição e análise do repertório da *Black Music* Brasileira, alguns elementos externos às sonoridades e às temáticas mobilizadas pelos artistas nas canções foram ressaltados em representações dos órgãos de repressão e pela imprensa: o gestual do punho cerrado e o visual. Na capa da influente reportagem “Black Rio. O orgulho (importado) de ser negro”, de Lena Frias, ao apresentar o “fenômeno sociológico”, é ressaltado que “essa população que não tem samba e feijoada entre as suas manifestações cotidianas e folclóricas” e “cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam” adota um código de vestimentas específico: “óculos escuros, um chapelão, um paletó diferente, lascado atrás, um terno branco e uma gravatinha borboleta, um casacão até o pé.”⁸⁰⁴ Nessa mesma capa da reportagem é anunciada uma festa “quando se esperam lançamentos especialmente notáveis em roupas, sapatos, chapéus e cortes de cabelo”, indiciando, além da dimensão de identificação de grupo através do vestuário, o potencial de mercado dessa moda. O visual foi destacado no ensaio fotográfico de Almir Veiga, veiculado junto ao texto da reportagem.

A relevância das formas de comunicação visual para a *Black Music*, particularmente da vertente *soul* produzida no Brasil durante a década de 1970, foi ressaltada pela antropóloga Santuza Cambraia Naves como o eixo da dimensão política de tal repertório. No livro *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, a autora aborda o desenvolvimento, entre as décadas de 1950 e 1960, de um destacado papel do formato canção nos debates estéticos e culturais no Brasil, demarcando, assim, a característica da produção musical de apresentar uma *matriz crítica*. Segundo a autora, a *Black Music* brasileira dos anos 1970 compôs o espectro das *canções críticas* não através de um posicionamento explícito nas letras, como caracterizava as canções de protesto contra a ditadura militar e as apologéticas à revolução social, mas a partir da “atitude” assumida. Ou seja, as canções mobilizariam uma sonoridade associada à cultura negra e também signos, como a valorização dos cabelos crespos volumosos – o penteado *Black Power* –, um estilo específico de vestimenta (estampas, ternos coloridos, calças bocas de sino) e uma coreografia, a forma de dançar inspirada na proposta *Black* dos EUA.⁸⁰⁵

⁸⁰⁴ *Jornal do Brasil*. 17 de julho de 1976. Caderno B, p. 1. <memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=black%20rio&pagfis=144015>

⁸⁰⁵ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. 2010, p. 129.

Embora a presente tese tenha apresentado diversos registros fonográficos que evidenciam uma dimensão crítica nas letras de expressiva parte da *Black Music* brasileira na luta antirracista; é necessário concordar com a antropóloga quanto a importância da “atitude” e da aparência na comunicação do que a tese retrata por Linguagem Política do Orgulho Negro. A proposta deste último tópico do segundo capítulo, portanto, é abordar, ainda que de forma breve e ensaística, a operação realizada pela linguagem do Orgulho Negro ao politizar a estética, concedendo sentidos públicos de afirmação racial a elementos cotidianos passíveis de ser considerados formas de expressão privada, como o gestual e, sobretudo, a aparência. O gesto do punho cerrado será o elemento gestual retratado dada a sua relevância na atuação dos órgãos de vigilância da ditadura diante das performances de Toni Tornado. E, em seguida, o tópico dedicará maior atenção ao vestuário e, sobretudo, ao uso dos cabelos por artistas da *Black Music* tratando por documentação as capas dos discos lançados nas décadas de 1960 e 1970. A “estética do Orgulho Negro”, portanto, está sendo compreendida como os diversos elementos que permitem a identificação (entre si e perante os outros) de uma expressão da “cultura negra”, incluindo as sonoridades trabalhada nesta tese e outros designativos visuais.

A historiadora Ana Marília Carneiro, ao analisar *Signos da Políticas, Representações da Subversão*, conforme o título de sua dissertação sobre a atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) na ditadura, identifica entre as representações anticomunistas que preocupavam a repressão brasileira, o signo do “*Black is beautiful*: braço erguido em punho forte.”⁸⁰⁶ A atenção da ditadura militar para tal signo é destacada pela historiadora durante análise da documentação sobre Toni Tornado que, conforme ela o apresenta, ao retornar ao Brasil: “havia incorporado um novo estilo, passava a exibir uma volumosa cabeleira *black power* e a se vestir de acordo com a ‘moda soul’, abusando de camisas e batas de estampas coloridas, calças boca-de-sino, lenços, óculos, colares”, expressando “o orgulho da identidade negra”.⁸⁰⁷ Em tal documentação, os órgãos do Estado enfatizam o uso pelo cantor do “gesto-símbolo” do poder negro, erguendo o punho fechado – conforme já referenciado ao longo deste capítulo da presente tese – o que motiva a argumentação da autora: “O punho cerrado, nesse sentido, é tomado como uma representação ou signo que evoca certa concepção política, historicamente e

⁸⁰⁶ CARNEIRO, Ana Marília. *Black is beautiful: braço erguido em punho forte*. In: *Signos da Política, representações da subversão*. A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira. Dissertação (História). UFMG. 2013, p. 80-101.

⁸⁰⁷ CARNEIRO, *Signos da Política, representações da subversão*. A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira. Dissertação (História). UFMG. 2013, p. 84.

convencionalmente construída.”⁸⁰⁸ Enquanto signo, conforme apresentado pela historiadora a partir de teorias semióticas, “o braço erguido em punho cerrado se tornou uma imagem emblemática da cultura comunista, largamente empregada em manifestações, na imprensa, saudações”,⁸⁰⁹ o que permite melhor compreender a associação do gesto com a “subversão comunista” no imaginário anticomunista dos órgãos de repressão.

Ao abordar o imaginário anticomunista de órgãos de vigilância e repressão da ditadura militar, assim como o punho cerrado enquanto um símbolo da cultura comunista, Ana Marília Carneiro está trabalhando as dimensões políticas de tais elementos culturais, que inspiram ações. Segundo a historiadora, a adoção do gesto do punho cerrado por militantes comunistas teve início na década de 1930, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), como “um contraponto combativo ao gestual adotado pelos fascistas inspirado na saudação romana do braço levantado com a palma da mão estendida” para baixo.⁸¹⁰ De tal forma, a repetição de ambos os gestos não configuraria mais um ato cotidiano, mas sim demarcaria a identificação - entre companheiros de luta e opositores - dos valores e concepções políticas do indivíduo, assim como de um elemento ritual associado à determinada militância e ideologia política. A incorporação de densidade política ao gesto informa de sua dimensão simbólica, parte de um imaginário político, que, conforme a definição do historiador Raoul Girardet no livro *Mitos e mitologias políticas*, apresenta um “papel de explicação [que] se desdobra em um papel de mobilização”.⁸¹¹ Ou seja, a simbologia política do gesto do punho cerrado mobilizaria adesão e comunhão ao imaginário comunista e repulsa e confronto ao imaginário anticomunista.

A definição de imaginário acima referida segue a síntese realizada pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta: um “conjunto de representações mentais de um determinado grupo, representações viabilizadas através de imagens” que integram o repertório de identificação social que tal grupo articula sobre si e através do qual pode ser identificado pelos outros.⁸¹² E, conforme esse historiador, os símbolos configuram parte do “amplo

⁸⁰⁸ CARNEIRO, *Signos da Política, representações da subversão*. A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira. Dissertação (História). UFMG. 2013, p. 88.

⁸⁰⁹ CARNEIRO, *Signos da Política, representações da subversão*. A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira. Dissertação (História). UFMG. 2013, p. 89.

⁸¹⁰ CARNEIRO, *Signos da Política, representações da subversão*. A Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira. Dissertação (História). UFMG. 2013, p. 90.

⁸¹¹ GIRARDET, Raoul. Para uma introdução ao imaginário político. In: *Mitos e mitologias políticas*. 1987, p.87

⁸¹² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: *Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana. 1996, p. 86. O autor produziu um relevante estudo sobre o imaginário anticomunista no

espectro constituído pelo imaginário”, tal qual os ritos e os mitos, de modo que o “símbolo seria uma forma de representação, um tipo de signo, cujo significado não pode ser apresentado diretamente. O símbolo se refere a um sentido, não a uma coisa tangível. Ele trabalha com uma ordem de fenômenos invisíveis e virtualmente inefáveis.”⁸¹³

Portanto, o argumento proposto nesta tese é que a dimensão simbólica atribuída ao punho cerrado efetua a sua transição de um simples gestual para um emblema de uma luta política - que ainda propicia a mobilização ritual, ao ser repetido em série pelos indivíduos enquanto cumprimento ou forma de expressão coletiva.

Contudo, diferente da fixação ocorrida desde meados do século XX do gesto romano do braço erguido com a palma da mão estendida para com a simbologia nazifascista; o gesto do braço erguido com o punho cerrado não permaneceu evocando reconhecimento restrito à simbologia comunista, sendo associado à luta contra a opressão por diversos grupos sociais. E é dessa forma, enquanto um símbolo da luta contra a opressão, que o gesto foi apropriado ao repertório simbólico da luta política antirracista estadunidense. A imagem do punho cerrado fixou no imaginário dos movimentos negros durante a segunda metade do século XX em um duplo sentido interconectado. Primeiro, enquanto um rito, parte de uma “série de atos solenes, repetitivos e codificados, de ordem verbal, gestual e postural, de forte conteúdo simbólico”⁸¹⁴ inicialmente associado aos militantes do Partido dos Panteras Negras para Autodefesa, grupo antirracista de orientação socializante.⁸¹⁵ A partir da difusão através dos Panteras Negras, o gesto converteu-se em símbolo da luta antirracista em geral e conquistou particular *status* e notoriedade após os jogos olímpicos realizados no México, em 1968, quando os atletas negros estadunidenses Tommie Smith e John Carlos, inspirados no grupo paramilitar, o repetiram no pódio como um protesto antirracista em apoio às reivindicações estadunidenses.

Brasil, MOTTA, Rodrigo P. S. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. 2002. O livro teve uma segunda edição brasileira lançada em 2020, após edições em inglês e em espanhol.

⁸¹³MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: *Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana. 1996, p. 87.

⁸¹⁴RIVIÉRE, Claude. As liturgias políticas. RJ: Imago, 1989, p. 13. Apud. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: *Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana. 1996, p. 87.

⁸¹⁵ Grupo paramilitar e, logo, partido político estadunidense surgido em 1968 com o intuito de vigiar e coibir as violentas ações policiais no país em relação às comunidades negras e também promover assistência social. Para uma breve introdução aos Panteras, ver: CHAVES, Wanderson. *O Partido dos Panteras Negras*. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, v.16, n. 30, p. 359-364, jan./jun. 2015.

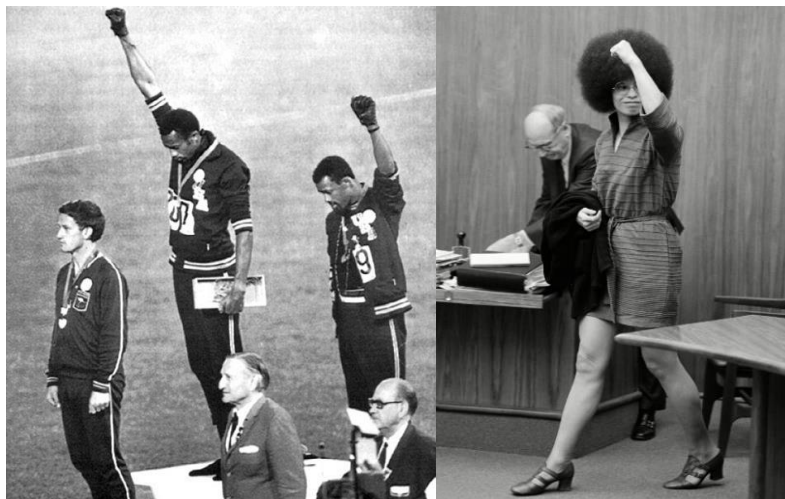


Fig. 15: Atletas Tommie Smith e John Carlos nas Olimpíadas do México, 1968. Imagem extraída de: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2015/07/16/bater-continencia-e-direito-erguer-punho-gesto-punido-tambem-tem-de-ser/>

Angela Davis no Departamento de Polícia do Condado de Marin, San Rafael, EUA, 1971. Imagem extraída de:

<https://flashbak.com/iconisingangela-davis-fbi-flyers-radical-chic-art-393334/angela-davis-sanrafael-usa/>

A associação do gesto do punho cerrado à luta antirracista a partir das experiências e ações das comunidades negras estadunidenses permite a leitura de sua repercussão no Brasil - conforme o argumento da presente tese - como um elemento simbólico da Linguagem Política do Orgulho Negro. Demonstra, entre as pessoas negras brasileiras que o operaram, uma forma de identificação com a luta antirracista das comunidades negras dos EUA, como no uso por Toni Tornado. Ao mesmo tempo, o histórico de operação do gesto pela simbologia comunista (e o fato do Partido dos Panteras Negras ser de orientação socialista) justifica que os órgãos brasileiros de repressão associassem seu uso à ideologia comunista. Fortalecendo a relação, o impacto da midiaticização do gesto pela filósofa e ativista antirracista Angela Davis não deixa despercebido o fato dela então ser militante do Partido Comunista dos EUA.

Para o autor da presente tese, a ampla apropriação do gesto do punho cerrado a partir da segunda metade do século XX indicia a fixação de sua representação enquanto símbolo das lutas contra a opressão. Por isso cabível - mas não limitado - tanto à causa comunista, quanto à luta antirracista de forma geral. A iconografia do gesto permite, ainda, a alusão ao trabalho manual - o que para as comunidades negras pode ser capaz de referenciar a memória histórica do trabalho forçado no sistema escravista. No imaginário do aparato repressivo da ditadura militar brasileira, tal articulação do gesto do punho cerrado entre comunismo e antirracismo estadunidense consta como inaugurado por Toni Tornado, conforme documento do DCDP no Centro de Informações do Exército (CIE):

[...] dia 25 Ago 70, 5ª feira – Programa “Alô Brasil aquê abraço”, TV GLOBO, Canal 4 – Rio, marca a presença do cantor negro Tony Tornado, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente em nosso país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do “poder negro” (comunista), êste representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto.⁸¹⁶

É interessante que a redação do parecer do DCDP, ao demarcar “a discriminação racial existente em nosso país”, contraria a representação racial do discurso oficial do Estado brasileiro. Contudo, o documento apresenta a associação entre poder negro e comunismo e o uso inaugural no Brasil por Toni Tornado (grafado na documentação do Estado com “y”, como se tornou posteriormente a forma como o próprio artista grafa o seu nome, diferente do modo utilizado em seus discos no período analisado nesta tese, como já demonstrado).

Um movimento intelectual similar ao operado para compreender a dimensão simbólica que politiza o gesto do punho cerrado pode ser mobilizado para apresentar o significado dado à “moda *soul*”, de vestuário e cabelos, no período. É através do revestimento simbólico ligado ao imaginário antirracista difundido por setores das comunidades negras estadunidenses que é estabelecido o significado político de tais opções de aparência. A historiadora Amanda Alves, ao iniciar reflexão sobre a moda *black* na performance de Toni Tornado, ressalta a “relevância do vestuário no processo de construção das identidades.”⁸¹⁷ A antropóloga Sônia Giacomini, ao analisar os bailes *soul* do Clube Renascença, identifica entre os integrantes o esforço de exprimir “sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes”, através da moda *soul*.⁸¹⁸ E a comunicóloga Luciana Oliveira, ao analisar “o estilo da Black Rio” expresso em vestimentas dos bailes *soul* em geral, afirma: “Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional.”⁸¹⁹ A importância de pensar a aparência e

⁸¹⁶Ministério do Exército – Gabinete do Ministro - Centro de Informações do Exército S/103.2. Apud. ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde-e-amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Maringá. 2010, p. 99. Sublinhado nosso.

⁸¹⁷ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual do Maringá. 2010, p. 64.

⁸¹⁸ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 199.

⁸¹⁹ OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A cena musical da Black Rio*. Estilo e mediações nos bailes *soul* dos anos 1970. Dissertação (Comunicação Social). Universidade Federal da Bahia. 2018, p. 189.

a moda como formas de comunicação identitária, veículo para a expressão de um modelo de cultura negra, portanto, não é novidade na produção acadêmica.

Este breve tópico não pretende aprofundar a discussão teórica nas linguagens da moda. As teorias no campo da Moda são amplas, remontando ao final do século XIX e início do XX e é necessário reconhecer a escassa, se não nula, familiaridade com o estado da arte por parte do presente autor. A proposta deste tópico, porém, retoma, como ponto de partida, o argumento da cientista social Maria Eduarda A. Guimarães, no artigo “Moda, cultura e identidades”, que afirma: “no século 20 a moda se consolidará como veículo [de] transmissão de idéias e ideais, ‘transformando-se num veículo estético para as experiências sobre o gosto, como um meio político de expressão das dissidências, da revolta e das reformas sociais.’”⁸²⁰

A fim de prosseguir na abordagem, propõe-se uma diferenciação preliminar entre vestuário e moda. A categoria “vestuário” - as roupas - é compreendida na presente tese como um “elemento material da cultura”, ou seja, à dimensão da cultura integrada pelo universo dos objetos, utensílios, etc. E, como qualquer registro material, o vestuário permite, à análise sensível à complexidade de tal “banalidade”, identificar vestígios de experiências sociais a partir da materialidade.⁸²¹ Dessa conceituação abrangente para vestuário, compreende-se por “moda” uma característica das roupas enquanto categorias culturais no século XX: sua capacidade de expressar identidades e transmitir ideias - portanto, passível de comunicar mensagens políticas. Pensando categorias culturais como teias de significados, como proposto pelo antropólogo Clifford Geertz em *A interpretação das culturas*, e o vestuário como elementos materiais da cultura, pode-se concluir que é a dimensão simbólica imiscuída na Moda que possibilita a veiculação de um imaginário político.⁸²²

A moda *black*, ou *soul*, é caracterizada por Amanda Palomo Alves “pela extravagância da junção de peças coloridas, com elementos relacionados a representações

⁸²⁰ GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Moda, cultura e identidades. 2008, In: *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 2008. UFBA, p. 6 (citando Wilson, 1989).

⁸²¹ Sobre a categoria analítica “elementos materiais da cultura”, em substituição ao termo “cultura material”, ver: MENESES, José Newton Coelho. Apresentação: culturas alimentares, práticas e artefatos. In: *Varia Historia*, vol. 32, núm. 58, Jan/Abr. 2016, p. 15-20.

⁸²² Para a abordagem semiótica da cultura as categorias culturais e como teia de significados, GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. 2008, p. 3-27. LAPLATINE; TRINDADE. *O que é imaginário?* 1997.

da cultura africana e pela elegância dos ternos.”⁸²³ Contudo, em detrimento a um norte cultural situado no continente africano, era a partir de modelos estadunidenses que a expressão da cultura negra da moda *soul* operava seus elementos de identificação. Conforme Sonia Giacomini: “O termo *soul* é ainda utilizado para designar vários aspectos de um ethos negro-americano que estaria na base das inúmeras ‘conquistas’ alcançadas pelo negro norte-americano, referência central para o grupo aqui analisado.”⁸²⁴ E assim, enquanto forma de expressar identificação entre uns e diferença para com outros, em uma mesma comunidade, como a do Clube Renascença, a moda era capaz de adiantar um posicionamento quanto aos embates na defesa da “cultura negra” entre os grupos adeptos da identificação em diálogo transnacional através da *black music* e os grupos adeptos da identificação nacionalista a partir do samba.

O embate entre as concepções de cultura, conforme Sonia Giacomini, possibilitou à “vida no Clube nos inícios dos anos 70 tomar a forma de uma espécie de campo de batalha, em que adeptos do samba e adeptos do *soul* disputam, entre si, não somente diferentes maneiras de ser negro, mas também de ser brasileiro.”⁸²⁵ Tal embate, portanto, expressava mais do que as preferências musicais: “da perspectiva de nossos entrevistados, o *orgulho* propiciado pelo samba só se completa na relação com os brancos – isto é, a classe média da Zona Sul – enquanto o verdadeiro *orgulho negro* é afirmado e celebrado entre negros.”⁸²⁶

A estética do Orgulho Negro, encobrendo sonoridades, códigos de comportamento e de vestuário - comunicados a partir dos significantes *Black* ou *Soul* -, portanto, comunicava de um imaginário sobre a afirmação racial no Brasil, assim integrando uma forma de expressar a luta antirracista no período. Ou seja, uma das maneiras de identificação enquanto uma pessoa negra no Brasil. E o embate com o samba foi um ponto que explicitou que as maneiras de se identificar enquanto pessoa negra eram diversas. Sonia Giacomini produz uma tabela que facilita a visualização das diferenças entre as duas identificações: o *Soul* é “espaço negro, do *orgulho negro*”, da “cultura negra”, capaz de “agregar os negros” por um “projeto político de valorização do negro” e da “ascensão social via afirmação étnica”; e enxergavam no Samba um “espaço brasileiro, em que o negro se destaca”, da

⁸²³ ALVES, Amanda P. *O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (História). Universidade Estadual do Maringá. 2010, p. 76.

⁸²⁴ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 199.

⁸²⁵ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 217, 218.

⁸²⁶ GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 211. Itálicos do original.

“cultura brasileira”, visando “congruar brasileiros de todos os matizes”, definido por “ausência de trabalho com a comunidade” e no qual é promovida a “ascensão social via integração subordinada”.⁸²⁷ Em síntese, para adeptos do *Soul*, havia: “No fundo, um sentimento de que o samba, ao mesmo tempo em que permitia afirmar o valor da contribuição dos negros à cultura nacional, contribuía, pelo seu projeto integrador – sobretudo a partir dos anos 60 – para escamotear a questão racial.”⁸²⁸ Síntese que evidencia a contraposição entre maneiras de desenvolver a luta antirracista a partir da cultura e expressões musicais, e a especificidade da Linguagem Política do Orgulho Negro.

O livro de Sonia Giacomini ressalta sobre a moda *soul* que: “No caso aqui estudado, o cabelo também é visto como marca ou sinal que melhor e mais decididamente que qualquer outro, expressariam – ou negariam – o *orgulho negro*.”⁸²⁹ Ao referenciar um diálogo operado pela moda entre o costume dominante em uma sociedade e a tradição de referência de certo grupo, a antropóloga destaca: “O penteado *soul* é um exemplo desse duplo diálogo: o volume, a textura e a produção do penteado expressam, ao mesmo tempo, o compromisso com o que se representa como sendo o costume ancestral e marcam a diferença face ao rejeitado penteado do padrão eurocêntrico.”⁸³⁰ O que a autora define por “penteado *soul*” é mais comumente definido como “penteado *black power*” e apareceu na imagem da filósofa Angela Davis apresentada acima e em várias capas de discos retratadas no decorrer deste capítulo. Esse penteado, no contexto histórico retratado nesta tese, configurou-se no mais emblemático e difundido símbolo no imaginário antirracista da Linguagem Política do Orgulho Negro. E os artistas da *Black Music* estadunidense tiveram papel expressivo para a difusão do penteado, como exemplificado abaixo em capas de LPs de Michael Jackson e Sly & The Family Stone.

⁸²⁷ GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 212.

⁸²⁸ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 190.

⁸²⁹ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 203.

⁸³⁰ GIACOMINI, Sonia Maria. A (re)invenção da negritude. In: *A alma da festa*. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube. 2006, p. 201.



Fig. 16. Michael Jackson. *Ben*. LP. 1972. Extraído de [Acesso 07/06/1971]:
 <<https://www.amazon.com/MICHAEL-JACKSON-BEN-vinyl-record/dp/B00Q7D5IVA>>
 Sly & The Family Stone. *Fresh*. LP. 1973. Extraído de [Acesso 07/06/2021]:
 <<https://www.amazon.com.br/Fresh-Audio-Sly-Family-Stone/dp/B00000250F>>

A difusão da afirmação do orgulho racial a partir do penteado *black power* no Brasil, no entanto, adquire uma dimensão política singular, devido às especificidades das formas de desenvolvimento dos critérios de classificação - e hierarquização - racial no país. Conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, no Brasil, o critério de classificação “cor” prevaleceu sobre o termo “raça” nas representações construídas no país, de forma que os designativos “pessoas de cor” e “preconceito de cor” difundiram no léxico cotidiano e político. Segundo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, na obra *Racismo e Antirracismo no Brasil*: “‘Cor’ é, no Brasil, primitivamente, uma construção racialista, que se estrutura em torno de uma ideologia bastante peculiar. Segundo tal ideologia, os mestiços de diferentes raças tendem, por meio de um processo de ‘reversão’, a concentrar-se em torno das características de algumas raças”,⁸³¹ ideologia explicada pelo intelectual Oliveira Vianna, em texto original de 1932:

“os brancos puros e os fenótipos do branco (mestiços afro-arianos e indo-arianos em reversão para o tipo branco). (...) O grupo dos pardos ou mulatos era constituído por aqueles mestiços afro-arianos, que, pela pigmentação particular da pele, não podendo incorporar-se a nenhuma das raças originárias, formavam um grupo à parte, perfeitamente diferenciado dos outros grupos.”⁸³²

Apesar de no decorrer da primeira metade do século XX ter ocorrido modificações nas teorias raciais brasileiras, afastando do racionalismo que, a partir da biologia, apresentava diferenças inatas e hierárquicas entre os tipos humanos; segundo obra de Antonio Guimarães, as bases dos critérios de classificação racial ainda permaneciam no contexto

⁸³¹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999. p. 101, 102.

⁸³² VIANNA, Oliveira. Raça e assimilação 1959 [1932]:45. Apud GUIMARÃES, Antonio S. A. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999. p. 103.

histórico brasileiro deste capítulo. Em republicação de 1971 de um influente estudo das relações raciais no Brasil produzido pelo antropólogo Donald Pierson, originalmente publicado em 1942, o brasilianista apontou: “Tal como se emprega no Brasil, [...] ‘cor’ significa mais que simples cor, isto é, mais do que pigmentação, [significa] inclusive, em primeiro lugar, [a presença] de um certo número de outras características físicas: tipo de cabelo (talvez o mais importante), assim como os traços fisionômicos.”⁸³³ E é pela identificação das características físicas que definem os grupos de cor que se percebe as possibilidades de ascensão social no Brasil:

Oracy Nogueira (1985 [1954]), por seu turno, argumentou que, no Brasil, era a marca de cor (a aparência física) que contava em termos de distinção social, e não a origem biológica (raça), como nos Estados Unidos. Mais tarde, será apoiado nesses estudos que Carl Degler (1991 [1971]) formulará a famosa tese do “mulato como válvula de escape”, segundo a qual a ascensão social dos mulatos e mestiços resultava na sua cooptação por um regime de desigualdade social, privando os negros de uma liderança política mais preparada e educada.⁸³⁴

A partir dos argumentos de teoria social brevemente referenciados acima, é possível constatar que a adoção de elementos característicos da “cor” preta, particularmente o cabelo, limitava as possibilidades de ascensão social no Brasil – assim como potencializava o risco de discriminação. Riscos que podem ser assumidos como atos de coragem particularmente no contexto de aumento da repressão e com a ampliação da desigualdade social, a perda do poder de compra e as outras características dos “anos de aperto” ampliados na década de 1970.

A importância da expressão da afirmação racial através dos cabelos foi objeto de estudos do livro *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. No prefácio do livro, o antropólogo Kabengele Munanga afirma: “O cabelo é analisado, na obra da Professora Nilma Lino Gomes, não apenas como parte do corpo individual e biológico, mas, sobretudo, como corpo social e linguagem; como veículo de expressão e símbolo da resistência cultural.”⁸³⁵ A presente tese se apropria da leitura proposta pelo antropólogo para compreender o penteado *Black Power* como “veículo de expressão” antirracista e, nesse momento inicial de sua difusão no Brasil, como parte de uma linguagem específica, a Linguagem Política do Orgulho Negro, tal qual expresso em algumas imagens apresentadas neste capítulo da tese. Conforme a autora do livro citado, a

⁸³³ PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia*. 1971: 38. Apud. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999. p. 104. Sublinhado nosso.

⁸³⁴ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999. p. 111.

⁸³⁵ MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2008, p. 16.

antropóloga e pedagoga Nilma Lino Gomes: “O cabelo ‘afro’, também considerado por alguns como *black power*, foi considerado um estilo político pelo movimento de contestação dos negros desencadeado a partir da década de 60.”⁸³⁶ E complementa explicando o que seriam as características de tal penteado: “O *black power* é mais associado ao estilo de cabelo ‘crespo natural’ bem cheio (às vezes chamado pejorativamente de tipo ‘capacete’) e com cortes redondos ou quadrados (também chamado de estilo ‘marmitão’).”⁸³⁷ A autora ainda historiciza o uso do estilo:

O movimento de estetização negra, que destaca a importância da beleza dos descendentes de africanos, também tem influências profundas na produção musical norte-americana dos anos 60 e 70. Nos Estados Unidos, durante os anos 60, o *soul*, estilo musical negro cujos vários integrantes adotavam o cabelo estilo ‘afro’, era usado como trilha sonora para o Movimento dos Direitos Civis e de Consciência Negra norte-americanos.⁸³⁸

Dado o exposto nas últimas páginas, compreende-se a forte carga simbólica para a luta antirracista atribuída ao uso do penteado *black power* e sua densidade afirmativa do Orgulho Negro. Porém, assim como apontado na abordagem musical, os elementos visuais da moda *soul* podem ser localizados em pessoas brancas, sinalizando um gosto pessoal. Em sua adoção por pessoas negras é que estes elementos visuais são investidos de uma simbologia que lhes fornece dimensão política, antirracista. Portanto, é apenas em seu uso por pessoas negras que a presente tese compreende a moda *Blacken* quanto uma expressão da Linguagem Política do Orgulho Negro: a aparência, através da pigmentação da pele e demais características físicas de identificação social ao “significante ‘negro’” é o elemento central para a politização do símbolo e para a atribuição de dimensão política.

Uma pessoa branca usando os elementos da moda *black/soul* apresenta uma opção estética que não irá referenciar, em seu corpo, à mesma força política que uma pessoa negra. Tal adoção, contudo, pode assinalar um gosto pessoal ou um desejo de aproximação à estética *soul*. Afinal, um desejo de aproximação à estética *soul* é o que sugere a adoção do penteado *black power* na capa do álbum *Maravilhosa*, da cantora Wanderléa, lançado em 1972 pela gravadora Polydor. Oriunda da sonoridade *rock* da Jovem Guarda nos anos 1960, a cantora buscou modificar sua imagem artística na década de 1970, adotando a sonoridade *soul*. Tal modificação é anunciada aos potenciais consumidores e ouvintes na capa do disco, através da adoção deste elemento visual associado à cena da *Black Music* – embora a

⁸³⁶GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2008, p. 193.

⁸³⁷GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2008, p. 193. Nota de rodapé 5.

⁸³⁸GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2008, p. 196.

contracapa do disco retome a imagem consolidada da artista, com os cabelos ondulados. A referência visual, de tal forma, sugere uma antecipação do conteúdo do álbum, no qual a sonoridade *soul* aparece, por exemplo, na gravação de composições de Hyldon (“Vida maneira” e “Deixa”). A adoção de sonoridades da *Black Music* por artistas brancos também ocorreu nos EUA, onde foi chamada de *Blue-eyed-soul* ou *Plastic soul*.



Fig. 17: Wanderléa. *Maravilhosa*. Álbum. Polydor. 1972. Extraídas da página:

<<http://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2012/04/wanderlea-maravilhosa-1972-polydor.html>>

A mobilização da estética *soul*, portanto, angaria particular impacto social e dimensão política quando adotada por artistas negros. Como exposto neste capítulo, a participação do cantor Toni Tornado no V FIC interpretando a canção “BR-3”, assim como as performances de “Sou Negro” e “Se Jesus fosse um homem de cor” adquiriram maior teor contestatório ao serem articuladas ao gesto do punho cerrado, mas também pela corporeidade do cantor, ao exibir um volumoso penteado *black power*. Em sua apresentação no V FIC, impacto ampliado pelo acompanhamento vocal do Trio Ternura usando roupas dotadas de estampas coloridas da moda *soul*. A mobilização intencional desses elementos visuais de comunicação expressa o que Nilma Lino Gomes denominou por “saberes estético-corpóreos” no livro *O Movimento Negro Educador*: “Eles afirmam a presença da ancestralidade negra e africana inscrita nos corpos negros como motivo de orgulho, como empoderamento ancestral. Recolocam a negra e o negro no lugar da estética e da beleza.”⁸³⁹ No caso, de uma ancestralidade negra afirmada a partir da identificação diaspórica, em interlocução com referências estadunidenses.

Assim, convertido em um símbolo da estética do Orgulho Negro e identificado à luta antirracista, o impacto midiático do penteado *black power* no Brasil repercutiu em

⁸³⁹GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 2017, p. 80.

artistas de carreira consolidada na década de 1960. As últimas páginas deste capítulo, portanto, serão dedicadas à exposição comparativa entre capas de discos lançados por artistas estudados neste capítulo, visando explicitar, em diálogo com a reflexão desenvolvida neste tópico, a diferença a partir da adoção da Moda *Black/Soul*. A opção foi por apresentar capas de discos lançados nos anos 1960 e no recorte do primeiro tópico deste capítulo, priorizando até 1974. Torna-se perceptível que a comunicação visual da estética da Linguagem Política do Orgulho Negro ocorreu no produto disco antes da difusão midiática do “fenômeno *Black Rio*”. Assim, entre artistas da Bossa Negra, a comunicação visual de Elza Soares no álbum *A Bossa Negra*, de 1960, difere dos primeiros álbuns dos anos 1970, quando adota o estilo *Black Power*, como o *Sangue, Suor e Raça*, gravado com Roberto Ribeiro e com arranjos de Dom Salvador - que também mudou o visual. Jorge Ben apresenta-se de forma distinta nos álbuns *Ben é samba bom*, de 1964, e *Ben*, de 1972. Entre os artistas destacados no recorte deste segundo capítulo, é notável a diferença da comunicação visual entre o compacto “What you want to bet?/These are the songs”, de Tim, em 1967, e o álbum de 1973, *Tim Maia*. E também entre o Trio Ternura do álbum de 1971 e do compacto “Filhos de Zambi/Meu caso com você”, de 1973.

A mudança visual dos artistas, expressa nas capas dos discos, pode representar uma intenção de informar ao público quanto à roupagem estética das canções, indiciando uma aproximação à sonoridade da *Black Music*, tal qual sugerido para o LP de Wanderléa. Diante do desuso de textos nas contracapas dos LPs, a dimensão atrativa e de informação nos trabalhos gráficos das capas tem sua importância ampliada para o produto cultural disco. Essa possibilidade, porém, não invalida a hipótese da tese, de que tal adoção visual possa também se associar à dimensão política de uma maneira de se apresentar ao mundo, amparada na expressão de uma forma de identificação negra transnacional.



Fig. 18: Elza Soares *A Bossa Negra*. LP. 1960. *Sangue, suor e raça*. LP. 1974. Extraído de: <http://armazemmemoria.com.br/elza-soares/>

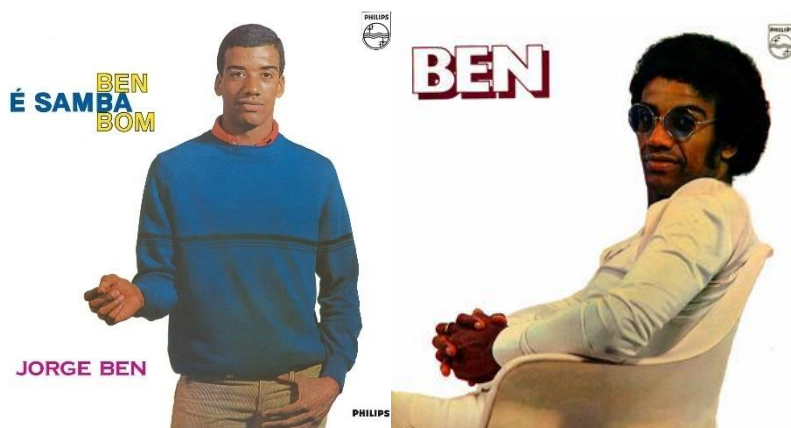


Fig. 19: Jorge Ben. *Ben é samba bom*. Álbum. Philips. 1964. Extraída da página: <https://www.amazon.com.br/LP-Jorge-Ben-Samba-Bom/dp/B00MA9WY9O>
 Jorge Ben. *Ben*. Álbum. Philips. 1972. Extraída da página: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_\(Jorge_Ben_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_(Jorge_Ben_album))



Fig. 20: Tim. *What you want to bet?/These are the songs*. Compacto. CBS. 1968. Extraída da página: <http://www.diogodiscos.com.br/pd-613065-compacto-tim-maia-what-you-want-to-bet-these-are-the-songs-2018.html>

Tim Maia.. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1973. Extraída da página: <https://armazemdovinil.com/produto/disco-de-vinil-tim-maia-tim-maia-1973/>



Fig. 21: Trio Ternura. *Trio Ternura*. LP. 1971. CBS. *Filhos de Zambi/Meu caso com você*. Compacto. 1973.
Extraídas da página:

<<http://jgsaudade.blogspot.com/2013/06/trio-ternura.html>>

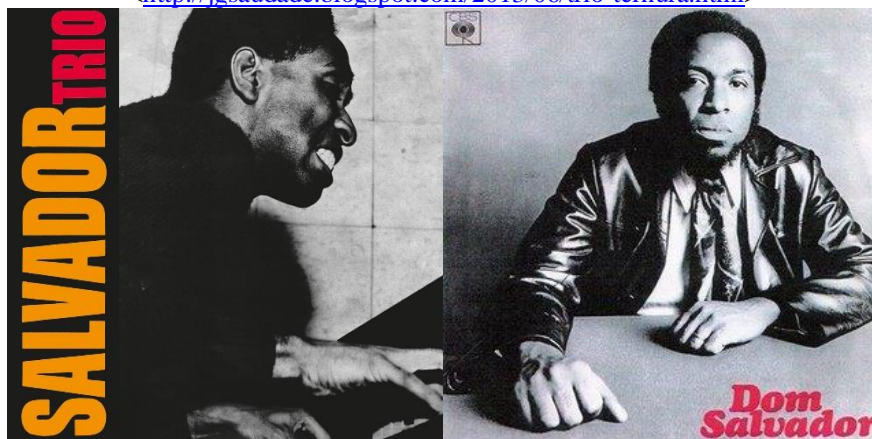


Fig. 22. Dom Salvador. *Salvador Trio*. LP. 1965. Mocambo. *Dom Salvador*. LP. 1969. CBS. Extraídas da página: <<https://www.discogs.com/>>

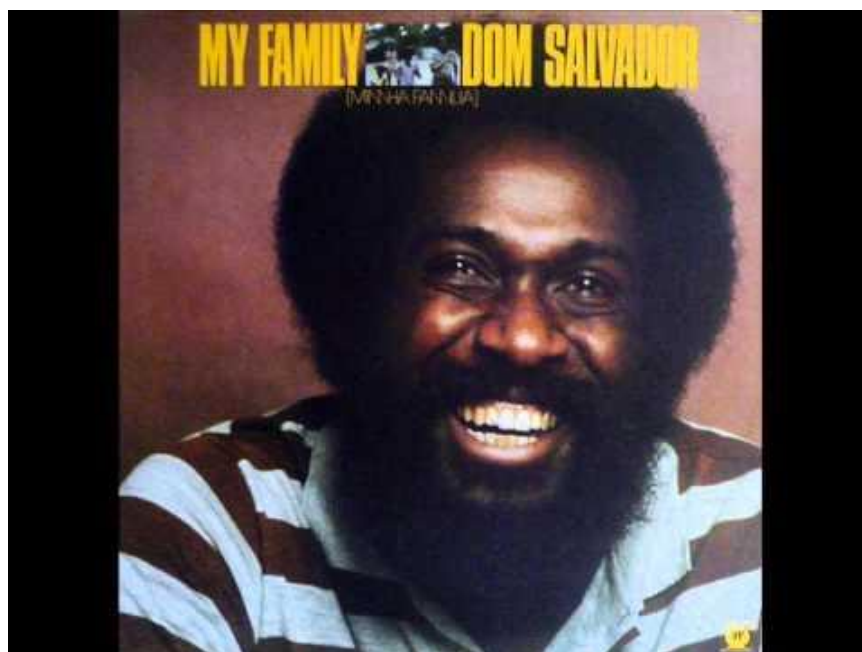


Fig. 23. Dom Salvador. *My Family*. LP. 1976. Muse Records. Lançado apenas nos EUA. Extraído da página: <<https://www.discogs.com/>>

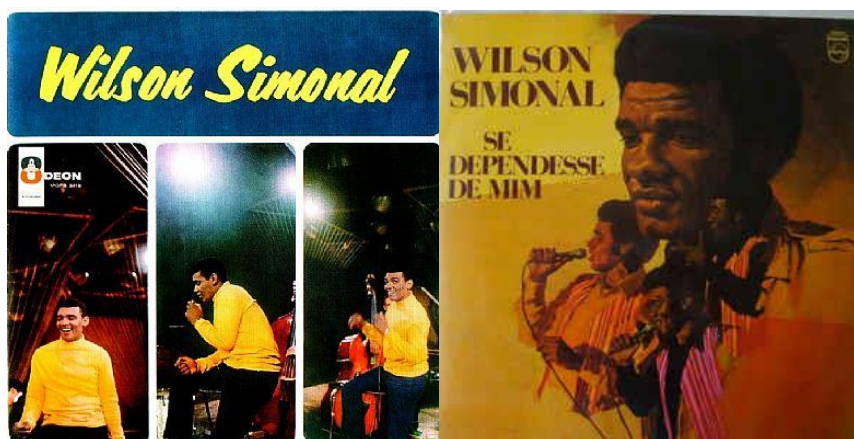


Fig. 24. Wilson Simonal *Wilson Simonal*. LP. 1965. Odeon. *Se dependesse de mim*. LP. 1972. Philips.
Extraídas da página: <<https://www.discogs.com/>>

Conclusão: “O começo do fim”.

A proposta deste segundo capítulo da tese foi analisar o recorte temporal no qual ocorreu o ápice da produção da *Black Music* Brasileira, a partir das sonoridades *soul* e *funk*, sendo, por isso, mais abordado pela historiografia que debruçou sobre tal produção musical. O capítulo buscou demonstrar que, nesse período da produção da *Black Music* realizada no Brasil, houve o registro de um expressivo número de canções que abordaram temáticas da linguagem negra antirracista e da Linguagem Política do Orgulho Negro.

Embora o período estudado tenha encoberto o momento mais repressivo da Ditadura Militar imposta no Brasil, com intensa atuação de órgãos de censura, a pesquisa localizou a publicização de muitas canções que contrapunham a representação difundida oficialmente sobre as relações raciais no Brasil. De tal forma, o ápice da sonoridade da *Black Music* Brasileira também configurou um momento de expressiva difusão das Linguagens Políticas Negras Antirracistas. Assim, a pesquisa atestou que as sonoridades predominantes no capítulo anterior, a Bossa Negra de orientação jazzística (*New Orleans, Hard Bop, Souljazz* e *Funky*), tornaram-se inexpressivas na produção da *Black Music* Brasileira da década de 1970, na qual predominava os gêneros da música jovem estadunidense, com a incorporação explícita do *soul* e *funk*. Também os processos de hibridação se tornaram menos frequentes, havendo maior número de reelaborações em português das sonoridades da *Black Music* dos EUA nas canções estudadas. Quanto à linguagem expressa nas letras das canções, no recorte deste segundo capítulo houve maior expressão de uma identificação negra construída a partir do diálogo transnacional entre Brasil e EUA, portanto, da Linguagem Política do Orgulho Negro e a maior recorrência do termo “negro” em contraposição ao termo “de cor” ou “mulata/o”.

Como parte da Linguagem Política do Orgulho Negro, junto à expressão das sonoridades e das temáticas das canções, foram difundidas formas de comunicação visual, um estilo de vestuário e, particularmente, de penteado que integram a estética do Orgulho Negro.

As hipóteses levantadas no capítulo foram que a partir da produção musical da *Black Music* do Brasil nos anos 1970 é possível compreender e explorar algumas das contradições da modernização autoritária realizada pela ditadura militar, sobretudo durante o “milagre”.

Por um lado, o incentivo à indústria fonográfica possibilitou a expansão do setor, a entrada de multinacionais estrangeiras e a oportunidade de gravação para muitos artistas. A política de relações exteriores do governo ditatorial no período, com aproximação ao continente africano em busca de novos mercados para exportações (“Pragmatismo responsável”), e o uso do ideário e discurso da “democracia racial” em tal processo, parecer ter beneficiado a difusão de canções antirracistas, que, apesar do acompanhamento de órgãos repressivos à difusão de ideias antirracistas, não impediu a circulação das canções estudadas.

Por outro lado, o agravamento da desigualdade econômica e os custos do “milagre brasileiro”, cobrados entre a população pobre - em sua maioria pessoas negras, recaiu sobre a parcela da população representada em muitas das canções da *Black Music* Brasileira, de modo que a tese propôs que estas devem ter experienciado o período enquanto *anos de aperto*.

Ainda sobre os setores sociais marginalizados e predominantemente negros, a “descoberta” pelas mídias dos bailes de subúrbio, voltados às sonoridades *soul* e *funk* estadunidenses, contribuiu para uma “corrida” de gravadoras para lançamentos de novos artistas da *Black Music* nacional. Contudo, aparentemente, o excesso de exposição em seguida propiciou um arrefecimento do gênero musical, a partir do impacto da *disco music*.

Capítulo Três:

De 1978 a 1988:

Da esfera do político à esfera da política.

Trago no meu peito as marcas do açoite
Na pele cor de noite que o bronze esculpturou
Tenho no meu sangue o elã da madrugada
De cada encruzilhada que Angola me deixou
Sou filha do atabaque, dos sons dos retirantes
Do Congo dos amantes caçados no Sudão
Das músicas de Gana, das flautas de Uganda
Das festas de Luanda, tambores do Gabão
E desses ancestrais, da Argélia ao Senegal
Nasceu meu carnaval e dele sou herdeira
E mostro com orgulho ao mundo, à Terra inteira.
Meu ritmo, meu viço, de Negra Brasileira.
(Irineia Maria/ Paulo Cezar Feital)

Introdução.

*Será sem fim o sofrer do povo do Brasil?
Nele, em mim, vive o refrão:
As camélias da Segunda Abolição virão!*⁸⁴⁰
(Caetano Veloso/Gilberto Gil. 2015)

A proposta de análise da *Black Music* Brasileira que vem sendo realizada nesta tese é amparada em um entendimento alargado de atuação política, para além das lutas pelo poder de Estado. Tal entendimento legitimou inserir esta pesquisa em uma abordagem de História Cultural do Político ao estudar a circulação de ideias antirracistas na canção em uma maneira específica de identificação entre pessoas negras no Brasil: a Linguagem Política do Orgulho Negro. Buscou-se nas inovações da História Política, agora atenta aos elementos do cotidiano, do cultural e do simbólico, uma compreensão mais abrangente para as abordagens e objetos da política e também um rico terreno de investigação: a esfera do político.⁸⁴¹

O pressuposto que orientou a pesquisa é que, ao trazer para a cena pública a denúncia sistemática do racismo brasileiro, a lógica da contestação efetuada por artistas e militantes negros antirracistas opera em um esforço contínuo para tornar pública, politizar, uma situação que o discurso hegemônico insiste em relegar para o silencioso espaço do privado. Essa situação é a manutenção da desigualdade racial e discriminação, sob uma falsa impressão de igualdade garantida pela legislação republicana do Brasil, mas que vale primordialmente para um grupo limitado: as pessoas brancas, ou, ao menos, as identificadas como não-negras.

De certa forma, tal compreensão vai ao encontro da percepção apresentada por Marcos Napolitano no ensaio *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*, ao situar, brevemente, sobre a “nova identidade [que] não cabia nos moldes do pensamento nacional-popular, mais afeito ao mito das três raças mestiças do que à identidade negra e afro-brasileira em conexão com o mundo da música pop estadunidense.”⁸⁴² Para o historiador: “A *Black music*, que conheceu um lugar de destaque

⁸⁴⁰Caetano Veloso e Gilberto Gil. *As camélias da segunda abolição* (Caetano Veloso/Gilberto Gil). *Dois amigos, um século de música*. Álbum. Warner/WEA. 2015.

⁸⁴¹ Parte da elaboração que se segue foi preliminarmente apresentada em: MORAIS, Bruno Vinícius L. de. A MPB e a reivindicação antirracista no Brasil durante a ditadura militar: uma proposta de abordagem teórico-conceitual. In: CUNHA, André Lescovitz et al (org.). *O fazer historiográfico na contemporaneidade*. 1ed. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, 2019, v. 01, p. 151-170.

⁸⁴² NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* - ensaio histórico. 2017, p. 322.

no próprio cenário fonográfico brasileiro com Tim Maia, Jorge Ben(jor) e Tony Tornado, acabou por criar redes capilares e invisíveis aos olhos da mídia hegemônica e da esquerda intelectual, com implicações culturais e políticas amplas.”⁸⁴³ A presente tese busca, na ampliação do conceito “política”, analisar as implicações da forma de expressão identitária negra dos artistas *Black*, a partir da difusão da Linguagem Política do Orgulho Negro, através da qual foi compreendida e comunicada essa forma de expressão - seja na canção ou em outros canais de comunicação.

O texto “História e Poder” de Francisco Falcon, publicado no manual *Domínios da História*, identifica na tradição da historiografia política o predomínio de uma concepção de “poder” vinculada ao “poder de Estado”.⁸⁴⁴ Também no *Dicionário de Política*, organizado pelo filósofo Norberto Bobbio e outros, o verbete “Política”, escrito pelo próprio filósofo, apresenta definição associada a tudo que se refira à cidade, pólis, ao que é público e à ideia de governo para a conquista e manutenção do “poder” – o poder de Estado, sobretudo na forma de Estado-nação.⁸⁴⁵ Assim, as análises “políticas” retratariam a gestão do poder de Estado e “disputas políticas” seriam aquelas entre os que reivindicariam sua conquista e manutenção.

O predomínio da concepção sobre política restrita ao poder de Estado resultou que algumas temáticas permanecessem eclipsadas nos estudos de História Política, entre as quais, as que fundamentam as reivindicações coletivas chamadas “identitárias”, basilares aos Novos Movimentos Sociais. No contexto brasileiro, os Novos Movimentos Sociais angariaram maior impacto a partir do final da década de 1970,⁸⁴⁶ com o novo sindicalismo, os movimentos de bairro, feministas, antirracistas e os movimentos gays (este, origem do que hoje é chamado LGBTQI+). No caso dos movimentos antirracistas, o marco de maior visibilidade é junho de 1978, quando, em uma manifestação em São Paulo, pessoas negras fundaram o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, logo rebatizado para Movimento Negro Unificado.

⁸⁴³ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. 2017, p. 322.

⁸⁴⁴ FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 1997. 5 ed, p. 97-138.

⁸⁴⁵ BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, MATEUCCI, PASQUINO. *Dicionário de Política*. Coord. Trad. João Ferreira. Brasília. Ed. Univ. de Brasília. 1998, p. 954-962.

⁸⁴⁶ Para uma abordagem geral e de época, SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira (orgs.) *São Paulo: O povo em movimento*. 1980. Para uma abordagem teórica de referência na sociologia dos movimentos sociais, GOHN, Maria da Glória Marcondes. *Novas teorias dos movimentos sociais*. 2008.

Segundo a historiadora Maria Helena Capelato: “Nos anos 1960-1970 o deslocamento da revolução para as rebeliões políticas e culturais produziu um tipo de revisão historiográfica que acabou privilegiando os estudos sobre os movimentos sociais, grupos minoritários e cultura”.⁸⁴⁷ A noção de “movimentos sociais”, segundo os cientistas sociais Adriano Duarte e Luiz Meksenas, surgiu como referência às formas de participação do proletariado na luta por sua emancipação social; porém, a partir desta concepção inicial, ocorre um sucessivo alargamento do conceito na produção acadêmica no decorrer do século XX, como o direcionamento de abarcar as mobilizações de trabalhadores rurais.⁸⁴⁸ No período assinalado por Maria Capelato, entre os anos 1960 e 1970, com o impacto da Contracultura, ocorreu uma nova ampliação dos sujeitos identificados aos movimentos sociais devido à repercussão das demandas do Feminismo e dos movimentos negros e *gay*, exigindo uma nova compreensão de “atuação política”. Conforme o sociólogo Luiz Cláudio Barcelos, o “conceito de identidade passa a substituir o de ideologia como referencial para a atuação e análise dos movimentos sociais”,⁸⁴⁹ justificando a “novidade” quanto aos “antigos” movimentos, urbanos e rurais.

Seguindo o caminho esboçado acima, as ações dos movimentos negros, ao expor os efeitos do preconceito e da discriminação racial e reivindicar uma mudança no perfil da sociedade, de modo a criar um ambiente mais igualitário, expressariam um tipo de atuação política. Mas essa atuação não se pauta, necessariamente, na busca por reestruturar o modelo econômico nacional ou na conquista do Estado, como pode ser percebido em reivindicações mais tradicionais identificadas à organização da luta de classes na esfera política – a partidária ou revolucionária. Seu campo de atuação denuncia o compromisso de modificar o terreno de configuração do social, do modo como as relações humanas operam no cotidiano. Para isso, alcança a gestão do Estado, criador e aplicador de leis. Tal como ocorre nas lutas de mulheres e pessoas LGBTQIA+, as lutas operadas na conformação da vida cotidiana por pessoas negras buscam no Estado a garantia e fixação de suas reivindicações em direitos, na legislação.

Para fundamentar a análise dessa expansão da atuação política, a fim de abarcar a luta contra práticas de discriminação e preconceitos no cotidiano - e sua difusão no objeto

⁸⁴⁷CAPELATO, Maria Helena Rolim. História Política. In: *Estudos Históricos*. Núm. 17. 1996, p. 162.

⁸⁴⁸DUARTE, Adriano Luiz, MEKSENAS, Paulo. História e Movimentos Sociais: possibilidades e impasses na constituição do campo do conhecimento. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 12, n. 1, p. 119-139, 2008.

⁸⁴⁹BARCELOS, Luiz Claudio. Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996, p. 189.

canção -esta tese buscou amparo na conceituação sugerida pelo historiador Pierre Rosanvallon. Esse autor, nos artigos do livro *Por uma História do Político*, propõe a identificação de uma “esfera do político” como o espaço onde são gerados e disputam ideais e representações que conformam o social, a vida em comum. Ambiente diferenciado, assim, embora em diálogo constante, do espaço da gestão do social através do Estado, a “esfera da política”.⁸⁵⁰ Por não idealizar a conquista do poder de Estado, o campo de atuação política primordial das lutas antirracistas, seja nos movimentos organizados, nas ruas ou canções, é a esfera do político.

A opção por introduzir este terceiro capítulo a partir de uma breve pontuação a respeito da ampliação das abordagens na História Política justifica-se pelo desenvolvimento que será tomado na redação do texto. Dos três capítulos desta tese, é neste último que será melhor explorada a identificação de uma atuação antirracista que transita entre a esfera do político e a esfera da política, localizada, a partir de diferentes marcos analíticos, no ano de 1978 e no decorrer dos dez anos seguintes. De tal forma, a partir dos marcos do impacto da *Disco Music* e do redirecionamento da indústria fonográfica, o primeiro movimento do capítulo irá manter o trajeto desenvolvido nos dois capítulos anteriores, ao explorar o cancionário da *Black Music* Brasileira lançado entre os anos de 1978 e 1988, uma atuação operada na esfera do político.

Apesar da identificação de uma nítida retração na produção do gênero em relação ao cenário do capítulo anterior, a circulação de elementos das Linguagens Políticas Negras Antirracistas aparece em algumas canções, como nas lançadas por Zezé Motta e Sandra Sá, principais destaques do gênero na indústria fonográfica durante o período. Também no cenário alternativo, com Itamar Assumpção, e na produção de artistas comumente associados à etiqueta de mercado MPB, Djavan, Gilberto Gil e Emílio Santiago, é possível localizar o diálogo com a produção *black* estadunidense e a difusão de ideias antirracistas e da Linguagem Política do Orgulho Negro. Diferente do capítulo anterior, para o recorte temporal deste terceiro capítulo não consta no acervo digitalizado pelo IBOPE dados sobre a Pesquisa de Vendas de Discos, de modo que não foi possível trazer informações sobre a recepção comercial dos trabalhos.

O segundo movimento do capítulo irá realizar um pontual afastamento do formato canção, mas mantendo a atenção à esfera do político, ao explorar uma produção intelectual

⁸⁵⁰ ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010.

negra antirracista difundida no suporte livro durante o recorte temporal do capítulo. O marco é a publicação no Brasil do manifesto de Abdias Nascimento divulgado no FESTAC'77, *O genocídio do negro brasileiro*. Esse aparente desvio do objeto estudado na tese é justificado por uma pergunta surgida, e sistematicamente retomada, durante a pesquisa deste trabalho: qual o significado do termo “racismo” que sustentava o discurso oficial e das grandes mídias no Brasil ao afirmarem a inexistência de racismo no país; o aparato policial, quando este identificava um “racismo negro”; ou mesmo os discursos do intelectual Gilberto Freyre, que combatia o “racismo de esquerda” e os “afro-racismos”? A pesquisa evidencia ser este um significado distinto daquele que sustenta a luta antirracista dos movimentos negros, mas a bibliografia consultada não apresentou ou problematizou tais nuances do vocábulo. A busca pela resposta a essa pergunta recordou um argumento do historiador Eric Hobsbawm:

Muitas fontes para a história dos movimentos populares apenas foram reconhecidas como tais porque alguém fez uma pergunta e depois sondou desesperadamente em busca de alguma maneira – qualquer maneira – de respondê-la. Não podemos ser positivistas, acreditando que as perguntas e as respostas surgem naturalmente do estudo do material. Em geral, não existe material algum até que nossas perguntas o tenham revelado.⁸⁵¹

Assim como na citação acima, na busca desesperada por encontrar alguma maneira de responder à questão levantada – paralela ao objeto, mas central ao tema desta tese –, a forma encontrada foi recorrer a alguns dos dicionários publicados no Brasil entre as décadas de 1930 e 1980, a fim de identificar os significados dados ao vocábulo “racismo”. Com esses verbetes, foi cotejado o significado operado em documentos das forças repressivas do Estado e outras fontes. Identificado um significado “consensual”, a leitura da produção intelectual antirracista lançada entre 1978 e 1986 - além de Abdias, por nomes como Joel Rufino, Lélia Gonzalez, Neusa dos Santos e Kabengele Munanga - permite acompanhar um esforço de ressignificação do vocábulo “racismo”, que vai ao encontro das mensagens difundidas nas canções abordadas no decorrer da tese. A atuação política em torno da ressignificação do termo, no argumento desta tese, amplia a sustentação da rejeição do ideário da “democracia racial” como um mito.

A reflexão e análise operada no segundo movimento deste capítulo permite aproximar a tese da abordagem consolidada da História Intelectual, ao estudar a compreensão e uso de um vocábulo a partir de obras literárias. Este estudo de uma história das idéias antirracistas na produção brasileira do cenário da redemocratização, recorda das

⁸⁵¹ HOBBSAWM, Eric. A história de baixo pra cima. In: *Sobre a História*. Ensaios. 1998, p. 220.

considerações apontadas pela historiadora brasileira Adriane Vidal Costa e por o historiador argentino Elias Palti no prefácio da obra *História Intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX*:

Em síntese, como nos ensina a “nova história intelectual”, não é no plano dos conteúdos referências dos discursos (as “ideias”) que é possível observar os tipos de distorções que tais discursos apresentam como resultado dos traslados contextuais. De fato, as “ideias” não conservam os vestígios das alterações nas suas condições de enunciação. Para encontrá-los, devemos trasladar nosso enfoque ao plano da dimensão pragmática da linguagem e seus usos. Ou seja, devemos reconstruir o conjunto de relações comunicativas dentro do qual um determinado enunciado foi produzido. Efetivamente, as enunciações, ao contrário das “ideias”, que são abstratas e genéricas por definição, são fatos plenamente históricos, sempre singulares. E o que os singulariza não está no que diz, mas sim em sua dimensão retórica, o que a tradição retórica medieval chamava de “circunstâncias”: quem fala, a quem se fala, como o diz, em qual marco de relações de poder etc.”⁸⁵²

O terceiro movimento do capítulo, enfim, propõe a atenção para a atuação antirracista transitando da esfera do político à busca por consolidação na esfera da política, a partir do marco da fundação do Movimento Negro Unificado e de sua atuação durante a luta em prol da redemocratização no Brasil. Com o fim da ditadura militar brasileira, durante a transição democrática, um breve balanço dos temas apresentados pela *Black Music Brasileira* por todo o recorte da tese (1960-1988) permite ao tópico realizar uma comparação com as pautas do Movimento Negro nos anos 1980. Além das reivindicações, o tópico compara a fixação de pautas antirracistas através do Estado, na Constituição Federal, promulgada em 1988 – como a tipificação do crime de “racismo”, reforçada pelo entendimento definido no tópico anterior.

3. 1. A *Black Music Brasileira* em declínio.

A produção musical gravada e lançada a partir de 1978 registra tal ano como marco de um declínio da *Black Music Brasileira* na indústria fonográfica, em consonância ao impacto comercial da *Disco Music*. A ascensão e apogeu da *Discotheque – Discoteca* ou apenas *Disco* – no Brasil foi analisada no livro *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*, de André Barcinski, no qual o autor destaca o impacto do grupo As Frenéticas - contratado pela gravadora Warner, dirigida por André Midani e recém-inaugurada no Brasil.

⁸⁵²PALTI, Elias; COSTA, Adriane Vidal. Prefácio – Os lugares das ideias na América Latina. In: idem [Orgs] *História Intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX*. 2021, p. 6.

A importância de *As Frenéticas* para a *Disco Music* é ressaltada por Márcia Tosta Dias, ao referenciar a mundialização dos gêneros e estilos musicais: “Em torno de 1977/78, a música dançante das discotecas, a *dance music*, surge no Brasil, na esteira do *boom* americano (e mundial) do gênero e tem sua expressão nacional com *As Frenéticas*.”⁸⁵³ O livro de André Barcinski, contudo, explicita mais detalhadamente sobre a difusão da onda *Disco* no Brasil:

As paradas dos discos mais vendidos em 1977 dão uma ideia do domínio da discoteca no Brasil. Dos cinquenta mais vendidos no país pelo menos vinte, incluindo LPs e compactos, estavam associados ao gênero, entre baladas lentas para dançar agarradinho e músicas mais aceleradas e animadas. O segundo disco mais vendido do ano - e que só perdia para o de Roberto Carlos - foi *I love to love*, de Tina Charles. (...) Em 1978, o domínio foi ainda maior: mais de 60% dos compactos e LPs que lideraram as paradas estavam associados à discoteca. (...) Já a produção brasileira vendeu muito com *Perigosa* (Frenéticas), *Amante Latino* (Sidney Magal), *A noite vai chegar* (Lady Zu), *Quem é ele* (Miss Lene) e *Tim Maia Disco Club* (Tim Maia).⁸⁵⁴

Portanto, enquanto em 1977 havia o ápice da produção fonográfica da *Black Music* brasileira - uma consequência da maior exposição midiática do gênero ocorrida no ano de 1976 -, a *Disco Music* também engendrava sucesso comercial, consolidado no ano seguinte. Ainda conforme André Barcinski: “Em julho de 1978, a TV Globo estreou a novela *Dancin Days*, com Sonia Braga, Antonio Fagundes, Lidia Brondi, Joanna Fomm e Glória Pires e a discoteca atingiu o auge de sua popularidade no Brasil.”⁸⁵⁵ Também o multimídia Carlos Imperial, nome de destaque para o *rock* da Jovem Guarda e a *Pilantragem*, contribuiu na ascensão da *disco* na televisão, pois, em 1978, ele “voltava à Tupi para comandar o programa *Os embalos de sábado à noite*, em que divulgava a nova onda da discoteca brasileira.”⁸⁵⁶ Consolidando a “febre *disco*”, difundiram espaços de danças dedicados ao gênero e também chamado discotecas.⁸⁵⁷

A *discoteca*, seja enquanto gênero musical ou enquanto espaço físico para performances de dança, difundiu-se no Brasil distanciada de suas origens nas comunidades negras dos EUA. No contexto estadunidense, o gênero já encontrava maior enraizamento entre as comunidades gays, por pessoas brancas e negras. Também no filme estadunidense *Saturday Night Fever*, estreado em 1977, conforme referenciado no capítulo anterior desta

⁸⁵³ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p. 80.

⁸⁵⁴ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 95, 96.

⁸⁵⁵ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 97.

⁸⁵⁶ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 115.

⁸⁵⁷ MOTTA, Nelson. Caia na gandaia. In: *Coleção História do Rock Brasileiro. Vol. 02. Super Interessante*. 2004, p. 69, 70.

tese, a trama celebrava as canções e danças *Disco* a partir de comunidades brancas— o protagonista, Tony Manero, era um jovem ítalo-estadunidense. No Brasil, o filme estreou em julho de 1978 pelo nome *Os embalos de sábado à noite*, um sucesso comercial que estimulou Carlos Imperial a se apropriar do título do filme para o seu novo programa na TV Tupi. A desassociação da *Disco* não apenas com as comunidades negras, mas à própria *Black Music* foi notável na recepção brasileira:

Antes havia o povo da black music, que vinha desde o começo dos anos 70, com o Tim Maia, o Cassiano, o Fábio, logo em seguida com o pessoal que formaria a Banda Black Rio, o Hyldon, os bailes funks de subúrbio. Isso tudo já vinha de bem antes, mas aí era o funk-soul carioca. A disco music começou no Brasil com as Frenéticas, que nem tinham muito a ver com funk e com soul. Pelo contrário, era uma espécie de disco-rock.⁸⁵⁸

A explosão da sonoridade *Disco*, contudo, não foi a única e tampouco a maior mudança ocorrida no cenário da indústria fonográfica brasileira no final da década de 1970. Em *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*, Márcia Tosta Dias estuda um processo no qual “As grandes empresas transformam-se em escritórios de gerenciamento de produto e elaboração de estratégias de mercado”; e identifica nos anos 1970 o “período de consolidação da moderna indústria fonográfica brasileira. Nos anos 1980 e 1990 é definida e, efetivamente, colocada em prática a sua reestruturação.”⁸⁵⁹ A alteração no direcionamento das grandes empresas do ramo fonográfico coexistiu e se relacionou com um momento de agravamento da crise econômica no Brasil, conforme ressaltado por Luiz Tatit em *O século da canção*: “A imensa crise financeira que atinge o Brasil a partir de 1973, e que só amenizaria nos anos 90, impede o surgimento de nomes que dependeriam de uma oportunidade de gravação. Nenhuma empresa se arrisca em lançamento incerto.”⁸⁶⁰

O livro de André Barcinski citado acima, no entanto, aborda mais detalhadamente as alterações realizadas no direcionamento artístico das gravadoras, apontando um marco em 1978: “Para muitos [artistas], a liberdade criativa nas gravadoras foi diminuindo a partir de meados da década, até chegar, por volta de 1978 ou 1979, a um estágio em que a gravadora decidia praticamente tudo: repertório, capa, produção e mesmo mudanças no estilo e no

⁸⁵⁸ MOTTA, Nelson. Caia na gandaia. In: *Coleção História do Rock Brasileiro. Vol. 02. Super Interessante*. 2004, p. 71.

⁸⁵⁹ DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p. 21, 22.

⁸⁶⁰ TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2004, p. 231.

visual dos artistas.”⁸⁶¹ O autor aproxima do argumento de Luiz Tatit, ao ressaltar que o processo de “profissionalização”, em cenário de crise econômica, limitou oportunidades de gravação:

No Brasil, as vendas [de produtos fonográficos] diminuíram quase 20% entre 1978 e 1979. Foi um período de intensa reformulação nas estratégias das gravadoras. As empresas começaram a perceber que era mais rentável ter *casts* menores e artistas maiores. Em vez de apostar em nomes desconhecidos e desenvolver suas carreiras ao longo do tempo, a nova ordem era contratar os astros mais populares a peso de ouro e tornar cada um de seus discos um “acontecimento”. No Brasil, essa mudança de rumos da indústria culminou com a chegada de alguns executivos estrangeiros que as grandes gravadoras enviaram para vigiar de perto as empresas. (...) Nos anos 1970, a Philips chegou a ter oitenta artistas contratados. Em 1981, esse número caiu para vinte. Os executivos se metiam em todas as decisões do departamento artístico.⁸⁶²

A mudança na dinâmica de funcionamento das gravadoras visava potencializar a obtenção de lucro, alterando o cenário considerado – por executivos – pouco profissional na indústria fonográfica brasileira de até então. André Barcinski resalta tal visão sobre o cenário fonográfico no país até a década de 1970: “A verdade é que as gravadoras brasileiras ainda eram, no fundo, empresas quase amadorísticas, onde um ou dois chefes decidiam tudo. Não que os executivos fossem diletantes ou mecenas, mas as estruturas das gravadoras eram enxutas, e muitas decisões artísticas eram tomadas por instinto e gosto pessoal.”⁸⁶³ Mas tal mudança de orientação também sofreu a influência de uma mudança no “comportamento do mercado”, segundo André Midani, um dos executivos de maior destaque na época:

Eu era visto como um Midas da música, tudo o que eu via dava certo, e aí chegou o dia em que tudo o que eu via dava errado. Isso aconteceu porque o comportamento do mercado mudou. No período 1968/1976 o que fazia sucesso era o discurso do artista. O importante era o personagem e o que o personagem falava. Quando chegou em 77, uma das grandes mudanças que começaram a se desenhar é que o personagem ficou relegado a um segundo plano diante da música. Aí eu vi que tinha passado anos sem olhar direito para a música, sem sacar se ela fazia sucesso ou não.⁸⁶⁴

Já para a classe artística, o redirecionamento da gerência artística das gravadoras significou não apenas limitação de oportunidades, mas também certo engessamento para os contratados. No livro *Marcelo Nova - o galope do tempo: conversas com André Barcinski*, Marcelo - compositor e vocalista da banda baiana Camisa de Vênus, um dos expoentes do Rock Brasileiro lançado nos anos 1980 -, menciona de sua relação por vezes conflituosa

⁸⁶¹ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 44, 45.

⁸⁶² BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 159.

⁸⁶³ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos: 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 39.

⁸⁶⁴ Entrevista com André Midani. In: VICENTI, 2008, p. 59. Apud. PAIVA, Carlos E. A. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. 2015, p. 136.

com executivos da indústria fonográfica. O artista foi um dos pioneiros da cena rockeira que se tornou um “carro chefe” do mercado fonográfico oitentista. Tendo iniciado carreira um pouco mais velho que a maior parte de seus companheiros de geração musical, Marcelo (que gravou o primeiro álbum na faixa dos 30 anos, enquanto na cena rockeira predominava adolescentes na casa dos 20 anos ou menos) sugere um gesto de maturidade a resistência à direcionamentos artísticos - que propiciou o rompimento de seu primeiro contrato artístico com a Som Livre que impôs a alteração do nome da banda pouco após o lançamento do primeiro LP, em 1983. E destaca como uma rara exceção a atuação profissional de André Midani: “Agora ele se aposentou, mas ele se destacava culturalmente, intelectualmente, nas atitudes, na forma que encontrou para conduzir a Warner. Eu percebia nele uma busca pela liberdade artística que nunca mais encontrei em grandes gravadoras.”⁸⁶⁵ A avaliação de Marcelo Nova ganha maior força por ser um livro de memórias publicado em 2017, após o artista transitar por diversas gravadoras e estar, desde 1998, na cena de gravação independente - na qual lançou 9 álbuns.

O redirecionamento da produção artística na indústria fonográfica, visando atentar ao “comportamento de mercado” para potencializar as vendas, alterou, portanto, as dinâmicas de relacionamento entre artista e gravadora, a partir da maior pressão por retornos comerciais aos produtores musicais. Os estudos e memórias publicadas sobre o período indicam que o final dos anos 1970 promoveu uma menor liberdade artística para a atuação dos profissionais da produção musical, que até então encontravam um cenário de maior liberdade. Uma possível síntese da mudança é que as gravadoras passaram a se preocupar mais em corresponder aos gostos do “mercado consumidor” do que em buscar ditar esses gostos a partir da contratação de novos artistas considerados experimentais e inovadores por produtores musicais.

Na leitura do autor da presente tese, a atuação das gravadoras no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, a partir de produtores e diretores artísticos, por vezes expressava *estratégias de acomodação* com os governos da ditadura militar. O uso do conceito é inspirado na reflexão do historiador Rodrigo Patto Sá Motta no artigo *A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política*: “acomodação permite expressar melhor a ideia de que mesmo em uma ditadura houve oportunidades para acomodar intelectuais e acadêmicos do campo oposicionista, em um jogo de mútuas

⁸⁶⁵ BARCINSKI, André. *Marcelo Nova - O galope do tempo: conversas com André Barcinski*. 2017, p. 114.

concessões entre Estado e atores sociais.”⁸⁶⁶ O historiador, ao estudar os círculos universitários na ditadura, identificou muitos intelectuais “ideologicamente suspeitos em cargos públicos”, a partir de um comportamento mutuamente ambíguo ou flexível: “Tratava-se de jogo em que o Estado buscava atrair o intelectual/professor e este precisava moderar suas opiniões e comportamentos. Entretanto, o Estado igualmente cedia ao transigir com os valores do ‘inimigo’ - por vezes contrários aos seus - e ao permitir sua circulação, ainda que em versões fracas.”⁸⁶⁷ Tal reflexão é sugestiva para pensar a atuação das gravadoras que, a despeito do funcionamento de órgãos de censura, veiculavam valores opostos aos do governo ditatorial – sejam discursos socializantes, de denúncia da ditadura ou das Linguagens Políticas Antirracistas expostos nos capítulos desta tese – “ainda que em versões fracas”; utilizando das iniciativas de fomento realizadas pelo governo no setor fonográfico, parte da política de *modernização autoritária conservadora*.

O ano de 1978, portanto, destaca-se na produção fonográfica brasileira pela ascensão da música *Disco* e por uma alteração no gerenciamento industrial no setor, ao priorizar uma dinâmica empresarial visando a potencialização de lucro. O cenário, no entanto, não impediu a repercussão do repertório da *Black Music* no país. Da produção estadunidense, duas baladas *soul* do conjunto The Commodores destacaram, conforme pontuado por Mauro Ferreira:

No Brasil, “Easy” tocou muito no primeiro semestre de 1978, propagada na trilha sonora internacional da novela-*blockbuster* “O Astro”, exibida pela TV Globo entre fim de 1977 e o primeiro semestre de 1978. Hit do álbum de 1978, “Three Time a Lady” também conquistou o Brasil ao ser incluída na trilha sonora internacional da novela “Dacin’Days”, exibida pela TV Globo naquele ano de 1978.⁸⁶⁸

A produção da *Black Music* Brasileira também teve lançamentos em 1978, conforme abordado no capítulo anterior desta tese, com discos de artistas que conquistaram evidência nos anos anteriores. Mas estreias em LP também foram registradas, como Don Beto, artista que angariou notoriedade ao ter sua canção “Pensando nela” executada na trilha sonora da telenovela *Dona Xepa*, exibida na Rede Globo entre 24/05/1977 e 24/10/1977.⁸⁶⁹ Contratado pela gravadora Som Livre, na esteira da repercussão da canção na telenovela, o cantor lançou, no primeiro semestre de 1978, seu primeiro e único álbum, *Nossa*

⁸⁶⁶MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política. In: *páginas*, año 8 - n° 17. 2016, p. 16.

⁸⁶⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política. In: *páginas*, año 8 - n° 17. 2016, p. 17.

⁸⁶⁸ FERREIRA, Mauro. *The Commodores*. [Coleção Folha. Soul & Blues] 2015, p. 30.

⁸⁶⁹<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dona-xepa/>> Acesso 09/08/2021.

Imaginação, contando com doze canções na sonoridade de baladas *soul*, mas nenhuma delas evocando as linguagens antirracistas - a temática do LP transita entre romântica e existencial.⁸⁷⁰ O artista, com este trabalho, conquistou o prêmio Globo de Ouro na categoria Melhor Disco do Ano 1979.⁸⁷¹

Outra estreia da *Black Music* Brasileira em LP no ano foi a de Zezé Motta, artista então amplamente conhecida por sua atuação como protagonista no filme *Xica da Silva*, produção dirigida por Cacá Diegues. O filme, baseado em fatos reais, abordou uma escravizada que estabeleceu relação amorosa com uma autoridade portuguesa nas Minas Gerais setecentistas e tornou-se uma mulher poderosa na região. Conforme a sinopse disponibilizada pelo Museu da Imagem e do Som: “O filme foi um grande sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento (1976) e, de forma alegre e carnalizada, não deixa de evocar a luta do povo brasileiro contra os poderosos.”⁸⁷² Um livro biográfico sobre a artista foi publicado em 2018, *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*, escrita pelo ator Cacau Hygino, mas uma síntese representativa da biografia de Zezé foi escrita por Lélia Gonzalez, “possivelmente em meados de 1984”, uma “transcrição original encontrada no Memorial Lélia Gonzalez”.⁸⁷³

Todos a conhecemos como a atriz promissora que despontou em *Roda Viva*, sob a direção de José Celso Martinez; que se afirmou em Arena canta Zumbi, dirigida por [Augusto] Boal, ou na novela *Beto Rockfeller*. Todos sabemos que atingiu o estrelato, arrebatando público e crítica, com sua magnífica interpretação em *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, a ponto de os críticos de Chicago poucos meses atrás terem comentado: “Basta de Evita! Agora queremos Xica”.

E quem desconhece aquela voz quente e aveludada, mas às vezes zombeteira e cortante como faca amolada, que mexe com a gente quando canta “Senhora Liberdade”, “Cais escuro”, “Rita baiana”, “Oxum” e tantas outras músicas mais?

Mas muitos poucos de nós a conhecemos como aquela criança que, vinda de Campos com os pais e o irmão, morou no morro do Pavãozinho e estudou em colégio interno para crianças pobres. Ou como a adolescente que ajudava a mãe na costura, ouvindo rádio o dia inteiro, e que depois cantava as músicas ouvidas para o pai, a fim de que este as transformasse em partituras a serem distribuídas entre os membros do conjunto de músicos profissionais que dirigia. Poucos sabem que essa mesma adolescente começou a tomar consciência da situação dos deserdados e oprimidos, pobres e negros como ela própria quando fez o ginásio no colégio João XXIII, na Cruzada São Sebastião. Mas nada disso a fazia desistir. Ao entrar para o segundo grau (curso de contabilidade), foi trabalhar como operária ao mesmo tempo que estudava teatro com Maria Clara Machado. Vida

⁸⁷⁰ Don Beto. *Nossa Imaginação*. Álbum. Som Livre. 1978. Relançamento em CD: Som Livre. 2006.

⁸⁷¹ <https://www.morganmusic.com.br/site/?page_id=3540> Acesso 09/08/2021.

⁸⁷² <<https://acervo.mis-sp.org.br/video/xica-da-silva-direcao-de-caca-diegues>> Acesso 09/08/2021.

⁸⁷³ GONZALEZ, Lélia. Fontes. in: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 366.

dura de jovem negra pobre, numa sociedade onde os espaços reservados para mulheres, negros e pobres são aqueles da exclusão.⁸⁷⁴

A biografia de Zezé Motta ressalta uma condição econômica de origem que estabelece paralelos com vários outros artistas abordados nos capítulos desta tese: ter habitado em um “morro”, trabalhado desde a tenra idade e a “vida dura de jovem negra pobre” - conforme definiu Lélia Gonzalez. A percepção da origem de tantas pessoas negras da classe artística compartilhar de uma condição de exclusão explícita não ser apenas uma coincidência, mas uma consequência dos efeitos estruturais do preconceito e discriminação raciais na sociedade brasileira. Para Zezé, assim como aos demais artistas estudados nesta tese de origens pobres, a oportunidade para sair de tal condição social foi possibilitada pela atuação artística. No caso de Zezé Motta, primeiro pela encenação dramática, que possibilitou à atriz estabelecer carreira paralela como cantora. Segundo ela, em entrevista ao historiador Ricardo Santhiago para o livro *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*: “Eu sempre quis ser cantora e atriz. Sempre quis ser ‘cantriz’! Na minha trajetória, estas duas opções corriam paralelas, mas a oportunidade para me tornar atriz chegou antes.”⁸⁷⁵

O primeiro álbum gravado por Zezé Motta foi lançado em 1975, um LP de Gerson Conrad, que a convidou para dividir os vocais com ele na maioria das canções. Gerson foi integrante do grupo de *rock* e MPB Secos & Molhados, conjunto de enorme popularidade em 1973 e 1974, quando lançou dois álbuns antes do fim de sua formação clássica - que contava com Gerson, o vocalista Ney Matogrosso e o vocalista, violonista e compositor principal, João Ricardo. O LP *Gerson Conrad & Zezé Motta* foi lançado pela Som Livre pouco após a dissolução do conjunto, contando com quatorze composições do cantor e violonista Gerson Conrad em parceria com Paulinho Mendonça,⁸⁷⁶ canções que apresentavam “na imagem do meio rural e na vida saudável longe dos centros urbanos seu principal arquétipo.”⁸⁷⁷

O álbum com Gerson Conrad não teve grande repercussão, situação oposta à que ocorreu à produção cinematográfica *Xica da Silva*. Produzido pela estatal Embrafilme, o filme foi um sucesso de bilheteria e de crítica, conquistando os prêmios de Melhor Filme,

⁸⁷⁴ GONZALEZ, Lélia. Fontes. in: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 228.

⁸⁷⁵ SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. 2009, p. 201.

⁸⁷⁶ Gerson Conrad e Zezé Motta. *Gerson Conrad & Zezé Motta*. Álbum. Som Livre. 1975. Relançamento em CD. Som Livre. 2006.

⁸⁷⁷ <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cantrizes/default.php?reg=1&p_secao=27> Acesso 09/08/2021.

Melhor Direção e Melhor Atriz para Zezé Motta no Festival de Brasília (1976); Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Atriz para Zezé Motta no Prêmio Air France de Cinema (1976); o Prêmio Coruja de Ouro do INC – Instituto Nacional de Cinema – de Melhor Atriz para Zezé Motta, Melhor Atriz Coadjuvante para Elke Maravilha, Melhor Fotografia e Melhor Coreografia (1976); e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Atriz e Melhor Montagem (1977).⁸⁷⁸ A repercussão nos cinemas propiciou oportunidades para Zezé enquanto cantora, como nas viagens de divulgação do filme. O seu livro biográfico ressalta: “Zezé fez muitos shows nos Estados Unidos. Os cartazes anunciavam: ‘show de Zezé Motta, a estrela do filme ‘Xica da Silva’.”⁸⁷⁹ No Brasil, Zezé concedeu diversas entrevistas nas quais anunciava seu desejo de cantar, sendo procurada por gravadoras e pelo empresário Guilherme Araújo, que trabalhava com Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e o antigo vocalista dos Secos & Molhados, Ney Matogrosso, que passou a empresaria-la em 1977.⁸⁸⁰

Com a notoriedade obtida pelo sucesso do filme e empresariada pelo nome experiente e bem relacionado de Guilherme Araújo, Zezé Motta estabeleceu um contrato com a gravadora Warner, dirigida por André Midani. Ainda em 1977, Zezé lançou um compacto simples com as faixas “Babá Alapalá”, de Gilberto Gil e “Xica da Silva” - a canção biografia composta por Jorge Ben para o filme e que, com Zezé, adquiriu maior sonoridade *soul*, particularmente pelas guitarras. O passo seguinte foi a reunião de um repertório de canções inéditas de artistas de destaque. De tal forma, em 1978 houve mais três lançamentos de Zezé. Um compacto simples, com as faixas “Pecado original” (Caetano Veloso) e “Dores de amores”, em dueto com Luiz Melodia, compositor da canção – que também foi gravada no mesmo ano por Emílio Santiago.⁸⁸¹ Um compacto duplo, incluindo “Rita baiana” (John Neschling/Geraldo Carneiro), “Trocando em miúdos” (Francis Hime/Chico Buarque), “Magrelinha” (Luiz Melodia) e “Baba Alapalá” (Gilberto Gil) - sendo essas duas últimas presentes no Lado B, versões de faixas originalmente lançadas

⁸⁷⁸ <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso 09/08/2021.

⁸⁷⁹ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 91. O impacto midiático do filme à época e sua repercussão educativa foram estudados na tese FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Xico Rei (1985)*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. 2014.

⁸⁸⁰ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 107.

⁸⁸¹ Zezé Motta. *Pecado original/Dores de amores*. Compacto. Warner/WEA. 1978. A gravação de Emílio foi lançada no álbum *O canto crescente de Emílio Santiago*. LP. Philips. 1978.

pelos compositores nos álbuns *Pérola Negra* (1973) e *Refavela* (1977).⁸⁸² E, enfim, um LP, que aproveitava as seis canções lançadas nos compactos e incluía outras cinco composições.

O primeiro álbum de Zezé Motta documentou o apadrinhamento musical da artista por Luiz Melodia, de quem gravou três canções: a inédita “Dores de amores”, único dueto do LP, e as regravações do *blues* “Magrelinha” e de “O morro não engana” (lançada pelo compositor no mesmo ano, 1978), três canções em arranjos que sinalizavam para o *soul*. A diversidade na sonoridade do disco, no entanto, extrapolava a vertente *Black Music*, evocando a produção de Luiz Melodia. Conforme o biógrafo Cacau Hygino: “Foi um LP bem eclético, tinha chorinho, pop/romântico, música afro-brasileira, até funk. Na capa, em cima dos seios, havia umas folhas que a censura mandou colocar, mas dentro do LP ela aparecia numa foto quase nua.”⁸⁸³ O álbum apostava em uma imagem de ousadia da intérprete. Porém, para transmitir essa ousadia em sonoridade - em uma estreante, sem trajetóriasólida como cantora e cuja performance em um repertório próprio eram novidade - angariou maior importância a figura do produtor musical.

Segundo a socióloga Marcia Tosta Dias, o produtor musical: “Coordena todo o trabalho de gravação, escolhendo os músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos. Pensa na montagem do disco, na sequência em que as músicas devem ser apresentadas e escolhe as faixas de trabalho (músicas que serão usadas para a divulgação nas rádios e na televisão).”⁸⁸⁴ O produtor selecionado para o disco de estreia de Zezé Motta foi Arnolphi Lima Filho, vulgo Liminha, que fora baixista do grupo tropicalista e de *rock* progressivo Os Mutantes até 1974 e em 1977 estreou na produção musical de *Caia na Gandaia*, primeiro álbum do grupo *disco* As Frenéticas.⁸⁸⁵ Diferente da opção realizada com As Frenéticas - com as quais atuou por todo o disco um grupo fixo, o conjunto de *rock*, marginal, Bixo da Seda - Liminha convocou um time de músicos experientes e respeitados para o álbum de Zezé, a começar por si próprio no baixo e seu antigo companheiro de Os Mutantes, o guitarrista Sérgio Dias Batista. Outros instrumentistas renomados foram selecionados: os guitarristas e violonistas Perinho Albuquerque, Paulinho Soledade e Luiz Cláudio; os baixistas Jamil Joanes (da Banda Black Rio), Rubens Sabino, Luizão e Moacir

⁸⁸² Zezé Motta. *Rita baiana/Trocando em miúdos/Magrelinha/Baba Alapalá*. Compacto duplo. Warner/WEA. 1978.

⁸⁸³ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 109.

⁸⁸⁴ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p. 95.

⁸⁸⁵ As Frenéticas. *Caia na gandaia*. Álbum. Warner/WEA. 1977.

Albuquerque; os bateristas Tutty Moreno, Paulinho Braga e Robertinho Silva; e os pianistas Tomás Emprota, Miguel Cidras e Antônio Adolfo - todos eles com experiência em álbuns de MPB e *Black Music* Brasileira. E a canção escolhida para abrir o disco, uma composição inédita do casal Rita Lee/Roberto de Carvalho, feita especificamente para a cantora, servia como cartão de visita, “Muito prazer, Zezé”:

Muito prazer, eu sou Zezé/ Mas você pode me chamar como quiser/ Eu tenho fama de ser maluquete/ Ninguém me engana, nem joga confete/ Mas pra quem gosta de amar e segredo/ eu sou um prato cheio/ Eu quero dar uma colher/ Eu sou Zezé, da terra do Sol/ da lua de mel/ da cor do café/ Muito prazer, eu sou Zezé/ uma rainha, uma escrava, uma mulher/ uma mistura de raça e cor/ uma vida dura, mas cheia de sabor/ é que hoje em dia estou mais atrevida/ muito mais sabida/ Meu nome é Zezé, mas pode chamar de Xica, se quiser.⁸⁸⁶

A letra da canção “Muito prazer, Zezé” repercute o impacto da atuação no filme Xica da Silva para a carreira de Zezé Motta, visto que a composição destinada a ser uma apresentação da cantora a associa à personagem; seja de forma sugerida, nos versos *muito prazer, eu sou Zezé/ uma rainha, uma escrava, uma mulher* ou no trecho final, quando autoriza o/a ouvinte a chamá-la por Xica. A dimensão racial também foi evocada por Rita e Roberto nos versos que caracterizam a intérprete como *da cor do café* e *uma mistura de raça e de cor*. A execução instrumental e vocal da canção concede uma dimensão alegre, que é reforçada pela inclusão de risadas por Zezé durante o canto. Características de composição e performance que aparecem também em outra canção feita para Zezé, por Moraes Moreira, “Crioula”: *Quando eu penso nela/ na forma de canção/ eu imagino um som/ que revele/ o tom de sua pele/ Crioula/ Quando eu penso nela/ o meu coração bate num swing/ que se passa da cabeça aos pés/ que corre no sangue/ swing que é natural da raça.⁸⁸⁷*

Três das canções gravadas no álbum *Zezé Motta*, contudo, abordam temáticas raciais a partir de linguagens antirracistas. “O morro não engana”, de Luiz Melodia e Ricardo Augusto, lançada pelo compositor no mesmo ano no álbum *Mico de Circo*, conforme foi abordado no capítulo anterior, traz uma representação sobre as favelas que inverte a associação dos morros com a violência urbana nos versos *morro do medo/ morro do sono/ morro do sonho/ morro no asfalto*. A composição explora a polissemia do termo “morro” ao associar o medo, o sono e o sonho ao morro enquanto espaço geográfico, em contraposição ao “morro” enquanto conjugação do verbo morrer, quando referente ao

⁸⁸⁶ Zezé Motta. Muito prazer, Zezé (R. Lee/ R. Carvalho). *Zezé Motta*. Álbum. Warner. 1978. Fx. 01, Lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=QxsNnT_VG6U>

⁸⁸⁷ Zezé Motta. Crioula (Moraes Moreira). *Zezé Motta*. Álbum. Warner. 1978. Fx. 01, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=z6TYL-rQVE4>>

espaço geográfico do asfalto. É o asfalto que apresenta o risco à vida do eu-lírico da canção, que na interpretação de Zezé Motta tem mantida a sonoridade *soul* pela execução instrumental, em bateria, percussão, guitarra e piano e baixo elétricos, além de um arranjo de cordas e flautas.

As duas canções que encerram o álbum de estreia *Zezé Motta* retratam a religiosidade de matriz africana, a partir do culto a orixás. “Dengue”, composta por Leci Brandão (sambista que então se destacava a partir de uma renovação do samba, realizada por artistas envolvidos com a escola de samba Cacique de Ramos), não evoca as sonoridades da *Black Music*, sendo executada apenas por cinco percussionistas, o baixo elétrico de Liminha e coro. A letra, *Olha que dengue/ olha que calma/ Oxum me entende/ Oxum me acalma/ Na cachoeira toda danada/ toda faceira, toda enfeitada/ Oloriê salve o tesouro/ Ora iê, iê ô/ Dona do ouro*,⁸⁸⁸ celebra a orixá que, conforme o *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, é: “Deusa das águas doces – rios, lagos, cachoeiras – bem como da riqueza e da beleza. Deusa menina, faceira, a mais jovem e preferida esposa de Xangô, portanto uma das rainhas de Oyó, segundo os mitos”,⁸⁸⁹ em verbete que prossegue descrevendo a indumentária e colares característicos da divindade, que justificam na canção a referência *toda enfeitada*. E a faixa que encerra o LP, “Babá Alapalá” é uma reverência a Xangô selecionada do repertório composto e gravado por Gilberto Gil no projeto *Refavela: Aganjú, Xangô, Alapalá/ Xangô, Aganjú*. Embora as duas versões utilizem a mesma instrumentação (baixo, guitarra, bateria, percussão e violão, além de acompanhamento de coro), a gravação de Gil sugere influências da sonoridade nigeriana *Juju Music*, sobretudo pela execução da guitarra, enquanto a de Zezé aproxima da sonoridade *Black*, principalmente nas performances do baixo e bateria.⁸⁹⁰ Sobre o tema da composição, Maurício Barros de Castro, em *Refavela. O livro do disco*, ressalta:

“Babá Alapalá” é marcada pela pergunta que se repete, do filho para o pai, do pai para o avô, do avô para o bisavô, do bisavô para o tataravô: “Onde está?” É uma pergunta sobre a ancestralidade que se tentou apagar com o tráfico de africanos escravizados, uma empreitada desumana que sequestrou cerca de 12 milhões de indivíduos de suas famílias, de suas nações de origem, e os acorrentou amontoados em diversos tipos de embarcações negreiras que rumaram, principalmente, para o chamado “Novo Mundo”. É sobre este desmantelo da

⁸⁸⁸ Zezé Motta. Dengue (Leci Brandão). *Zezé Motta*. Álbum. Warner/Wea. 1978. <<https://www.youtube.com/watch?v=aN0oyTOlrVA>>

⁸⁸⁹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*: com origem das palavras. 1977, p. 202.

⁸⁹⁰ Zezé Motta. Babá Alapalá (Gilberto Gil). *Zezé Motta*. Álbum. Warner. 1978. Fx. 06, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=CbAcMUxq2T0>>

memória que se buscou impor ao africano – para reduzi-lo a mercadoria e força de trabalho – que a canção se refere.⁸⁹¹

Apesar do repertório por compositores renomados, da produção, do talento e da repercussão midiática de Zezé Motta na época, as vendas de seu primeiro álbum revelaram-se frustrantes para a indústria fonográfica. O resultado foi uma intervenção da gravadora para um redirecionamento da então incipiente carreira fonográfica da artista. Segundo Zezé:

Com o sucesso que eu estava fazendo, a Warner achou que eu ia vender milhões, mas não foi bem assim... Essas coisas são imprevisíveis e acabei vendendo menos do que a gravadora esperava. Eles acharam que tinha alguma coisa errada com meu trabalho: disseram que eu tinha que direcioná-lo, que devia ter um rótulo e que esse rótulo seria o samba.

Espernei pra cá e pra lá, mas no disco *Negritude* topei gravar alguns sambas. Mesmo assim, sempre rejeitei o rótulo de sambista - não porque tivesse algo contra o samba, mas porque sabia que a gravadora queria que eu gravasse samba por ser negra. Eu achava isso, vamos dizer, meio estranho... Parecia uma ditadura com o artista negro.⁸⁹²

Ou seja, o resultado comercial menor que o esperado diante da fama de Zezé Motta após o filme *Xica da Silva*, mesmo que em uma forma de atuação artística totalmente distinta (a musical) e em uma primeira experiência, instigou a pressão da indústria fonográfica em impor rumos específicos à carreira da cantora. Tal redirecionamento, como foi percebido por Zezé, buscava circunscrever sua carreira ao posto de sambista - um lugar social criado pelo preconceito e discriminação racial. Conforme ressaltado pela artista, o preconceito não está na gravação de sambas (o seu primeiro LP flertava com o gênero no choro “Rita baiana”), mas na imposição, a despeito da identidade musical que Zezé buscava conceder à sua carreira.

A consciência de Zezé Motta quanto ao fundamento preconceituoso e discriminatório da pressão por um redirecionamento ao samba era reforçada pela atuação da artista junto ao Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial - organização surgida ao público em julho de 1978 como uma união de diversas instituições antirracistas e da qual a cantora foi uma das fundadoras, após atuar em organizações antirracistas desde 1971.⁸⁹³ Apesar da militância, porém, Zezé adotava posturas menos restritivas quanto à sua carreira. A própria construção da personagem no filme *Xica da Silva* era rejeitada por setores dos movimentos negros. “Achavam que Xica da Silva era explorada muito mais pelo lado

⁸⁹¹ CASTRO, Maurício Barros de. *Refavela*. O livro do disco. 2017, p. 85.

⁸⁹² SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. 2009, p. 207.

⁸⁹³ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 187.

sensual do que por outros atributos.”⁸⁹⁴ Crítica que a atriz e cantora não compartilhava: “Zezé até compreendia a reflexão. Sempre se falou por aqui sobre o negro como exótico, da sensualidade, que o homem negro é muito viril, que a mulher negra é mais sensual. Bom, baseado nisso tudo, Zezé começou a dizer: ‘Gente, não cobrem de Xica da Silva atitudes de Angela Davis’.”⁸⁹⁵

Assim como Zezé interpretou Xica - e outras personagens -, que explorava o estereótipo da sensualidade, ainda que inadvertidamente, ela também fez uma concessão dos argumentos da militância e forneceu seu talento a um disco de sambas em seu segundo álbum, *Negritude*, lançado em 1979.⁸⁹⁶ Para a gravação deste segundo LP houve uma mudança expressiva na produção, substituindo Liminha pelo produtor João de Quino, a direção artística de Mazola – um produtor experiente com artistas da MPB – e a direção de produção de Cuti. A instrumentação do álbum reforçava o direcionamento, priorizando pandeiro, tamborins, cuíca, violões e cavaquinho. Assim, o samba em sonoridade mais tradicional apresenta-se desde a primeira faixa, “Manhã brasileira”, um dueto com o compositor, o sambista Manacéa.

A sonoridade de samba em vertente mais tradicional predomina por todas as doze faixas do álbum; embora na quinta faixa do lado A, “Autonomia”, composição do sambista Cartola, haja um trecho ao piano elétrico e sax tenor de orientação jazzística e a terceira faixa do lado B, “Trovoada”, de Tunai e Sérgio Natureza, ainda um samba, apresente um diálogo com a sonoridade *soul*. No entanto, o redirecionamento artístico cumpriu as expectativas comerciais da gravadora: “Fez um sucesso estrondoso por conta da música ‘Senhora Liberdade’, de Wilson Moreira e Ney Lopes. De tudo o que Zezé gravou, foi uma das músicas que mais tocou no rádio.”⁸⁹⁷ A faixa de maior destaque comercial do LP era um samba em sonoridade então convencional (violão, cavaquinho, tamborim, pandeiro,

⁸⁹⁴ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 103. Tais críticas foram exploradas e analisadas por FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese (Educação). UFMG. 2014, p. 280-300.

⁸⁹⁵ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 103.

⁸⁹⁶ É válido enfatizar que o argumento nesse momento não é que para os movimentos negros da época - ou para o autor desta tese - gravar um disco apenas de sambas fosse aderir ao preconceito e discriminação racial. Como afirmado desde a introdução desta tese, há importantes nomes e produções no samba comprometidas com a luta antirracista. No período da década de 1970, destaca-se, por exemplo, a atuação do cantor e compositor Candeia, com a criação da Escola de Samba Quilombo – como mencionado no capítulo anterior. Tampouco está sendo feito aqui um julgamento de valor do álbum *Negritude*, de Zezé - um dos melhores de sua carreira, na opinião do autor desta tese. Neste caso do segundo álbum de Zezé, apenas está sendo destacada a concessão aberta pela artista diante de uma pressão que ela mesma compreendia como ecoando orientações racistas da indústria.

⁸⁹⁷ HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência*. 2018, p. 117.

baixo) e de temática romântica. Embora as relações amorosas predominem na temática do LP, o samba “Pensamento Iorubá”, composto por Moraes Moreira, busca apresentar uma série de termos que integram o vocabulário da cosmologia Iorubá: *para vir a ser tem que ter axé/ para sempre ser tem que ter abá*.⁸⁹⁸

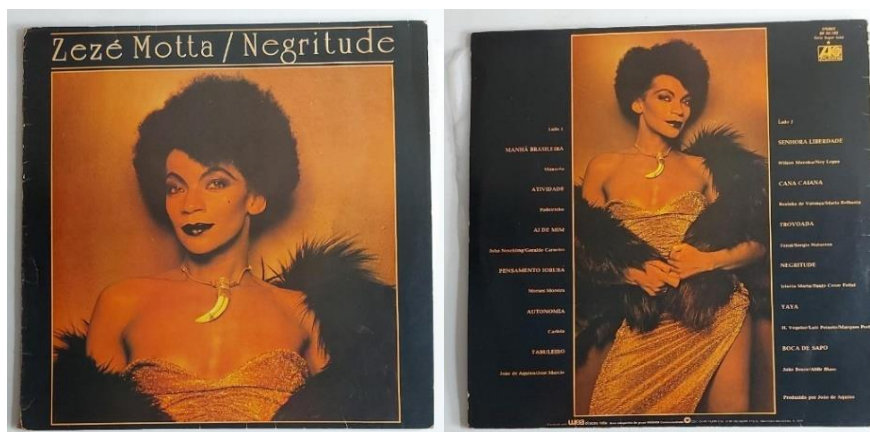


Fig. 25: Capa e contracapa. Zezé Motta. *Negritude*. LP. Atlantic/WEA. Extraído de: <https://www.antikarius.com.br/produto/599232/zeze-motta-negritude-lpusado>

Apesar da sonoridade sambista, a capa do disco *Negritude*, contudo, apresentou uma interessante interlocução de referenciais internacionais, ao demonstrar Zezé com um penteado *Black Power* e um colar com dente de marfim, ao estilo da moda associada a regiões africanas.

A única canção lançada no álbum *Negritude* que escapa à sonoridade de samba é a faixa título do LP. “Negritude”, composição de Irineia Maria e Paulo Cezar Feital, é de difícil caracterização, mas com fortes elementos jazzísticos, conduzida pelos timbres de piano e baixo elétricos, trompete e saxofone. Esta também é a mais expressiva faixa do LP quanto à expressão de linguagens antirracistas, tematizando a memória da escravidão, a ascendência africana e reforçando a construção de uma identificação transnacional amparada na afirmação do eu lírico não como uma “brasileira negra”, mas sim uma *negra brasileira*.

*Trago no meu peito as marcas do açoite/ Na pele cor de noite que o bronze esculptou/ Tenho no meu sangue o elã da madrugada/ De cada encruzilhada que Angola me deixou/ Sou filha do atabaque, dos sons dos retirantes/ Do Congo dos amantes caçados no Sudão/ Das músicas de Gana, das flautas de Uganda/ Das festas de Luanda, tambores do Gabão/ E desses ancestrais, da Argélia ao Senegal/ Nasceu meu carnaval e dele sou herdeira/ E mostro com orgulho ao mundo, à Terra inteira/ Meu ritmo, meu viço, de Negra Brasileira.*⁸⁹⁹

⁸⁹⁸ Zezé Motta. Pensamento Iorubá (Moraes Moreira). *Negritude*. Álbum. Warner/Atlantic. 1979. Fx.4, Lado A.

⁸⁹⁹ Zezé Motta. Negritude (I. Maria/P. C. Feital). *Negritude*. Álbum. Atlantic/WEA. 1979. Fx. 4, Lado B. https://www.youtube.com/watch?v=1yOvTq5S_rU

A identificação transnacional veiculada na canção “Negritude” é construída a partir de uma perspectiva pan-africana, ao conectar a localização brasileira com heranças situadas em vários países do continente africano: Angola, Congo, Sudão, Gana, Uganda, Luanda, Gabão, Argélia e Senegal. A “ponte transatlântica” entre o Brasil e os países do continente africano, na canção, é sugerido a partir da memória dolorosa da escravidão, pelo verso *trago no meu peito as marcas do açoitado*. O tema da canção, portanto, comunica uma linguagem antirracista, mas não a Linguagem Política do Orgulho Negro. Contudo, a sonoridade amplia a conexão transnacional rumo aos Estados Unidos da América, ao adotar sonoridades do *Jazz* Moderno.

A linguagem do Orgulho Negro apareceu, no entanto, em outra canção de uma cantora que lançava seu segundo LP em 1979: Lady Zu. A cantora destacou no mercado fonográfico em 1977, ao lançar um compacto que obteve muito sucesso com a canção *disco* “A noite vai chegar”, que fez parte da trilha sonora da telenovela *Sem lenço, sem documento*, exibida pela Rede Globo de televisão entre 13/09/1977 e 04/03/1978.⁹⁰⁰ Com o sucesso da faixa, Lady Zu conquistou o título de “Rainha das discotecas brasileiras”,⁹⁰¹ e lançou seu primeiro álbum, *A noite vai chegar*, em 1978, focado na sonoridade *Disco Music*. Em 1979, a cantora lançou seu segundo LP - e último solo no recorte desta tese -, *Fêmea brasileira*, no qual transitava pelas sonoridades *disco*, *soul* e *funk*. A música de maior sucesso do disco foi o *funk* “Hora de União”, que expressava mensagens antirracistas e a identificação transnacional com os EUA:

*Brother, vem dançar/ que a banda começou/ É o samba soul/ que outro brother me ensinou/ Venha se embalar nessa marcação/ é muito importante/ o clima dessa união/ Vem dançar, irmão/ é a vez do samba soul/ Este é o momento certo/ dessa libertação/ se a gente usar a força/ dessa canção/ Samba é soul e soul é samba/ ambos são negros como eu/ e importantes como a noite/ temos as mesmas origens/ Brasil/ África.*⁹⁰²

A canção “Hora de União”, composição de Antônio Silva, foi gravada por Lady Zu em um dueto com o cantor Totó Mugabe e em sua letra realiza um manifesto pela aproximação entre o samba e o *soul* - dialogando, portanto, com as oposições entre os admiradores dos dois gêneros, conforme retratado no capítulo anterior. A canção utiliza o termo *Brother*, comum nos círculos dos frequentadores dos bailes *Black* e estabelece uma interessante conexão entre Brasil, Estados Unidos e o continente africano ao pregar que

⁹⁰⁰ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sem-lenco-sem-documento/>> Acesso 13/08/2021

⁹⁰¹ <<http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/por-onde-andarao/de-zuleide-a-lady-zu>> Acesso 13/08/2021.

⁹⁰² Ladu Zu. Hora de União (Antônio Silva). Participação: Totó Mugabe. *Fêmea brasileira*. Álbum. Philips. 1979. Faixa 04, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=AUqyrgDoLLs>>

samba é soul e soul é samba/ ambos são negros como eu (...) temos as mesmas origens/ Brasil/ África. Tal como na música “Negritude”, lançada no mesmo ano por Zezé Motta, há uma identificação construída a partir de um diálogo transnacional com o continente africano, mas pelo gênero musical – aqui, em “Hora de União”, explicitado na letra e música como *soul* –, conecta também aos EUA.

No álbum *Fêmea Brasileira*, consta ainda outro dueto, entre Lady Zu e o guitarrista e cantor Luis Vagner, no samba-soul “Boneca de pixe” que retrata um diálogo conjugal de um casal negro. Luiz introduz: *venho empurrando quase toda a gente, Preta/ Pra ver meu benzinho, você, meu benzinho*, e canta o primeiro refrão: *Da cor do azeviche, da jacobicaba/ boneca de pixe, é tu que me acaba/ sou preto e meu gosto, ninguém me contesta/ mas há muito branco com pinta na testa*; e Zu responde: *tem português assim nas minhas águas/ Que culpa eu tenho de ser boa mulata/ Nego se tu aborrece minhas mágoas/ ah, eu te dou a lata* e o segundo refrão - os mesmos versos, cantados em primeira pessoa do singular.⁹⁰³ A canção é executada na sonoridade *soul*, sendo que o refrão é entoado na cadência do samba. Não foi localizado pelo autor desta tese um significado para a expressão *branco com pinta na testa*. É notável, porém, a busca por uma positivação estética das referências raciais: *cor do azeviche, da jacobicaba* e o uso carinhoso dos termos *Preta* e *Boneca de Pixe*; embora a letra retome, como autodefinição, a “categoria mulata”. Ainda que o diálogo alcance ameaças de agressão física - quando Zu ameaça o término da relação no verso *eu te dou a lata*, Luiz responde: *setu me engana vai haver banzé/ eu te sapeco um rabo de arraia/ E te dou no pé* - predomina na composição uma representação que celebra uma relação amorosa afetuosa entre o par negro.



Fig. 26. Capa e contracapa. Lady Zu. *Fêmea brasileira*. LP. Philips. 1979. Extraídas de: <http://knrecords.com/?pid=109291358>

⁹⁰³ Lady Zu. Boneca de pixe. Participação Luis Vagner. *Fêmea brasileira*. Philips. 1979. Faixa 06, Lado A. https://www.youtube.com/watch?v=2keKg_7v6OA

O segundo álbum de Lady Zu, uma artista consagrada na sonoridade *Disco*, registrou a aproximação da cantora com as sonoridades *soul* e *funk*, documentando, assim, a difusão da *Black Music* entre artistas oriundos de outras vertentes musicais no Brasil. Algo similar ocorreu na carreira de Gilberto Gil que, conforme abordado no capítulo anterior, aproximou das sonoridades da *Black Music* no álbum *Refavela*, lançado em 1977. Essa aproximação se manteve nos próximos álbuns de Gil, conforme atestado pela jornalista Ana Maria Bahiana nesse ano de 1979, no texto *Importação e assimilação: Rock, soul, disquete*: “a soul music veio marcar e interessar muitos trabalhos, sendo citada por Caetano Veloso no LP *Bicho* (1977), incorporando-se totalmente às novas produções de Gilberto Gil (*Refavela*, 1977, *Nightingale*, 1978, *Realce*, 1979)”.⁹⁰⁴ O texto foi originalmente publicado no mesmo ano em que Gil lançou *Realce*, o último LP da trilogia iniciada com *Refavela*, em 1975. *Nightingale*, o lançamento anterior do artista, foi produzido para o mercado estadunidense, reproduzindo canções lançadas no *Refavela* e “Maracatu atômico”, lançada em 1973, e apresentando a faixa inédita “Sará Miolo”, que no Brasil foi apresentada no álbum *Realce*.

Sara, sara, sara, Sarará/ Sarará miolo/ Sara, sara, sara cura/ Dessa doença de branco/ de querer cabelo liso/ já tendo cabelo louro/ Cabelo duro é preciso/ que é pra ser você, crioulo,⁹⁰⁵ entoando os versos da canção “Sará Miolo”, a segunda faixa de *Realce*. É uma canção que dialoga com elementos do *soul* na sonoridade, e na temática faz uma positividade dos cabelos crespos (mobilizando o termo pejorativo *cabelo duro*) e do vocábulo *crioulo*, contrapondo a imposição social do processo de branqueamento em alisar os cabelos. *Realce*, o álbum, tal como os outros dois da trilogia, difundia um conceito, conforme exposto por Gil: “como um terceiro movimento, ‘Realce’ tinha a coisa da música associada à cultura de massa, e ao brilho anônimo das pessoas na época da disco music”.⁹⁰⁶ Por isso, “Realce”, a canção, exaltava *quanto mais purpurina melhor* e, no texto escrito por Gil na contracapa do álbum, é explicado: “Realce, uma maneira de dizer a luz geral. Denominar o brilho anônimo, como um salário mínimo de cintilância a que todos tivessem direito. Como a noite de discoteque após o dia de trabalho. Realce, uma maneira de dizer o bem estar.” Seguindo tal conceito, a canção apresentava uma sonoridade *disco* e foi gravada nos EUA, com músicos estadunidenses.

⁹⁰⁴ BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, disquete. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70. Ainda sob a tempestade*. 2005, p. 59.

⁹⁰⁵ Gilberto Gil. Sarará Miolo (Gilberto Gil). *Realce*. Álbum. Warner. 1979. <<https://www.youtube.com/watch?v=UskIG119oB4>>

⁹⁰⁶ Livreto. Gilberto Gil. *Realce*. Warner. 1979. (Coleção Gilberto Gil. 70 Anos. Vol. 1). Innovant. 2011, p. 6.

A aproximação de Gil com a *Black Music* foi explicitada no álbum *Realce* em mais uma regravação de um clássico do cancionário brasileiro em versão *funk*, “Marina”, de Dorival Caymmi - tal como foi feito com “Samba do avião” em *Refavela*. Segundo Gilberto Gil, nas lembranças sobre o LP para os textos da *Coleção Gilberto Gil 70 anos*, de 2011, a gravação causou polêmica: “Porque muita gente achou que eu não podia ter feito isso – funkeando ‘Marina’ e gritando daquele jeito – mas foi uma das que mais fez sucesso! Os jovens adoravam aquela levada!”.⁹⁰⁷ A expressão de uma linguagem antirracista, porém, ocorre na composição “Logunedé”, faixa de difícil caracterização quanto à sonoridade, na qual Gil volta a afirmar a religiosidade de matriz africana e apresenta uma divindade que, conforme o *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros* é: “Orixá filho de Ibualama ou Inlé (Oxóssi) e Oxum Pandá. Reúne as naturezas do pai e da mãe, sendo seis meses jovem caçador e, nos outros seis, bela ninfa dos bosques que só come peixe.”⁹⁰⁸ A letra de Gil proclama: *É de Logunedé a doçura/ Filho de Oxum, Logunedé, tanta ternura/ Logunedé é demais/ sabido, puxou aos pais/ astúcia de caçador/ paciência de pescador/ Logunedé é demais/ Logunedé é depois/ Que Oxóssi encontra a mulher/ Que a mulher decide ser/ A mãe de todo prazer.*⁹⁰⁹

O álbum de 1979, *Realce*, documenta a adoção por Gilberto Gil de outra sonoridade que expressa uma conexão transnacional entre experiências de comunidades negras no continente americano: o *reggae*. Antonio Carlos Miguel, no livro *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*, alega sobre Gil: “Admirador do trabalho do cantor e compositor Bob Marley, foi um dos principais responsáveis pela introdução do ritmo jamaicano no Brasil.”⁹¹⁰ O antropólogo inglês Paul Gilroy, no livro *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, apresenta a difusão do *reggae* como exemplo da “inovação cultural transnacional diaspórica” a partir de Londres, e atribui a inspiração para o surgimento do ritmo jamaicano ao sucesso do grupo estadunidense de *doo wop* e *soul* The Impressions no Caribe.⁹¹¹ Argumento instigante para pensar o contato de Gilberto Gil com o gênero durante o seu período de exílio em Londres. Mas também no Brasil a difusão do *reggae* é sugerida a partir do impacto da *Black Music* anglófona,

⁹⁰⁷ Livreto. Gilberto Gil. *Realce*. Warner. 1979. (Coleção Gilberto Gil. 70 Anos. Vol. 1.) Innovant. 2011, p. 21.

⁹⁰⁸ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977, p. 164.

⁹⁰⁹ Gilberto Gil. Logunedé (Gilberto Gil). *Realce*. Warner. 1979. Faixa 04, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=rgwQx9eLRRY>>

⁹¹⁰ MIGUEL, Antonio C. *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. 1999, p.131

⁹¹¹ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2012, p. 197.

conforme referenciado pelo historiador Amílcar Araújo Pereira na obra *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*, ao retratar as influências do contato com a música *soul* para a construção de identidades negras no Brasil. Uma entrevista com o militante Carlos Alberto Medeiros, citada pelo historiador, explicita essa conexão no Brasil: “Eu falo do *soul* e seus filhotes. O *reggae* é um filhote do *soul* – o Bob Marley era cantor de *soul*.”⁹¹²

A faixa do disco *Realce* que promoveu a interlocução com o ritmo jamaicano apresentava a sonoridade do *reggae* com muita discrição, portanto, sendo mais próxima a uma balada; contudo, era uma versão de “No woman, no cry”, sucesso do nome mais emblemático do *reggae*, Bob Marley. A versão de Gil, batizada “Não chore mais”, foi originalmente lançada em compacto em maio de 1979,⁹¹³ e, conforme o compositor: “‘Não chore mais’ só foi incluída no álbum porque estava estourada.”⁹¹⁴ O “estouro” da canção - que significa o sucesso comercial do compacto - relaciona-se ao significado político atribuído à composição. Conforme o sociólogo Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, o compacto de Gil com “Não chore mais” vendeu 750 mil cópias e virou um hino da anistia,⁹¹⁵ a partir dos versos *amigos presos/ amigos sumindo assim/ pra nunca mais/ as recordações/ retratos do mal em si/ melhor é deixar pra trás*. Em 28 de agosto de 1979, foi aprovada a lei nº6.683, a Lei da Anistia, que possibilitou o retorno ao Brasil de vários opositores políticos da ditadura militar que estavam exilados.

Carlos Dafé lançou em 1979 *Malandro Dengoso*, seu terceiro e último LP na Warner, no qual, em dez faixas, exibiu um redirecionamento para a sonoridade do samba, com diálogos com baladas *soul* na linha de Cassiano. Nenhuma faixa do álbum, contudo, exibiu temática racial. Já o cantor e compositor Jorge Ben lançou o seu segundo álbum pela gravadora Som Livre, *Salve Simpatia*, disco que documentava a maior adoção pelo artista da sonoridade *Black*, a partir do *soul* e do *funk* – sonoridade característica de sua produção nos anos 1980, embora a partir deste álbum seja apontado por críticos musicais o declínio

⁹¹² PEREIRA, Amílcar Araújo. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. 2013, p. 171.

⁹¹³ Gilberto Gil. *Não chore mais/Macapá*. Compacto. Warner. 1979.

⁹¹⁴ Livreto. Gilberto Gil. *Realce*. Warner. 1979. (Coleção Gilberto Gil. 70 Anos. Vol. 1.) Innovant. 2011, p. 13.

⁹¹⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2014, p. 386.

criativo da produção do artista.⁹¹⁶ As sonoridades *soul* e *funk* são explicitadas no cancionário de Jorge a partir de então principalmente pela forma de utilização do contrabaixo elétrico e dos naipes de sopros. Porém, *Salve Simpatia* também aproximava da *Disco*, com os arranjos a cargo de Lincoln Olivetti. Este álbum apresenta uma canção que se tornou conhecida no repertório do artista, “Ive Brussel”, cantada em dueto com Caetano Veloso; e uma canção que expressa a linguagem antirracista característica do compositor, a balada *soul* “Menina crioula”, que novamente positiva o termo “crioula” e valoriza a beleza negra nos versos *Essa menina crioula tá demais/ a sua pele negra/ macia e aveludada/ é demais/ Vai ser bonita assim lá em casa/ vai ser dengosa assim lá em casa/ Clássica crioula/ meiga mulher/ de pura raiz/ tens o andar de uma guerreira/ Crioula/ tens no sangue um vulcão/ tens um gesto de princesa.*⁹¹⁷

O ano de 1979, contudo, apresentou um fenômeno inovador para a indústria fonográfica brasileira, com o impacto da produção independente. Segundo Marcia Tosta Dias, há registro de produção fonográfica no Brasil fora do circuito das *majors* - as grandes gravadoras - desde o início dos anos 1960. No entanto, o impacto comercial e de crítica de tal produção adquiriu novos contornos em 1979, com o lançamento do álbum *Boca Livre*, do grupo homônimo - integrado pelos violonistas, compositores e vocalistas Cláudio Nucci, David Tygel e José Renato, e o baixista, compositor, vocalista e arranjador vocal Maurício Maestro. O álbum, produzido por Boca Livre Produções e Gravações Ltda., apresentou canções que até hoje são as mais conhecidas do grupo, como “Quem tem a viola”, “Toada (na direção do dia)”, “Mistérios”, “Diana” e “Feito mistério”.⁹¹⁸ Para Marcia Tosta Dias: “O Boca Livre chegou a provocar uma espécie de ‘boom’, já que parece ter sido o que mais vendeu discos independentes. Criou-se até a distribuidora independente a partir de seu sucesso de vendas.”⁹¹⁹ E conforme o historiador Marcos Napolitano, o grupo carioca Boca Livre foi “o grupo de maior sucesso do movimento independente (...), formado em 1978 e que explodiu em 1980 com um LP que vendeu mais de 80 mil cópias (feito notável para um álbum que não teve o apoio de uma grande gravadora e distribuído de ‘porta em porta’).”⁹²⁰

⁹¹⁶ <<https://www.vagalume.com.br/news/2012/03/22/jorge-ben-jor-completa-70-anos-confira-algumas-das-revolucoes-que-ele-fez-em-nossa-musica.html>> e <<https://blogdomauroferreira.blogspot.com/2009/12/salve-jorge-e-sua-obra-fundamental-para.html>> Acesso 15/08/2021.

⁹¹⁷ Jorge Ben. Menina Crioula (Jorge Ben). *Salve simpatia*. Álbum. Som Livre. 1979. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=CWUtAwKMV-U>>

⁹¹⁸ Boca Livre. *Boca Livre*. Álbum. Independente. 1979. Reedição em CD. Warner. 1998.

⁹¹⁹ COSTA, I. C. Apud. DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p. 136.

⁹²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 204.

O epicentro da produção fonográfica independente - ou, ao menos, daquela que adquiriu maior notoriedade -, no entanto, ocorreu em São Paulo, de modo que a cena alternativa, para além do impacto do Boca Livre, ficou consagrada através do termo “vanguarda paulista”. Novamente conforme Marcos Napolitano: “Propondo uma linguagem poética musical anticonvencional e mesclando música erudita de vanguarda, rock e MPB, a nova música (também conhecida como ‘vanguarda paulista’) parecia retomar as experiências mais radicais do Tropicalismo que a MPB mais aceita no mercado tinha deixado de lado.”⁹²¹ Os artistas independentes de São Paulo fizeram de um espaço físico um centro de aglutinação e irradiação, o Centro de Artes Lira Paulistana, que, conforme o livro de Marcia Tosta Dias, “surgiu da intenção de oferecer uma programação cultural alternativa a um público insatisfeito com o *show business* instituído.”⁹²² Prossegue a socióloga:

As atividades do Teatro Lira Paulistana possibilitaram o funcionamento da Lira Paulistana Gravadora e Editora, responsável pelo selo fonográfico e pelo jornal de mesmo nome (“tablóide semanal de roteiros e serviços”). Depois de realizar vários lançamentos independentes, financiados pelos músicos e com algum investimento da empresa, o selo associou-se, em 1983, à gravadora Continental. Na justificativa apresentada, exaltava-se o fato de ser a Continental “a maior gravadora de capital totalmente nacional”. Em outubro de 1983, o selo totalizava 23 lançamentos.

Ao grave problema da distribuição, os artistas respondiam com o trabalho artesanal: além da venda de discos nos shows, tentavam distribuí-los, pessoalmente, às lojas ou vendê-los por reembolso postal. Com o aumento dos títulos produzidos de maneira independente e o relativo sucesso de vendas de alguns (...) foi fundada a Independente Distribuidora de Discos e Fitas, numa tentativa “de distribuir de forma prática e comercial os discos independentes”.⁹²³

O cenário de fortalecimento das gravações independentes dialogava com o contexto de redirecionamento da indústria fonográfica, mencionado outrora neste capítulo. Afinal, a possibilidade de gravação artesanal permite escapar tanto do afunilamento de contratações por parte das *majors*, quanto das maiores chances de interferência na produção artística de novos artistas, devido à maior preocupação com os retornos comerciais pelas direções artísticas. De tal forma, as gravações lançadas pela cena independente muitas vezes apresentavam maior grau de ousadia e experimentação, como os casos dos nomes da “vanguarda paulista”: Arrigo Barnabé, o Grupo Rumo, Premeditando o Breque e Itamar

⁹²¹NAPOLITANO, Marcos. 1964. História do regime militar brasileiro. 2014, p. 203. Importante não confundir essa “vanguarda paulista” da nomenclatura dada ao trabalho de Elza Soares a partir de 2015, conforme citado na introdução do primeiro capítulo desta tese.

⁹²²DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p.140.

⁹²³ DIAS, Marcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. 2008, p.142.

Assumpção – o único negro entre os artistas independentes então citados. E, no caso de Itamar Assumpção, a experimentação de sua produção musical incluía um uso expressivo das sonoridades da *Black Music*. O artigo *Música popular experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália*, de Sean Stroud, informa sobre o cenário de liberdade criativa na produção independente, ao comparar a boa recepção de crítica ao primeiro lançamento fonográfico de Itamar e a dificuldade do artista de se inserir nas grandes gravadoras:

O que é bem intrigante é como essa aprovação unânime da imprensa da música de Assumpção estava diametralmente oposta à maneira como ele foi rejeitado categoricamente por inúmeros grandes selos musicais durante o final da década de 1970. Essa rejeição centrava-se na percepção da falta do elemento comercial em sua música e no fato de os executivos fonográficos serem incapazes de classificá-lo adequadamente. Segundo o próprio Assumpção, quando fazia audições para os executivos fonográficos, eles com frequência lhe perguntavam se não tinha “alguns sambas” em seu repertório, além da música mais idiossincrática que tocava para eles.⁹²⁴

A citação de Sean Stroud revela que Itamar Assumpção enfrentou, em sua experiência de tentativa de inserção nas grandes gravadoras, uma pressão similar àquela sofrida por Zezé Motta para circunscrição de sua produção artística ao rótulo de sambista, reproduzindo o “lugar de negro” na produção musical brasileira. A diferença é que as expectativas comerciais para as gravações de Zezé foram ampliadas pelo sucesso da artista enquanto atriz, de modo que a pressão se tornou mais forte após a pouca vendagem do primeiro LP. Como Itamar não tinha uma “moeda de barganha” similar, suas oportunidades para gravação foram negadas. No entanto, a cena independente lhe permitiu a gravação conforme sua proposta artística:

A liberdade criativa concedida pelo proprietário do selo Lira Paulistana a [Itamar] Assumpção resultou no lançamento do LP *Beleléu, Leléu, Eu* em 1980, uma mistura altamente inovadora de rock, funk, reggae e MPB. Apesar da pequena escala desse primeiro lançamento, a reputação de Assumpção como um intérprete vibrante nas apresentações ao vivo indicava que ele estava construindo uma reputação para si, e seu primeiro LP recebeu críticas positivas unânimes na imprensa a tal ponto que, em 1981, ele foi saudado pela revista *Veja* como “um dos maiores talentos da música brasileira do momento”.⁹²⁵

Rosa Aparecida do Couto Silva, na tese *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*, aprofunda a compreensão sobre a obra do artista. Segundo a historiadora: “Em 1980 Itamar Assumpção concorreu com a música Nego Dito no Festival Feira da Vila Madalena, tendo alcançado a terceira colocação

⁹²⁴ STROUD, Sean. *Música popular experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália*. Trad.: Saulo Adriano. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 86-97, set/nov. 2010, p. 91.

⁹²⁵ STROUD, Sean. *Música popular experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália*. Trad.: Saulo Adriano. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 86-97, set/nov. 2010, p. 90.

numa final disputada com o Jorge Matheus e Celso Machado.”⁹²⁶ Deste resultado, surgiram duas oportunidades de gravação. Na primeira, “Nego dito” foi escolhida como faixa de abertura do LP lançado pela gravadora Continental com as demais composições vencedoras do festival; e a segunda foi o convite de um dos integrantes do júri do festival, Wilson Souto – um dos fundadores do Lira Paulistana – para que Itamar gravasse um álbum solo. E, ainda conforme a historiadora, tal oportunidade permitiu a Itamar atuar como produtor de seu primeiro LP: “Em decorrência destes fatos, o primeiro disco de Itamar Assumpção, intitulado *Beleléu Leléu Eu*, seria gravado em 1981, sem o suporte financeiro de uma *major*, com o músico participando e opinando ativamente de todo o processo de produção, da capa à mixagem.”⁹²⁷



Fig. 27. Capa e contracapa. Itamar Assumpção. *Beleléu Leléu Eu*. Álbum. Selo Lira Paulista. 1980. Extraídas de: < <https://www.fatiadodiscos.com.br/pd-79cdb0-lp-itamar-assumpcao-e-banda-isca-de-policia-beleleu.html> >

O álbum *Beleléu Leléu Eu. Isca de Polícia*, de Itamar Assumpção, apresenta como faixa síntese e principal a composição “Nego Dito”, não apenas por seu resultado no Festival Feira da Vila Madalena e gravação pela Continental, mas também por apresentar o personagem que conduz a história narrada no álbum. Desde a primeira faixa do álbum, “Vinheta I”, a audição do disco fornece a apresentação do protagonista: *Benedito João dos Santos Silva, Beleléu/ Vulgo Nego Dito, Nego Dito, Cascavé*.⁹²⁸ Esses mesmos versos de apresentação são repetidos no final do Lado A do disco, na “Vinheta 2”, na abertura do

⁹²⁶ SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020, p. 24.

⁹²⁷ SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020, p. 25.

⁹²⁸ Itamar Assumpção. Vinheta I (Itamar Assumpção). *Beleléu Leléu Eu. Isca de Polícia*. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1980. Faixa 01, Lado A.

Lado B, na “Vinheta 3” e, enfim, na faixa final do álbum, “Negó Dito”, que narra mais detalhadamente sobre a persona.

Rosa Aparecida do Couto Silva apresenta em sua tese as implicações sociais e políticas da figura enquanto uma imagem de Itamar: a “criação do personagem Negro Dito, seu alter-ego anti-herói-exu, elementos necessariamente calcados na experiência histórica da diáspora, de sua posição como homem negro em um país que estava passando, lentamente, por um processo de abertura política, saindo de um extenso período de ditadura militar.”⁹²⁹ Beleléu, o Negro Dito, é um homem à margem da lei, agressivo e explosivo, que atua como músico junto de sua banda, Isca de Polícia, conforme indicado no título do disco e na faixa “Negó Dito”. A agressividade já é apresentada na faixa 02 do álbum, “Luzia”, na qual, em uma discussão conjugal, o - assim denominado - Beleléu ameaça: *Deixa de conversa mole, Luzia/ Porque senão eu vou desconsertar a sua fisionomia* e, alguns versos depois, reafirma a ameaça de agressão física: *you quer harmonia, mas que harmonia? / Só me enche o saco/ me obriga a mais cruel solução/ desço pro porão da vil covardia, mas te meto a mão.*⁹³⁰ A marginalidade é afirmada pouco após, na faixa “Fico louco”, nos versos: *Espero ouvir you dizer que gosta de viver em perigo/ considerando que eu não seja nada mais além de bandido*; em uma faixa que apresenta na letra e em sua sonoridade o diálogo com o reggae: *Espero ver you curtindo o reggae desse rock comigo.*⁹³¹ Tal como todas as faixas do disco, essas duas apresentam os timbres de bateria, percussão, guitarra, baixo, piano e vocais femininos para apoio e duetos.

A faixa de encerramento do disco, “Negó Dito”, narra o momento em que *Beleléu e a banda Isca de Polícia resolveram se entregar depois de um longo período de resistência*. Na descrição do personagem, aparecem referências ao estereótipo racial pejorativo ao cabelo crespo: *Tenho o sangue quente/ não uso pente, meu cabelo é ruim/ Fui nascido em Tietê/ Pra provar pra quem quiser ver e comprovar/ Me chamo Benedito João dos Santos Silva Beleléu, Vulgo Negro Dito.*⁹³² O álbum de estreia de Itamar Assumpção não veicula as linguagens antirracistas pela temática das canções, mas é expressivo na interlocução com a *Black Music* a partir da produção independente. Para a historiadora Rosa Aparecida do

⁹²⁹ SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020, p. 19, 20.

⁹³⁰ Itamar Assumpção. Luzia (Itamar Assumpção). *Beleléu Leléu Eu. Isca de Polícia*. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1980. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=VIBDQxxccGo>>

⁹³¹ Itamar Assumpção. Fico Louco (Itamar Assumpção). *Beleléu Leléu Eu. Isca de Polícia*. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1980. Faixa 04, Lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=H6cKOPM_onU>

⁹³² Itamar Assumpção. Negro Dito (Itamar Assumpção). *Beleléu Leléu Eu. Isca de Polícia*. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1980. Faixa 06, Lado B. <https://www.youtube.com/watch?v=9zczdWyVO_Y>

Couto Silva, porém, a faixa “Nego Dito” traz importantes elementos de representações sociais dirigidas às pessoas negras no Brasil, posto “que concatena em si alguns estereótipos colados à imagem de negras e negros, considerados violentos, imprevisíveis e pouco confiáveis.”⁹³³ No entanto, conforme será apresentado neste tópico, a referência à figura do Nego Dito, Beleléu, em outros trabalhos de Itamar permitirá aprofundar a reflexão sobre representações raciais.

Contudo, voltando à análise da produção das grandes gravadoras, um conjunto de lançamentos configurou o repertório da *Black Music* Brasileira no ano de 1980. Zezé Motta lançou pelo grupo WEA (que reunia a Warner e a Atlantic – pela qual foram lançados os LPs da cantora) seu terceiro álbum, *Dengo*. A contracapa do disco já sugeria um rumo diferente do seguido no álbum anterior, ao informar a produção por Perinho Albuquerque (guitarrista conhecido por seu trabalho com artistas tropicalistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, além de Luiz Melodia) e direção artística do pesquisador musical Sérgio Cabral. E um grupo fixo de músicos, integrado pelo pianista Tulio Mourão (que havia integrado o grupo de *rock* progressivo Mutantes), Claudio Guimarães nas guitarras e violões, Luizão no baixo, Enéas Costa na bateria, Bira da Silva na percussão, Jorginho na flauta, Juarez Araujo no sax tenor e Chiquinho no acordeão. A capa do encarte do disco (constando as letras das músicas) demonstrava ousadia, ao exibir uma foto do busto nu de Zezé, com os seios livres.

A audição do álbum *Dengo* exhibe um retorno de Zezé a uma sonoridade eclética, aos moldes da exibida em seu LP de estreia. A temática predominante é a do romance, como nas baladas “Remendos”, “Cais escuro” e “Sem essa”, e no samba “Fez bobagem”. E também faixas de reflexões existenciais, como em “Bola de meia, bola de gude”, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant e gravada no mesmo ano pelo grupo de *rock* progressivo 14 Bis. Interlocuções com a sonoridade *soul* apareciam no baixo e guitarra de “Sete faces”, de Gonzaguinha, e no baixo e piano elétricos e nos arranjos de metais de “Oxum”, composição de Johnny Alf em veneração a orixás, que abre o Lado B do disco: *Oxum, senhora bonita/ Xangô não lhe resistiu/ Oxum, senhora bendita/ Meu canto de fé/ Por seu encanto sentiu/ Eu estava na cachoeira/ e o sol logo refletiu/ e em pingos resplandecentes/ de ouro, seu leque surgiu/ Ora yê yê Oxum, minha mãe.*⁹³⁴ E também no

⁹³³ SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020, p. 34.

⁹³⁴ Zezé Motta. Oxum (Johnny Alf). *Dengo*. Álbum. Atlantic/WEA. 1979. Faixa 01, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=5djb8hJvBII>>

forte baixo elétrico do baião “Poço fundo”, composição de Gilberto Gil na qual o eu-lírico reflete sobre a imagem de si diante do ser desejado: *Será que assim mereço parecer/ uma montanha negra/ consagrada ao rito/ dos pactos de amor/ que faço em mim/ pareço com uma pedra bruta/ preta de granito/ mereço mesmo parecer assim? (...) Pergunto porque embora a aparência um pouco fria/ nunca estou feia/ nunca estou vazia.*⁹³⁵ As referências a uma *montanha negra* e à *pedra preta de granito*, cantadas por uma mulher negra e compostas por um homem negro explicitam um teor racial que afetam a representação de si e o olhar do outro em uma relação conjugal.

O compositor da faixa “Poço fundo”, Gilberto Gil, em 1980 não lançou um álbum. O artista enfrentava uma separação conjugal e anunciou um ano com poucas apresentações - embora realizou alguns shows com o cantor jamaicano Jimmy Cliff, um expressivo nome do *reggae*, e gravaram em dupla um programa especial para a TV Globo.⁹³⁶ Tim Maia lançou pela Polydor mais um álbum homônimo, como sucessor de *Reencontro*, disco lançado na EMI Odeon em 1979, sem repercussão. Como nos antecessores, *Tim Maia* (1980) foi um LP de roupagem *disco*, com doses de *soul* e *funk* e participação expressiva de Lincoln Olivetti, no qual saiu uma composição que se tornou célebre no repertório do cantor, “Você e eu, eu e você (juntinhos)”.⁹³⁷ O disco ainda trouxe uma participação de Cassiano, que fez vocais de apoio e tocou guitarra na sua composição “Não fique triste”. Mas, assim como no LP anterior, não trazia referências raciais nas letras das composições.

Alguns artistas da *Black Music* Brasileira referenciados nos capítulos anteriores e que não haviam feito lançamentos fonográficos em 1979 retornaram em 1980. Elza Soares lançou seu primeiro e único álbum pela gravadora CBS. O LP *Elza negra, negra Elza* apresentava doze canções distribuídas em dez faixas (a última faixa reunia três composições), cinco delas compostas por Gerson Alves, que também assinou a produção artística do álbum. Como no álbum anterior, *Pilão+raça = Elza*, de 1977, apenas uma faixa do LP de 1980 apresentava *scats*, “É isso aí”. Predomina a sonoridade convencional de sambas, embora o LP apresente maior uso da instrumentação elétrica do que os trabalhos anteriores de Elza. A terceira faixa do lado A, “Timbó”, composição de Ramon Russo, é executada em guitarra, teclado, baixo elétrico e bateria e narra a história de *um grande feiticeiro, vindo de solo africano para o rincão brasileiro (...) um dia Timbó faleceu/ e do*

⁹³⁵ Zezé Motta. Poço Fundo (Gilberto Gil). *Dengo*. Álbum. Atlantic/WEA. 1979. Faixa 05, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=tbszuJWImeI>>

⁹³⁶ <<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>> Acesso 17/08/2021.

⁹³⁷ Tim Maia. *Reencontro*. Álbum. Emi-Odeon. 1979. Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1980.

*germe sangue na terra nasceu/ a Tulipa negra dos sonhos meus,*⁹³⁸ canção que valoriza ascendência africana. A sonoridade elétrica (baixo, órgão e piano elétricos, além de violão, bateria jazzística e violão) também predomina na canção lenta, de inspiração *gospel*, “Oração de duas raças”, composição de Gerson Alves que veicula a Linguagem Política Negra Antirracista, em uma interpretação pungente:

*Deus quando criou o mundo/ fez tudo como devia ser/ criou uma filosofia/ crescer, multiplicar e morrer/ Criou os dez mandamentos/ para o mundo ser fiel/ assim seja a vossa vontade/ com sinceridade como é lá no céu/ Não devemos criticar nossos semelhantes/ Devem se manter distante das coisas alheias também/ Não deve haver distinção de ambiente nem cor/ tanto o negro como o branco tem o mesmo sangue/ sente a mesma dor/ No ambiente em que vive um branco/ pode haver um negro a mais/ O importante na vida/ aqui somos todos iguais/ E quando acontece uma guerra/ morre o negro e morre o branco/ chora toda a humanidade/ sem saber a cor do pranto/ a mente fica confusa/ a guerra é um desespero/ e não se escolhe pela cor/ gente pra morrer primeiro.*⁹³⁹

Embora a maioria das composições de Gerson Alves gravadas por Elza no álbum de 1980 fossem sambas de sonoridade considerada mais convencional à época, na canção “Oração de duas raças” utilizou-se a sonoridade *gospel*, de origem estadunidense. Assim, a mensagem antirracista que prega a igualdade entre pessoas negras e pessoas brancas era comunicada na canção em interlocução com a Linguagem Política do Orgulho Negro.

Luiz Melodia lançou seu quarto álbum, *Nós*, em uma terceira gravadora. Após estrear na Philips, em 1973, e lançar os dois álbuns seguintes na Som Livre, em 1976 e 1978, agora o artista gravava pela Warner. O álbum abre com “Ilha de Cuba”, composição de Papa Kid em sonoridade latina, com arranjos e teclados por Lincoln Olivetti. Contudo, a sonoridade que predomina no álbum é da *Black Music*, como o *blues* (“Segredo”) e particularmente o *Soul*. Os músicos são ligados à Banda Black Rio, como o saxofonista Oberdan Magalhães (que toca em 7 das 9 canções do LP), o baterista Luiz Carlos, o baixista Jamil Joanes e o trombonista Serginho Trombone. Como característico da produção do artista, a sonoridade *soul* é hibridada a outros gêneros, em um álbum que destaca os trabalhos de guitarra realizados por Perinho Santana, em todas as faixas. O disco não apresentou composições que abordassem linguagens antirracistas, embora Luiz regravou e personificou “Negro gato”, composição de Getúlio Cortês originalmente lançada por Roberto Carlos nos anos

⁹³⁸ Elza Soares. Timbó (Ramon Russo). *Elza negra, negra Elza*. Álbum. CBS. 1980. Faixa 03, Lado A.

⁹³⁹ Elza Soares. Oração de duas raças (G. Alves). *Elza negra, negra Elza*. Álbum. CBS. 1980. Faixa 5, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=W5o8MnbT930>>

1960, que se tornou, para Luiz Melodia, um manifesto de afirmação de autoestima: *eu sou o negro gato*.⁹⁴⁰

O compositor de “Negro Gato”, Getúlio Cortês, obteve destaque no capítulo anterior desta tese como autor de “Sou Negro”, do refrão *sou negro, sim, mas ninguém vai rir de mim*, gravada por Toni Tornado, um explícito manifesto antirracista e de autoestima. O compositor também é irmão de Gerson Cortês, o Gerson King Combo, que em 1980 lançou sua última gravação localizada no recorte temporal desta pesquisa, o compacto “Melô do Mão Branca”. O compacto não era atribuído ao cantor da faixa, Gerson, mas sim ao personagem Mão Branca e a composição do *funk* creditada a Rocha, Carmem e Barros.

Alô/ aqui é o Mão Branca/ eu liguei pra dizer que/ esses bandidos, soltos, cruéis e vagabundos que andam perturbando por aí/ Daqui pra frente é bom tomar muito cuidado porque o Mão Branca está aqui/ Eles se escondem e pensam que estão muito seguros, mas sou o dono da situação/ estou lá em cima, lá em baixo, na frente, atrás do muro, sozinho valho mais que um esquadrão/ Eles assaltam, batem, matam e violentam, criando um império do terror/ mas são covardes, fracos, vivem implorando: “Mão Branca, não me mate, por favor”/ Há... É, gente boa! /Vou dançar todos eles! / (Mas quem é que está falando, quem é você? /Quem sou eu? Deixa comigo, vou mostrar quem sou!) /A bandidagem agora, é bom sair das ruas, estou limpando a área pra valer/ Quem tiver culpa, se manda, ou manda comprar velas, porque vai ser o próximo a morrer/ Olho de Lince, Pelado, e um forte Manto Negro, são homens que me seguem até o fim/ São gente fina, não gostam de muita violência, mas hoje a gente tem que ser assim/ Rá, tá, tá! Pá, pá! Zim, ká, ti, bum! São sons que você tem que acostumar/ Essa é a busca que toca a dança do Mão Branca, botando os bandidos pra dançar/ Ah, há, há, há/ Quero avisar que na baixada estão esperando pelo Senhor dois presuntinhos desovados... à moda da casa/ É bom ir conferir agora! /Aqui me despeço, mas amanhã tem mais!⁹⁴¹

A longa letra é recitada na canção de forma similar ao gênero musical *Rap*, com a base musical em sonoridade *funk*. A canção interpretava e nitidamente exaltava uma figura temida do período, posto que Mão Branca era o nome de um Grupo de Extermínio, formado por policiais e que operava na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Lucas Pedretti Lima, na dissertação *Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*, ao pesquisar a documentação da Censura Federal, localizou nos primeiros meses de 1980 ao menos quatro músicas sobre o Mão Branca: “Todas as obras possuíam letras semelhantes, com elogios à atuação dos assassinos e menções à prática que o grupo possuía de ligar para as delegacias e jornais a fim de avisar onde haviam deixado

⁹⁴⁰ Luiz Melodia. Negro Gato (G. Cortês). *Nós*. Álbum. Warner 1980. Fx. 05, Lado A. CD. Discobertas, 2012.

⁹⁴¹ Mão Branca (G. King Combo). *Melô do Mão Branca* (Rocha, Carmem, Barro). Compacto. Sinter. 1980. <<https://www.youtube.com/watch?v=tqcShL0WZps>>

corpos.”⁹⁴² O historiador conclui, em relação à gravação da “Melô do Mão Branca” por Gerson King Combo:

Os esquadrões da morte e os grupos de extermínio faziam parte da experiência cotidiana e do imaginário dos jovens frequentadores dos bailes soul - público de Gerson King Combo. E, como indica a baixa vendagem do disco, o tom apologético da música cantada por Combo não parecia estar de acordo com o que eles sentiam em relação àqueles grupos.⁹⁴³

A intelectual Lélia Gonzalez, no artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, faz referência ao grupo de extermínio Mão Branca, explicitando que o principal alvo da violência desse grupo eram homens negros jovens e periféricos - coincidindo com o público dos bailes. A essa parcela população, o estigma da criminalidade orienta ações policiais discriminatórias, de forma que os jovens negros eram - e ainda são -⁹⁴⁴ maioria entre a população carcerária:

Mas é justamente aquela negra anônima, habitante da periferia, nas baixadas da vida, quem sofre mais tragicamente os efeitos da terrível culpabilidade branca. Exatamente porque é ela que sobrevive na base da prestação de serviços, segurando a barra familiar praticamente sozinha. Isso porque seu homem, seus irmãos ou seus filhos são objeto de perseguição policial sistemática (esquadrões da morte e “mãos brancas” estão aí matando negros à vontade; observe-se que são negros jovens, com menos de trinta anos. Por outro lado, que se veja quem é a maioria da população carcerária deste país).⁹⁴⁵

Portanto, a referência ao Mão Branca, para muitas pessoas, sobretudo as periféricas e negras, não evocava um grupo justiceiro urbano, que trabalhasse pela segurança pública; mas a ameaça de assassinato de si ou de pessoas queridas, por um grupo de extermínio. O estigma da criminalidade alimentado pelo imaginário de discriminação racial propiciava que pessoas negras, sobretudo homens jovens, fossem (e ainda sejam) presos ou assassinados pelas forças do Estado injustamente. E, mesmo quando culpados por crimes, a legislação brasileira não previa a pena de morte, tornando a ação sumária de abordagem, julgamento e execução feita pelos grupos de extermínio inaceitável. Realizada tal reflexão, compreende-se que a última gravação fonográfica de Gerson King Combo no recorte temporal desta tese esteja contraposta aos princípios defendidos pelas expressões antirracistas.

⁹⁴² LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. 2018, p. 114.

⁹⁴³ LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. 2018, p. 115.

⁹⁴⁴ Segundo dados do Infopen, o Brasil tem a terceira maior população carcerária do mundo e, nesta, 64% são negros e 55% jovens - que são 21,5% da população brasileira. Ver: BORGES, Juliana. *O que é encarceramento em massa?* 2018, p. 13, 14.

⁹⁴⁵ GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*. Ensaios, intervenções e diálogos. 2020, p. 83. Texto original de 1983.

Na produção fonográfica do ano 1980 também há o retorno da Banda Black Rio, que lançou seu terceiro álbum - e último no recorte desta tese -, *Saci Pererê*, o segundo pela RCA Victor; além do compacto simples *Saci Pererê/Amor natural*, lançado pela mesma gravadora. Esse álbum apresenta uma mudança na sonoridade da banda, com a inclusão de três baladas (“De onde vem”, “Amor natural” e “Tem que ser agora”), além de manter a adoção da *Disco Music*, em particular na música “Miss Cheryl” e na balada “De onde vem” - composta por Lincoln Olivetti e Ronaldo Barcellos. A canção “Amor natural” integrou a trilha sonora da telenovela *Marina*, exibida pela Rede Globo entre 26/05/1980 e 08/11/1980.⁹⁴⁶ As faixas cantadas no disco apresentavam dois vocalistas, creditados como Abóbora e Gerson, e nova mudança na formação do grupo, agora com Décio Cardoso no baixo, Paulinho Braga na bateria e Carlos Darcy no trombone; mantendo o líder Oberdan Magalhães nos saxofones, Barrosinho no trompete, Claudio Stevenson na guitarra e Jorjão Barreto no teclado e vocais.

Das nove músicas que integraram o álbum *Saci Pererê*, seis apresentavam letra cantada (“Saci Pererê”, “De onde vem”, “Amor natural”, “Profissionalismo é isso aí”, “Broto sexy” e “Tem que ser agora”) e em nenhuma delas apareciam referências à temática racial. Contudo, a gravação de “Profissionalismo é isso aí”, composição de João Bosco e Aldir Blanc que na performance da Banda Black Rio tornou-se um samba-funk, retomava a temática marginal da criminalidade, mas trazendo elementos interessantes sobre o cotidiano econômico na época:

*Era eu e mais dez num pardieiro/ no Estácio de Sá/ fazia biscate o dia inteiro/
pra não desovar/ E quanto mais apertava o cinto/ mais magro ficava com as
calças caindo/ Sem nem pro cigarro, nenhum pra rangar/ Falei com os dez no
pardieiro/ do jeito que tá, com a vida pela hora da morte e vai piorar/ Imposto,
inflação, cheirando a assalto/ juntamo as família na mesma quadrilha/ nos
organizamo pra contra assaltar/ Fizemos a divisão dos trabalhos/ Mulher,
suadouro, trotuá/ Pivete nas missas, nos sinais/ marmanjo, no arrocho, pó,
chantagem/ balão apagado, tudo o que pintar/ (...) Tenteia, tenteia/ com berro e
saliva fizemo o pé-de-meia/ (...) Hoje tenho status, mordomo, contatos/ pertença
à situação/ Mas não esqueço os velhos tempos/ Domingo numa solenidade/ uma
otoridade me abraçou/ bati-lhe a carteira, nem notou/ levou meu relógio e eu
nem vi/ já não há lugar pra amador.⁹⁴⁷*

Através de uma letra bem humorada escrita por Aldir Blanc, a canção “Profissionalismo é isso aí” abordou a adoção de diversas atividades criminosas como opção encontrada por um grupo de pessoas para amenizar, ou solucionar, uma situação de carência. E os últimos versos indicados da canção ainda sinalizam para a corrupção de

⁹⁴⁶ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/marina-1980/>> Acesso 17/08/2021.

⁹⁴⁷ Banda Black Rio. Profissionalismo é isso aí (J. Bosco/A. Blanc). *Saci Pererê*. RCA/Victor. 1980. Faixa 2, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=-q5jRwFB0bM>>

autoridades, visto que o personagem, agora remediado e com *status*, descobre-se um amador no ramo dos furtos ao tentar roubar a carteira de *uma otoridade* e perceber que a mesma tomou o seu relógio. O enredo da canção e a “solução” proposta pelos compositores encontram particular sentido no contexto de sua produção e difusão, com o agravamento da crise econômica vivida no Brasil desde o fim do dito “milagre econômico” piorando ainda mais o cotidiano de *anos de aperto* entre as comunidades pobres do país. Conforme o historiador Marcos Napolitano: “Agravado pela política de arrocho salarial, o aumento dos preços de itens de consumo e aluguéis se agravou a partir de 1975, quando a inflação voltou a ser notada. Nascia o Movimento do Custo de Vida (MCV)”⁹⁴⁸ O historiador refere-se ao movimento social que a partir de 1979 foi renomeado para Movimento de Luta Contra a Carestia, em denúncia a efeitos dos *anos de aperto*.

O eu-lírico da canção ainda demonstra sagacidade na previsão expressa no verso *do jeito que tá, com a vida pela hora da morte e ainda vai piorar*, associando aos impostos e inflação. Se a situação econômica das parcelas pobres da sociedade brasileira estava difícil nos *anos de aperto* do “milagre econômico”, piorou com o país mergulhado em uma crise econômica e a desigualdade social aprofundou ainda mais nos anos 1980. Conforme o sociólogo Mario Luis Grangeia, no artigo *Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990*: “A alta concentração de renda não era uma percepção subjetiva; o país entrara naquela década com coeficiente de Gini 0,584 (1981) e a encerrou com tal medida de desigualdade de renda no patamar de 0,614 (1990), recuando para 0,594 até 1999 (índice 1 seria desigualdade máxima).”⁹⁴⁹ E, tal como em toda sociedade marcada por hierarquias racializadas, as comunidades negras sofreram particularmente no cenário de crise econômica.

Em 1963, o pastor e liderança do Movimento pelos Direitos Civis nos EUA, Martin Luther King, afirmou em um discurso que o modelo de segregação racial vigente pelas Leis *Jim Crow* no sul do país manifestava-se no norte democrático do país através dos acessos desiguais e precários à empregos, moradia e escolas públicas.⁹⁵⁰ A percepção da desigualdade em uma sociedade na qual pessoas negras são preteridas apesar do pressuposto de igualdade cabe perfeitamente para o Brasil, como argumentado em diversos

⁹⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964. História do regime militar brasileiro. 2014, p. 274.

⁹⁴⁹ GRANGEIA, Mario L. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia A. N. (orgs.). *O Brasil Republicano. Vol. 5. O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016: Quinta República (1985-2016)*. 2018, p. 367.

⁹⁵⁰ LUTHER KING, Martin. Discurso no comício pela liberdade no Cabo Hall. *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. 2006, p. 63-64.

artigos da intelectual Lélia Gonzalez. Por exemplo, em *A juventude negra brasileira e a questão do desemprego*, original de 1979, a autora afirma: “Existem atualmente no Brasil cerca de 16 milhões de adolescentes e jovens totalmente entregues à própria sorte, sem a menor perspectiva de vida; ou melhor, sua única perspectiva são o banditismo e a morte. Desnecessário dizer que são negros em sua maioria.”⁹⁵¹ Argumento que aproxima da “solução” encontrada pelos personagens da canção “Profissionalismo é isso aí”. E a explicitação da desigualdade para obtenção de empregos, agravada pelo cenário de crise, é percebida no texto publicado por Lélia Gonzalez em 1982, *A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político econômica*, texto que ainda permite diálogo com a “Melô do Mão Branca” ao referenciar a violência policial:

Ora, numa sociedade em que a discriminação racial é vista diariamente na admissão no emprego (especialmente no atual período de recessão), pode-se imaginar a única saída que o trabalhador afro-brasileiro encontra: sem outra forma de escapar da violência policial, ele vende seu trabalho a qualquer preço para um patrão branco que aceite assinar sua carteira de trabalho.⁹⁵²

Na canção “Profissionalismo é isso aí”, a Banda Black Rio canta o refrão que narra *com berro e saliva fizemo o pé-de-meia*, que significa que pela violência (*berro* é gíria para arma de fogo) e falcatruas (*saliva*) conseguiram construir o fundo econômico que sustentou o *status* conquistado pelo narrador. No entanto, coincidentemente, outro significado para a expressão “pé-de-meia” foi veiculado com atuação da Banda Black Rio no ano 1980, através da canção “Pé de meia”, faixa de abertura de *Demônio Colorido*, LP de estreia da cantora Sandra Sá. Os versos da composição de Sandra ressignificavam a expressão: *De hoje em diante, juro, não falo mais nada/ vou ficar na minha, pode ficar sossegado/ que eu vou resolver a minha loucura/ eu não sou meia pra ficar no pé de ninguém.*⁹⁵³ A faixa é um *soul* dançante, com o arranjo por Lincoln Olivetti – que também arranjou no disco a faixa “É”, composição de tema existencialista de Gilberto Gil, produzida para o álbum conceitual *Refavela*, que o compositor lamentou ter de ficar de fora na seleção final do repertório.⁹⁵⁴ Das doze faixas do LP de Sandra Sá, outras cinco apresentaram arranjos de Oberdan Magalhães, duas do guitarrista Perinho Santana, duas do pianista Antônio Adolfo e as duas últimas por Serginho Trombone.

⁹⁵¹ GONZALEZ, Lélia. A juventude negra brasileira e a questão do desemprego. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 46. Original de 1979.

⁹⁵² GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político econômica. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 67. Original de 1982.

⁹⁵³ Sandra Sá. Pé de meia (Sandra Sá). *Demônio Colorido*. Álbum. RGE. 1980. Faixa 01, Lado A.

⁹⁵⁴ CASTRO, Maurício Barros. *O livro do disco. Refavela*. 2017, p. 60.

Sandra Sá tornou-se conhecida na indústria do entretenimento no ano de 1980, quando participou do festival “MPB-80”, promovido pela Rede Globo de televisão, defendendo a sua composição, “Demônio Colorido”. Antes, a artista teve a composição “Morenando” gravada pela sambista Leci Brandão em 1978, no LP *Metades*. Após o festival, a então estudante de Psicologia e dançarina conhecida entre os frequentadores dos bailes do Movimento *Black* Rio foi contratada pela gravadora RGE e pôde lançar em 1980 seu primeiro álbum.⁹⁵⁵

O disco foi lançado via selo *Disco é Cultura*, com direção artística e produção por Durval Ferreira, que escreveu um texto para a contracapa: “Dentre os novos e bons valores da MPB, dos últimos dois anos, a voz e a força dessa jovem Sandra Sá, carioca de 24 anos, me impressionaram vivamente. Me chamaram a atenção principalmente a maneira especial com que ela trabalha suas letras e sua interpretação personalíssima”.⁹⁵⁶ É interessante que, embora o produtor apresente Sandra como um valor da MPB, a sonoridade predominante do álbum de estreia é abertamente a *Black Music* Brasileira, a partir do *soul* e do *funk*. A canção que concedeu notoriedade para Sandra, “Demônio colorido”, composição da própria, já era uma balada *soul-pop*, com temática romântica versando um amor lésbico: *Mas eu vou lhe guardar/ com a força de uma camisa/ me despir do pavor/ lhe chamar de amiga/ 24 horas por dia/ tentando meu juízo/ foi unanimemente eleita/ meu demônio colorido.*⁹⁵⁷



Fig. 28. Capa e contracapa. Sandra Sá. *Demônio Colorido*. RGE. 1980. Extraídas de: <<http://djmessias2.blogspot.com/2011/02/1980-sandra-de-sa-demonio-colorido.html>>

⁹⁵⁵Para os dados biográficos da artista, ver <<http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos>> Acesso 11/07/2019.

⁹⁵⁶ Durval Ferreira, texto de apresentação na contracapa. Sandra Sá. *Demônio Colorido*. Álbum. RGE. 1980.

⁹⁵⁷ Sandra Sá. Demônio Colorido (Sandra Sá). *Demônio colorido*. Álbum. RGE. 1980. Faixa 06, Lado B. <https://www.youtube.com/watch?v=gUT4_W_jacA>

Com a estreia de Sandra Sá no mercado fonográfico, a *Black Music Brasileira* adquiriu sua mais emblemática representante na década de 1980, que construiu sua identidade artística a partir das sonoridades *soul* e *funk* em uma carreira sólida na grande indústria. No álbum de estreia de Sandra, *Demônio Colorido*, apenas uma canção apresenta elementos da linguagem antirracista, a quarta faixa do Lado B, “Mucama”, composta por Ronaldo Malta. A música segue a melodia popularizada pela cantiga infantil “Sambalelé”, mas a letra evoca a memória da escravidão, a ascendência africana e o culto ao orixá Ogum: *Samba crioula/ mucama que veio d’Angola/ da graça do corpo de fora/ Cadê fulô, teu sinhô/ oh, tu me mata de amô/ e o batuque inda mal nem começou/ o vermelho é de Ogum/ canta pra iaiá um lundum/ deitada na rede de tucum/ no balancê, balançá/ ah, me ensina a sonhar/ com as asas que vão me libertar.*⁹⁵⁸ A evocação a Ogum, na canção, relaciona-se à busca por liberdade.

Com o álbum de estreia de Sandra Sá, em 1980, delimitou-se a seleção de artistas negros ingressos na indústria fonográfica e identificados pela pesquisa desta tese como representantes da *Black Music Brasileira*. Entre artistas de identidade artística mais eclética, mas que dialogavam com gêneros da *Black Music*, o último identificado por esta tese é o alagoano Djavan, que estreou no mercado fonográfico na Som Livre em 1976, com o disco *A voz. O violão. A música de Djavan*, álbum de sambas que apresentou composições de impacto na carreira do artista, como “Flor de Lis” e “Fato consumado”. A sonoridade foi mantida no álbum seguinte, *Djavan*, de 1978. O terceiro álbum, *Alumbramento*, lançado em 1980, mostra uma modificação na sonoridade do artista, adotando gêneros além do samba; mas no quarto LP, *Seduzir*, de 1981, o cantor, compositor e violonista apresenta interlocuções com a *Black Music*, sobretudo com o *soul*, mas também o *blues*, em “Seduzir”. O álbum ainda celebra a herança africana e reverência à orixá Oxum em “Luanda”: *Num grito da mãe Oxum/ dizendo: “Menino, onde é que tu anda?”/ Eu te batizo africanamente/ com o fogo que Deus lavrou tua semente/ Luanda, Luanda, Luanda Luanda.*⁹⁵⁹ E a canção “Nvula”, composta por Filipe Mukenga no idioma africano Kimbundo, e cantada em dueto com Gilberto Gil. Traduzida ao português, a letra da canção

⁹⁵⁸ Sandra Sá. Mucama (Ronaldo Malta). *Demônio Colorido*. Álbum. RGE. 1980. Faixa 04, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=PY04ObA5wZ8>>

⁹⁵⁹ Djavan. Luanda (Djavan). *Seduzir*. Álbum. EMI. 1981. Faixa 03, Lado B. <https://www.youtube.com/watch?v=YE7Ypft_P7o>

celebra: *A chuva já chegou/ obrigada, meu Deus/ a chuva chegou este mês/ as coisas que eu plantei crescem/ por causa da chuva já crescem.*⁹⁶⁰



Fig. 29. Capa e contracapa. Djavan. *Seduzir*. Álbum. EMI. 1981. Extraído de: <http://dvinil.com.br/produto/djavan-seduzir-1981-emi/>

A partir de 1981, Djavan passou a atuar com um grupo musical fixo, denominado Sururu de Capote – nome retirado de uma das faixas de seu disco anterior, *Alumbramento*. E desde então as composições do artista transitaram entre sambas, outros ritmos regionais do Brasil e interlocuções com sonoridades da *Black Music* estadunidense, como o *jazz*, o *soul* e o *blues* – particularmente nas baladas do artista alagoano. Quanto às temáticas das composições escritas ou gravadas pelo artista, o diálogo transnacional, como assinalado no LP *Seduzir*, foi realizado com o continente africano, ainda que, por vezes, em sonoridades estadunidenses. No entanto, esse não foi o caso das canções assinaladas acima, “Luanda” e “Nvula”, que não foram executadas através das sonoridades da *Black Music*.

Djavan, como Gilberto Gil, integra nesta tese a lista de artistas negros identificados pelo estabelecimento de diálogos com a *Black Music* no decorrer da carreira, documentando, nos fonogramas gravados e lançados por eles, a difusão da sonoridade entre a chamada MPB. Outros artistas comumente associados à MPB trouxeram incorporações diluídas da *Black Music*, sem compromisso de identificação restrita a tais sonoridades, como Luiz Melodia, Emílio Santiago, Zezé Motta e Itamar Assumpção, mas estes, conforme demonstrado nesta tese, apresentaram tais diálogos desde o seu primeiro LP. Assim, as carreiras de artistas que promovem uma incorporação diluída da *Black Music* diferem de artistas cuja identidade musical é reconhecida como estabelecida na *Black*

⁹⁶⁰ Djavan. Nvula (Felipe Mukenga). *Seduzir*. Álbum. EMI. 1981. Faixa 05, Lado B. Para a letra traduzida, ver: <https://djavan.com.br/discografia/seduzir/> Acesso 18/08/2021.

Music Brasileira, como Sandra Sá que, apesar do texto do produtor Durval Ferreira para o primeiro álbum associá-la à MPB, ficou conhecida como “a rainha do *soul* brasileiro”.⁹⁶¹

Apesar dos trabalhos então assinalados em grandes gravadoras da indústria fonográfica – *major* –, a análise da produção musical dos anos 1980 evidencia o declínio das sonoridades da *Black Music* Brasileira. E, como consequência, na pesquisa realizada para o recorte do último capítulo desta tese, a identificação de referências raciais é menos expressiva na *Black Music* Brasileira entre 1981 e 1988. Esse declínio da gravação da *Black Music* feita em português e no Brasil coincidiu com a diminuição dos bailes *black*. A historiadora Marianna Gomes Muniz, na monografia *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*, conclui o trabalho dizendo: “A partir dos anos 80, a ocorrência e frequência dos bailes com o surgimento de outros ritmos musicais, somado à repressão policial, foram diminuindo.”⁹⁶² E a autora cita o sociólogo Hermano Vianna: “Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais os considerando espaço propício à conscientização.”⁹⁶³ Também o historiador Lucas Pedretti Lima, na dissertação *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*, afirma:

Como e por que acabaram os bailes soul? A partir de fins da década de 1970, o Black Rio começou a perder lugar para a música *disco*. Além disso, autores apontam outras razões para esse fim: excesso de atenção da mídia, disputa com o samba, perseguição policial. Ainda não está claro, na literatura, quais fatores tiveram mais ou menos peso.⁹⁶⁴

No livro *1976. Movimento Black Rio*, dedicado ao estudo dos bailes, os jornalistas Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octavio Sebadelhe demonstram que o arrefecimento dos bailes *soul* operou com a substituição do gênero musical por outras formas musicais, como a supracitado *disco* e, particularmente, o *charme*. É a origem dos Bailes *Funk* do modo como ficaram nacionalmente conhecidos a partir dos anos 1990 e 2000. Conforme os autores, na década de 1980 “a galera dançava o passinho sincronizado, no estilo de eventos que ficariam reconhecidos como bailes charme”; uma continuidade direta do fenômeno

⁹⁶¹ Tal epíteto sobre Sandra pode ser facilmente encontrado em diversas referências sobre a artista, como na página da Fundação Cultural Palmares, <http://www.palmares.gov.br/?page_id=26901> Acesso 19/08/2021.

⁹⁶² MUNIZ, Marianna Gomes. *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*. Monografia (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) Paraná. 2018, p. 49.

⁹⁶³ VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca*. 1988, p. 32. Apud. MUNIZ, Marianna Gomes. *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*. Monografia (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) Paraná. 2018, p. 49.

⁹⁶⁴ LIMA, Lucas P. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. 2018, p. 66.

difundido nos anos 1970, posto que: “Entre todas as derivações que se seguiram, os bailes charme carregariam a influência direta dos bailes black, na sua ambiência e na reunião de um público composto, na sua maioria, por negros e mestiços - mas que se espraiaria por diversos pontos da cidade durante os anos 1980 e 1990.”⁹⁶⁵

Sinalizando para esse cenário de declínio da *Black Music* Brasileira, o ano de 1981 apresentou uma produção fonográfica tímida do gênero ou de suas influências. Para além da reorientação de Djavan, Gilberto Gil lançou o LP *Luar (a gente precisa ver o luar)*, primeiro da parceria do artista com o produtor Liminha, que marcaria a produção de Gil nos anos 1980. A sonoridade do disco avançava no diálogo com o *pop* estadunidense realizado em *Realce*, com ecos *soul* e *funk* (nas linhas de baixo de Jamil Joanes e arranjos de sopros por Oberdan Magalhães, saxofonista do LP, além de outros integrantes da Banda Black Rio) e elementos *disco* (com os arranjos e teclados de Lincoln Olivetti e Robson Jorge). O álbum apresentou canções que se tornaram canônicas no repertório do artista, como “Palco”, “Flora” e “Se eu quiser falar com Deus”, e na faixa “Axé Babá”, fazia reverência ao orixá: *meu pai Oxalá*.⁹⁶⁶

A maioria dos artistas estudados nesta tese, no entanto, não lançaram álbuns em 1981. Além de Gilberto Gil e Djavan, Jorge Ben lançou o álbum *Bem-vinda Amizade*, seu décimo nono LP e, assim como o antecessor, *Alô, Alô como vai?* (1980), não apresentou a temática negra antirracista. O repertório de *Bem-vinda Amizade* destacou a canção “Curumim chama Cunhatã que vou contar”, popularmente conhecida pelo refrão, *todo dia era Dia de Índio*, que manifesta uma atenção do artista às agressões sofridas pelos povos indígenas no Brasil.⁹⁶⁷ Já o intérprete Emílio Santiago lançou em tal ano seu oitavo álbum, *Amor de Lua*, na mesma gravadora que os cinco discos anteriores, Philips.⁹⁶⁸ Conforme apontado pelo jornalista Mauro Ferreira: “com arranjos de Antonio Adolfo, João Donato e José Roberto Bertrami (1946-2012), **Amor de Lua** foi disco formatado com repertório inédito de alto nível, dominado pelo samba e quase sempre à altura da voz grave e aconchegante de Emílio Santiago.”⁹⁶⁹ Assim como não explicitava hibridações com as sonoridades da *Black Music*, o álbum também não apresentou letras com a temática

⁹⁶⁵ SEBADELHE, Zé Octavio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 191.

⁹⁶⁶ Gilberto Gil. Axé Babá (Gilberto Gil). *Luar (a gente precisa ver o luar)*. LP. Warner. 1981. Fx. 02, Ld. B.

⁹⁶⁷ Jorge Ben. Curumim chama Cunhatã que vou contar (J. Ben). *Bem-vinda Amizade*. Álbum. Som Livre. 1981

⁹⁶⁸ Emílio Santiago. *Amor de Lua*. Álbum. Philips. 1981.

⁹⁶⁹ <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/06/26/discos-para-descobrir-em-casa-amor-de-lua-emilio-santiago-1981.ghtml>> Acesso 19/08/2021.

antirracista. Por fim, 1981 documentou o retorno de Hyldon ao mercado fonográfico, com *Sabor de Amor*, lançado pela Continental, álbum marcado pelas baladas *soul* características do artista, mas também canções *soul* mais dançantes, como a faixa de abertura, “Vadiagem”, mas sem expressar temáticas raciais.⁹⁷⁰

O ano de 1982, contudo, apresentou gravações mais expressivas para o estudo desta tese. Itamar Assumpção lançou seu segundo álbum, novamente uma gravação independente, um disco ao vivo emblematicamente intitulado *Às próprias custas S. A.* O álbum explicitava a sonoridade elétrica e a interlocução com a *Black Music* apresentada no primeiro LP, inclusive na regravação de “Não vou ficar”, de Tim Maia - a gravação em estúdio que encerra o álbum, como faixa bônus. O disco apresentou um longuíssimo (para os padrões de um disco) texto no encarte, manuscrito pelo próprio Itamar. O texto foi escrito no formato de uma declaração judicial, iniciando com o nome completo e números de documentos de Itamar, concluindo com “Devo confessar que assino esta confissão debaixo do maior pau, meu irmão. Assinado: Itamar de Assumpção... sob pressão”; e faz uma apresentação da trajetória artística do cantor, ressaltando um episódio no qual foi preso injustamente acusado de ter roubado o seu próprio equipamento musical.⁹⁷¹ A injusta abordagem policial - difícil de não ser associada ao fato de Itamar ser um homem negro - concede maior sentido ao batismo do conjunto como Isca de Polícia. Embora o texto faça uma referência como Beleléu, a narração e assinatura é feita sob o nome de Itamar Assumpção, e a - também assim denominada - Banda Isca aparece não mais ligada ao personagem Nego Dito, Beleléu, mas como banda de apoio de Itamar Assumpção.

Diferente das canções assinaladas dos discos de Djavan e Gilberto Gil em 1981, no segundo álbum de Itamar Assumpção as composições que trazem referências raciais estavam executadas em sonoridades que evocavam a *Black Music*. A faixa de abertura de *Às próprias custas S.A* foi uma versão, com elementos de *rock* e *soul*, de “Negra Melodia”, gravada originalmente por um de seus compositores, Jards Macalé, em 1977, como uma homenagem a Luiz Melodia. *Negra Melodia/ que vem do sangue do coração/ I know how to dance/ dance like a young black/ American black do Brás do Brasil/ (...) O meu pisante colorido, o meu barraco lá do Morro do São Carlos/ Meu cachorro Paraíba, minha*

⁹⁷⁰ Hyldon. *Sabor de Amor*. Álbum. Continental. 1981.

⁹⁷¹ Texto de encarte do álbum. Itamar Assumpção. *Às próprias custas. S. A.* Álbum. Selo Lira Paulistana. 1981.

*cabrocha, minha cocota/ a minha morna lá no largo do Estácio de Sá.*⁹⁷² A composição estabelece uma identificação transnacional na alternância entre os idiomas inglês e português, aproximando os EUA ao Morro do São Carlos, no bairro Estácio de Sá do Rio de Janeiro. Aproximação sintetizada no verso *American black do Brás do Brasil*, uma síntese da figura de Luiz Melodia segundo os compositores de “Negra Melodia”, e que Itamar incorpora nesse disco.⁹⁷³ Conforme Toninho Vaz, em *Meu nome é Ébano: a vida e a obra de Luiz Melodia*, em junho de 1981, Itamar e Luiz Melodia se conheceram e criaram laços no show *A noite da beleza negra*, realizado na Rádio Clube de São Paulo, do qual também participou Zezé Motta.⁹⁷⁴

As três primeiras faixas do segundo álbum de Itamar Assumpção foram executadas com o acompanhamento instrumental do grupo que compõe a Banda Isca de Polícia nesse LP: os negros Luiz Monteiro “Rondó” (guitarra) e Jorge Luiz de Souza, o Gigante Brazil (bateria) e os brancos Luiz Chagas (guitarra) e Paulo Lepetit (baixo). A esse quarteto, a partir da quarta faixa, “Fico louco”, reuniram-se o quarteto vocal: Denise Assumpção (negra, irmã de Itamar), Suzana Salles, Vania Bastos e Virginia Rosa - brancas. Itamar, nesse LP, atuou como cantor, sem tocar algum instrumento. “Batuque”, segunda faixa do Lado B do disco, evocou o gênero embolada, mas com uma execução funkeada pela banda Ísca e sua letra retratava a memória da escravidão, a luta pela liberdade a partir da figura de Zumbi dos Palmares e a abolição:

Houve um tempo em que a terra gemia e um povo tremia de tanto apanhar/ Tanta chibata no lombo que muitos morriam no mesmo lugar/ Deu bandeira, dançou na primeira, dançou capoeira, dançou na bobeira, dançou na maior/ Deu canseira, sambou na poeira, tossiu na fileira, dançou pra danar/ O meu pai, minha mãe, minha avó, tanta gente tristonha que veio de lá/ Minha avó já morreu, o meu pai lá se foi, só ficou minha mãe pra rezar. Deu bandeira.../ Vez em quando eu me lembro dos fatos que meu avô contava nas noites de frio/ Não chorava, porém, não sorria, mentir, não mentia, fingir, fingir não fingiu. Deu bandeira.../ Liberdade além do horizonte, morreu tanta gente de tanto sonhar. (Quem foi?) Foi Zumbi/ A Princesa Isabé assinou um papé, dia 13 de maio de 1888/

⁹⁷² Itamar Assumpção. *Negra Melodia* (Jards Macalé/Waly Salomão). *Às próprias custas* S.A. Álbum. Selo Lira Paulistana. Faixa 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=wbuiGx4VLtQ>>

⁹⁷³ Itamar assumiu sua identificação com Luiz Melodia em composição lançada em 1993: *Nascesto no Rio, Estácio, eu em São Paulo, Tietê/ Os nossos passos compassos afirmam ter tudo a ver/ Não só na tonalidade, também no jeito de ser/ Circula pela cidade que sou cover de você/ Tu és Perola Negra já desde setenta e dois/ eu inventei Beleléu só oito anos depois/ Além desta pele preta, coisa comum em nós dois/ Ideias, músicas, letras, não são só feijão com arroz/ Dizem formamos de fato um belo par de malditos/ te chamam de Negro Gato, me tratam de Nego Dito/ E já que talento é inato, isto já estava escrito/ Num mundo cheio de Cratos, nós somos São Beneditos/ No mais sambamos de tudo/ Funk, Soul, Blues, Jazz, Rock and roll/ (...) Só falta contar agora o que que houve outro dia/ assim que entrei num bar desses de periferia/ alguém começou a gritar, jurar que me conhecia/ mas no lugar de Itamar, disparou Luiz Melodia. Itamar Assumpção & As Orquídeas do Brasil. *Quem é cover de quem?* (Itamar Assumpção). *Bicho de sete cabeças. Vol.1.* (1993). CD. SESC. 2010. Faixa 04.*

⁹⁷⁴ VAZ, Toninho. *Meu nome é Ébano: A vida e a obra de Luiz Melodia*. 2020, p. 129.

*desamassa, amassa, amassa, amassa... e agora? Como é que ficou aqui agora? Deixa pra lá.*⁹⁷⁵

A letra da composição “Batuque”, de Itamar Assumpção, abordou a violência sofrida pelas pessoas negras escravizadas, *um povo [que] tremia de tanto apanhar/ tanta chibata no lombo que muitos morriam no mesmo lugar*. Um cotidiano de violência e morte ameaçando o desejo de libertação, de modo que *morreu tanta gente de tanto sonhar*. Por fim, a canção exibiu um questionamento dos limites nas décadas após a abolição, ao referir ao documento que pôs fim à legalidade escravista: *desamassa, amassa, amassa... e agora? Como é que ficou aqui, agora? Deixa pra lá*. Ao “deixar pra lá”, a canção sugeriu ser o tema do pós-abolição uma questão sensível e não superada, leitura reforçada pela menção do documento de garantia da libertação ser desamassado e correntemente amassado – ou seja, desrespeitado. A faixa de encerramento do show, penúltima do disco, “Denúncia dos Santos Silva Beleléu” dialogava com a atmosfera do texto do encarte do álbum. A canção retomou o personagem Nego Dito, encenando a acusação do mesmo feita pelas vocalistas que, tratando-o por “Black”, dizem: *Hoje aqui você é nosso réu! Comporte-se bem, entendeu?!/ Aguarde tua sentença*. E, no encerramento da faixa, Itamar apresentou os músicos participantes, mas introduziu a si mesmo cantando: *My name is: Benedito João dos Santos Silva, Beleléu, vulgo Nego Dito*.⁹⁷⁶

Outra canção emblemática para o tema desta tese lançada em 1982, “Olhos coloridos” é a faixa de abertura do segundo álbum da cantora e compositora Sandra Sá. O LP *Sandra Sá* também teve a direção artística e produção por Durval Ferreira e, tal como seu antecessor, foi lançado pela gravadora RGE. O álbum, desde a contracapa, valorizava os companheiros de Sandra nesse trabalho, ao trazer uma foto da cantora junto a um grupo de homens, incluindo Claudio Stevenson e Oberdan Magalhães, da Banda Black Rio e o compositor Macau, todos eles identificados com o nome abaixo de sua imagem na foto. Macau compôs a faixa “Olhos coloridos”, canção que, conforme Luiz Felipe L. Peixoto e Zé Octávio Sebedelhe, no livro *1976. Movimento Black Rio*, tornou-se hino “que ficaria eternizado na história *blackriana*, música que até hoje leva multidões a comoção.”⁹⁷⁷ Os jornalistas, em sequência, informam sobre o momento no qual Macau e Sandra se conheceram:

⁹⁷⁵ Itamar Assumpção. *Batuque* (I. Assumpção). *Às próprias custas*. S.A. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1982. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=19ZWNpptchA>>

⁹⁷⁶ Itamar Assumpção. *Denúncia dos Santos Silva Beleléu* (I. Assumpção). *Às próprias custas*. S.A. Álbum. Selo Lira Paulistana. 1982. Faixa 05, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=wXjhWBoUUvc>>

⁹⁷⁷ SEBADELHE, Zé Octavio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976. Movimento Black Rio*. 2016, p. 209.

Macau lembra do dia em que conheceu Sandra por intermédio do grande músico e produtor Durval Ferreira, que ouviu pela primeira vez a música “Olhos coloridos” em fita demo e fez a conexão imediata para a voz da cantora, quando gravavam o seu segundo LP. “Eu tinha composto a música em 1973, quando fazia parte da banda Paulo Bagunça e a Tropa Maldita. Quando Durval me apresentou à Sandra, parecia que a conhecia de outra dimensão, foi como se tivéssemos tido um reencontro de outras vidas”, recorda-se o compositor Macau.⁹⁷⁸

Conforme ainda os mesmos autores, “Paulo Bagunça e a Tropa Maldita teve um único disco, lançado também em 1973” e que buscava fundir o samba com um *soul* em roupagem latina,⁹⁷⁹ contudo, sem grande expressão no período. Na época em que compôs a música “Olhos coloridos”, Macau era um amigo próximo e companhia constante de Luiz Melodia e do compositor Papa Kid. Toninho Vaz, no livro *Meu nome é Ébano. A vida e a obra de Luiz Melodia*, narra, a partir de relatos do próprio Macau, sobre a composição de tal música:

Macau tinha sido preso nos anos 1970, sem motivos, em uma exposição de escolas públicas no Estádio de Remo da Lagoa, e a experiência indigesta serviu de inspiração para a música. Diz-se que foi uma prisão injusta porque não havia flagrante e, na ocasião, as únicas coisas encontradas com ele foram a cor da pele e o cabelo estilo africano. Era o que bastava. Passeou de camburão a noite toda, com os policiais rindo de seu cabelo e de suas roupas. Acabou sendo resgatado no dia seguinte por um padre da Pastoral Penal da Igreja Católica. Macau reconhece que a barra pesada política e o preconceito racial eram os principais obstáculos para negros sobreviverem com dignidade na “sociedade carioca”. “O Luiz já era um nome da MPB, mas o caminho era difícil. A gente era alvo fácil da polícia, que sempre agia com truculência. Eu, Luiz e Papa Kid éramos três negões circulando pela cidade.”⁹⁸⁰

O relato de Macau sobre a abordagem policial que resultou em sua prisão injusta, que inspirou a composição de “Olhos coloridos”, aproxima-se do relato de prisão manuscrito por Itamar Assumpção no encarte de seu segundo LP, também lançado em 1982. De tal forma, o desabafo de Macau dizendo que ele, Luiz e Papa Kid, enquanto homens negros “circulando pela cidade”, tornavam-se “alvo fácil da polícia” e sua truculência, explica o sentido do termo Isca de Polícia, escolhido por Itamar para batizar sua banda de apoio. E o episódio narrado explica também a força dos versos da composição escolhida para abrir o segundo álbum de Sandra. O *funk* foi introduzido pelo acompanhamento solista do violão rítmico de Macau, ao qual juntam baixo, percussão, bateria, guitarra e naipe de sopros, além de vocais de apoio:

Os meus olhos coloridos/ me fazem refletir/ Que eu estou sempre na minha/ e não posso mais fugir/ Meu cabelo enrolado/ todos querem imitar/ eles estão baratinados/ também querem enrolar/ Você ri da minha roupa/ você ri do meu

⁹⁷⁸ SEBADELHE, Zé Octavio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 209, 210.

⁹⁷⁹ SEBADELHE, Zé Octavio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. 1976. *Movimento Black Rio*. 2016, p. 210.

⁹⁸⁰ VAZ, Toninho. *Meu nome é Ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 93.

*cabelo/ você ri da minha pele/ você ri do meu sorriso/ A verdade é que você/ tem sangue crioulo/ tem cabelo duro/ sarará crioulo.*⁹⁸¹

A canção “Olhos coloridos” é um manifesto de autoestima, de Orgulho Negro - ou, como pontuado pelo pesquisador Ricardo Cravo Albin, segundo Toninho Vaz, “da negritude ostensiva” -,⁹⁸² que contrapõe a ridicularização expressa pelos risos diante do tipo de cabelo crespo e da cor da pele negra. A canção opera com a transformação desses estigmas da aparência em emblemas de orgulho racial, além de enfatizar que tais elementos também estão presentes em seu interlocutor preconceituoso. É notável, ainda, que a canção evoca os termos depreciativos associados ao cabelo crespo, “cabelo duro” e “sarará”, termos também mobilizados por Gilberto Gil na composição “Sará Miolo”, lançada em 1979, conforme pontuado outrora. A canção “Olhos coloridos” é a única do álbum *Sandra Sá* arranjada por Serginho Trombone, sendo que quatro outras canções do LP tiveram arranjo do guitarrista Claudio Stevenson, três por Lincoln Olivetti e duas por Oberdan Magalhães - incluindo o *blues* “Amor meu”, composto por Luiz Melodia e Ricardo Augusto. Cassiano é homenageado na saudosa “Preciso urgentemente falar com Cassiano”, *soul* de Fábio e Paulo Imperial, que anuncia: *Preciso urgentemente falar com Cassiano sobre o som que Stevie Wonder faz.*⁹⁸³

Coincidentemente, no ano que Sandra Sá lançava a composição “Preciso urgentemente falar com Cassiano”, celebrando o ícone do *soul* da Motown; Stevie Wonder, este consagrado cantor, compositor e instrumentista participava da faixa de abertura do quinto álbum lançado por Djavan, *Luz*. Conforme texto sobre o álbum presente na página oficial do artista na WEB, a oportunidade surgiu por uma *major*: “Djavan recebeu, em 1982, o convite da gravadora CBS (futura Sony Music) para, não só, ser lançado nos Estados Unidos, como também gravar nos míticos estúdios americanos. Em solo estrangeiro, trabalhou sob a produção de Ronnie Foster, até então um dos principais produtores da soul music americana”.⁹⁸⁴ Com o suporte de uma multinacional, Djavan e a banda Sururu de Capote puderam não apenas gravar com a tecnologia de estúdios estadunidenses, quanto estabelecer vínculos com músicos do país, de modo que a faixa de abertura do novo álbum, “Samurai”, apresentava um dueto entre a voz de Djavan e a característica gaita de Stevie Wonder – solista por toda a canção. De tal forma, o álbum

⁹⁸¹ Sandra Sá. Olhos coloridos (Macau). *Sandra Sá*. Álbum. RGE. 1982. Faixa 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=bo1pg3AJ2wQ>>

⁹⁸² VAZ, Toninho. *Meu nome é Ébano*. A vida e a obra de Luiz Melodia. 2020, p. 92.

⁹⁸³ Sandra Sá. Preciso urgentemente falar com Cassiano (Fábio/P. Imperial). *Sandra Sá*. Álbum. RGE. 1982. Faixa 01, Lado B.

⁹⁸⁴ <<https://djavan.com.br/discografia/luz/>> Acesso 20/08/2021.

Luz, desde a primeira música, explicitou a manutenção de interlocuções com a *black music*, sonoridade já sinalizada pelo nome do produtor do LP, conforme mencionado. O disco tornou-se um dos mais consagrados de Djavan, com canções consagradas em seu repertório, como “Sina”, “Pétala” e “Açaí”, mas em nenhuma há referências raciais.⁹⁸⁵

Emílio Santiago lançou em 1982 o álbum *Ensaaios de Amor*, no qual retomou um diálogo com sonoridades da *Black Music*, notavelmente o *Soul*, mas sem realizar referências à temática racial nas letras. Simonal retornou ao mercado fonográfico pela via independente e, com o apoio financeiro do empresário armênio Vartival Tchirichian, lançou *Alegria tropical*, disco sem expressão da sonoridade de *Black Music* e sem referências raciais, assim como seu sucessor, *Simonal*, lançado no ano seguinte, 1983, nos mesmos moldes.⁹⁸⁶ Conforme Ricardo Alexandre, no livro *Nem vem que não tem. A vida e o veneno de Wilson Simonal*: “Ambos os discos foram lançados com baixa expectativa, apenas para renovar o repertório dos shows.”⁹⁸⁷ E foram os dois últimos LPs lançados pelo artista no recorte desta tese.

Tim Maia também retornou à produção independente para lançar, em 1982, *Nuvens*, álbum que contou com a participação de Hyldon ao violão na regravação da sua “Na rua, na chuva, na fazenda” e no dueto vocal em “Sol brilhante”, de Rubens Sabino e Tim Maia, além do violão de Cassiano na sua balada *soul* “Nuvens”.⁹⁸⁸ Segundo Mauro Ferreira, esse disco pode “ser considerado o marco final do auge artístico desse cantor e compositor”, posto que, “Após **Nuvens**, Tim adocicaria progressivamente o soul com o mel falsificado de baladas industrializadas.”⁹⁸⁹ O jornalista se refere ao redirecionamento musical de Tim, que, a partir de 1983, reconquistou o sucesso comercial com o LP *O descobridor dos sete mares*, lançado pela pequena gravadora Lança, e que rendeu o sucesso da faixa título e da balada “Me dê motivos”.⁹⁹⁰ Estas gravações após 1983, portanto, não se enquadram no objeto desta tese.

A referência aos álbuns de artistas associados à *Black Music* Brasileira que chegaram ao mercado fonográfico no ano de 1982 finaliza com Gilberto Gil e o disco *Um Banda Um*, segundo LP do artista com a produção de Liminha. Segundo Antonio Carlos

⁹⁸⁵ Djavan. *Luz*. Álbum. CBS. 1982.

⁹⁸⁶ Wilson Simonal. *Alegria tropical*. Álbum. WM. 1982. Wilson Simonal. *Simonal*. Álbum. WM. 1983.

⁹⁸⁷ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009, p. 262.

⁹⁸⁸ Tim Maia. *Nuvens*. Álbum. Seroma. 1982.

⁹⁸⁹ <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/01/discos-para-descobrir-em-casa-nuvens-tim-maia-1982.ghtml>> Acesso 20/08/2021.

⁹⁹⁰ Tim Maia. *O descobridor dos sete mares*. Álbum. Lança. 1983.

Miguel, no livro *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*: “Lançado no fim de 1982, esse é o melhor disco de Gil nos anos 80, incluindo canções como ‘Deixar você’, ‘Drão’, ‘Andar com fé’, ‘Metáfora’ e a sua versão para ‘Esotérico’ (esta lançada em 1976 no disco dos Doces Bárbaros, que dividiu com Bethânia, Gal e Caetano).”⁹⁹¹ O LP não incluiu canções de temática antirracista, porém, na celebração de valores comunitários, evoca elementos do Candomblé na segunda faixa do LP, a *pop* “Afoxé E”, que menciona *adevoção do negro e a benção de Oxalá*. Segundo Gil: “O afoxé como uma forma, celebradíssima, de candomblé de rua - lúdica, em vez de religiosa.”, mas adverte: “Não é, contudo, o objeto da crença - não é Deus - que é comentado na canção, ou o que nela comove, mas o humano, demasiadamente humano; o compromisso do homem com a comunidade.”⁹⁹² Quanto à sonoridade do álbum, *Um Banda Um* marca a ampliação da incorporação do *reggae* na produção musical de Gil, em hibridações ecléticas com o *pop*, os ritmos afro-baianos e a bossa nova.

O contato de Gilberto Gil com o *reggae*, conforme abordado antes neste capítulo, iniciou no exílio londrino. Mauricio Barros de Castro, em *O livro do disco. Refavela*, ressalta: “No contexto londrino, o encontro com o *reggae* ganhava contornos políticos.”⁹⁹³ A difusão do gênero musical associava-se à descolonização do Terceiro Mundo, com a independência da ex-colônia inglesa Jamaica, em 1962. Pensando “nos espaços periféricos para onde foram empurrados os negros - os guetos dos Estados Unidos, da Europa, do Caribe e da América do Sul”, o autor ressalta a conexão transnacional de pessoas negras a partir da música: “Nesses lugares marginais surgiram formas musicais diaspóricas contemporâneas, criadas entre o fim dos anos 1960 e o início dos anos 1970, como o funk, o rap e o *reggae*.”⁹⁹⁴ A percepção de uma identidade construída pela situação global de exclusão teria afetado Gil: “Artista negro, exilado na Europa por uma ditadura militar da América Latina, Gil tinha muitos motivos para se identificar com a condição marginal e periférica dos músicos caribenhos na capital da Inglaterra.”⁹⁹⁵ Tal reflexão aproxima da realizada por Carlos E. Paiva na tese *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*, a partir da discussão proposta pelo teórico jamaicano Stuart Hall sobre a aproximação de identidades subalternas no processo de globalização:

⁹⁹¹ MIGUEL, Antonio Carlos. *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. 1999, p. 134. Gilberto Gil. *Um Banda Um*. Álbum. Warner. 1982.

⁹⁹² <<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/um-banda-um/>> Acesso 20/08/2021.

⁹⁹³ CASTRO, Mauricio Barros. *O livro do disco. Refavela*. 2017, p. 39.

⁹⁹⁴ CASTRO, Mauricio Barros. *O livro do disco. Refavela*. 2017, p. 40.

⁹⁹⁵ CASTRO, Mauricio Barros. *O livro do disco. Refavela*. 2017, p. 40.

Como exemplo o autor assinala que nos anos 1970 o significante *black* forneceu um foco de identificação que abrangia tanto as comunidades afro-caribenhas, quanto as comunidades asiáticas em território britânico. O fato é que, apesar de não representarem culturalmente a mesma coisa, essas comunidades eram vistas e tratadas “como a mesma coisa” pela cultura dominante. A exclusão dessas comunidades formulava um “eixo comum de equivalências”.⁹⁹⁶

Elementos culturais de origem jamaicana difundidos - assim como Stuart Hall apontou sobre o significante *black* - como um “foco de identificação” a partir da circulação do *reggae*, são encontrados na produção fonográfica de 1983 em outro artista associado à *Black Music Brasileira*: Luiz Melodia. No quinto álbum do artista, *Felino*, primeiro LP de Luiz Melodia pela gravadora Ariola e distribuído pela Polygram, há incorporação do *reggae* na sonoridade. O LP não apresenta temática racial, apenas uma breve referência à ancestralidade africana no verso *Sou ferro, fera solta/ vim da África no couro de um pandeiro*, da faixa de abertura “O sangue não nega” - *samba-soul* composto por Luiz Melodia e Ricardo Augusto e arranjada por Serginho Trombone, que afirma a identificação do artista com o samba.⁹⁹⁷ E a faixa seguinte, “Divina criatura”, de Luiz Melodia e Papa Kid que evoca, em verso, ao afoxé. O LP inclui Lincoln Olivetti e instrumentistas já associados ao trabalho de Luiz, como o guitarrista Perinho Santana e músicos da Banda Black Rio (como Oberdan, Jorjão e Jamil Joanes).

A incorporação do *reggae* é antecipada, ou indiciada, desde a capa do álbum *Felino* a partir de um penteado difundido pelos artistas identificados ao *reggae* e que se tornou uma alternativa ao penteado *Black Power* enquanto uma forma de comunicação visual da cultura negra transnacional. Conforme apontado por Nilma Lino Gomes, na obra *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*: “Dessa forma, reitero que tanto o estilo de cabelo construído na diáspora negra ocidental, chamado de ‘afro’ ou *black*, quanto o *dreadlocks* são expressões culturais negras que operam no contexto da diáspora.”⁹⁹⁸ A pedagoga historiciza sobre os significados culturais e a difusão global do estilo de cabelo, em diálogo com a contribuição do intelectual Kobena Mercer:

Ainda, dentro da estetização da raça que apela para o uso do cabelo na textura crespa natural, encontramos mais um estilo: o *rastafari*. Nesse ponto, retomo as análises de Mercer (1994, p. 126). Segundo o autor, na realidade *rastafari* é uma doutrina espiritual que, ao adotar o estilo de cabelo *dreadlocks*, expressa uma interpretação de ordem religiosa e bíblica que proíbe o corte de cabelo entre os

⁹⁹⁶ PAIVA, Carlos Eduardo. *Black Pau. A soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. 2015, p. 73.

⁹⁹⁷ Luiz Melodia. O sangue não nega (L. Melodia/R. Augusto). *Felino*. Álbum. Ariola. 1983. Fx. 01, Lado A.

⁹⁹⁸ GOMES, Nilma L. *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2008, p. 200.

membros do hinduísmo. Tornou-se muito popular em maior escala social, principalmente entre a militância do *reggae*.⁹⁹⁹

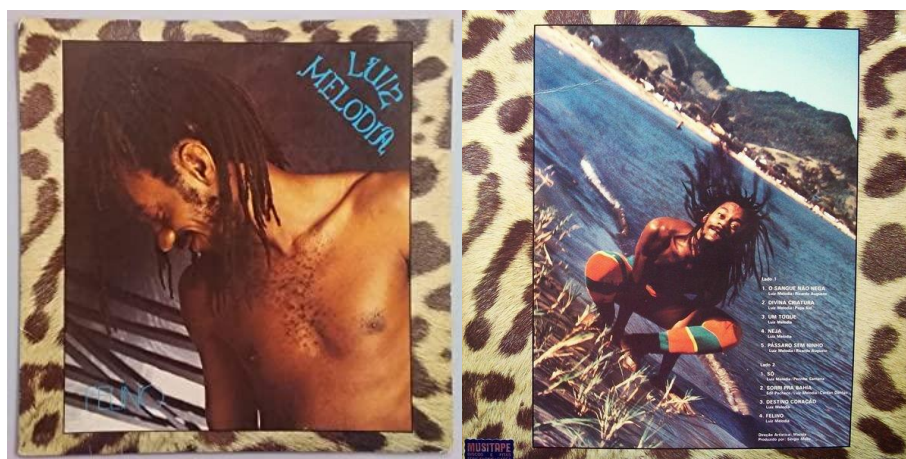


Fig. 30. Capa e contracapa. Luiz Melodia. *Felino*. Álbum. Ariola. 1983. Extraídas de: < <https://genius.com/albums/Luiz-melodia/Felino> >

O ano de 1983 marcou o retorno de Carlos Dafé à indústria fonográfica, que lançou seu quarto álbum, *De repente*, pela gravadora RCA, disco que contava com arranjos feitos por músicos que fazem ou fizeram parte da Banda Black Rio: o saxofonista Oberdan Magalhães, o guitarrista Claudio Stevenson e o baterista Luiz Carlos, além de José Roberto Bertrami, João W. Plinta, Pique e Reinaldo Arias. As dez faixas do LP diferenciavam dos dois últimos do artista ao afastarem do samba e apresentarem a sonoridade predominante de baladas *soul*. No entanto, nenhuma das faixas abordaram temáticas raciais.¹⁰⁰⁰ Arranjos de Reinaldo Arias, Claudio Stevenson e Oberdan Magalhães também apareceram no terceiro álbum de Sandra Sá, *Vale tudo*, que contou, ainda, com arranjos de Serginho Trombone e Tim Maia e, em metade do disco, arranjos por Lincoln Olivetti. Tim arranjou e cantou na faixa título, de sua autoria, canção de roupagem *disco* que se tornou o primeiro grande sucesso de Sandra.¹⁰⁰¹ O disco também apresentou “Candura”, composição de Cassiano e Denny King. A balada *soul* “Onda negra”, composição de Irineia Maria e arranjo de Lincoln Olivetti, celebra: *Uma forma de beleza/ colorido de real valor/ um calor, uma energia boa/ uma onda negra de amor*.¹⁰⁰² Única faixa do LP que sugeriu uma dimensão racial ao positivar a cor negra na letra amorosa.

As sonoridades da *Black Music* foram expressivas em 1983 desde a primeira faixa do décimo álbum de Emílio Santiago, *Mais que um momento*, o LP mais explícito do cantor na abordagem da *Black Music* Brasileira. A faixa de abertura do disco, “O amigo de Nova

⁹⁹⁹GOMES, Nilma L. *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2008, p. 199.

¹⁰⁰⁰ Carlos Dafé. *De repente*. Álbum. RCA. 1983.

¹⁰⁰¹<<https://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos>> Acesso 21/08/2021.

¹⁰⁰² Sandra Sá. Onda negra (Irineia Maria). *Vale tudo*. Álbum. RGE. 1983. Faixa 04, lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=yz7CPYhzcoQ>>

York” é um *funk* composto por Macau e Durval Ferreira cuja o tema explorou a identificação transnacional da Linguagem Política do Orgulho Negro: *Lá vem meu amigo de Nova York/ Ele mora no gueto/ ele mora no Harley/ É do subterrâneo, é do mundo negro/ Já foi à Bahia, já foi ao Bonfim/ comeu vatapá e bolo de aipim/ Jogou capoeira, tocou berimbau e tamborim/ Alô Brother, alô man/ Alô Black, my friend.*¹⁰⁰³ Canção que, fiel ao gênero *funk*, explorou os timbres do naipe de sopros, baixo elétrico, guitarra, bateria e vocais de apoio. Entre alguns *funks* (alguns hibridados ao samba, como em “Mais que um momento” e “Desfigurado” - de Djavan) e muitas baladas de inspiração *soul* (como “Carícia e sedução”, de Cassiano e Denny King); o álbum apresentou a temática racial na faixa que introduziu o Lado B, “Nego John”: *John nasceu de mim num parto sem hora/ De uma imensa América interior/ John mistura homogenia de mil sentimentos/ fato, relato, de um ato nêgo/ Icuta inte, Obauayê, eu só sei é que John, negou/ Esses nêgo forte, que abraça a sorte/ (...) mistura de cor, raça, sangue amor/ nesse seu balançar indefinido.*¹⁰⁰⁴ A composição inicia com vocais de apoio femininos entoando o refrão, *John negou*, em sonoridade *gospel*, e prossegue como um *soul* dançante, com letra que evoca Obaluayê, “Orixá da varíola, forma jovem de Xampanã” e Omolu.¹⁰⁰⁵

Gilberto Gil lançou em 1983 seu terceiro álbum na parceria com o produtor Liminha, *Extra*, mantendo o direcionamento de sonoridade dos últimos dois discos, articulando o *pop* a outros gêneros, como o *reggae* da faixa título. A sonoridade *funk* ecoa na faixa *pop* “Funk-se quem puder”, cujo trecho *funk-se quem puder/ se é hora da barca virar/ não entre em pânico/ jogue-se rápido/ nade de volta à mãe África*, aborda a conexão tríplice transnacional entre a ascendência africana expressa no Brasil a partir de um gênero musical estadunidense.¹⁰⁰⁶ O disco também apresentou a canção “Punk da periferia” que polemizava com a expressão de cultura jovem *Punk*, que integrava a nova forma de *rock* para a qual então se direcionava a indústria fonográfica, comercializada pelos termos Rock Nacional ou Rock Brasileiro.

O impacto do Rock Brasileiro no mercado fonográfico iniciou com o sucesso da banda Blitz, em seu primeiro compacto, com a canção “Você não soube me amar”, lançado

¹⁰⁰³ Emílio Santiago. O amigo de Nova York (Macau/Durval Ferreira). *Mais que um momento*. Álbum. Philips. 1983. Faixa 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=78ixTH78qBU>>

¹⁰⁰⁴ Emílio Santiago. Nego John (Carlos Conceição). *Mais que um momento*. Álbum. Philips. 1983. Faixa 01, Lado B. <https://www.youtube.com/watch?v=yZa_zPt07LE>

¹⁰⁰⁵ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*: com origem das palavras. 1977, p. 182.

¹⁰⁰⁶ Gilberto Gil. Funk-se quem puder (Gilberto Gil). *Extra*. Álbum. Warner. 1983. Faixa 01, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=NdlwRakOeks>>

pela gravadora EMI/Odeon em 1982. Ainda em 1982, o conjunto estreou em LP, *As aventuras da Blitz 1*, na mesma gravadora, enquanto a Som Livre adentrou no “nicho de mercado” com o LP *Barão Vermelho*, estreando o grupo homônimo. No ano seguinte, 1983, o conglomerado WEA (Warner/Elektra/Atlantic) lançou pelo selo Elektra o Ultraje a Rigor, no compacto com “Inútil”, e o Magazine, no compacto com “Sou Boy”, que se tornaram sucessos do ano. A Fermata lançou em compacto o grupo baiano Camisa de Vênus, que ainda em 1983 lançou o primeiro LP pela Som Livre. Daí em diante, as bandas jovens do Rock Brasileiro revelaram um lucrativo produto para a indústria fonográfica, atendendo a demanda reprimida de público e também por ter um valor mais baixo de produção. Tais aspectos ficam mais compreensíveis através de uma citação do produtor musical Pena Schmidt – que trabalhava com os artistas da cena *rock* – presente no livro *Os donos da voz. Indústria fonográfica e mundialização da cultura*, seguida por uma citação da autora do livro, a socióloga Marcia Tosta Dias:

O rock como produção é muito barato. A música de intérprete requer maestro, arranjador, músicos acompanhantes, que ganham cachês estipulados por sindicatos, o que transforma uma música com milhares de dólares. O rock como fenômeno mundial tem uma raiz econômica fortíssima, (...) Você tem uma forma razoavelmente pequena, portátil, que se sustenta dentro de si, ela não recebe cachê, os músicos são os autores, entram no estúdio e não custam nada para trabalhar.¹⁰⁰⁷

O baixo preço da produção de rock aparece traduzido nos seguintes números, apresentados em notícia sobre encontro de gravadoras, realizado em Canela/RS, em junho de 1983, quando anunciou-se que o mercado de discos no Brasil, no referido ano, seria movimentado pelo rock e pelo “brega”: “‘Sou Boy’, por exemplo, custou a miserável despesa de Cr\$ 100 mil de produção. A produção da maioria dos discos de rock ou ‘brega’ não ultrapassa Cr\$1 milhão. Enquanto isso, os discos de produção mais sofisticada estão custando às gravadoras em torno de Cr\$ 10 milhões, podendo chegar a Cr\$ 50 milhões, como no caso do último disco do Djavan, mixado em Los Angeles.¹⁰⁰⁸

Uma aproximação explícita com o Rock Brasileiro foi realizada por Sandra Sá em seu quarto álbum, lançado pela Som Livre. Neste LP, *Sandra Sá*, a cantora gravou acompanhada do grupo Barão Vermelho o *rock* “Sem conexão com o mundo exterior”, composição de dois membros do conjunto, Frejat e Cazusa. Conforme indicado no texto do encarte do álbum, de autoria não creditada, a cantora mostrava-se eclética, “Forte, inteira, sem rótulos ou medos”; e distanciando da identificação restrita à *Black Music* Brasileira: “Sandra neste LP incorpora e transcende seu passado de ‘rainha do funk’ (...) esta ousada garota do subúrbio carioca de Pilares se revela completa, cantando de blues a samba-

¹⁰⁰⁷ Pena Schmidt. Entrevista à autora. DIAS, Marcia. T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica e mundialização da cultura*. 2008, p. 89.

¹⁰⁰⁸ DIAS, Marcia. T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica e mundialização da cultura*. 2008, p. 89.

enredo, de rock a pontos de candomblé.”¹⁰⁰⁹ Sandra estreou na Som Livre com sua gravação do samba “Enredo do meu samba”, composição de Dona Ivone Lara e Jorge Aragão, dois nomes expressivos da escola de samba Cacique de Ramos, gravada para ser tema de abertura da telenovela *Partido Alto*, exibida pela Rede Globo entre 07/05/1984 e 23/11/1984.¹⁰¹⁰ Mudar de gravadora concedeu maior visibilidade ao trabalho de Sandra, contudo, pôs fim à parceria da cantora com Durval Ferreira, produtor dos três discos anteriores da cantora, compositor de algumas faixas e quem a apresentou ao compositor Macau. O novo trabalho foi produzido pro Guto Graça Mello.

O álbum *Sandra Sá*, de 1984, apresentou poucas composições da artista. Apenas uma, das dez faixas, foi composta por Sandra: “Canção de Búzios”, parceria com Pi e Ronaldo Barcellos. Os dois pontos de candomblé foram gravados na mesma faixa, “Canto de Oxum (Nação Ijexá)/Canto de Oxossi (Nação Angola)”, reverência aos orixás gravada apenas com coro de vozes e percussão; não dialogando, portanto, com sonoridades da *Black Music*, embora potencializando a expressão da linguagem antirracista, ao aproximar da execução nos terreiros religiosos. Outras duas canções foram composições de nomes expressivos do *pop* e do *rock* da época, Guilherme Arantes (“Férias de verão”) e Lulu Santos (“Batikum”, parceria com Nelson Motta) e outras duas são composições do produtor Guto Graça Mello em parceria com Naila Skorpio (“Muito Prazer” e “Coincidentemente”). Curiosamente, uma das faixas era um fonograma de Billie Holiday, o *jazz* “I’m a fool to want you”, sem atuação de Sandra. Esse também foi seu primeiro disco sem contar com a presença instrumental e em arranjos de Oberdan Magalhães, que faleceu em janeiro de 1984, resultando no fim da Banda Black Rio.

Também pela gravadora Som Livre, foi lançado em 1984 o vigésimo primeiro álbum de Jorge Ben, *Sonsual*, sucessor de *Dádiva*, de 1983. Em *Dádiva*, a faixa de abertura, “Eu quero ver a rainha”, apresentou um dueto de Jorge com Tim Maia, mas nenhuma faixa foi expressiva para o estudo da presente tese. *Sonsual* seguiu as mesmas características, contudo, conforme assinalado na dissertação do musicólogo Alam D’Ávila do Nascimento, “*Para Animar a Festa*”. *A música de Jorge Ben Jor*: “Em três versos da letra de ‘Irene Cara Mia’, terceira faixa deste LP, Jorge apresenta uma interessante síntese de sua música: *‘minha música suburbana urbana/ com raízes africanas e oriental/ com*

¹⁰⁰⁹ Texto de encarte. Sandra Sá. *Sandra Sá*. Álbum. Som Livre. 1984.

¹⁰¹⁰ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/partido-alto/>> Acesso 21/08/2021.

ligeiro toque universal’.”¹⁰¹¹ Emílio Santiago lançou a sequência de *Mais que um momento*, o álbum *Tá na hora*, também amparado na *Black Music*, porém, conforme assinalado pelo jornalista Mauro Ferreira: “Mas já é um álbum empapuçado dos sintetizadores que deram o tom tecnopop dos anos 1980.”¹⁰¹² A faixa “Revelação” é uma parceria de Macau com Nelson Motta, porém, não apresentava referências raciais, assim como as demais faixas deste que foi o último LP de Emílio lançado no recorte desta tese. Em 1988 o artista lançaria seu próximo álbum, *Aquarela Brasileira*, que, conforme Mauro Ferreira: “Com discos de repertórios pautados por *medleys* de sucessos alheios, a série gerou sete volumes lançados entre 1988 e 1994 pela gravadora Som Livre, e deu a Emílio o sucesso popular contínuo que ele nunca tinha obtido até então”.¹⁰¹³

Zezé Motta também lançou em 1984 seu último álbum no recorte desta tese, o quarto de sua carreira, *Frágil Força*, pela gravadora Pointer. A faixa título, “Frágil força” é um *blues pop* composto pelo “padrinho artístico” de Zezé, Luiz Melodia. O LP teve a produção de Elodi e o acompanhamento e arranjos por uma banda musical fixa, o Grupo Água Marinha, composto por Luiz Lopes (piano elétrico, acústico e teclados), Albino Infantozzi (bateria e percussão), Pedro Infantozzi (baixo) e, nas guitarras, Don Beto – que lançou o álbum *Nossa Imaginação* em 1978, conforme mencionado no início deste capítulo. A sonoridade do disco era reforçada por vocais de apoio e um naipe de sopros.

A faixa de abertura de *Frágil Força*, “Negrito”, de Belizário e Paulinho Rezende, evoca elementos *soul*, sobretudo pela execução do naipe de sopros e dos vocais de apoio, e na letra promove a afirmação da autoestima e estética negras, fazendo referência à escravidão e traçando conexão com o continente africano: *Negrito/ que pele bonita que é só melanina/ que coisa esquisita que me desatina/ e me deixa doida para endoidecer/ Deixa aquele tempo de senzala/ (...) Negrito/ me ensina o caminho do mar de Luanda*.¹⁰¹⁴ A primeira faixa do Lado B, “Dança”, composição de Djalma Luz, é um ijexá tocado em instrumentos elétricos, com elementos *soul* na introdução, e exalta: *Pra dançar com esse molejo, meu bem/ é preciso ir muito além/ é preciso ter Axé/ tem que ter a força e o pé/ essa força da negra mulher/ ser bendita filha de Odé/ tem que ter Axé/ a dança dessa*

¹⁰¹¹ NASCIMENTO, Alam D’Ávila do. “Para animar a festa”. A música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Música). Universidade Estadual de Campinas. 2008, p. 46. Jorge Ben. *Sonsual*. Álbum. Som Livre. 1984.

¹⁰¹² <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/cinco-albuns-voltam-ao-catalogo-com-outros-tons-da-aquarela-de-emilio.html>> Acesso 21/08/2021.

¹⁰¹³ <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/cinco-albuns-voltam-ao-catalogo-com-outros-tons-da-aquarela-de-emilio.html>> Acesso 21/08/2021.

¹⁰¹⁴ Zezé Motta. Negrito (Belizário/Paulinho Rezende). *Frágil Força*. Álbum. Pointer. 1984. Faixa 01, Lado A. <https://www.youtube.com/watch?v=P2yy_IllAsk>

*menina/ me encanta e me fascina/ corpo negro, vem, me fala/ vem, invade a minha alma.*¹⁰¹⁵ Canção que reverencia o orixá caçador Odé ao ressaltar a força da mulher negra. As canções “Angorá”, “Romântico” e “Prateia” ainda retomavam elementos da sonoridade *soul*, mas sem abordar dimensões raciais.

Em 1984, Gilberto Gil compôs uma série de canções para o filme *Quilombo*, de Cacá Diegues. As canções celebraram o Quilombo dos Palmares, as lideranças Ganga Zumba e Zumbi e a figura de Dandara. No entanto, a trilha foi lançada em álbum apenas no mercado europeu, pela WEA.¹⁰¹⁶ De tal forma, não sendo lançado no Brasil durante a década de 1980, o LP *Quilombo* não compõe a documentação fonográfica desta tese. O álbum lançado por Gil no Brasil em 1984 foi *Raça Humana*, mantendo as sonoridades *pop* e *reggae* apresentadas nos álbuns anteriores e a produção de Liminha, mas, conforme assumido por Gil, aproximando ao Rock Brasileiro.¹⁰¹⁷ O LP apresentou outras canções que ficaram consagradas no repertório do artista, como “Tempo rei” e “Vamos fugir” e documentou Gil utilizando apenas guitarras, diferenciando dos discos anteriores, no qual o artista tocava predominantemente violões.

No álbum *Raça Humana*, a expressão da linguagem negra antirracista é emblemática em “A mão da limpeza”, um *funk-reggae*. Segundo Gil: “Eu fiz A Mão da Limpeza para repor certas coisas no lugar e remendar um preconceito histórico contra os negros; para responder, no mesmo tom, um desaforo – o velho ditado: ‘Negro, quando não suja na entrada, suja na saída’”; e o compositor prossegue pontuando a dimensão antirracista de sua letra na contraposição ao ditado, ao comentar a composição em sua página na WEB: “No fundo, o provérbio tem uma conotação nitidamente moral, além de física; o que se tenta considerar como sujo no negro é a sua existência, sua pessoa, sua condição humana.”¹⁰¹⁸ Gilberto Gil conclui a explicação de sua canção afirmando: “Mas jogando a sujeira como algo produzido preferencialmente pelos brancos, ela faz a limpeza da nódoa que quiseram impor aos negros. E deixa implícita também uma condenação moral aos brancos.”

*O branco inventou que o negro/ quando não suja na entrada/ vai sujar na saída,
ê/ Imagina só/ que mentira danada, ê/ Na verdade a mão escrava/ passava a vida
limpando/ o que o branco sujava, ê/ imagina só/ o que o negro penava/ Eta
branco sujão/ Mesmo depois de abolida a escravidão/ negra é a mão/ de quem*

¹⁰¹⁵ Zezé Motta. Dança (Djalma Luz). *Frágil Força*. Álbum. Pointer. 1984. Faixa 01, Lado B. <https://www.youtube.com/watch?v=T9nake_9m_8>

¹⁰¹⁶ <<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>> Acesso 21/08/2021.

¹⁰¹⁷ <<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/raca-humana/>> Acesso 22/08/2021.

¹⁰¹⁸ <<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/raca-humana/>> Acesso 22/08/2021.

*faz a limpeza/ lavando a roupa encardida, esfregando o chão/ negra é a mão da pureza/ Negra é a vida consumida ao pé do fogão/ negra é a mão/ nos preparando a mesa/ limpando as manchas do mundo com água e sabão/ negra é a mão/ da imaculada nobreza.*¹⁰¹⁹

Djavan lançou pela gravadora CBS seu sexto álbum em 1984, *Lilás*, que desde a faixa título, abrindo o disco, expressava a sonoridade *pop*, novamente em gravação realizada nos EUA. Conforme texto sobre o LP na página oficial do artista na WEB, “Nesse álbum, o que se ouve é a mesma sensibilidade poética e musical de sempre com uma linguagem totalmente pop e atualizada para os padrões internacionais da época.”¹⁰²⁰ No entanto, a partir da segunda faixa, “Infinito”, é perceptível a influência *soul*, particularmente nas linhas de baixo elétrico, nítidas em várias canções do álbum, assim como execuções de guitarra *funk*. A faixa “Obi” é um samba em sonoridade mais convencional que faz referência à África e a orixás, como Obá e Logunedé (com a sua saudação, Logun), e pelo próprio título da canção, pois Obi, segundo o *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*, é: “Fruto da palmeira africana (...) É imprescindível no candomblé, onde é oferecido aos orixás ou usado na adivinhação simples”.¹⁰²¹

O cenário da indústria fonográfica brasileira a partir de 1984 aprofundou o retraimento da produção do cancionário *Black* brasileiro nos anos 1980. Conforme a produção até então apresentada nesta tese demonstra, na década predominou, na *Black Music* Brasileira, artistas identificados à MPB, que dialogavam com tal gênero musical de forma diluída, como Djavan e Gilberto Gil. Tendência agravada em 1985 e na segunda metade da década.

Em 1985, Carlos Dafé retornou à indústria fonográfica, lançando seu último trabalho na década. O artista teve alguma visibilidade no compacto simples com a canção “Deixa pra lá”, lançado pela RGE em 1984,¹⁰²² que integrou a trilha sonora da telenovela *Livre pra voar*, da Rede Globo, exibida entre 17/09/1984 e 12/04/1985 - na qual também constou a canção “Novas emoções”, de Hyldon.¹⁰²³ Porém, o álbum de 1985, *O trem da gente*, foi lançado pela pequena gravadora Acorde, mantendo a sonoridade de baladas *soule* sem apresentar temas raciais.¹⁰²⁴ Elza Soares também retornou ao mercado fonográfico com

¹⁰¹⁹ Gilberto Gil. A mão da limpeza (Gilberto Gil). *Raça Humana*. Álbum. Warner. 1984. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=3nId4SUxlns>>

¹⁰²⁰ <<https://djavan.com.br/discografia/lilas/>> Acesso 22/08/2021.

¹⁰²¹ CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*: com origem das palavras. 1977, p. 184.

¹⁰²² Carlos Dafé. *Um estranho no ninho/Deixa pra lá*. Compacto. RGE. 1984.

¹⁰²³ <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/libre-para-voar/trilha-sonora/>> Acesso 22/08/21.

¹⁰²⁴ Carlos Dafé. *O trem da gente*. Álbum. Acorde. 1985.

um novo LP, após um hiato de cinco anos. A cantora obteve notoriedade nos círculos da MPB em 1984, por seu dueto com Caetano Veloso no samba-rap “Língua”, lançada no álbum *Velô* do compositor. O novo álbum de Elza, *Somos todos iguais*, ao ser intitulado por uma das faixas, diferenciou da tendência dos últimos álbuns de Elza, *Pilão+Raça=Elza* (1977) e *Elza Negra, Negra Elza* (1980), nos quais os títulos pareciam evocar uma afirmação racial enquanto negra, talvez em busca de distanciar do estereótipo de “mulata” fixado à cantora na década de 1960.

Somos todos iguais foi lançado pela gravadora Som Livre mas, conforme informado na contracapa do LP, com Elza Soares “cedida” pela Recarey. A sequência inicial do álbum, “Osso, pele e pano”, “Mais uma vez” e “Da fuga de sua verdade”, evidenciava a manutenção na sonoridade mais convencional de sambas, conforme predominante nas gravações de Elza desde o início da década de 1970. Contudo, a cantora gravou outros gêneros musicais, como a *salsa* “Somos todos iguais”; a versão de um *standard* jazzístico, “Sophisticated Lady”, dueto com Caetano Veloso e com letra em inglês e português; o *blues* jazzístico “Exagero”; o *rock* “Milagres”, de Frejat e Cazuza, do Barão Vermelho; e o samba-jazz “Daquele amor, nem me fale”. Demonstrava um trabalho mais eclético do que os anteriores de Elza. A cantora ainda regravou “Heróis da liberdade”, originalmente gravada por ela em 1969 e que tematiza a memória da escravidão e da busca pela liberdade pelas pessoas escravizadas – aqui, cantada em voz e violão, e nos segundos finais, a entrada de forte percussão de samba enredo.¹⁰²⁵

Gilberto Gil lançou em 1985 seu décimo sexto álbum de estúdio, *Dia Dorim, Noite Neon*. O disco aprofundou a aproximação do artista com o Rock Brasileiro através da citação a vários nomes do gênero em “Roque Santeiro, o Rock” e na participação de Herbert Vianna, do grupo Paralamas do Sucesso, na guitarra do *blues* “Seu olhar”. O disco encerrou a parceria de Gil com o produtor Liminha e também a produção do artista no recorte desta tese. O LP seguinte de inéditas de Gil saiu somente em 1989, *O Eterno Deus Mu Dança*, produzido por Celso Fonseca; mas nesse intervalo o cantor lançou duas trilhas sonoras de filmes, *Jubiabá* (1986) e *Um trem para as estrelas* (1987), um disco ao vivo em voz e violão, *Em concerto* (1987) e duas gravações para o mercado internacional, a coletânea *Soy Loco por ti América* e o *Ao vivo em Tóquio* - lançado apenas no Japão. O relativo intervalo na produção do artista dialogava com o contexto nacional. O Brasil vivia um processo de reabertura política que, em 1985, proporcionou a eleição indireta de um

¹⁰²⁵ Elza Soares. *Somos todos iguais*. Álbum. Som Livre. 1985.

primeiro presidente civil após vinte e um anos de ditadura militar. Gilberto Gil ingressou na esfera da política, primeiro na gestão da Fundação Gregório de Matos, órgão municipal de cultura de Salvador (1987) e depois como vereador em Salvador pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).¹⁰²⁶

No álbum *Dia Dorim, Noite Neon*, Gilberto Gil lançou “Oração pela Libertação da África do Sul”, um manifesto que evidenciava as amplas conexões transnacionais das culturas negras e da luta antirracista. Afinal, a composição é um *reggae*, gênero jamaicano que Gil conheceu com migrantes negros do país na Inglaterra, mas se tornou mundialmente conhecido pela indústria fonográfica dos EUA, e que aqui tematiza a luta antirracista na África do Sul, composta em português por um artista brasileiro. Portanto, a composição indicia interlocuções entre comunidades negras de quatro países em dois continentes: Brasil, Jamaica, EUA (das Américas do Sul, Central e do Norte) e África do Sul (África). A música foi introduzida pelo aviso de Gil: *Esta música é dedicada ao físico nuclear Mário Schenberg*, quem encomendou a composição a Gil, como explicado pelo artista: “[ele] queria uma música sobre a África do Sul. Eu ainda disse: ‘Nós temos feito protestos, manifestações, assinado manifestos contra o apartheid e tal.’ E ele: ‘Mas não é o suficiente; é preciso uma canção’.”¹⁰²⁷ Embora o *motivo* para a composição tenha sido uma encomenda, tal fato não diminui a expressão antirracista do *ato* realizado pelo artista e tampouco a *intenção* de intervenção política dos versos:¹⁰²⁸

*Se o rei Zulu já não pode andar nu/ salve a batina do bispo Tutu/ Ó Deus do céu da África do Sul/ tornei vermelho todo o sangue azul/ Já que vermelho tem sido todo o sangue derramado/ todo corpo, todo irmão chicoteado/ Senhor da selva africana, irmã da selva americana/ nossa selva brasileira de Tupã/ fazei com que o chicote seja por fim pendurado/ revogai da intolerância a lei/ devolvi o chão a quem no chão foi criado/ Ó Cristo Rei, branco de Oxalufã/ zelai por nossa negra flor pagã/ sabeis que o Papa já pediu perdão/ varrei do mapa toda a escravidão.*¹⁰²⁹

A canção de Gilberto Gil enfatizou uma conexão transnacional africana, americana e brasileira, e expressões religiosas africanas, indígenas (Tupã) e do cristianismo de origem

¹⁰²⁶ <<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>> Anos 1987 e 1988. Acesso 23/08/2021.

¹⁰²⁷ <<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/dia-dorim-noite-neon/>> Acesso 23/08/2021.

¹⁰²⁸ Esse argumento retoma a reflexão de Quentin Skinner quanto às intervenções políticas realizadas na produção intelectual como *ato de fala*. Para o autor: “Falar de motivos de um autor implica, invariavelmente, falar de uma condição que antecedeu e está relacionada de forma contingente – o nascimento das suas obras” (p. 138). Enquanto as “intenções permite-nos caracterizar aquilo que o autor estava a fazer – ou seja, ser capaz de afirmar que ele ou ela pretendiam, por exemplo, atacar ou defender um argumento em particular, criticar ou desenvolver uma tradição específica de discurso, e por aí diante.” SKINNER, Q. *Motivos, Intenções e Interpretação*. In: *Visões da política*. Sobre os métodos históricos. 2002, p. 142.

¹⁰²⁹ Gilberto Gil. *Oração pela Libertação da África do Sul* (Gilberto Gil). *Dia Dorim Noite Neon*. Álbum. Warner. 1985. Faixa 02, Lado B. <<https://www.youtube.com/watch?v=JkJbGr-mB0>>

européia, mas mobilizado na luta contra o regime segregacionista do Apartheid pelo arcebispo negro da África do Sul, Desmond Tutu, prêmio Nobel da Paz em 1984. A canção cita o maior grupo étnico da África do Sul, a nação Zulu e evoca a luta contra a escravidão. Analúcia Danilevicz Pereira introduz o livro *A Revolução Sul-Africana. Classe ou raça, revolução social ou libertação nacional?* informando: “Pensar a África do Sul significa considerar que a economia desse país foi marcada pela escravidão e servidão por 250 anos e pela discriminação e exploração por outros 100 anos”; afinal, prossegue a autora: “O regime do apartheid, implantado em 1948, sobrepujou o sistema da escravidão e servidão organizado pelos europeus desde a segunda metade do século XVII e o transformou em um sistema de discriminação e exploração.”¹⁰³⁰ Em um cenário de Guerra Fria, o regime segregacionista da África do Sul foi tornado um “ pilar” na defesa do modelo de sociedade e economia capitalista pelos Estados Unidos, que mantinha o apoio ao regime, a despeito da oposição predominante no cenário internacional da década de 1980. Analúcia D. Pereira demarca o período a partir de 1976 como “O ápice do confronto”, com as revoltas na região de Soweto e a forte atuação de grupos de resistência, sobretudo o Congresso Nacional Africano (CNA), intensificadas nos anos 1980: “Em 1985, na Conferência Nacional ocorrida em Kawbe, Zâmbia, realizada no auge dos levantes na África do Sul, o CNA adotou formalmente a estratégia da Guerra Popular.”¹⁰³¹ Assim, a África do Sul tornava-se um símbolo global para a luta antirracista.

A expressão de apoio à luta contra a segregação racial na África do Sul por artistas negros articulados à *Black Music* Brasileira também foi identificada nos últimos trabalhos de Djavan no recorte temporal desta tese. Em 1986, o artista alagoano lançou *Meu Lado*, álbum gravado com sua banda, Sururu de Capote, no Rio de Janeiro - diferenciando de *Luz e Lilás*, gravados em Los Angeles, nos EUA.¹⁰³² O LP ficou conhecido pela faixa “Meu bem querer”, que, segundo a página oficial de Djavan na WEB: “é uma balada de acento blues, com letra ultra-romântica.”; e, conforme a página: “No esforço internacional de combater o Apartheid, que em 1986 ainda separava oficialmente brancos ricos e negros pobres e oprimidos na África do Sul, Djavan gravou o ‘Hino da Juventude Negra da África do Sul’, acompanhado de grupo vocal daquele país.”¹⁰³³ O Hino da Juventude Negra foi

¹⁰³⁰ PEREIRA, Analúcia D. *A Revolução Sul-Africana. Classe ou raça, revolução social ou libertação nacional?* 2012, p. 23.

¹⁰³¹ PEREIRA, Analúcia D. *A Revolução Sul-Africana. Classe ou raça, revolução social ou libertação nacional?* 2012, p. 117.

¹⁰³² Djavan. *Meu lado*. Álbum. Sony Music. 1986.

¹⁰³³ <<https://djavan.com.br/discografia/meu-lado/>> Acesso 23/08/2021.

gravado no idioma original como faixa de encerramento do álbum, intitulado, assim, “So Bashiya Ba Hlala Ek haya” (traduzido ao português, “Vamos deixar nossos pais”). A penúltima faixa do LP era o hino do Congresso Nacional Africano, “Nkosi Sikelel’ L-Afrika” (“Abençoe a África, oh! Senhor”).¹⁰³⁴ Ambas foram gravadas em respeito à sonoridade original, sem diálogos com outros gêneros.

O álbum seguinte de Djavan, *Não é azul mas é mar*, oitavo LP do artista e novamente gravado em Los Angeles, conforme a página do artista: “esteticamente situa-se num meio termo entre os outros dois anteriores [produzidos nos EUA por Ronnie Foster], nem tão soul quanto ‘Luz’, nem tão eletrônico quanto ‘Lilás’.” E foi introduzido pela faixa “Soweto”, na qual, segundo a mesma página: “a dolorosa resistência sul-africana contra o Apartheid não apenas abre os trabalhos (...), como desta vez, de forma direta, crua, transforma o sofrimento em lição para todo o mundo.”¹⁰³⁵ A letra da canção é enfática: *Kinshasa, Beirute, Maranhão/ O negro que lute/ pra poder sonhar/ em mudar isso aqui/ O poder tem tantas mãos/ e só sabe mentir/ quanto mais se diz/ e mais o povo quer/ eleição/ Ninguém esperava ver/ a terra estremecer/ com o apartheid/ Deus salve Soweto/ carência e calor/ nos guetos.*¹⁰³⁶ Cantada em sonoridade elétrica, com destaque aos teclados, baixo elétrico e guitarra, a canção abordou a região então mundialmente reconhecida pelos levantes e a violência da repressão.

O álbum *Não é azul mas é mar* foi o último lançamento de Djavan no recorte desta tese - seu próximo disco saiu em 1989 e com o enorme sucesso “Oceano”. O álbum também foi um dos dois únicos identificados pela pesquisa desta tese para o ano de 1987. O outro foi o sexto álbum de Luiz Melodia, *Claro*, lançado pela gravadora Continental, com produção de Oscar Paolillo, arranjos e instrumentistas não creditados e no qual a única faixa que trazia alguma referência racial foi “Malandrando”, samba em sonoridade convencional ao gênero, que faz referência a Tia Ciata como “mãe preta”, citando a memória da escravidão e a figura do “mulato” como legítimo da nação.¹⁰³⁷ No entanto, se 1987 houve apenas dois álbuns, em 1986 ainda teve outros registros, além dos de Gilberto Gil e Djavan, abordados acima.

¹⁰³⁴ Traduções dos títulos extraídas da página oficial do artista, na qual também constam as letras traduzidas. <<https://djavan.com.br/discografia/meu-lado/>> Acesso 23/08/2021

¹⁰³⁵ <<https://djavan.com.br/discografia/nao-e-azul-mas-e-mar/>> Acesso 23/08/2021.

¹⁰³⁶ Djavan. Soweto (Djavan). *Não é azul mas é amor*. Álbum. Sony Music. 1987. Faixa, 01, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=wrC-orL1cik>>

¹⁰³⁷ Luiz Melodia. Malandrando (L. Melodia/ Perinho Santana/ Silvio Lana). *Claro*. LP. Continental. Fx 2, Ld B

Sandra Sá retornou com álbum lançado pela gravadora RCA, dirigido por Miguel Plopschi e produzido pelo mais eficaz compositor de sucessos radiofônicos da década, o *hitmaker* Michael Sullivan. Segundo André Barcinski: “O domínio de Sullivan e Massadas na cena musical ganhou um forte empurrão com a chegada do executivo Miguel Plopschi à gravadora RCA, em 1983.”¹⁰³⁸ E o LP de Sandra parece confirmar o argumento. *Sandra Sá* iniciava com duas composições de Michael Sullivan e Paulo Massadas que reforçavam a característica das produções da dupla: canções que respeitavam a identidade musical dos intérpretes, mas com apelo e – geralmente – sucesso comercial:¹⁰³⁹ a balada *soul* “Retratos e canções” e o *funk* “Joga fora”, ambas em arranjos com maior diálogo com o *pop*. Tim Maia já tinha estourado nas paradas de sucesso com composições da dupla em seu redirecionamento à sonoridade *pop*, com as baladas “Me dê motivo” (1983) e, em dueto com Gal Costa, “Um dia de domingo” (1985). E as duas canções interpretadas por Sandra nesse disco de 1986 também conquistaram sucesso, assim como a balada *soul* “Solidão” (Chico Roque/Carlos Colla) e o *funk* antirracista “Olhos coloridos” (Macau), que se tornou mais conhecido (e sua mensagem mais difundida) ao ser regravado neste LP de destaque na discografia da artista.¹⁰⁴⁰ As outras faixas do disco, porém, eram na sonoridade *pop* da época, sem diálogo com a *Black Music*.

A sonoridade *pop* então em voga, evidenciada pelos timbres eletrônicos e forte uso de sintetizadores, também apareceu imiscuída ao samba em *Ben Brasil*, álbum lançado por Jorge Ben em 1986, seu último registro na gravadora Som Livre e último também no recorte desta tese. Embora na faixa “O amante vigilante africano” evocasse a ascendência africana e saudasse *salve Oxalá*, e em “A fonte de Paulus V” saudasse o machado de Oxóssi, o disco não apresenta maiores expressões antirracistas e pouco das sonoridades da *Black Music*.¹⁰⁴¹

Por fim, o ano de 1986 apresentou o terceiro álbum gravado por Itamar Assumpção, *Sampa Midnight – Isto não vai ficar assim*. O disco também foi lançado através do cenário independente, mas pelo selo Mifune Produções Artísticas, posto que o Selo Lira Paulistana, que existia em um acordo de distribuição com a gravadora Continental, não conseguiu se

¹⁰³⁸ BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2015, p. 201.

¹⁰³⁹ Sobre a dupla de compositores e seu enorme sucessos nos anos 1980, ver: BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2015, p.199-207.

¹⁰⁴⁰ Sandra Sá. *Sandra Sá*. Álbum. RCA. 1986.

¹⁰⁴¹ Jorge Ben. *Ben Brasil*. Álbum. Som Livre. 1986.

manter e encerrou atividades.¹⁰⁴² O álbum documentou uma mudança na sonoridade de Itamar, priorizando o violão do artista, que dialoga com guitarras, baixo, bateria e vozes e com o som do trombone, marcante por todo o álbum - como o era para a Elza Soares na primeira década da carreira, conforme assinalado no primeiro capítulo desta tese.¹⁰⁴³ O disco explicitou referências *soul* e *funk* em meio ao “caldeirão” de influências sonoras do artista, e documentou a incorporação mais explícita do *reggae* por Itamar em “Movido a água”.

A pluralidade de possibilidades de explorar o LP de Itamar motivou uma dissertação recentemente defendida pela filósofa Gabriela Miranda de Frias, “*Entre o sim e o não existe um vão*”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986). No entanto, não foi identificada a questão racial nas letras. Contudo, cabe ressaltar a hipótese central da leitura da filósofa sobre o álbum, que seria: “a ideia do *vão*, e desse cantor popular que está em um *entre*: ao mesmo tempo que tem consciência da impossibilidade de sua música seguir pelo caminho alternativo aos meios hegemônicos de gravação e difusão, ainda aposta e insiste em uma produção musical mais livre”.¹⁰⁴⁴ Afinal, o LP seguinte de Itamar, *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*, lançado em 1988, saiu pela Continental, sendo o único trabalho do artista em uma *major*. O ingresso em uma grande gravadora impactou na obra do artista. Segundo a historiadora Rosa Aparecida do Couto Silva, “já não é preponderante o experimentalismo radical das primeiras obras, mas um equilíbrio entre a engenhosidade musical de Itamar Assumpção e um direcionamento aos gêneros populares simples, passíveis de serem executados em programas de rádio, por exemplo.”,¹⁰⁴⁵ como “Maremoto”, samba em sonoridade convencional, algo único na obra do artista. Neste último trabalho de Itamar no recorte desta pesquisa, por fim, também não foram identificados temas raciais. Mas, ao sair da produção independente, Itamar finalizou a década de 1980 aparentando adquirir maior alcance para o seu trabalho, com as possibilidades de distribuição de uma grande gravadora.

¹⁰⁴² Sobre o selo Lira Paulistana, ver FRIAS, Gabriela Miranda de. “*Entre o sim e o não existe um vão*”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986). Dissertação (Filosofia). Universidade de São Paulo. 2020, p. 41, 42. Itamar Assumpção. *Sampa Midnight*. Álbum. Mifune Produções Artísticas. 1986.

¹⁰⁴³ Tal como feito com Luiz Melodia, Itamar Assumpção declarou sua relação com Elza Soares em música. Contudo, a gravação Elza Soares foi lançada postumamente. *Desde que me entendo por gente/ Elza Soares da vida/ das armas brancas, químicas, quentes/ Música é a preferida/ eu disse/ Desde que me entendo por gente/ eu sambo, eu faço o que gosto/ my soul is black, meu sangue é quente/ eu quando gosto, me enrosco*. In: Itamar Assumpção. *Pretobrás II. Maldito virgula*. SESC. 2010. Faixa 14. *Caixa Preta*.

¹⁰⁴⁴ FRIAS, Gabriela Miranda de. “*Entre o sim e o não existe um vão*”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum *Sampa Midnight* (1986). Dissertação (Filosofia). Universidade de São Paulo. 2020, p. 99.

¹⁰⁴⁵ SILVA, Rosa Aparecida Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020, p. 113.

Elza Soares também retornou em 1988 com o álbum *Voltei*, encerrando sua produção no recorte desta tese com um disco voltado para as composições e sonoridade do samba de tipo partido alto.¹⁰⁴⁶ Já Sandra de Sá gravou um novo álbum que registrou a mudança de seu nome, incluindo o conectivo “de”. O LP *Sandra de Sá*, lançado em 1988 pela RCA, repetiu a direção artística de Miguel Plopschi e a produção de Michael Sullivan. Embora houvessem três composições da dupla Sullivan e Massadas, a canção que se tornou mais conhecida do LP foi “Bye, Bye Tristeza”, de Carlos Colla e Marcos Valle. Quanto às linguagens antirracistas, a conexão com o continente africano apareceu na quarta faixa do LP, “África”, em sonoridade *pop-soul*: *África, mulher de raça antiga/ África, mistério e magia/ África, selvagem... amiga/ África, negra tão bonita/ (...) Sinto em mim tua música, tua força de guerreira/ Zimbabwe*, celebrando uma imagem homogeneizada e estereotipada (*mistério e magia, selvagem...*), mas positiva do continente africano.¹⁰⁴⁷ E a canção finalizou evocando o país que Tim Maia havia cantado em 1976, Zimbabwe - quando ainda era a Rodésia, sob domínio da minoria branca.

Ainda em 1988, Sandra de Sá foi convidada para participar do LP *Central Africana*, a estreia fonográfica do grupo homônimo, lançado pela gravadora RCA.¹⁰⁴⁸ Considerado um álbum pioneiro de uma banda de *reggae* no Brasil, a canção gravada com Sandra, “Sou negro, sim”, no entanto, é uma balada *soul*.

*Sou negro, sim, não tenho vergonha, não/ Desde a abolição que eu luto/ Luz do cometa luz. Reluz. Sobre nossas cabeças/ A minha cor não deve influir no nosso amor/ Porque o negro é nascido da flor/ Vá, diga para ele, se a cor da pele é limpa demais/Vá, diga para eles que a cor da pele é limpa demais!*¹⁰⁴⁹

A canção retomava a afirmação existencial que apareceu em 1971 em “Sou negro”, gravada por Toni Tornado, e enfatiza a luta das pessoas negras após a abolição da escravidão. A canção citou o preconceito como uma barreira nas relações afetivas, no verso *A minha cor não deve influir em nosso amor*. E concluiu com uma referência a um estigma do preconceito racial, aquele que relaciona a cor de pele negra à sujeira, transitando entre o questionamento deste estigma (*Vá, diga para ele, se a cor da pele é limpa demais*) para a afirmação oposta ao estigma (*Vá, diga para eles que a cor da pele é limpa demais!*), dialogando, assim, com a composição de Gilberto Gil, “A cor da limpeza”. Embora não

¹⁰⁴⁶ Elza Soares. *Voltei*. Álbum. RGE. 1988.

¹⁰⁴⁷ Sandra de Sá. África (Gil Gerson/César Rossini). Sandra de Sá. Álbum. RCA. 1988. Faixa 04, Lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=GQny0n9rasQ>>

¹⁰⁴⁸ <<http://www.cultne.com.br/central-africana-pioneira-do-reggae-no-brasil-no-cultne/>> Acesso 15/07/2019.

¹⁰⁴⁹ Central Africana e Sandra de Sá. Sou negro, sim. *Central Africana*. Álbum. PluG. 1988. Faixa 02, lado A. <<https://www.youtube.com/watch?v=Zyq8TiXF9xo>>

seja uma gravação incluída na discografia oficial de Sandra de Sá, a seleção de “Sou negro, sim” para esta tese é justificada pela escolha da participação da intérprete para o dueto com o vocalista Papa Ricky interferir na estética mobilizada à canção – um *soul*, em um álbum dedicado ao *reggae* brasileiro.

Os últimos trabalhos localizados na produção fonográfica de 1988, ano final do recorte desta tese, podem aparentar uma dimensão de epílogo. Alguns artistas cuja produção foi estudada nesta tese e que haviam interrompido as gravações, retornaram em projetos coletivos no ano. Tony Tornado e Lady Zu, juntos a Luiz Vagner, Tony Bizarro e Carlinhos Trumpete, participaram do LP coletivo *Alma Negra*, lançado pela Continental e dedicado à *Black Music* Brasileira.¹⁰⁵⁰ Cada artista gravou duas faixas. Lady Zu atuou em duas canções românticas, a balada “Junto a mim” e a dançante “Vou vivendo”. Tony Tornado lançou “Motim” que, apesar do nome, não apresentava tema político, e o *reggae* “Manifesto”, que dialoga com a crise política em Angola: *Temos que fazer algo agora/ sem desesperar como outrora/ retornar o tempo perdido/ sentido, ferido/ todo nosso tempo perdido/ e covardemente agredido/ nós estamos voltando agora/ Angola, é hora/ queremos tudo de novo/ devolvam tudo que é nosso/ a liberdade eu conheço/ e não tem preço, não/ eu sei que mereço.*¹⁰⁵¹

Outro projeto coletivo de 1988 foi lançado pelo selo Kuarup Discos, *Quarteto Negro*, que marcou o retorno de Zezé Motta aos registros fonográficos, acompanhada dos saxofones e clarinete de Paulo Moura, Djalma Corrêa nas percussões e Jorge Degas, no violão e baixo. Zezé canta a faixa “Zumbi”, composição de Gilberto Gil e Waly Salomão da trilha sonora de *Quilombo*. No filme, lançado em 1984, dirigido por Cacá Diegues, Zezé Motta interpretou a personagem Dandara, companheira do líder Zumbi e Tony Tornado interpretou Ganga Zumba, antecessor de Zumbi na liderança de Palmares. Evocando a imagem de resistência dos quilombos, a canção “Zumbi” trouxe o refrão: *A felicidade do negro é uma felicidade guerreira* e os versos *Minha espada espalha o sol da guerra/ Meu quilombo incandescendo a serra (...) Brasil, meu Brasil brasileiro/ meu grande terreiro, meu berço e nação/ Zumbi protetor, guardião padroeiro/ Mandai a alforria pro meu coração.*¹⁰⁵² Canção representativa para o objetivo geral do álbum coletivo. O disco foi

¹⁰⁵⁰ Carlinhos Trumpete/Lady Zu/Tony Bizarro/Tony Tornado/Luiz Vagner. *Alma negra*. LP. Continental. 1988

¹⁰⁵¹ Tony Tornado. Manifesto (T. Tornado/Gene Araujo). *Alma Negra*. LP. Continental. 1988. Faixa 5, Lado A. O artista, a essa época, já assinava com “y” no disco. <<https://www.youtube.com/watch?v=1iM7sMAAh-Q>>

¹⁰⁵² Quarteto Negro. Zumbi (G.Gil/W. Salomão). *Quarteto Negro*. Álbum. Curau Discos. 1988. Fx 1, Lado B.

produzido como uma homenagem ao centenário da abolição da escravidão, com a proposta de misturar sonoridades africanas, da música popular brasileira e sopros jazzísticos.

As homenagens ao centenário da escravidão parecem ter inspirado o lançamento do LP coletivo *Alma Negra*, abordado alguns parágrafos atrás, devido à atenção midiática a artistas negros brasileiros. Exemplar de tal atenção midiática em 1988 foi o clipe “Axé para todo mundo”, produzido pela Rede Globo de televisão, reunindo dezenas de artistas negros, inclusive a grande maioria dos que tiveram a sua produção analisada no decorrer desta tese.¹⁰⁵³

3. 2. O vocábulo “Racismo” e o pensamento político antirracista.

No decorrer desta tese é notável que o vocábulo “racismo” não aparece em nenhuma das canções citadas, assim como o termo não foi identificado nas demais canções escutadas do recorte temporal, em todo o processo de produção desta pesquisa. No entanto, tal vocábulo apareceu diversas vezes não somente na bibliografia mobilizada, mas em várias das demais documentações do período. Concomitante à lacuna quanto a “racismo” na documentação fonográfica, foi perceptível que a recorrência do termo na bibliografia operava um significado distinto ao identificado na recorrência do termo em outras documentações consultadas. É um esforço para compreender essas diferenças no vocábulo que estimulou este tópico da tese.

Por exemplo, na edição de julho de 1969 do periódico alternativo *O Pasquim*, foi publicada uma entrevista com Wilson Simonal, então no auge do sucesso, e a reportagem recebeu o sintomático título *Simonal: “Não sou racista” (Simonal conta tudo)*.¹⁰⁵⁴ Por volta da metade da entrevista que o público leitor compreende o título da reportagem, após Simonal responder que escolhe como gênio do futebol Pelé, tendo como outra opção o Garrincha. A reportagem explicita (através de reticências após dizer “O Pelé, porque...”) que a resposta do cantor foi interrompida pelo jornalista Pinheiro Guimarães, que pergunta “Você é racista?” e Simonal responde: “Não, eu não sou racista, minha mulher é loura, sou vidrado em loura, em olho verde, olho azul, e não é necessidade de afirmação (...) Mas o

¹⁰⁵³ <<https://www.youtube.com/watch?v=1NC0YsHQqk8>> Acesso 23/08/2021.

¹⁰⁵⁴ *O Pasquim*, julho de 1969, n.º4. Apud. ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. 2011, p. 411-423.

Pelé foi o mais inteligente, porque gênio é em todos os sentidos...”¹⁰⁵⁵ A essa resposta, outro jornalista do periódico, Jaguar, pergunta “Como é que você encara o preconceito racial no Brasil?” e Simonal diz:

Acho meio frescura, mas no duro ele existe. (...) E então, por que existe o racismo? Eu me lembro que quando estava no colégio, eu estudava que a raça negra era inferior, que o branco era mais bonito, era superior, etc. (...) Quando eu canto o charme e a beleza negros, não é que eu seja racista, é apenas para provar para a maioria destes crioulinhos idiotas, que em vez de estudar ficam aí se marginalizando, que enquanto existirem esses conceitos e o condicionamento do povo em relação à beleza branca e sua superioridade, este negócio vai existir, vai demorar um pouco para mudar. Mas para mudar não é com poder negro, pantera negra e outras frescuras, muda é com educação e o negro mostrando que tem capacidade de se impor.¹⁰⁵⁶

Os trechos citados acima da entrevista com Wilson Simonal são instigantes quanto ao entendimento demonstrado pelo cantor para o termo “racismo” e também o demonstrado por jornalistas de *O Pasquim*. Afinal, a pergunta “Você é racista?” surge após o cantor escolher um jogador de futebol de pele mais escura, um negro retinto – na terminologia atual. Porém, a pergunta seguinte, de Jaguar, não usa o termo “racismo”, mas “preconceito racial” para questionar Simonal sobre a situação brasileira. Em ambas as respostas do cantor, no entanto, o termo “racismo” é mobilizado com significados próximos: primeiro ao justificar suas opções na avaliação da técnica futebolística e no par afetivo (e enfatizando não ser “necessidade de afirmação”); e em seguida, ao justificar que a existência de preconceito racial no Brasil deve-se a um “condicionamento”, introjetado desde a infância, a partir das escolas, que prega a superioridade e a beleza das pessoas brancas. De tal forma, no argumento de Simonal, ele não seria racista ao preferir o esportista de pele mais escura, sendo uma avaliação justificada pela habilidade individual do atleta. E esta “neutralidade” da avaliação, para o cantor, seria similar à sua preferência por mulheres loiras – e é curioso que o cantor não associe tal preferência ao condicionamento para a superioridade da beleza branca. A despeito de seu gosto, Simonal alega que seu discurso sobre o charme e a beleza negra em canções não seria “racista”, mas apenas uma tentativa de contrapor o “condicionamento” em prol da superioridade branca.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁵ *O Pasquim*, julho de 1969, nº4. Apud. ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. 2011, p. 418.

¹⁰⁵⁶ *O Pasquim*, julho de 1969, nº4. Apud. ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. 2011, p. 419.

¹⁰⁵⁷ Uma exploração mais detalhada desta reportagem e de outras de Wilson Simonal abordando o preconceito racial e o racismo foi realizada pelo autor desta tese em: MORAIS, Bruno Vinícius Leite de. “Não sou racista”: Racismo, racialismo, o Orgulho Negro e os seus efeitos políticos e sociais. In: “*Sim, sou um negro de cor*”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960. Dissertação (História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016, p. 78-151.

A evocação do vocábulo “racismo” significando a hierarquia de beleza e preferências para relacionamentos, envolvendo a música brasileira e a imprensa, apareceu novamente em 1971, quando a jornalista Lenita Miranda Figueiredo expôs, em sua coluna no jornal *Folha da Tarde*, sua leitura sobre os riscos da canção “Black is beautiful”:

Sem dúvida alguma “Black is beautiful” é uma música perigosa ainda que seja top nas paradas de sucesso [...] Que os irmãos Valle ou Elis Regina queiram um homem de cor, do Congo ou daqui, e que achem horríveis os brancos da rua do Ouvidor, ninguém tem nada a ver com isso. Mas dessas divagações pode nascer o desentendimento dos verdes brasileiros. Com isso pode desencadear-se aqui, uma onda racista, uma guerra entre brancos e negros, coisa que jamais o brasileiro pensou. Em contrapartida, só nos resta uma alternativa. Ou nós, os brancos pintamos a cara de preto e que nessa onda entrem também “os homens horríveis da rua do Ouvidor” ou vamos imprimir nossos cartões de visita com o novo slogan “White is beautiful”.¹⁰⁵⁸

Na avaliação da colunista, a canção gravada por Elis Regina trazia o risco de provocar uma “onda racista, uma guerra entre brancos e negros” ao evocar que “negro é bonito” com a contraposição aos “brancos horríveis”. Para Lenita Figueiredo, portanto, afirmar, de tal forma, “Negro é bonito” influenciaria a necessidade da afirmação contraposta, “Branco é bonito”, manifestações que, para além de uma preferência estética privada, arriscariam estimular a tal “onda racista”. Ou seja, a afirmação de uma superioridade da beleza de pessoas negras ou brancas traria, igualmente, uma ameaça de “racismo”, no argumento da jornalista.

Também na influente reportagem de Lena Frias, *Black Rio. O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, publicada no *Jornal do Brasil* em 1976, o termo “racismo” voltado às pessoas brancas aparece em algumas falas de integrantes dos bailes à entrevista. Por exemplo, Nirto, um homem negro integrante da equipe de som Soul Grand Prix, diz: “Aqui no Rio tem racismo, é claro que tem, mas é assim muito disfarçado, quer dizer, está tomando certas proporções, mas racismo mesmo - eu sei que isso vai ferir muita gente – somos nós negros mesmo que estamos fazendo, eu acho.”¹⁰⁵⁹ O integrante referia à produção dos bailes *Black* serem preferencialmente voltadas para o público de pele negra. Embora as organizações dos bailes não impedissem a entrada de pessoas brancas, a manifestação de um direcionamento de público e certos relatos de impressão de menor receptividade aos frequentadores brancos foi entendida como segregação e expressa pelo entrevistado a partir do vocábulo “racismo”.

¹⁰⁵⁸ FIGUEIREDO, Lenita. 1971, p. 20. APUD. PAIVA, Carlos Eduardo A. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Ciências Sociais). Universidade Estadual de São Paulo. 2015, p. 112. Sublinhado meu.

¹⁰⁵⁹ Lena Frias. O Orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*. 17 de julho de 1976. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=black%20rio&pagfis=144019>

E, para entrar no recorte temporal deste capítulo da tese, na edição de agosto de 1982 da revista *Gallery Around*, foi publicado um texto intitulado *Manifesto Punk*, escrito pelo jovem Clemente Nascimento – vocalista e guitarrista da banda de Rock Brasileiro Inocentes e o único negro a liderar uma das bandas a angariar destaque nos anos 1980. Segundo Ricardo Alexandre, no livro *Dias de Luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*, o texto assim iniciava: “Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com outra que apenas convida o pessoal para dançar”.¹⁰⁶⁰ A canção referida por Clemente, considerando ser o ano de 1982, é “Olhos coloridos”, composição de Macau que, conforme apresentado no tópico anterior, afirmava a beleza da estética e fenótipo das pessoas negras. É instigante que também foi um artista negro a denunciá-la como racista.

Os quatro casos citados acima expõem uma compreensão do vocábulo “racismo” que era atribuída não somente a pessoas brancas, mas também a comportamentos de pessoas negras – compreensão difundida por pessoas negras e brancas. A seleção de tais exemplos para iniciar este tópico da tese justifica-se para apresentar a difusão de uma compreensão do termo amplamente encontrada na documentação produzida pelas forças policiais no período.

“‘Legítimos propagadores do racismo negro’? O Movimento Negro Contemporâneo e a luta contra o racismo durante a ditadura civil-militar no Brasil”, artigo escrito pelos historiadores Amílcar Araujo Pereira e Agenor Brito dos Santos Neto para o livro *A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro*, retirou a expressão inicial do título de um documento produzido em 1976 pelo Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica. Conforme os autores: “Enxergar aqueles que lutavam contra o racismo no Brasil como ‘propagadores do racismo negro’ não era nenhuma novidade naquele momento (...) A expressão ‘racismo negro’, aliás, aparece com recorrência nos arquivos dos órgãos de inteligência e informação da ditadura.”¹⁰⁶¹ Apesar de informar da recorrência da expressão “racismo negro” na documentação do período, os autores não explicam sobre a compreensão e difusão social do termo à época, nem sobre

¹⁰⁶⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*. 2002, p. 63. Sublinhado meu.

¹⁰⁶¹ PEREIRA, Amílcar A. SANTOS NETO, Agenor B. “Legítimos propagadores do racismo negro?” O Movimento Negro Contemporâneo e a luta contra o racismo durante a ditadura civil-militar no Brasil. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália. (orgs.) *A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. 2017, p. 68.

diferenças quanto ao significado que os próprios autores estão trazendo ao mobilizar o termo. Em outro trabalho acadêmico, a dissertação *Configurações do racismo nas redes sociais*, Kamila Dutra Pena traça uma explicação para o termo como uma reação aos movimentos negros dos anos 1970: “Em relação a luta negra contra o racismo, parte da sociedade sentindo-se ameaçada pela luta negra de igualdade, começou a propagar a existência de um racismo reverso/inverso, ou seja, o racismo do negro contra o branco.”¹⁰⁶² Explicação, contudo, que não é capaz de esclarecer a difusão da compreensão do termo “racismo” apresentada nos exemplos iniciais deste tópico.

Na bibliografia consultada para a pesquisa desta tese (e em toda até então lida durante a formação intelectual do historiador que escreve estas linhas) não foi encontrada um texto que buscasse explicar sobre a diferença da compreensão e usos do termo “racismo” no Brasil. No entanto, durante os vinte e oito anos que compõem o recorte temporal desta tese, foi possível identificar uma disputa pelo vocábulo e diferentes significados para o termo. A compreensão predominante no recorte da pesquisa, conforme os exemplos acima, indicia o significado de “racismo” como discurso de poder e prática política que prega a supremacia de um grupo étnico sobre outros e a segregação. Diferente, assim, do significado aparentemente hegemônico atualmente, que compreende “racismo” também como um discurso de poder e prática política e social de inferiorização de um grupo étnico e sua discriminação. A transição entre os dois significados hegemônicos pareceu, para esta pesquisa, ter como momento emblemático o período após 1978, particularmente no decorrer da década de 1980.

Este tópico do terceiro capítulo da tese visa apontar para a modificação no vocábulo “racismo”, apresentando como hipótese o impacto de obras literárias de pensamento político negro antirracista, ainda que sem a pretensão de aprofundar no estudo da alteração do termo. O “silêncio” quanto ao vocábulo nas canções estudadas é tomado como o estímulo para o estudo e reflexão. Com este intuito, a pesquisa localizou um marco que coincidiu com o recorte inicial deste terceiro capítulo, o ano de 1978, com a publicação no Brasil do livro *O genocídio do negro brasileiro*, do intelectual Abdias Nascimento. Este livro estabeleceu uma leitura dos padrões raciais brasileiros que se tornou paradigmática nos esforços antirracistas no país. Deste marco inicial, nos dez anos que encobrem o recorte deste capítulo, a publicação de um conjunto de livros de intelectuais negros contribuiu para

¹⁰⁶² PENA, Kamila Duarte. *Configurações do racismo nas redes sociais*. Dissertação (Gestão em Organizações Aprendentes). Universidade Federal da Paraíba. 2017, p. 19.

o fortalecimento das linguagens antirracistas, em geral, e da compreensão hoje hegemônica para o termo “racismo”, em específico.

Interpretar a literatura antirracista em atenção às disputas sobre o vocábulo “racismo” remete à metodologia proposta para o estudo do pensamento político em *A ideia de um Léxico Cultural*, do historiador Quentin Skinner: “nosso objetivo é esclarecer confrontos ideológicos através do estudo de divergências linguísticas”; de modo que se questione: “em que sentido estas divergências linguísticas são também divergências sobre a própria vida social?”¹⁰⁶³

Antes de apresentar o livro de Abdias Nascimento e as publicações subsequentes, porém, é importante retroceder um pouco para melhor situar as definições de “racismo” na época. Na obra *Racismos. Das Cruzadas ao século XX*, o historiador estadunidense Francisco Bethencourt parte de uma definição de “racismo” condizente com o contexto da publicação original do livro, em 2013: “preconceito em relação à ascendência étnica combinado com ação discriminatória.”¹⁰⁶⁴ Todavia, o historiador realiza uma síntese da trajetória do conceito nos Estados Unidos da América que também é informativa para o contexto brasileiro:

Os conceitos usados para analisar o racismo são, eles próprios, produtos da história, razão pela qual é essencial que os contextualizemos. Os termos “racista” e “racismo” foram criados recentemente, em finais do século XIX, início do XX, para designar aqueles que promoviam a teoria racial combinada com a hierarquia das raças. (...) Nas décadas de 1920 e 1930, os termos “racista” e “racismo” assumiram o sentido de hostilidade contra grupos raciais. Essas inovações linguísticas refletiam as políticas de segregação no Sul dos Estados Unidos e o desenvolvimento, na Europa, de movimentos nacionalistas baseados em teorias raciais – concretamente, a ascensão dos nazistas ao poder na Alemanha. Os antônimos ‘antirracista’ e ‘antirracismo’ foram cunhados nas décadas de 1930 e 1950, respectivamente, para manifestar o protesto político contra os preconceitos, a discriminação e a segregação raciais. A derrota da Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial revelou que os preconceitos raciais haviam sido transformados em ações políticas, numa escala sem precedentes, resultando em milhões de mortes. A descoberta do ponto a que tinham sido levadas as políticas de extermínio racial conduziu à adoção do antirracismo, que é agora a norma.¹⁰⁶⁵

O significado para “racismo” apresentado por Francisco Bethencourt para a primeira metade do século XX e as intenções políticas que fundamentaram tal definição também foram identificadas no Brasil. Na *Pequena enciclopédia de moral e civismo*, organizada pelo padre Fernando B. de Ávila e originalmente publicada em 1967 pela Fundação Nacional de

¹⁰⁶³ SKINNER, Quentin. *A ideia de um Léxico Cultural*. In: *Visões da política: sobre os métodos históricos*. 2002, p. 224 e p. 227, respectivamente.

¹⁰⁶⁴ BETHENCOURT, Francisco. *Racismos. Das Cruzadas ao século XX*. 2018, p. 21.

¹⁰⁶⁵ BETHENCOURT, Francisco. *Racismos. Das Cruzadas ao século XX*. 2018, p. 28.

Material Escolar (FENAME), o verbete do vocábulo “racismo” apresenta: “termo que se vulgarizou no Brasil, a partir de 1935, por ocasião da expansão do nazismo, do qual o racismo se apresentava como expressão ideológica. O racismo se afirmou como uma ideologia e como uma norma política”; e assim, a definição fundamentava nas teorias biológicas do racismo (como ideologia) e nas políticas oficiais de segregação às comunidades judaicas e do regime do *apartheid* na África do Sul (como norma política).¹⁰⁶⁶ A pesquisa realizada pelo autor desta tese nas edições de dicionários de português do acervo da biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais indicia a veracidade dessa historicização da vulgarização do termo. No *Vocabulário Etymologico, orthographico e prosodico*, de Ramiz Galvão, publicado em 1909, por exemplo, não consta verbete ou referência a racismo.¹⁰⁶⁷

A difusão do vocábulo “racismo” no Brasil de meados da década de 1930 também foi referenciada pelo sociólogo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães em *Racismo e antirracismo no Brasil*. Conforme o livro do sociólogo, o racismo, associado ao nazismo e entendido como uma ideologia pautada nas teorias racialistas de hierarquizações entre os grupos humanos, foi contraposto por uma ação antirracista que articulava ao ideário brasileiro de harmonia racial:

Sem sombra de dúvidas, o movimento antirracista dos anos 30 foi decisivo e eficaz no combate a certas formas de discriminação racial – afinal, tratava-se de um discurso desmoralizador do racismo e, por isso, encampado pelo movimento negro de então. No entanto, a falta de políticas públicas efetivas para reverter a situação marginal dos negros na sociedade brasileira acabou por reproduzir a ordem hierárquica diferenciadora entre brancos e negros, ampliando as desigualdades sociais e nutrindo uma série de tropos sociais para a raça. Foi justamente em sua função obscurecedora e manipuladora que o antirracismo, neste país, passou a incomodar, cada vez mais, a população negra, sobretudo aquela fatia que não queria ser benevolmente embranquecida por nossa terminologia cromática - aqueles para quem palavras como “escuros”, “morenos”, “roxinhos” e tantas outras eram percebidas como uma desvantagem.¹⁰⁶⁸

A despeito da perceptível manutenção de hierarquias sociais entre as pessoas negras e brancas na sociedade brasileira, a definição de “racismo” vinculada ao “racismo” - as teorias raciais e as normas políticas nelas baseadas - fixou-se no vocabulário normativo do Brasil. De tal modo, no recorte temporal abarcado pelos três capítulos desta tese, o

¹⁰⁶⁶ ÁVILA, Fernando B. de. *Pequena enciclopédia de moral e civismo*. Fundação Nacional de Material Escolar. Ministério da Educação e Cultura. 1967. Reedição 1972, p. 552.

¹⁰⁶⁷ GALVÃO, Ramiz. *Vocabulário Etymologico, orthographico e prosodico*. 1909 (sem informações editoriais).

¹⁰⁶⁸ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999, p. 66.

significado para “racismo” difundido nos dicionários indicia a compreensão convencional para o termo.

No *Dicionário Mor da Língua Portuguesa*, organizado por José Francisco Moreira, lançado pela Livro’Mor Editora Ltda em 1967, o verbete “racismo” consta como “tese que admite o predomínio de certas raças humanas” e “racista” é “adj. referente ao racismo; adepto do racismo”. Também no *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, de Francisco da Silveira Bueno, publicado pela Editora Brasília Ltda em 1974, “racismo” corresponde a “s.m. Sistema político baseado nas raças. O predomínio da raça como base da política”; e o “racista” é “adj. Sequaz do racismo”. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1975, o verbete “racismo” significa “Doutrina que sustenta a superioridade de certas raças. Qualidade, sentimento ou ato de indivíduo racista”, sendo “racista” “adj. Respeitante do racismo. Que é partidário do racismo. Qualidade, sentimento ou ato do indivíduo racista [segregacionismo]”. Por fim, o *Dicionário Brasileiro Globo* de Francisco Fernandes, publicado pela Editora Globo em 1984, define “racismo” como “teoria que admite a superioridade inerente a certas raças humanas; ato ou qualidade de racista”, sendo o “racista”, um “adj.relativo ao racismo; adepto do racismo; pessoa partidária do racismo.”¹⁰⁶⁹

A definição apresentada acima nos dicionários também era veiculada nas instituições de ensino, a partir dos materiais didáticos. Foi citada, parágrafos acima, a *Pequena enciclopédia de moral e civismo*, publicada pela FENAME, uma instituição que, conforme as pesquisas da historiadora Juliana Miranda Filgueiras, foi criada em 1967 pelo Ministério da Educação e Cultura do governo ditatorial brasileiro para “produzir e distribuir materiais didáticos para as escolas em co-edição com o ‘empresariado nacional’.”¹⁰⁷⁰ Ainda conforme a historiadora, a partir de 1976 a FENAME passaria a ser responsável pelo Programa do Livro Didático.¹⁰⁷¹ O exemplar consultado na presente tese foi a reedição de 1972, celebrativa ao “ao internacional do livro”. Ainda que a publicação do FENAME apresentasse uma definição mais extensa do que as dos dicionários citados, informando

¹⁰⁶⁹ MOREIRA, José Francisco. *Dicionário Mor da Língua Portuguesa*. 1967. BUENO, Francisco S. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. 1974. FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1975. FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. 1984.

¹⁰⁷⁰ FILGUEIRAS, Juliana Miranda. A produção didática de educação moral e cívica: 1970-1993. In: *Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional* (Curitiba. Impreso), v. 3. 2008, p. 83.

¹⁰⁷¹ FILGUEIRAS, Juliana Miranda. *Os Processos De Avaliação De Livros Didáticos No Brasil (1938-1984)*. Tese (Educação: História, Política, Sociedade). Pontifícia Universidade Católica De São Paulo. 2011, p. 222.

exemplos políticos de segregação racial, o verbete “racismo” é apresentado como “teoria da superioridade inerente a certas raças humanas”.¹⁰⁷²

Também em 1969 tal concepção do vocábulo “racismo” apareceu na publicação oficial *Guia de Civismo. Destinado ao Ensino Médio*, escrita por Diniz Almeida do Valle. O livro foi introduzido por um Prefácio do ministro Jarbas G. Passarinho informando que “destina-se à biblioteca de consulta permanente dos professores de Educação Moral e Cívica, já na condição de obrigatoriedade, não somente como prática educativa, mas também como disciplina curricular em todos os graus de ensino.” E pela Advertência: “O presente GUIA, classificado em 1.º lugar (...), em concurso realizado pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1968, para a escolha de um Guia de Civismo destinado ao ensino médio, orientou-se pelas Ideias Básicas das Instruções Reguladoras, elaboradas pela Comissão Organizadora”. Nesta publicação constam duas referências ao termo “racismo”. A primeira, na exposição dos “Direitos Individuais”, na qual consta: “O racismo, ante nossa Carta Magna, oficialmente não existe no país, o que muito honra todos os brasileiros”; e a segunda no capítulo “O Brasileiro”: “Quando se analisa a formação étnica do povo brasileiro, proveniente de três raças, a branca, a negra e a indígena, vemos que Brasil é o país da democracia por excelência, pois em nenhuma parte do mundo se resolveu tão felizmente o problema da coexistência das raças”, de modo que o tópico conclui: “De fato, o racismo puro é uma utopia.”¹⁰⁷³

Após essa contextualização da difusão de um significado para o vocábulo “racismo” que se tornou hegemônico em dicionários e publicações didáticas oficiais, torna-se compreensível a leitura que orientava a legislação brasileira, ao criminalizar a “incitação pública ao ódio e à discriminação racial” na Lei de Segurança Nacional de 11/03/1967,¹⁰⁷⁴ fomentar ações das forças repressivas do Estado mobilizando o termo “racismo”. Com a representação oficial brasileira criada a partir do ideário de inexistência de preconceito racial e discriminação no país, a compreensão de que o “racismo” refira à discursos de superioridade de “certas raças”, legitimou que as forças repressivas do Estado denominassem e autuassem os movimentos negros antirracistas como “propagadores do racismo negro”.

¹⁰⁷² ÁVILA, Fernando B. de. *Pequena enciclopédia de moral e civismo*. Fundação Nacional de Material Escolar. Ministério da Educação e Cultura. 1967. Reedição 1972, p. 552.

¹⁰⁷³ VALLE, Diniz A. *Guia de Civismo. Destinado ao Ensino Médio*. Ministério da Educação e Cultura. Brasil. 1969. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_36616/guia_de_civismo>

¹⁰⁷⁴ <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso 29/08/2021.

O historiador Lucas Pedretti Lima, apresenta documentos produzidos pelas forças repressivas do Estado operando com o termo “racismo” ao investigar os bailes *black*. Um relatório produzido pelo DGIE em 1976, estimulado pela reportagem de Lena Frias, informa: “Aqui no Rio o ‘Black Power’ abriga algum sentido contestatório e racista, conforme já dissemos, porém ainda sem grandeza nem profundidade, não logrando contextura sócio-política.”¹⁰⁷⁵ Conforme o historiador: “Em 20 de outubro de 1976, o CISA produziu um Informe cujo assunto era ‘Racismo Negro no Brasil’, e o encaminhou para a Agência Central do SNI” e outros órgãos repressivos, associando os bailes à organização de palestras que denunciavam “a existência de um disfarçado racismo branco no Brasil”: “Nesse quadro, o soul já não era mais visto como uma potencial ameaça, mas estava no contexto de um perigo [considerado] real. Assim, o fenômeno passou a ser monitorado em todo o país.”¹⁰⁷⁶ Também o jornal *O Globo* publicou em abril de 1977 um editorial intitulado “Racismo”, que atribuía aos bailes “uma visão alienada da realidade, artificialmente estimulada por interesses nitidamente comerciais, e tendo por base um indistinto racismo.”¹⁰⁷⁷

O informe “Racismo Negro no Brasil” também foi mobilizado no estudo “Colorindo memórias: ditadura militar e racismo”, nono capítulo da Parte III do *Relatório da Comissão da Verdade do Rio*, no qual a pesquisadora Thula Rafaela de Oliveira Pires expôs atuações policiais no monitoramento da cultura negra e “movimento black” por receio de encontro de ativistas negros.¹⁰⁷⁸ Contudo, para além das forças repressivas do Estado e das publicações de órgãos oficiais de educação, a compreensão do termo “racismo” circunscrita à afirmação de valores de um grupo racial também informava outros setores da sociedade brasileira, inclusive pessoas negras, conforme exemplificado no início deste tópico. Porém, a afirmação da estética de pessoas brancas ou a existência de espaços circunscritos a esse grupo social não eram igualmente identificados como “racismo”, posto a naturalização de tais elementos pelos grupos dominantes - predominantemente formado por pessoas brancas

¹⁰⁷⁵ Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Fundo Políticas Públicas, Setor DGIE, Notação 250. Apud. LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2018, p. 89.

¹⁰⁷⁶ LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2018, p. 90 e p. 91.

¹⁰⁷⁷ *O Globo*, “Racismo”, 26 de abril de 1977. Apud. LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2018, p. 89.

¹⁰⁷⁸ Rio de Janeiro (Estado). *Comissão da Verdade do Rio. Relatório*. 2015, p. 127-139. Disponível em: <<https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/12/cev-rio-relatorio-final.pdf>>

- por toda a trajetória do Estado brasileiro. Assim, conforme o sociólogo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães:

Foi esse conjunto de crenças, somadas a um antirracismo militante, que passou a ser conhecido como “democracia racial”. (...) Ora, a redução do antirracismo ao antirracismo, e sua utilização para negar os fatos de discriminação e as desigualdades raciais, crescentes no país, acabaram por formar uma ideologia *racista*, ou seja, uma justificativa da ordem discriminatória e das desigualdades raciais realmente existentes.¹⁰⁷⁹

A denúncia das particularidades da construção de hierarquias raciais no Brasil enquanto “racismo”, entendido como uma ideologia, aparecia no período através da intelectualidade negra. A historiadora Beatriz Nascimento publicou em 1974, na edição 68 da *Revista de Cultura Vozes* o pequeno artigo “Negro e racismo” no qual argumentou:

A ideologia do racismo tem raízes tão profundas na formação social brasileira que temos que levar em conta uma série de formas de comportamento, de hábitos, de maneira de ser e de agir inerentes não só ao branco (agente) como ao negro (paciente). Principalmente, é da parte do negro que se necessita de esclarecer todo o produto ideológico de quatro séculos de inexistência dentro de uma sociedade da qual participou em todos os níveis. (...) Ao utilizar, no início desta exposição, determinados termos entre aspas (aceitação, integração, igualdade) queríamos mostrar na prática como a ideologia de dominação representa nela mesma, através da linguagem, o preconceito, evidencia uma situação de fato, isto é, o racismo, a discriminação.¹⁰⁸⁰

O argumento de Beatriz Nascimento desloca o significado então convencional do termo “racismo” ao atribuir um sentido unidirecional (o branco como agente e o negro como paciente) e questionar a crença de que as comunidades negras no país viveriam em aceitação, integração e igualdade. Ou seja, a historiadora associa “racismo” a “discriminação racial” para afirmar sua existência no Brasil e tensionar os pilares da ideia de “democracia racial”. A ação operada pelo argumento enquadra-se na reflexão do historiador John G. A. Pocock, quanto à metodologia do Contextualismo Linguístico no estudo do pensamento político:

O método de [Quentin] Skinner, portanto, nos impeliu na direção tanto do resgate da linguagem do autor quanto do resgate de suas intenções, bem como a tratá-lo como habitante de um universo de *langues* que confere sentido às *paroles* que ele emite nessas línguas. Isso de forma alguma resulta em reduzir o autor a um mero porta-voz de sua própria linguagem. Quanto mais complexo, e até mesmo quanto mais contraditório o contexto linguístico em que ele se situa, mais ricos e mais ambivalentes serão os atos de fala que ele terá condições de emitir, e maior será a probabilidade de que esses atos atuem sobre o próprio contexto linguístico e induzam a modificações e transformações no interior dele. (...) um autor é tanto o expropriador, tomando a linguagem de outros e usando-a para seus próprios fins,

¹⁰⁷⁹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil*. 1999, p. 66.

¹⁰⁸⁰ NASCIMENTO, Maria Beatriz. Negro e Racismo. In: *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. 2018, p. 54, 55.

quanto o inovador que atua sobre a linguagem de maneira a induzir momentâneas ou duradouras mudanças na forma como ela é usada.¹⁰⁸¹

O historiador citado por John Pocock, Quentin Skinner, explicita o potencial do método de abordagem do pensamento político enquanto um discurso, visando efetuar uma ação no mundo vivido, ao buscar identificar: “as questões que formulavam e tentavam responder, e em que medida aceitavam e endossavam, ou contestavam e repeliam, ou às vezes até ignoravam (de forma polêmica), as ideias e convenções então predominantes no debate político.”¹⁰⁸² No argumento da historiadora Beatriz Nascimento exposto acima, o *ato de fala* emitido pela autora atuava em um contexto no qual a convenção então predominante entendia “racismo” como a afirmação de um grupo racial, qualificando a democracia racial brasileira, de modo que movimentos negros podiam ser rejeitados como racistas. A questão formulada pela autora contestava tal convenção, articulando um outro significado para “racismo”, como uma ideologia de dominação que também operava através da linguagem, de modo a permitir ao texto denunciar a discriminação no Brasil e tensionar o ideal de democracia racial.

O alcance do argumento desenvolvido nas seis páginas do artigo de Beatriz Nascimento, no entanto, parece ter sido pequeno. Ou, pelo menos, quando comparado à publicação do *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento, em 1978. O intelectual e militante antirracista saiu do Brasil em auto exílio no ano de 1968, e, conforme destacado por Sandra Almada na biografia *Abdias Nascimento*: “desembarca nos Estados Unidos em meio a uma grave convulsão sociorracial, processo que tinha na sua vanguarda diversas correntes do movimento pelos direitos civis, humanos e políticos dos afrodescendentes.”¹⁰⁸³ Nos EUA, Abdias estreitou contatos com ideias pan-africanistas e, a partir de 1974, “passou a residir na Nigéria, onde trabalhou como professor visitante na Universidade de Ifé. Isso permitiu que ele participasse, em 1977, do Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas – Festac 77.”¹⁰⁸⁴ Foi, portanto, para o mesmo festival no qual Gilberto Gil apresentou e concebeu o álbum conceitual *Refavela*, que Abdias escreveu o artigo cujo título traduzido ao português seria “Democracia Racial no Brasil: mito ou realidade?”, proibido de ser apresentado no

¹⁰⁸¹ POCOOCK, John. G. A. Introdução. O estado da arte. In: *Linguagens do ideário político*. 2013, p. 28, 29.

¹⁰⁸² SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. 1996, p. 13.

¹⁰⁸³ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento* (Retratos do Brasil Negro). 2009, p. 96.

¹⁰⁸⁴ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento* (Retratos do Brasil Negro). 2009, p. 110.

colóquio do evento, mas publicado no país em quatro edições do jornal *Daily Sketch*, durante o mês de fevereiro de 1977.¹⁰⁸⁵

A repercussão da polêmica sobre o texto de Abdias Nascimento e a aparição em cena pública do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), em julho de 1978, na cidade de São Paulo, estimularam a publicação do trabalho no Brasil. Acrescido de algumas alterações, informações e fatos (incluindo sobre o surgimento do próprio MUCDR), o texto foi publicado no final de 1978, pela editora Paz & Terra, com o título de *O genocídio do negro brasileiro*, em meio ao processo de menor repressão ditatorial com o início da abertura política. Conforme o título original da obra explicitava, o principal alvo do ataque do livro era o ideário de democracia racial, o que fica evidenciado pelos títulos dos quatorze tópicos da obra: “Escravidão: O mito do senhor benevolente”, “Exploração sexual da mulher africana”, “O mito do africano livre”, “O branqueamento da raça: uma estratégia de genocídio”, “Discussão sobre raça: proibida”, “Discriminação: realidade racial”, “Imagem racial internacional”, “O embranquecimento cultural: outra estratégia de genocídio”, “A perseguida persistência da cultura africana no Brasil”, “Sincretização ou folclorização”, “A bastardização da cultura afro-brasileira”, “A estética da branca nos artistas negros aculturados”, “Uma reação contra o embranquecimento: o Teatro Experimental do Negro” e a “Conclusão”, com a exposição de dezessete propostas para o governo brasileiro.

O termo “genocídio”, escolhido para reforçar o argumento na edição brasileira, tem a adequação de seu significado à análise explicada na epígrafe do livro, a partir de verbetes de um dicionário estadunidense de 1967 e um dicionário brasileiro de 1963:

O uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para o extermínio de um grupo racial, político ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo.

Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial etc.¹⁰⁸⁶

Uma síntese do argumento de Abdias Nascimento pode ser realizada através de duas citações da obra. No nono capítulo, o autor proclama: “Devemos compreender ‘democracia

¹⁰⁸⁵ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo: A história de uma rejeição. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Processo de um racismo mascarado. 2018, p. 33.

¹⁰⁸⁶ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo: A história de uma rejeição. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Processo de um racismo mascarado. 2018, p. 15.

racial’ como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz”.¹⁰⁸⁷ E na Conclusão, ao apontar: “Caracteriza-se o racismo brasileiro por uma aparência mutável, polivalente, que o torna único; entretanto, para enfrentá-lo, faz-se necessário travar a luta característica de todo e qualquer combate antirracista e antigenocida.”.¹⁰⁸⁸ Entre as inovações do argumento de Abdias Nascimento está a apresentação do preconceito e discriminação raciais no Brasil (definidos por “racismo” e assegurados pelo ideal de democracia racial) como uma ação institucional de longa duração.

É interessante pontuar que, conforme o intelectual Silvio Almeida no livro *O que é Racismo Estrutural?*, a concepção estrutural de “racismo” surgiu com a publicação do livro *Black Power*, de Stockely Carmichael e Charles Hamilton, em 1965.¹⁰⁸⁹ Embora Abdias não cite em nenhum momento tais autores ou estes constem na bibliografia final do livro, considerando a influência deles no cenário antirracista dos EUA nos anos 1960, torna-se muito provável que Abdias Nascimento tenha tido contato, senão com o livro, ao menos com o argumento. A obra, que em português chamaria *Poder Negro: a política de liberação nos Estados Unidos*, denunciava, a partir de diversos dados, que a situação de marginalização das comunidades negras acontecia não apenas no Sul, mas em todo o país, de modo que tais grupos viveriam em um *status colonial* similar ao das regiões colonizadas no continente africano. Para os autores, a resposta para tal situação seria não apenas os Direitos Civis para a população negra do Sul, mas o compartilhamento da gestão estatal por pessoas negras.¹⁰⁹⁰ A possibilidade de interlocução de ideias entre o livro de Abdias e a obra *Black Power* reforça os elementos da Linguagem Política do Orgulho Negro em *O genocídio do negro brasileiro*, além das conexões transnacionais nos argumentos sobre o racismo, conforme citado acima.

É importante destacar que, ao incluir no encerramento do último capítulo do livro a “Carta aberta à população contra o racismo” (distribuída pelo Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial durante o ato inaugural, em sete de julho de 1978), Abdias

¹⁰⁸⁷ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo: A história de uma rejeição. In: *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. 2018, p. 111.

¹⁰⁸⁸ NASCIMENTO, Abdias. Prólogo: A história de uma rejeição. In: *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. 2018, p. 169.

¹⁰⁸⁹ ALMEIDA, Silvio. *O que é Racismo Estrutural?* 2018, p. 29-32.

¹⁰⁹⁰ CARMICHAEL, Stockely, HAMILTON, Charles V. *Poder Negro*. La política de liberación en Estados Unidos. México. Siglo Veintiuno. 1976.

Nascimento contribuiu para a maior circulação da mensagem expressa no documento. E, de tal forma, para a difusão da compreensão dada pelo MUCDR ao termo “racismo”, também amparada em uma compreensão institucional e unidirecional do vocábulo:

Hoje estamos na rua numa campanha de denúncia.

Campanha contra a discriminação racial, contra a opressão policial, contra o desemprego, o subemprego e à marginalização. Estamos nas ruas para denunciar as péssimas condições de vida da Comunidade Negra.

Hoje é um dia histórico. Um novo dia começa a surgir para o negro!

Estamos saindo das salas de reuniões, das salas de conferências e estamos indo para as ruas. Um novo passo foi dado na luta contra o racismo.

(...)

O MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL foi criado para ser um instrumento de luta da comunidade Negra. Este movimento deve ter como princípio básico o trabalho de denúncia permanente de todo ato de discriminação racial, a constante organização da comunidade para enfrentarmos todo e qualquer tipo de racismo. Todos nós sabemos o prejuízo social que causa o racismo. Quanto uma pessoa não gosta de um negro é lamentável, mas quanto toda uma sociedade assume atitudes racistas frente a um povo inteiro, ou se nega a enfrentar, aí então o resultado é trágico para nós negros:

Pais de família desempregados, filhos desamparados, sem assistência médica, sem condições de proteção familiar, sem escolas e sem futuro. E é este racismo coletivo, este racismo institucionalizado, que dá origem a todo tipo de violência contra um povo inteiro. É este racismo institucionalizado que dá segurança para a prática de atos racistas como os que ocorreram no Clube Tietê, como o ato de violência policial que se abateu sobre Robson Silveira da Luz, no 44º Distrito Policial de Guaianazes, onde este negro, trabalhador, pai de família, foi torturado até a morte. (...)

Casos como estes são rotina em nosso país, que se diz democrático.

(...)

Convidamos aos setores democráticos da sociedade que nos apoiem, criando as condições necessárias para criar uma verdadeira democracia racial.¹⁰⁹¹

O autor da presente tese não localizou informações sobre a impressão e vendas da primeira edição de *O genocídio do negro brasileiro*, mas é notável a influência que o livro adquiriu nos anos subsequentes, de forma que, em 2018, já estava na 4ª edição lançada pela Editora Perspectiva. No entanto, uma segunda publicação de um intelectual negro antirracista no recorte deste capítulo fornece maiores indícios de sua difusão. Em 1980, o historiador Joel Rufino dos Santos, publicou o livreto emblematicamente intitulado *O que é Racismo*. A obra integrava à Coleção Primeiros Passos, ação editorial da Brasiliense de livros de bolso de teor paradigmático, visando o público de estudantes, tendo a distribuição facilitada ao ser vendida a preços acessíveis e também (a partir de 1984) em bancas de

¹⁰⁹¹ Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial. Carta aberta à população contra o racismo. Apud. NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. Processo de um racismo mascarado. 2018, p. 166-8.

jornais.¹⁰⁹² Até o ano de 1985 o livro totalizava 41.000 exemplares impressos,¹⁰⁹³ como parte do sucesso comercial que fez da coleção responsável por 25% do faturamento de toda a editora Brasiliense já em 1983.¹⁰⁹⁴

A Coleção Primeiros Passos iniciou com cinco títulos publicados em 1980. Com o sucesso comercial dessas primeiras publicações, ainda em 1980 foram lançados novos títulos, entre os quais o sétimo da coleção, *O que é Racismo*. O livro inicia com a definição do termo encontrada por um estudante francês ao abrir “seu Petit Larousse um dicionário de prestígio universal: ‘Racismo. s.m. Sistema que afirma a superioridade racial de um grupo sobre outros, pregando, em particular o confinamento dos inferiores numa parte do país (segregação racial).’”¹⁰⁹⁵ E prossegue mobilizando o significado convencionalmente usado também nos dicionários brasileiros, associando às teorias raciais e aos regimes políticos de segregação, como o *apartheid* sul-africano e a Alemanha sob governo nazista.

Contudo, após essa primeira metade “convencional”, a segunda metade do livro é destinada aos capítulos “Existe racismo no Brasil” (uma afirmação, não uma pergunta) e “Principais modalidades do racismo brasileiro”. Durante os quais, o historiador argumenta que: “nos acostumamos a ver, e a tratar, o povo como bichos”, havendo uma integração entre discriminação social e racial, pois a maioria dos negros são pobres e a maioria dos pobres são negros; “achamos, sinceramente, que os brancos são melhores que os não-brancos”, com a conseqüente existência do “padrão branco de qualidade” e introjeção “nas suas vítimas, tornando-as, também, racistas”; a “ideia negativa que fazemos das pessoas de cor”; a “ideia de que não somos racistas” e o fato de “olharmos os não-brancos como não-brasileiros”.¹⁰⁹⁶ Apresentando esses elementos como característicos do “racismo”, o autor argumenta que a ideia de democracia racial fundamenta o racismo, como ideologia e norma política, no Brasil:

Além de acreditar na sua “democracia racial”, o brasileiro acha que falar no problema [do racismo] é subversão. Que conclusão extrair daí? *O mito da democracia racial é uma forma brasileiríssima, bastante eficaz, de controle*

¹⁰⁹²ROLLEMBERG, Marcello. Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80. In: *Anais Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2008, p. 10.

¹⁰⁹³GALUCIO, Andrea Xavier. *Civilização Brasileira e Brasiliense: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. Tese (História). Universidade Federal Fluminense. 2009, p. 273.

¹⁰⁹⁴IUMATI, Paulo Teixeira. Reviravoltas no mercado editorial. In: *Brasiliense, 50 anos*. 1993. s/p

¹⁰⁹⁵SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é Racismo*. 1980, p. 13.

¹⁰⁹⁶SANTOS, Joel Rufino. *O que é Racismo*. 1980, p. 64-82.

social. O que espanta os estrangeiros que nos visitam não é esta *democracia racial* – em que só nós acreditamos –, é a nossa ingenuidade em acreditar nela.¹⁰⁹⁷

A publicação de *O que é racismo* por Joel Rufino dos Santos significou uma expressiva ação no sentido de difundir a compreensão do vocábulo “racismo” associado ao preconceito e discriminação raciais, capaz de confrontar o ideário de “democracia racial”. Compreensão que, como demonstrado acima, amparava o MUCDR. Como parte da Primeiros Passos, uma iniciativa editorial de sucesso da Brasiliense, o livro conseguia atingir um público mais amplo, contribuindo no processo de ressignificação com uma argumentação desenvolvida a partir de uma linguagem simples e acessível, conforme a proposta da coleção.

Outra publicação da intelectualidade negra de destaque no período saiu em 1982, com o livro *Lugar de Negro*, escrito por Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Uma mulher negra e um homem branco então conhecidos por sua atuação antirracista. Lélia, além de seus artigos, integrou a assessoria política do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) do Rio de Janeiro entre 1976 e 1978, e desde 1978 era integrante da comissão executiva nacional do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial e professora da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. Além dessa trajetória acadêmica e na militância, a partir de 1981, Lélia passou a integrar o Diretório Nacional do Partido dos Trabalhadores (PT) e em 1982 foi candidata a deputada federal pelo partido, eleita primeiro suplente.¹⁰⁹⁸ Com a Lei da Reforma Partidária, aprovada em novembro de 1979, o Brasil teve um passo no processo de reabertura política, com a volta do pluripartidarismo, inclusive a criação de novos partidos, como o Partido dos Trabalhadores, que agregava nomes dos novos movimentos sociais,¹⁰⁹⁹ sobretudo do novo sindicalismo. Já Carlos Hasenbalg, segundo Alex Ratts e Flávia Rios:

O sociólogo argentino Carlos Hasenbalg conviveu mais diretamente com os ativistas e intelectuais negros cariocas que ajudaram a forjar o movimento negro contemporâneo. Seu livro *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil (1979)*, que estabeleceu um divisor de águas nos estudos de relações raciais no país, foi dedicado aos militantes que atuavam naquela época, particularmente à historiadora Beatriz Nascimento.¹¹⁰⁰

O livro *Lugar de Negro*, publicado pela editora Marco Zero, foi distribuído em três textos, o primeiro de autoria de Lélia Gonzalez e os dois últimos de Carlos Hasenbalg,

¹⁰⁹⁷ SANTOS, Joel Rufino. *O que é Racismo*. 1980, p. 45. Grifos do autor.

¹⁰⁹⁸ Para esses dados da atuação profissional e política, ver: RATTTS, Alex. RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. (coleção Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 166.

¹⁰⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. *1964*. História do regime militar brasileiro. 2014, p. 299-301.

¹¹⁰⁰ RATTTS, Alex. RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. (coleção Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 89.

porém, em número de páginas, cada autor escreve cerca de metade do livro. O capítulo de Lélia, “O movimento negro na última década”, é desenvolvido a partir de cinco tópicos: “O golpe de 64, o novo modelo econômico e a população negra”, “Movimento ou movimentos negros?”, “Experiências e tentativas”, “A retomada político-ideológica” (no qual fala sobre a música *soul* e os bailes *black*), e “O Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial”. O primeiro tópico apresenta a exclusão da população pobre e negra das benesses do “milagre econômico”, com os dados do aumento da marginalização desses grupos sociais, assim como o aumento da migração rumo aos centros urbanos, que a autora atribui ao desemprego no campo. Este tópico sintetiza o argumento geral antecipado pelo título do livro, ao defender que os modos de dominação no Brasil parecem coincidir em uma reinterpretação da teoria do “lugar natural” de Aristóteles. O “lugar natural” do grupo branco dominante são moradias amplas, espaçosas, em belos lugares e protegidos por diferentes formas de policiamento:

Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, porões, invasões, alagados e conjuntos ‘habitacionais’ (cujos modelos são os guetos dos países desenvolvidos) dos dias de hoje, o critério também tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço. (...) Além disso, aqui também se tem a presença policial; só que não é para proteger, mas para reprimir, violentar e amedrontar. É por aí que se entende que o outro lugar natural do negro sejam as prisões e os hospícios. A sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista (segundo a polícia, todo crioulo é marginal até que se prove o contrário), tem por objetivo próximo a imposição de uma submissão psicológica através do medo.¹¹⁰¹

Em linhas gerais, em *Lugar de Negro*, Lélia Gonzalez expõe o empobrecimento e a marginalização das pessoas negras por toda a história brasileira pós a abolição, demonstrando uma continuidade deste “lugar de negro” como excluído desde a escravidão; mas a partir de então mascarado pela “ideologia de branqueamento” e “o mito da democracia racial”, que caracterizam o “racismo à brasileira”.¹¹⁰² O argumento da autora enfatiza a marginalização econômica e habitacional como consequências do racismo. Para a autora, o Movimento Negro surgido em 1978 representaria uma nova etapa na denúncia e luta contra o “lugar de negro” no Brasil, ao articular na luta raça e classe. Vale ser destacado nesse texto a reprodução do argumento do militante negro Milton Barbosa, publicado no jornal *Versus* em novembro de 1978, no qual fala sobre a Lei Afonso Arinos: “Nós, negros, sempre desconfiamos desta lei, pois temos certeza que, apesar de ser uma lei que deveria garantir o direito do negro lutar contra o racismo, nunca funcionou contra os

¹¹⁰¹ GONZALEZ, Lélia. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 15, 16. Sublinhado meu.

¹¹⁰² GONZALEZ, Lélia. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 54.

racistas. Deveria ser usada contra nós.”¹¹⁰³ Este argumento auxilia a autora a apresentar um termo para ressignificar o que as fontes policiais e alguns jornais chamavam por “racismo negro”: “Quanto aos aspectos negativos, deixando de lado o já tradicional ‘racismo às avessas’ de que somos acusados sempre que nós, negros, partimos para a denúncia do racismo e da discriminação, pintaram outras acusações como as de divisionistas, revanchistas, etc e tal”.¹¹⁰⁴ O texto de Lélia Gonzalez ainda reproduz alguns documentos do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, como a “Carta aberta à população contra o racismo” e a “Carta de princípios” da organização.

Nos capítulos de Carlos Hasenbalg em *Lugar de Negro*, “Raça, classe e mobilidade” e “O negro na publicidade”, o autor parte de uma definição para o vocábulo “racismo, cuja essência reside na negação total ou parcial da humanidade do negro e outros não-brancos, constituiu a justificativa para exercitar o domínio sobre os povos de cor.”¹¹⁰⁵ O primeiro texto apresenta uma revisão crítica das teorias acadêmicas sobre desigualdades raciais. Após explorar diversos dados de desenvolvimento social no Brasil, que demonstram desigualdades raciais nas oportunidades, o autor conclui o primeiro capítulo dizendo: “Dada essa situação de fato, parece muito pouco provável que o ideal da igualdade racial seja atingido através de um mecanismo calcado no mercado, isto é, o processo de mobilidade social individual.”¹¹⁰⁶ E, no segundo artigo, o autor analisa que “A publicidade reproduz os estereótipos culturais sobre o negro, assim contribuindo para delimitar, no plano ideológico, ‘seus lugares apropriados’”; de modo que conclui: “Na ausência de transformações semelhantes, o negro brasileiro, exposto ininterruptamente às imagens de um mundo branco dominante, ficará confinado às alternativas de uma auto-imagem negativa ou a adoção de um ideal de ego branco nos seus intentos de ascensão social.”¹¹⁰⁷

As conclusões de Carlos Hasenbalg em *Lugar de Negro* dialogam com a pesquisa da psiquiatra e psicanalista negra Neusa Santos Souza, em *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, publicada pela Edições Graal em 1983. O prefácio do livro foi escrito pelo também psiquiatra e psicanalista, branco, Jurandir Freire Costa, com o título “Da cor ao corpo: a violência do racismo”, que apresenta como argumento nodal do livro: “O negro, no desejo de embranquecer, deseja, nada mais, nada

¹¹⁰³ GONZALEZ, Lélia. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 56.

¹¹⁰⁴ GONZALEZ, Lélia. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 61.

¹¹⁰⁵ HASENBALG, Carlos. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 69.

¹¹⁰⁶ HASENBALG, Carlos. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 99.

¹¹⁰⁷ HASENBALG, Carlos. In: GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 113.

menos, que a própria extinção.”¹¹⁰⁸ Em diálogo com contribuições psiquiátricas do intelectual martinicano Frantz Fanon, a autora analisa uma série de entrevistas, questionando as representações que as pessoas negras têm de si, as estratégias e os “preços” da ascensão social. A frase com a qual a autora introduz seu trabalho é: “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso de si mesmo”, indicando sua questão geral: “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.”¹¹⁰⁹ E uma ponte com o trabalho de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg pode ser lida no trecho que informa de um “lugar de negro”: “A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, e marcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior.”¹¹¹⁰

Após o livro de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg explicitar a criação de um “lugar de negro” no Brasil circunscrito à exclusão, Neusa Santos Souza analisa a situação de indivíduos negros que conseguiram escapar desse “lugar” e ascender socialmente. A pesquisa da autora revela as características do chamado “embranquecimento social”, que ela define como um processo ideológico de alienação de si. Por isso, a necessidade de “Tornar-se negro”, pois, conforme a conclusão da psiquiatra: “Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração.”¹¹¹¹ Assim, os livros *Lugar de Negro* e *Tornar-se Negro* contribuíram para fundamentar o conteúdo do vocábulo “racismo” e o alcance dos efeitos.

Um último livro selecionado para este tópico da presente tese enquanto exemplar da literatura de pensamento político antirracista produzida por intelectuais negros é *Negritude: usos e sentidos*, escrito pelo antropólogo Kabengele Munanga e publicado em 1986, pela editora Ática. A síntese presente na contracapa da edição original demarca a proposta da obra: “Resultado da história colonial, a negritude é uma resposta racial negra a uma

¹¹⁰⁸ COSTA, Jurandir F. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1983, p. 5.

¹¹⁰⁹ SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1983, p. 17, 18.

¹¹¹⁰ SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1983, p. 19. Sublinhado meu.

¹¹¹¹ SOUZA, Neusa S. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1983, p. 77.

agressão racial branca. (...) Neste livro o leitor encontrará uma visão mais ampla da problemática da negritude, estudada enquanto conceito e movimento.” E também apresenta o autor: “nascido no Zaire [atual Congo], doutorou-se em Antropologia na USP, onde leciona.” A estrutura do livro é dividida em Introdução e cinco capítulos: “Condições históricas”, “Tentativas de assimilação dos valores culturais do branco”, “O negro recusa a assimilação”, “Diferentes acepções e rumos da negritude”, e “Críticas”, além de um “Vocabulário crítico” no final.

Negritude: usos e sentidos, na comparação com as outras obras referenciadas neste tópico, é a que mais enfatiza uma identificação transnacional. A obra traça paralelos entre as comunidades de ascendência africana no Brasil e em outros países da diáspora, no continente americano e no europeu, a partir da experiência comum diante do racismo: “Se historicamente a *negritude* é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado.”¹¹¹² O livro aproxima do argumento de Neusa S. Souza ao referenciar a exclusão mesmo na ascensão social: “poder-se ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de ‘exclusão’. Ser negro é ser excluído.”¹¹¹³ A aproximação do argumento do antropólogo com o das outras obras citadas neste tópico opera a partir de uma perspectiva de identificação transnacional:

Em primeiro lugar é importante frisar que a *negritude*, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A *negritude* e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (...)

Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas de inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a *negritude* deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas. (...) A *negritude* torna-se uma convocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas

¹¹¹² MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Reedição 2012, p. 15.

¹¹¹³ MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Reedição 2012, p. 16. Sublinhado meu.

culturas negadas. Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação de sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a *negritude* faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade.¹¹¹⁴

A longa citação acima demonstra que, para Kabengele Munanga, a “negritude” define uma forma de identificação construída a partir de uma experiência transnacional de grupos (negros) racializados e também a necessidade de construção de laços de solidariedade transnacional a partir de uma luta comum. Com a publicação de *Negritude: usos e sentidos*, a luta antirracista e suas linguagens adquiriram mais um argumento teórico no sentido de fundamentação da leitura unidirecional do vocábulo “racismo”, enquanto uma agressão racial branca sofrida por pessoas negras, independentemente de sua localização geográfica e situação econômica. E a obra ofereceu a sistematização de uma nomenclatura para a forma de identificação transnacional, através do termo “negritude”.

A contribuição das obras brevemente abordadas no decorrer deste tópico, escritas por Abdias Nascimento, Joel Rufino dos Santos, Lélia Gonzalez, Neusa S. Souza e Kabengele Munanga, permite compreender o pensamento político antirracista produzido por intelectuais negros a partir da reflexão de Nilma Lino Gomes em *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Nesta obra, a pedagoga propõe que a atuação do movimento negro, assim como dos negros em movimento (uma militância negra e antirracista que não integra uma entidade ou organização específica): “reeduca e emancipa a sociedade, a si próprio e ao Estado, produzindo novos conhecimentos e entendimentos sobre as relações étnico-raciais e o racismo no Brasil, em conexão com a diáspora africana.”¹¹¹⁵

A hipótese levantada neste tópico da presente tese é que tal produção literária lançada a partir do ano 1978 teve impacto para a produção de conhecimentos que fundamentaram a ressignificação do termo “racismo”, necessária para fortalecer a denúncia da “democracia racial” enquanto um mito. O conteúdo do termo “racismo” expresso através das linguagens antirracistas abarcava o preconceito e a discriminação racial, argumentando ser unidirecional; uma agressão branca sofrida pelas pessoas negras. De tal modo, inviabilizava a leitura de um “racismo negro”, tal como realizada pelos órgãos de repressão, que seria, assim, uma tentativa de propor um “racismo às avessas”. Afinal, o preconceito e

¹¹¹⁴ MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Reedição 2012, p. 20.

¹¹¹⁵ GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 2017, p. 38.

discriminação estão inseridos em uma estrutura de dominação, institucionalizada pelo Estado, que visa a circunscrição de um “lugar de negro”, na exclusão, e, em última instância, “o genocídio do negro brasileiro”, seja cultural ou mesmo físico - tal como países com políticas segregacionistas.

Nesse processo de ressignificação do conceito de “racismo” pelo pensamento político negro antirracista, as obras literárias sistematizaram um uso do termo, enquanto as canções, expressando as linguagens negras antirracistas, contribuíam para a difusão dos exemplos de preconceito e discriminação raciais que reforçavam a demonstração das manifestações do que os livros chamavam de “racismo” - atuando para a sedimentação de tal significado no Brasil.

A historiadora estadunidense Rebecca Solnit, ao publicar no ano 2014 o livro que em português chamou *Os homens explicam tudo para mim*, realizou uma consideração sobre as contribuições do movimento feminista nos EUA desde 1963, a partir da publicação do livro *A mística feminina*, de Betty Friedan. Segundo a historiadora: “Desde o manifesto de Friedan, o feminismo avançou, em parte, por dar nome às coisas.”¹¹¹⁶ Tal constatação é válida para abordar a luta antirracista no Brasil, particularmente no recorte deste terceiro capítulo da tese. Os movimentos negros também avançaram, em parte, por dar nome às coisas. E, conforme avançavam, conseguiam difundir tais nomes. Prosseguindo no argumento da historiadora:

Linguagem é poder. (...) Pode-se usar o poder das palavras para enterrar o significado, ou então para desenterrá-lo e fazê-lo vir à tona. Se você não tem palavras para nomear um fenômeno, uma emoção, uma situação, não poderá falar a respeito, o que significa que não poderá se reunir com outras pessoas para tratar do problema, e muito menos mudar a situação.¹¹¹⁷

O processo de nomeação e/ou renomeação operado pelas formas de comunicação das linguagens negras antirracistas brasileiras adquiriu maior força em um período efervescente da vida política nacional, durante a lenta redemocratização do país e a reconstrução do Estado liberal democrático de Direito. O palco da batalha pelos conceitos foi as lutas sociais por qualificar os conteúdos da “cidadania” e da “democracia” a serem fixados em uma nova Constituição. Tema a ser desenvolvido no tópico de encerramento desta tese.

¹¹¹⁶ SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017, p. 162.

¹¹¹⁷ SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017, p. 165, 166.

3. 3. As linguagens antirracistas da *Black Music* à Constituinte.

O tópico anterior deste capítulo retomou a argumentação realizada pela pedagoga Nilma Lino Gomes, em seu livro *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. A pesquisa apresentada pela autora em tal livro demonstra a capacidade desse movimento social em produzir conhecimentos: “Parte-se da premissa de que o Movimento Negro, assim como outros movimentos sociais, ao agir social e politicamente, reconstrói identidades, traz indagações, ressignifica e politiza conceitos sobre si mesmo e sobre a realidade social.”¹¹¹⁸ O argumento foi estimulante para a reflexão sobre a ressignificação do conceito de “racismo” convencionalmente aceito pela sociedade brasileira e também para a contestação e rejeição do ideal de “democracia racial” como explicativo das relações raciais no Brasil, conforme realizado no tópico anterior. Contudo, a proposta da autora visa explorar de forma mais abrangente a atuação do Movimento Negro Unificado, surgido em 1978.

O historiador Marcos Napolitano, na obra *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - Ensaio histórico*, faz referência ao surgimento do Movimento Negro Unificado associando-o ao impacto da *Black Music* brasileira e os bailes *soul*:

Em grande parte, essa movimentação de fundo estritamente cultural, ligada à busca de lazer por parte dos jovens negros cariocas e paulistas, mas também de outras cidades, anunciou a criação do primeiro grande grupo de defesa da identidade e das demandas especificamente raciais dos afro-brasileiros. O Movimento Negro Unificado, nascido dentro da organização trotskista Convergência Socialista em 1978, anunciava, igualmente, uma nova era de demandas populares, que não cabiam na pauta clássica das esquerdas nacionalistas, embora não estivessem completamente ausentes de sua tradição.¹¹¹⁹

O surgimento do Movimento Negro Unificado não representou o primeiro grande grupo de defesa da identidade e das demandas raciais das comunidades negras no Brasil. Afinal, a organização foi antecedida, entre outras, pela Frente Negra Brasileira nos anos 1930, muito mais abrangente no número de integrantes Brasil afora.¹¹²⁰ Todavia, Marcos Napolitano não é o único a associar o surgimento do MNU ao movimento *Black*. Lélia Gonzalez, em *Lugar de Negro*, pontua o fenômeno fluminense da “comunidade negra

¹¹¹⁸ GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 2017, p. 28.

¹¹¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - Ensaio histórico*. 2017, p. 322, 323.

¹¹²⁰ Uma abordagem ampla de ambos os movimentos pode ser lida em PINTO, Regina Pahim. *O Movimento Negro em São Paulo: Luta e identidade*. 2013, 437 p. E uma abordagem comparativa curta, em: DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Tempo* (UFF), vol. 23, 2007.

jovem, dando sua resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema lhe impunha. Estamos falando do movimento ‘soul’, depois batizado de Black Rio.”¹¹²¹ E prossegue o argumento com a aproximação de tal movimento com a organização política: “Interessante notar que o ‘soul’ foi um dos berços do movimento negro do Rio, uma vez que a moçada que ia aos bailes não era apenas constituída de trabalhadores, mas de estudantes secundários e universitários também.” No conjunto de entrevistas realizadas pelos historiadores Verena Alberti e Amílcar A. Pereira, publicadas no livro *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*, as referências ao movimento *soul* aparecem nas falas de vários militantes do MNU enquanto “influências externas e circulação de referenciais”.¹¹²² O *Black Soul* ainda é apresentado como referencial e espaço de sociabilidade de militantes na tese do Amílcar Araujo Pereira, *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*.¹¹²³

O impacto do surgimento e atuação do Movimento Negro Unificado entre 1978, ano de sua fundação, e 1988, ano da promulgação da nova Constituição, estimulou que a aparição de tal organização se tornasse o último marco escolhido para justificar o recorte temporal do capítulo final desta tese. O historiador Petrônio Domingues apresenta uma boa síntese da fundação do MNU no artigo “Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos”:

Assim, no contexto de rearticulação do movimento negro, aconteceu uma reunião em São Paulo, no dia 18 de junho de 1978, com diversos grupos e entidades negras (CECAN, Grupo Afro-Latino América, Câmara do Comércio Afro-Brasileiro, *Jornal Abertura*, *Jornal Capoeira* e Grupo de Atletas e Grupo de Artistas Negros). Nesta reunião, decidiu-se criar o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR), e a primeira atividade da nova organização foi um ato público em repúdio à discriminação racial sofrida por quatro jovens no Clube de Regatas Tietê e em protesto à morte de Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família negro, torturado até a morte no 44º Distrito de Guainases. O ato público foi realizado no dia 7 de julho de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal em São Paulo, reunindo cerca de 2 mil pessoas, e “considerado pelo MUCDR como o maior avanço político realizado pelo negro na luta contra o racismo”. O evento recebeu moções de apoio de alguns estados, inclusive de várias associações negras cariocas: Escola de Samba Quilombo, Renascença Clube, Núcleo Negro Socialista, Centro de Estudos Brasil-África (CEBA) e o IPCN.

Uma Carta Aberta, distribuída à população, concitava os negros a formarem “Centros de Luta” nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé e umbanda, nos locais de trabalho e nas escolas, a fim de organizar a peleja contra a opressão racial, a violência policial, o desemprego, o subemprego e a

¹¹²¹ GONZALEZ, Lélia. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. 1982, p. 31.

¹¹²² ALBERTI, Verena. PEREIRA, Amílcar A. (orgs.) Influências externas e circulação de referenciais. In: *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. 2007, p. 69-130.

¹¹²³ PEREIRA, Amílcar A. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. 2013, p. 168-173.

marginalização da população negra. Na 1º Assembléia Nacional de Organização e Estruturação da entidade, no dia 23 de julho, foi adicionada a palavra *Negro* ao nome do movimento, passando, assim, a ser chamado Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). Neste mesmo ano, foram aprovados o Estatuto, a Carta de Princípios e o Programa de Ação. No seu 1º Congresso, o MNUCDR conseguiu reunir delegados de vários estados. Como a luta prioritária do movimento era contra a discriminação racial, seu nome foi simplificado para Movimento Negro Unificado (MNU).¹¹²⁴

A carta aberta do então MUCDR em convocação para o ato de 7 de julho de 1978 foi também publicizada no mesmo ano no livro *O genocídio do negro brasileiro*, de Abdias Nascimento e, em 1982, em *Lugar de Negro* de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg. Outros documentos, incluindo a Carta de Princípios, o Hino do MNU e diversas declarações, foram publicados pela organização na obra celebrativa *1978-1988. 10 anos de luta contra o racismo*. E trechos do Estatuto e do Programa de Ação estão disponíveis nos estudos *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*, do militante do MNU e historiador Marcos Cardoso e a dissertação em História de Marcelo Leolino da Silva, *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*.¹¹²⁵

A leitura dos documentos produzidos pelo MNU permite estabelecer outras conexões com o movimento *Soul*: não apenas das canções da *Black Music* estadunidense na circulação de referenciais e dos bailes *Black* enquanto espaços de sociabilidade; mas também da *Black Music* Brasileira enquanto outro canal de expressão de pautas e reivindicações antirracistas. No decorrer desta tese foi identificado um conjunto de argumentos, discursos comunicados através da Linguagem Política do Orgulho Negro e as demais linguagens negras antirracistas a partir das diversas formas musicais da *Black Music* Brasileira lançadas entre 1960 e 1988. A proposta deste último tópico da tese é explicitar temas comuns às canções e à atuação do MNU, de modo a assinalar não uma influência, mas o compartilhamento de questões.

Nos três capítulos que abarcam os vinte e oito anos do recorte temporal desta tese, os *atos de fala* das linguagens negras antirracistas expressos nas canções evidenciaram alguns tópicos recorrentes, passíveis de serem agregados em blocos temáticos. Por serem blocos

¹¹²⁴DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Tempo* (UFF), vol. 23, 2007, p. 113, 114.

¹¹²⁵ Movimento Negro Unificado. *1978-1988. 10 anos de luta contra o racismo*. 1988. CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011. SILVA, Marcelo Leolino da. *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Campinas. 2007.

esquemáticos, os temas das canções não ficam necessariamente circunscritos a apenas um deles, mas a enumeração de tais blocos irá facilitar o argumento deste tópico final.

Como exemplos nos blocos temáticos, foram identificadas canções que travavam de: **1) o preconceito racial no cotidiano**, como “O neguinho e a senhorita”, “A banca do distinto”, “Se Jesus fosse um homem de cor (Deus negro)”, “Preconceito”, “Oração de duas raças” e “A mão da limpeza”; **2) representações da mulher negra**, como em “Maria, Maria, Maria”, “Crioula” e “Menina mulher da pele preta”; **3) representações da favela e denúncia das remoções**, como em “Cantiga do morro”, o *medley* “Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu”, “Refavela” e “Vidigal”; **4) memória da escravidão**, como em “Não desanima não, João”, “Ladeira do Pelourinho”, “Zumbi/África Brasil”, “Xica da Silva”, “Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro” e “Negritude”; **5) afirmação da religiosidade afro-brasileira**, em “Ladeira do Pelourinho”, “Maria Conga”, “Naná”, “Babá Alapalá”, “Filhos de Zambi”, “Logunedé”, “A gira”, e várias outras; **6) identificação em diálogo transnacional afro diaspórico**, como em “Tributo a Martin Luther”, “Brother”, “Cassius Marcellus Clay” e “Amigo de Nova York”; **7) ascendência africana**, em “Maravilhas Contemporâneas”, “Negritude” e “África”; **8) celebração a Zumbi e o Quilombo dos Palmares**, em “Zumbi/ África Brasil” de Jorge Bem, “Zumbi” com Zezé Motta e “Batuque”; **9) a positivação da estética negra**, como em “Sou Negro”, “Negro é lindo”, “Ilê Aiyê”, “Hereditário”, “Olhos Coloridos” e “Sou negro, sim”; e **10) a denúncia dos regimes segregacionistas no continente africano**, em “Rodésia”, e em particular, a oposição ao apartheid em “Oração pela libertação da África do Sul”, o “Hino do Congresso Nacional Africano” e “Soweto”.

Tendo em vista o expressivo volume de canções referenciadas no decorrer desta tese, foram citados acima apenas alguns exemplos, para sustentar o argumento de identificação dos blocos temáticos. Portanto, não há pretensão de oferecer aqui um mapeamento esquemático com todas as canções abordadas ou mesmo da maioria delas. Contudo, a recordação pontual dessas canções através dos blocos temáticos permite identificar aproximações com alguns dos tópicos da Carta de Princípios do, então, MNUCDR, publicizada no final de 1978:

Nós, membros da população negra brasileira - entendendo como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça -, reunidos em Assembleia Nacional, CONVENCIDOS da existência de:

- Discriminação racial

- Marginalização racial, política, econômica, social e cultural do povo negro
- Péssimas condições de vida
- Desemprego
- Subemprego
- Discriminação na admissão em empregos e perseguição racial no trabalho
- Condições subhumanas de vida dos presidiários
- Permanente repressão, perseguição e violência policial
- Exploração sexual, econômica e social da mulher negra
- Abandono e mal tratamento dos menores, negros em sua maioria
- Colonização, descaracterização, esmagamento e comercialização de nossa cultura
- Mito da democracia racial

RESOLVEMOS juntar nossas forças e lutar por:

- Defesa do povo negro em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais através da conquista de:
- Maiores oportunidades de emprego
- Melhor assistência à saúde, à educação e à habitação
- Reavaliação do papel do negro na história do Brasil
- Valorização da cultura negra e combate sistemático à sua comercialização, folclorização e distorção
- Extinção de todas as formas de perseguição, exploração, repressão e violência a que somos submetidos
- Liberdade de organização e de expressão do povo preto.

(...)

POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL!

PELA LIBERTAÇÃO DO POVO NEGRO!¹¹²⁶

No III Congresso Nacional do Movimento Negro Unificado, realizado na cidade de Belo Horizonte, MG, em abril de 1982, foi redigido o Programa de Ação da organização - ou, como prefere os militantes, “da entidade” - e nele também é possível identificar um repertório de questões com similaridades aos blocos temáticos das canções. Conforme Marcos Cardoso:

O *Programa de Ação* foi estruturado com uma introdução geral acerca da situação histórica e social da população negra, seguida de dezesseis questões, a seguir. Introdução: “Por uma autêntica democracia racial”; Marginalização do negro; Discriminação racial no trabalho; Desemprego; Condições de vida; Direito e violação; Prisões; Menor abandonado; Cultura Negra; Educação; Mulher Negra; Imprensa Negra; Sindicatos; Área rural; Posses de terras, doações e invasões [no qual retomava a questão das remoções nas favelas]; Luta internacional contra o racismo; Transformação geral da sociedade.¹¹²⁷

Para pensar a construção dos documentos oficiais do MNU e outros textos produzidos por membros da entidade, é válido considerar o perfil dos integrantes. Segundo Amílcar A. Pereira, em *O Mundo Negro*, as lideranças entrevistadas para a sua pesquisa integravam uma “elite intelectual negra”, posto que, “embora muitas fossem de origem humilde e ainda

¹¹²⁶Movimento Negro Unificado. *1978-1988. 10 anos de luta contra o racismo*. 1988, p. 18, 19.

¹¹²⁷CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011, p. 55.

vivessem em situação de pobreza, a maioria cursava o ensino superior nas décadas de 1970 e 1980”; de modo que o autor retoma uma consideração de Joel Rufino dos Santos, em 1985: “O movimento negro atual é, pois, da maneira como o entendem suas lideranças e intelectuais, filho do ‘milagre brasileiro’, por via das frustrações sociais-raciais (e não sócio-raciais) apontadas e outras.”¹¹²⁸ A fala de Joel R. dos Santos refere à expansão universitária promovida pelo regime militar e o “boom do ensino universitário privado”, que possibilitou a alguns poucos jovens negros investir na formação educacional a partir do dito “milagre”. No entanto, as “frustrações sociais-raciais” surgiam ao serem preteridos no mercado de trabalho e na remuneração, a despeito da qualificação, remetendo ao “lugar de negro” na exclusão.

O maior acesso à formação escolar por alguns integrantes do MNU, particularmente suas lideranças, contribuiu para que os artigos produzidos pela organização trouxessem maior densidade nas análises. A argumentação realizada em tais artigos foi objeto do historiador Marcelo Leolino da Silva em *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*. No quarto e último capítulo da dissertação, o historiador incluiu o tópico “O MNU escreve sua história”, no qual aborda a produção de militantes na academia, identificando os seguintes grandes temas: “A África e a diáspora”, “Eurocentrismo x Africanidade”, “Adjetivando a África”, “A religião”, “Da inspiração à crítica do Apartheid”, e “Cafundó e a África”.¹¹²⁹ Contudo, o restante do capítulo mobiliza um leque documental mais amplo: “A documentação analisada consta desde revistas e jornais a cartazes, folhetos, fotos de outdoors, panfletos do MNU e de militantes, além de publicações sobre eventos, festivais e manifestações das quais o MNU participou com outras entidades.”¹¹³⁰ Uma documentação de difícil acesso, conforme o autor.

A pesquisa de Marcelo Leolino da Silva sobre a documentação oficial criada pelo MNU foi reproduzida no artigo “A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU”, no qual o autor estruturou a análise através de outros três campos temáticos: “Escravidão”, “Abolição” e “Pós-abolição”. O historiador identificou que o MNU extrai um

¹¹²⁸ PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. 2013, p. 232.

¹¹²⁹ SILVA, Marcelo Leolino da. *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Campinas. 2007, p. 96-117..

¹¹³⁰ SILVA, Marcelo Leolino da. *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Campinas. 2007, p. 61.

sentido positivo à resistência dos escravizados e assim estabelece laços de continuidade com as lutas contemporâneas, ao mesmo tempo que denuncia a ausência dos escravizados como sujeitos ativos nos livros didáticos e na historiografia oficial, criticada como comprometida com as elites brancas dominantes. Assim, conforme o historiador, por um lado, os ideais do MNU são apresentados como “elaborados nos ensinamentos da Ancestralidade Negra, que resistiu bravamente às injustiças e desigualdades de um passado nada distante”; e, por outro lado, constata-se: “A ‘elite dominante’ de hoje é, assim, descendente direta da ‘elite’ que promoveu a escravidão, da mesma forma que os negros são descendentes diretos dos escravos.”¹¹³¹

Marcelo L. da Silva identificou nas fontes primárias do MNU uma expressiva atenção ao Quilombo dos Palmares e à figura do líder Zumbi. A organização contrapôs a Sociedade Colonial ao Quilombo de Palmares, apresentado como uma “República Negra livre, aberta, independente e democrática”, de modo que a imagem sobre Palmares (também chamado de “Angola Janga”, que significa “Pequena Angola”) é elaborada “como uma estratégia política para combater a baixa autoestima dos negros provocada pela discriminação racial.”¹¹³² Esse destaque a Palmares pelo MNU nas referências às resistências dos escravizados confirma a tendência identificada nas canções da *Black Music* referenciadas no decorrer desta tese quanto à centralidade da figura de Zumbi. “O MNU procurou também impedir a apropriação oficial da imagem de Zumbi como herói nacional. A entidade reagiu ferozmente às comemorações oficiais do Estado que utilizavam a imagem de Zumbi.”¹¹³³ Resistência a uma apropriação da simbologia de Zumbi pelo Estado, contudo, que convivia com a reivindicação do Movimento Negro Unificado, desde o final do ano de 1978, por transformar a data de assassinato do líder de Palmares, 20 de novembro, na data oficial de Dia Nacional da Consciência Negra.¹¹³⁴

Ainda conforme a pesquisa de Marcelo L. da Silva, o MNU difundiu a reflexão que a população negra no Brasil vive em um secular processo de exclusão racial: “Esse processo de exclusão possui a Abolição como marco definidor entre os diferentes mecanismos de exclusão, primeiro a escravidão, depois o racismo. Logo, a história da escravidão para o

¹¹³¹ SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016, p. 04 e p. 06.

¹¹³² SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016, p. 07.

¹¹³³ SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016, p. 09.

¹¹³⁴ PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro*. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo. 2013, p. 262, 263.

MNU é a história da estruturação da exclusão racial no Brasil.”¹¹³⁵ A força da escravidão nas narrativas sobre o histórico de opressão e de resistências das comunidades negras brasileiras na documentação do MNU ajuda a compreender a recorrência da memória da escravidão nas letras das canções abordadas no decorrer desta tese. A escravidão e o pós-abolição conectam-se a partir da manutenção da exclusão. Para o MNU, segundo Marcelo L. Silva, “o ponto de partida do seu interesse pela História é a necessidade de construção da identidade negra.”¹¹³⁶

Assinalando conexão com a escravidão de povos africanos e de ascendência africana, e seus efeitos no Brasil, o MNU denunciou a perseguição às religiões de matriz africana no séc. XX como mais um elemento do preconceito racial, o “racismo à brasileira”. Esses elementos do preconceito incluem a sexualização da mulher negra, através do estereótipo da “mulata” e/ ou sua circunscrição profissional em trabalhos de baixa remuneração e prestígio social, em particular o serviço doméstico. Pauta que realizava intercessões entre o MNU e o movimento Feminista, por um lado, traçando a especificidade do patriarcado para a realidade de pessoas negras, e, por outro, pontuando a forma de experienciar o racismo enquanto uma mulher. O MNU ainda aproximava de outro “novo movimento social”, os Movimentos de Bairro, ao levantar a pauta das ocupações urbanas (as favelas) e das remoções a partir da carestia e do direito à moradia.¹¹³⁷ Questões, portanto, que permitem a recordação de diversas letras de canções abordadas no decorrer desta tese, conforme os blocos temáticos pontuados. Aliás, o compartilhamento de pautas extrapola os temas identificados nos blocos citados, posto que a denúncia da violência policial aos negros e agressão aos presidiários, por exemplo, remetem ao Itamar Assumpção, com a construção do personagem Nego Dito e a banda Isca de Polícia.

As representações sobre a mulher negra apareceram no repertório identificado nesta tese desde a década de 1960, evocando o estereótipo sexualizado da “mulata”, particularmente nas canções gravadas por Elza Soares, e a contraposição a tal estereótipo nas composições de Jorge Ben. Gravações de Elza e Simonal difundiram representações das favelas. Conforme explicitado no decorrer do primeiro capítulo desta tese, nos anos 1960 as

¹¹³⁵ SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016, p. 10.

¹¹³⁶ SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016, p. 07.

¹¹³⁷ Uma elaboração da época analisando os novos movimentos sociais, incluindo capítulos sobre “Movimentos de Bairro”, “O feminino e o feminismo” e “Organizações negras”, está em: SINGER, Paul. BRANT, Vinícius C. (orgs.). *São Paulo: o povo em movimento*. 1980.

referências a religiões afro-brasileiras e as retratações do preconceito racial no cotidiano eram temas recorrentes na *Black Music* Brasileira, muitas vezes associando à ascendência africana. E, a partir de 1967, com a gravação de “Tributo a Martin Luther King”, foi introduzida a temática antirracista a partir da conexão com a realidade estadunidense. Esse conjunto de temas permaneceu nos anos 1970, década que iniciou com a inclusão da temática que positivava a estética negra, com “Sou negro”, por Toni Tornado; e registrou a inclusão das denúncias de regimes segregacionistas em África, com a “Rodésia”, de Tim Maia. A retratação dessas pautas como temas de composições da *Black Music* Brasileira, assim, precedeu a organização do Movimento Negro Unificado, difundindo na cena pública questões e denúncias no veículo cultural – e que a atuação do movimento social elaborou como reivindicações por direitos. É lícito supor que o contato com os argumentos e textos da militância do MNU proporcionasse a recordação de letras de canções, devido ao compartilhamento de certos problemas.

Alguns dos artistas abordados nesta tese, porém, apresentaram uma relação mais estreita com a organização do movimento negro. O caso mais expressivo foi o da atriz e cantora Zezé Motta, uma integrante fundadora do Movimento Negro Unificado. Em entrevista a Ricardo Santhiago, Zezé revela: “Considero a Lélia [Gonzalez] minha guru, porque foi a partir daí que percebi que tínhamos que fazer alguma coisa em vez de ficar reclamando da vida ou esperar por uma atitude paternalista”; e a artista e militante comenta ao historiador sobre sua atuação no MNU: “Tenho muito orgulho da minha geração do movimento negro – que, na verdade, é o negro em movimento. Em vez de ficarmos patrulhando os outros ou reclamando do que acontece, cada um fez alguma coisa para virar o jogo.”¹¹³⁸

Também Gilberto Gil estabeleceu contatos com os movimentos negros, participando das reuniões de fundação do Centro de Cultura Negra do Maranhão, conforme informado pelo militante Magno Cruz em entrevista a Amílcar A. Pereira: “Eu sou fundador fictício, porque não fui fundador orgânico que estava lá no início, nas primeiras reuniões, que tiveram as participações de Gilberto Gil e outras figuras de nível nacional que estavam aqui e participaram realmente da fundação do CCN, no dia 19 de setembro de 1979.”¹¹³⁹ A atuação de Gilberto Gil em iniciativas do Movimento Negro também foi ressaltada por Lélia Gonzalez em entrevista para o livro *Patrulhas Ideológicas*, publicado em 1980: “em

¹¹³⁸ SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. 2009, p. 209.

¹¹³⁹ PEREIRA, Amílcar Araujo. *O Mundo Negro*. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo. 2013, p. 105.

termos de movimento negro, o Gil, o Caetano, esse pessoal todo dá uma puta força pra gente... eles estão sacando, estão percebendo. Por exemplo, no ano passado, no Parque Lage, ele segurou a barra de um show onde vários artistas participaram mas outros negaram.”¹¹⁴⁰ A intelectual se refere a um show organizado pelo Movimento Negro Unificado no qual Gil participou.

O surgimento do Movimento Negro Unificado ocorreu em um contexto efervescente da mobilização social no Brasil. A organização antirracista foi criada e chegou às ruas em consonância com outros grupos de pautas coletivas, como os já citados movimento Feminista e Movimentos de Bairros, além do Movimento Contra a Carestia, o movimento *Gay*, os movimentos ecológicos e - o que angariou maior visibilidade à época - o Novo Sindicalismo. Foram os chamados Novos Movimentos Sociais, que incrementavam o repertório de ações coletivas da sociedade civil brasileira. Parte desses movimentos foi estudada por Eder Sader, em um livro que se tornou referência: *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo – 1970-1980*. Conforme ele:

A novidade eclodida em 1978 foi primeiramente enunciada sob a forma de imagens, narrativas e análises referindo-se a grupos populares os mais diversos que irrompiam na cena pública reivindicando seus direitos, a começar pelo primeiro, pelo direito de reivindicar direitos. (...) Foram assim redescobertos movimentos sociais desde sua gestação no curso da década de 70. Eles foram vistos pelas suas linguagens, pelos lugares de onde se manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas.¹¹⁴¹

“Os movimentos sociais são produtores e articuladores dos saberes construídos pelos grupos não hegemônicos e contra hegemônicos da nossa sociedade”,¹¹⁴² afirmou Nilma Lino Gomes ao propor a compreensão do Movimento Negro como um sistematizador de saberes. A importância da circulação de saberes produzidos pelos novos movimentos sociais pode ter constituído particular impacto nesses dez anos a partir da eclosão, em 1978. Afinal, sendo o período entre 1978 e 1988 conhecido como a “reabertura democrática” do Estado brasileiro, a atuação e os saberes dos diversos movimentos sociais contribuíram para substanciar o conteúdo da “democracia” a ser instituída. De tal forma, é estimulante pensar tal contribuição a partir de dois cenários: o recorte entre 1978 e 1985, no processo de uma

¹¹⁴⁰ Lélia Gonzalez. Entrevista concedida a Carlos Alberto M. Pereira e Heloisa B. Holanda, publicada em PEREIRA, Carlos A. M; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas*. 1980. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 294.

¹¹⁴¹ SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo – 1970-1980*. 1988, p. 26.

¹¹⁴² GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 2017, p. 29.

reabertura política, lenta e gradual, ainda em meio ao regime ditatorial; e no recorte entre 1986 e 1988, o contexto de sedimentação da transição democrática, já em um governo civil, mas oriundo de uma eleição indireta e com sua legitimidade associada à construção de uma nova Constituição.

A atuação dos movimentos antirracistas brasileiros no período da reabertura política, entre 1978, ano de fundação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, e 1985, com o fim da ditadura militar, induz a pensar em um esforço de reelaboração do vocábulo “racismo”, como assinalado no tópico anterior, contribuindo para desconstruir a “democracia racial”. Questionar a “democracia racial” trazia para os movimentos negros a oportunidade de discutir tanto o racismo, quanto as delimitações da democracia. É importante pontuar que essa plataforma de ação foi definida junto à circunscrição da luta antirracista no Movimento ao combate à discriminação, preconceito e marginalização sofridas pelas pessoas negras. Direcionamento explicitado quando da inclusão do termo “negro” no nome da entidade, de MUCDR para MNUCDR, conforme apontado pelo historiador Amílcar Araújo Pereira:

Essa mudança foi importante, na medida em que alterou a visão inicial do movimento, que teve a participação de judeus e estava aberto para uma possível colaboração de movimentos indígenas, embora não houvesse nenhum indígena participando naquele momento. Com a inserção da palavra “negro”, ao invés da construção de uma frente ampla reunindo todos os “discriminados” - como queriam algumas das lideranças no processo -, optou-se por se criar ali uma organização que reunisse somente as entidades e grupos de negros que já estavam surgindo pelo Brasil naquele momento.¹¹⁴³

Com a luta “contra a discriminação racial” circunscrita à população negra, o então MNUCDR participou do Congresso Nacional do Comitê Brasileiro pela Anistia propondo a tese *Papel do aparato policial no processo de dominação do negro*, que explicitava a direção da luta a ser seguida a partir da tese que a população negra encarcerada também viveria uma perseguição e prisão política.¹¹⁴⁴ A tese foi reforçada pelo grupo de encarcerados Netos de Zumbi, que produziu ainda em 1978 uma carta denunciando as precárias condições de vida sob o sistema prisional. Contudo, enquanto uma organização negra, o MNU trabalhou, desde a Carta de Princípios de 1978, já citada neste tópico, para demarcar o ideal de democracia racial como “mito” - retomando o argumento que Florestan Fernandes difundiu em 1964. Para Marcos Cardoso, um grande esforço do MNU foi no sentido de buscar o “desmascaramento da farsa da democracia racial”, ainda que

¹¹⁴³ PEREIRA, Amílcar Pereira. *O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. 2013, p. 258.

¹¹⁴⁴ CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011, p. 45.

inicialmente sob a reivindicação “Por uma autêntica democracia racial”, conforme demarcado no Programa de Ação do grupo, votado em 1982:

Desde ‘pequeninho’ fomos acostumados e acostumamos com a ideia de que no Brasil ‘não há racismo’, ‘não há preconceito de cor’ e que vivemos numa ‘harmonia de raças’ - a oferecer iguais oportunidades a negros e brancos, na ‘democracia racial’. (...) Os defensores de tal democracia, principalmente quando brancos, trabalham com ‘provas’ aparentes e, através delas, lançam suspeitas, rejeição e respondem com indignação, contra os que - como nós - negamos a ‘democracia racial’, com o objetivo de demonstrar sua falsidade e trabalhar para que seja autêntica, verdadeira e humana. (...) No caso da criança negra, é justamente na escola que se dá a quebra de sua estrutura psicológica, emocional e cultural através da internalização da ideologia do branqueamento, do mito do branqueamento e do mito da democracia racial. No final desse processo se ela não reage, acaba por envergonhar das suas origens e da sua condição de negro.¹¹⁴⁵

Portanto, definido enquanto um movimento centrado na causa das pessoas negras no Brasil, o MNU esforçou na rejeição do ideal de “democracia racial”. Conforme apontado por Antonio Sergio A. Guimarães, em *Classes, Raças e Democracia*: “Ainda que nesse período apareçam palavras de ordem como ‘por uma autêntica democracia racial’ (...) gradativamente a mobilização negra de 1978 a 1985 se fará tendo como pano de fundo a denúncia do ‘mito da democracia racial’.”¹¹⁴⁶ Mas o sociólogo também ressalta a relação contextual mais ampla: “O movimento negro ressurgiu, em 1978, como o fez em 1944, em sintonia com o movimento pela redemocratização do país.”¹¹⁴⁷ Nessa mesma obra, como colocado no primeiro capítulo da presente tese, Antonio S. A. Guimarães apresentou a formulação do ideal de “democracia racial” nas décadas de 1930 e 1940 como um qualificativo do modelo democrático brasileiro, a compensar a inexistência de democracia política na ditadura de Getúlio Vargas.¹¹⁴⁸ Durante a ditadura militar, o amparo do discurso oficial do Estado no vocábulo “democracia racial” sugeria uma intencionalidade similar. E assim, ao denunciar a inexistência de “democracia racial” no Brasil e reivindicá-la, os movimentos negros rejeitavam um fundamento ideológico da ditadura ao mesmo tempo que acrescentavam um conteúdo para a redemocratização.

Os embates em torno do conteúdo e dos limites da “democracia” apresentaram um destacado papel na discussão política das décadas de 1970 e 1980 no Brasil. Afinal, enquanto fortalecia a reivindicação pela redemocratização do país, surgiam compreensões polissêmicas para o termo. O historiador Marcos Napolitano ressalta a centralidade da chamada “questão democrática” no movimento *distensão-abertura-transição* que marcou

¹¹⁴⁵ CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011, p. 94 e p. 101.

¹¹⁴⁶ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. 2012, p. 169.

¹¹⁴⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. 2012, p. 167, 168.

¹¹⁴⁸ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. 2012, p. 141-148.

os últimos governos da ditadura militar, com os generais Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo, entre 1974 e 1985. Segundo a análise do historiador, a partir de 1978: “Havia uma pressão cada vez maior dos movimentos sociais unidos, ocupando de forma crescente a praça pública em torno da democracia, o que sem dúvida era um fator de pressão a mais sobre as políticas de distensão e abertura no caso brasileiro.”¹¹⁴⁹ No entanto, confrontavam-se as leituras do vocábulo:

Para o governo, o país já era democrático, posto que fiel aos valores cristãos e ocidentais e defensor da liberdade individual e da livre-iniciativa contra o “totalitarismo de esquerda”, mas não abria mão dos instrumentos de repressão, até que um novo sistema de valores estivesse internalizado. (...) O governo entendia democracia como mero debate de ideias e ‘críticas construtivas.’ (...)

Para o conjunto das oposições, começou a se definir um conceito de democracia “participativa”, que tentava criar uma zona de convergência entre os conceitos elitistas e formais de democracia liberal e a democratização da sociedade com base na afirmação dos direitos sociais e da participação efetiva. (...)

Se a questão democrática era um ponto de convergência, as várias leituras do que significava democracia e os vários projetos de transição política que elas encerram eram pontos de tensão dentro da sociedade. Para as associações profissionais identificadas com a tradição liberal, como a OAB e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), democracia era o “estado de direito”, marcado pelo império da lei, pelo equilíbrio dos poderes de estado, pelas liberdades civis (reunião, manifestação e expressão) e pela igualdade jurídica entre os indivíduos. Para os movimentos sociais de esquerda, era isso e algo mais, configurando a chamada “democracia substantiva”, marcada pela efetiva participação popular nas decisões dos governos, pela construção de políticas de distribuição de renda e limites ao direito de propriedade. Para setores ainda mais à esquerda, de tradição marxista, era a realização da democracia popular de massas, de caráter delegativa e calcada mais em direitos sociais do que propriamente políticos.¹¹⁵⁰

Em um contexto semântico tão polissêmico, evidenciando o vocábulo “democracia” como uma importante arena de conflitos – afinal, não se limitava a uma palavra, mas ao tipo de sociedade a ser definida através de tal palavra –, os movimentos sociais contribuíam através de suas pautas individuais. No caso que interessa à presente tese, a compreensão do vocábulo “democracia” pelas Linguagens Políticas Negras Antirracistas confrontava o “racismo à brasileira” que sustentava o “mito da democracia racial”. A redemocratização, para os Movimentos Negros, não podia se limitar ao reestabelecimento do modelo derrubado em 1964, que ainda se apoiava em uma concepção mitológica de igualdade e harmonia racial; mas necessitava de um efetivo combate ao racismo, “por uma verdadeira democracia racial”. Ou seja, a exigência por democracia não visava apenas o fim da ditadura militar, mas entendia os direitos políticos como fundamento para a construção de uma sociedade igualitária.

¹¹⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 234.

¹¹⁵⁰ NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014, p. 241, p. 242 e p.248.

O esforço pela fundamentação do ideal de democracia a partir das pautas do movimento negro, assim como dos demais movimentos sociais, todavia, não seria suficiente caso a atuação se limitasse à transição do Estado brasileiro para um governo civil, com as eleições indiretas em 1985. Finda a ditadura militar, a ação dos movimentos sociais visou a fixação das pautas reivindicadas no corpo da lei, através da Constituição. De tal modo, nas páginas finais desta tese cabe assinalar, ainda que brevemente, sobre o impacto das lutas antirracistas no recorte entre 1986 e 1988, o contexto de sedimentação da transição democrática brasileira.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães afirma que: “Com a redemocratização do país, a impossibilidade de se conter as reivindicações sociais dos negros brasileiros nos estreitos parâmetros da ideia freyriana de ‘democracia racial’ fica de todo evidente.”¹¹⁵¹ Um exemplo a confirmar a frase do sociólogo pode ser identificado em argumento da principal liderança do Novo Sindicalismo e do PT, rejeitando a tese da democracia racial. O então deputado federal constituinte Luiz Inácio “Lula” da Silva publicou na edição de *Folha de São Paulo* de 16 de fevereiro de 1988 o artigo de opinião “A mistificação da democracia racial” no qual afirmou:

É um grande mito a tão decantada “democracia racial” brasileira. A classe dominante brasileira usa essa expressão para tentar enganar os povos de outros países, mas, principalmente, para neutralizar e amortecer, aqui dentro, as lutas por uma verdadeira emancipação do negro no Brasil.

Não podemos continuar sustentando esses mitos enquanto milhões de negros continuam analfabetos; enquanto milhares de crianças negras (entre tantas outras) estão presas em instituições de ‘recuperação’, rejeitadas pela sociedade pelo duplo fato de serem negras e pobres; enquanto percebemos que o “lugar do negro”, em nossa sociedade, materializou-se em cortiços, porões, mocambos, alagados, favelas.

Esse é um quadro que configura uma espécie de ‘apartheid’ à moda brasileira. Não é um ‘apartheid’, enquanto instituição filosófica, jurídica, socioeconômica, embasada em princípios teóricos e na legislação. Mas é um ‘apartheid’ de fato, no sentido político, enquanto supremacia de uma elite dominante, branca, para as quais existe uma correlação direta entre a cor da pele e as possibilidades de acesso aos direitos e ao poder.¹¹⁵²

A aproximação entre o Movimento Negro e o Novo Sindicalismo não ficou exclusiva ao artigo de Lula. Também em 1988, um artigo escrito por Hédio Silva Junior significativamente intitulado “Democracia: a contribuição do movimento negro” enfatizou a relação das pautas das lutas negras antirracistas com a organização do sindicalismo brasileiro e da esquerda:

¹¹⁵¹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. 2012, p. 175.

¹¹⁵² SILVA, Luiz Inácio Lula da. A mistificação da democracia racial. *Folha de São Paulo*. 16/02/1988. Apud. CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011, p. 103, 104.

O movimento negro vem contribuindo para que o movimento sindical rompa seu silêncio histórico e passe a discutir a questão racial que atinge pelo menos 40,2% da força de trabalho do país, na perspectiva de unir os trabalhadores e dar maior legitimidade à ideia de solidariedade de classe, tendo em vista que quem divide os trabalhadores é o racismo. Ao mesmo tempo em que trabalha para destruir o mito da democracia racial, o movimento negro tem atuado no sentido de que, para além dos discursos bem intencionados, os partidos políticos de esquerda passem a ter uma prática política que considere a eliminação do racismo como parte da luta política pela democracia e pelo socialismo.¹¹⁵³

A atuação dos movimentos negros junto aos partidos e à gestão do Estado, a esfera da política, foi intensa nos anos 1980. Em meio à renovação partidária do processo de abertura política, alguns nomes da intelectualidade e militância negra adentraram na vida político-partidária. Por exemplo, Abdias Nascimento retornou ao Brasil em 1981, após treze anos em exílio, e filiou ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) - partido do campo progressista liderado por Leonel Brizola -, no qual foi eleito e atuou como deputado federal entre 1983-1986. “A proposição de projetos de lei definindo o racismo como crime de lesa-humanidade e a criação de mecanismos de ação compensatória para os negros brasileiros foram as principais bandeiras de sua primeira experiência parlamentar”, conforme a biógrafa Sandra Almada.¹¹⁵⁴

Lélia Gonzalez também atuou após a rearticulação pluripartidária, filiando no Partido dos Trabalhadores (PT), do qual foi militante entre 1981 e 1986. A intelectual se candidatou a deputada federal em 1982, defendendo reivindicações dos movimentos negro, homossexual e feminista, em campanha que contava com shows de Zezé Motta (também filiada ao PT). No entanto, Lélia não foi eleita para o cargo, ficando como primeira suplente. A intelectual atuou, entre 1983 e 1984, como assessora política da vereadora Benedita da Silva (PT), militante do movimento negro e a primeira mulher negra a ocupar uma cadeira na Câmara dos Vereadores, com o *slogan* “negra, mulher e favelada” - que sinalizava para suas pautas. Em 1986, Lélia Gonzalez deixou o PT e se filiou ao PDT, no qual candidatou a deputada estadual, mas novamente não foi eleita, ficando como primeira suplente.¹¹⁵⁵ Conforme Alex Ratts e Flávia Rios na biografia *Lélia Gonzalez*, outros militantes do MNU ingressaram em partidos, e: “A Constituinte foi um espaço bastante

¹¹⁵³ JUNIOR, Hédio Silva. Democracia: a contribuição do movimento negro. In: *Revista Tempo e Presença*, n. 227. 1988. Apud. CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte. 1978-1998*. 2011, p. 133.

¹¹⁵⁴ ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento* (Coleção Retratos do Brasil Negro). 2009, p. 120.

¹¹⁵⁵ Sobre a atuação partidária de Lélia, ver: RATTS, Alex, RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez* (Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 113-125. Sobre Benedita da Silva, ver: <https://www.ebiografia.com/benedita_da_silva/>

aproveitado por esses ativistas. Lélia comparecia à casa de Abdias para elaborar teses para os deputados mais sensíveis à questão racial.”¹¹⁵⁶

A atuação de militantes negros na Constituinte foi estudada na dissertação em Direito *A voz e a palavra do Movimento Negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987/1988): um estudo da demanda por direitos*, defendida por Natália Neris da Silva Santos.¹¹⁵⁷ A pesquisa e as conclusões da autora foram sintetizadas no artigo “Vozes negras no Congresso Nacional: Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988”, que será a base da análise apresentada nos próximos parágrafos - exceto quando apontado.

O cenário da Constituinte e os efeitos e limites da Constituição, em linhas gerais, foi estudado nos vários artigos que compõem o livro *A Constituição de 88: trinta anos depois*, organizado por Cristina Buarque de Hollanda, Luciana Fernandes Veiga e Oswaldo E. do Amaral. Embora nos quatorze artigos que integram a obra não haja maior atenção à questão racial, os textos contribuem para uma compreensão mais aprofundada sobre o cenário. Por exemplo, a síntese realizada pelos organizadores quanto ao capítulo sete, “(Des) venturas do Poder Constituinte no Brasil, 1964-1986”, ajuda a situar o debate no contexto:

O texto de Antonio Sérgio Rocha defende que o período que vai de 1964 a 1986 apresenta três versões de Poder Constituinte, cada um deles evocando um tipo específico de legitimidade. Inicialmente, há o apelo a um Poder Constituinte Revolucionário. A partir de 1979, no âmbito do projeto de distensão política, desencadeia-se um amplo debate entre partidários governistas de uma reforma da constituição autoritária e os proponentes opositoristas de uma assembleia constituinte originária. A questão vai entrar na formação e no funcionamento da Nova República, período em que se formula o conceito de Poder Constituinte Instituído - base doutrinária para a determinação de um Congresso Constituinte.¹¹⁵⁸

Sendo o Poder Constituinte Instituído o espaço de fundamentação e mesmo fundação da Nova República, a pesquisa de Natália Neris da Silva Santos permite compreender a atuação dos movimentos negros no sentido de buscar acessar parte de tal Poder para o antirracismo. De tal forma, a autora justifica sua pesquisa a partir de dois pressupostos: o primeiro, que “o direito é constantemente transformado pelas lutas sociais”; e o segundo identifica uma linguagem do Direito, “e de que o uso desta linguagem por grupos subalternizados é capaz de visibilizar questões e contribuir para a minimização de

¹¹⁵⁶RATTS, Alex, RIOS, Flávia. Lélia Gonzalez (Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 125.

¹¹⁵⁷ SANTOS, Natalia Neris da S. *A voz e a palavra do Movimento Negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987/1988): um estudo da demanda por direitos*. Dissertação (Direito). Fundação Getúlio Vargas. 2015.

¹¹⁵⁸ HOLLANDA, Cristina Buarque. VEIGA, Luciana Fernandes. AMARAL, Oswaldo E. Introdução. In: *A Constituição de 88: trinta anos depois*. 2018, p. 09. Para o capítulo referenciado, ver p. 181-202 do livro.

desigualdades.”¹¹⁵⁹ Segundo Natália Neris S. Santos, a Assembleia Nacional Constituinte (ANC) durou 583 dias, marcados por:

disputas, negociações e por uma relação, sem precedentes no que se refere à intensidade, entre atores parlamentares e extraparlamentares: estima-se que dez mil postulantes franqueavam diariamente a entrada no Parlamento no período de realização da ANC e que nove milhões de pessoas tenham passado pelo Congresso no período de sua realização.¹¹⁶⁰

A pesquisadora concentrou análises em cinco naturezas de documentação, disponíveis no acervo eletrônico da ANC: 1) sugestões encaminhadas pelo Movimento Negro à ANC; 2) atas de audiências públicas com participação do movimento social; 3) emenda popular de autoria de entidades subscrita por um parlamentar; 4) atas das reuniões de instalação e encerramento das instâncias responsáveis pela discussão da temática racial na ANC; e 5) as versões dos anteprojetos e projetos de Constituição até sua promulgação. Tal documentação evidencia o funcionamento descentralizado da Assembleia Nacional Constituinte, que a autora atribui à intensa mobilização social. Assim, a ANC contou com quatro mecanismos de participação extraparlamentar: a possibilidade de encaminhar sugestões; uma quantia de cinco a oito reuniões de cada subcomissão a serem destinadas às audiências públicas; o mecanismo de emendas populares; e a possibilidade de o público assistir sessões, da galeria. A estrutura da ANC foi dividida em oito Comissões Temáticas, compostas cada uma por sessenta e três membros titulares e igual número de suplentes, e cada uma ligada a três Subcomissões Temáticas, compostas por vinte e um membros. As pautas das chamadas “minorias” foram discutidas na sétima comissão, a Comissão da Ordem Social, que incluía a Subcomissão dos Negros, populações Indígenas, Deficientes e Minorias, e, segundo a autora, considerada a “espinha dorsal das demais comissões” por parlamentares.¹¹⁶¹

À etapa que permitia maior participação de atores extraparlamentares, a literatura sobre a Constituinte trata por “fase popular”, diferenciando das etapas seguintes à Comissão de Sistematização, tratada por “fase parlamentar” ou “fase centralizada”. E, conforme Natália Neris S. Santos, “O Movimento Negro fez uso de todos os instrumentos de

¹¹⁵⁹ SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 3.

¹¹⁶⁰ SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 3.

¹¹⁶¹ SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 5-8.

participação popular no processo constituinte.”¹¹⁶² A pesquisadora identificou a participação de vinte e um ativistas do Movimento Negro durante as audiências públicas, incluindo nomes como Lélia Gonzalez e Joel Rufino dos Santos, além da participação, como convidado para consultoria acadêmica pelos parlamentares, de Florestan Fernandes para as pautas de negros e indígenas nos debates. Segundo a pesquisadora:

Permearam as falas: (i) diagnósticos sobre as condições de vida da população negra (que ora faz menção a questões históricas de um modo geral, ora se valeu de experiências pessoais ou histórias de vida), (ii) uma visão sobre o momento histórico vivido e sobre o papel da Constituinte, da Subcomissão e também sobre o papel do Direito e das leis no que se refere ao enfrentamento do racismo e das desigualdades raciais, (iii) propostas de redação do texto e temas a serem inseridos na Constituição.¹¹⁶³

Assim, ainda conforme a Natália Neris S. Santos, “Ademais, chama a atenção neste momento do processo a preocupação por parte do movimento social em garantir ‘algo mais que a igualdade formal no texto da Constituição’”; de modo que “O Movimento Negro encaminhou sete documentos assinados por pelo menos 70 organizações contendo sugestões à ANC.”¹¹⁶⁴ Os documentos apresentavam uma série de pautas, detalhadas pela pesquisadora, como: direitos e garantias individuais (com destaque às condições de encarcerados e seus familiares); violência policial; condições de vida e saúde; a situação da mulher; a situação de menores; educação; cultura (onde entrou a reivindicação pelo Dia Nacional da Consciência Negra no 20 de novembro, data do assassinato de Zumbi de Palmares); acesso à terra; trabalho (com destaque às empregadas domésticas); relações internacionais (incluindo a reivindicação por ações mais efetivas quanto ao regime segregacionista sul-africano); e os tópicos “Caminhos para a questão racial”, de teor coercitivo, promocional (reivindicavam o crime inafiançável contra os Direitos Humanos e caber aos juízes federais processar e julgar crimes de discriminação), e didático-pedagógico (com o ensino de história africana).¹¹⁶⁵

¹¹⁶²SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 10.

¹¹⁶³SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 11.

¹¹⁶⁴SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 11.

¹¹⁶⁵SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* - ANPOCS. 2015, p. 12-17.

Reivindicações de teor antirracista também foram expressas junto aos movimentos feministas, conforme A Carta das Mulheres Brasileiras aos Constituintes, aprovada em 1986 e entregue pela socióloga e presidente do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher na Constituinte, Jacqueline Pitanguy, ao presidente do Congresso Nacional, o deputado Ulisses Guimarães, em março de 1987. Dos seis tópicos da carta (a saber, após os Princípios Gerais; as Reivindicações Específicas: Família, Trabalho, Saúde, Educação e Cultura, e Violência; e o tópico Questões Nacionais e Internacionais) o tópico Educação e Cultura reivindicava:

Ênfase na igualdade entre os sexos, na luta contra o racismo e outras formas de discriminação, afirmando o caráter multicultural e multirracial dos brasileiros; tornar obrigatório o ensino da cultura afro-brasileira; zelar por uma educação e cultura igualitária a ser promovida pelos meios de comunicação; zelar pela imagem social da mulher sem preconceitos e estereótipos discriminatórios; discriminar as estatísticas por sexo, raça e cor.¹¹⁶⁶

A defesa de parte das pautas antirracistas descritas acima pode ser identificada no discurso de Lélia Gonzalez na Constituinte, “O negro e a sua situação”, realizado a convite da deputada Benedita da Silva (PT). O pronunciamento da intelectual ocorreu na sétima Reunião da Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias, ocorrida em 28 de abril de 1987, no Anexo II do Senado Federal. O discurso de Lélia Gonzalez partiu da ideologia do embranquecimento e da situação da mulher negra, sobretudo denunciando a sexualização, que, junto à exclusão econômica, direciona as mulheres à prostituição; pontuou o desconhecimento brasileiro da história das civilizações africanas, com a abordagem escolar centrada na história europeia, e abordou a perseguição policial aos homens negros:

Diante disso, nós, negros, tivemos que ir à luta praticamente sozinhos, e, sobretudo nos anos 1970, inspirados muito pela nossa própria história, pela nossa história de resistência, de postura democrática já em Palmares, no século XVII, democrática do ponto de vista racial. (...) Mas de qualquer forma nos unimos àqueles constituintes, àqueles efetivamente representantes do povo brasileiro, que se unem a nós, que são sensíveis às nossas propostas, às nossas denúncias, às nossas reivindicações, porque, repito, não é com a mulher negra na prostituição; não é com o homem negro sendo preso todos os dias por uma polícia que o considera, antes de mais nada, um suspeito; não é com a discriminação no mercado de trabalho; não é com a apresentação distorcida e insignificante da imagem do negro nos meios de comunicação; não é com teorias e práticas pedagógicas que esquecem, que omitem a história da África e das populações negras e indígenas no nosso país; não é com isso que se vai construir uma nação. Construir-se-á, isso sim, uma África do Sul muito bem-estruturada, mais bem-estruturada do que a própria África do Sul, porque, sem assumir legalmente o apartheid através de um discurso teatral da democracia racial, ela mantém um tipo de apartheid. Isto nós negros deste país, que lutamos, nós cidadãos deste país,

¹¹⁶⁶ PITANGUY, Jacqueline. A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. 2019, p. 88.

pela nossa cidadania neste país, nós negros, mulheres, trabalhadores, não vamos permitir isso e por isso estamos aqui.¹¹⁶⁷

O trecho destacado acima do discurso de Lélia Gonzalez na Constituinte exibe a forma da intelectual elaborar e comunicar as pautas expressas pelas organizações do Movimento Negro, e também sinaliza quanto a uma importante mudança no discurso da militância negra antirracista no contexto da constituinte: não é mais frequente a aparição da reivindicação “por uma autêntica democracia racial”. Diferente do cenário de lenta reabertura política, durante a transição democrática do governo civil de José Sarney, a denúncia e desconstrução do “mito da democracia racial” passavam a ser contrapostas à reivindicação por cidadania.

A atuação do Movimento Negro no período da transição democrática ocorreu no Congresso, tornando a Assembleia Constituinte uma arena de disputa, mas também nas ruas, em particular diante do 13 de março de 1988. No cenário já efervescente da Constituinte, o marco do centenário da abolição da escravidão tornou-se mais uma importante arena da luta política antirracista e da denúncia do ideal da democracia racial enquanto um mito.

Na narrativa do Estado, as comemorações oficiais da efeméride incluíram um discurso do então presidente da república, José Sarney, realizado em 21 de março de 1988: “Abertura das comemorações do Centenário da Abolição da Escravatura”. Em tal discurso, o presidente brasileiro anuncia a criação da “Fundação Cultural dos Palmares, para incentivar a cultura negra”, e de um “monumento nacional na Serra da Barriga, em União dos Palmares, em Alagoas”, e afirma “o repúdio do Brasil ao racismo e ao *apartheid*”; no entanto, reafirmava o Brasil enquanto uma “democracia racial” e o seu caráter de exemplo de relações raciais a outras nações, mantendo, assim, elementos da representação racial difundida desde os anos 1950.¹¹⁶⁸ A celebração do centenário da abolição tornou-se mais um campo de batalha para os movimentos negros e a narrativa oficial foi confrontada pelo Movimento Negro Unificado, através de diversas marchas realizadas no país, “as passeatas de protesto no dia 13 de maio de 1988, cujo objetivo era negar a imagem da princesa

¹¹⁶⁷ GONZALEZ, Lélia. Discurso na Constituinte. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 2020, p. 251-252.

¹¹⁶⁸ Discurso transcrito e disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jose-sarney/discursos/1988/23.pdf/view>> Acesso em 11/09/2021.

imperial como ‘redentora’, culminaram com as marchas contra as comemorações do centenário da abolição da escravatura.”¹¹⁶⁹

A marcha realizada na avenida Presidente Vargas da cidade do Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1988, indica o tom das reivindicações já a partir do seu título: “Marcha contra a farsa da Abolição”,¹¹⁷⁰ questionando os limites das políticas de Estado nesses cem anos após a abolição. O impacto de tais marchas e manifestações propiciaram a difusão de um vocábulo expressivo nas reivindicações negras antirracistas: a demanda pela “segunda abolição” - termo que aparecia na imprensa negra do Brasil, pelo menos, desde 1929, no jornal *O Clarim da Alvorada*, e importado para textos acadêmicos por Florestan Fernandes.¹¹⁷¹ Assim, conforme constatou o historiador Jacob Gorender: “as comemorações ficaram apagadas e depreciadas pelos protestos dos movimentos negros na rua”.¹¹⁷²

Cabe ressaltar que, apesar do aparente clima de liberdade propiciada pela reconquista de direitos civis na Nova República, as marchas não ocorreram sem atritos com as forças repressivas do Estado brasileiro. O historiador Lucas Pedretti Lima ressalta sobre a marcha na capital do Rio de Janeiro, que reuniu cinco mil pessoas, com o trajeto programado da Igreja da Candelária até a estátua de Zumbi dos Palmares, através da avenida Presidente Vargas. O fato do trajeto passar em frente ao Panteão de Duque de Caxias, no edifício do Comando do Primeiro Exército, levou ao impedimento da marcha, com o levantamento de uma barricada com mais de 600 soldados fortemente armados, impedindo a passagem da marcha e, portanto, sua chegada ao monumento a Zumbi.¹¹⁷³ O historiador localizou um documento do CIE, o Relatório Periódico Mensal de abril de 1988, que justificava, no olhar das forças repressivas, o perigo das marchas. Após elogiar as iniciativas oficiais de celebração ao 13 de março, o documento enuncia a organização dos atos de contestação como uma iniciativa comunista em busca de contrapor a “harmonia

¹¹⁶⁹ RIOS, Flávia. *Lélia Gonzales*. (Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 91.

¹¹⁷⁰ Sobre as marchas, ver RIOS, Flávia. *Lélia Gonzales*. (Retratos do Brasil Negro). 2010, p. 91-92. RIOS, Flávia. O protesto negro no Brasil contemporâneo (1978-2010). In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, 85: 41-79, 2012. ALBERTI, Verena. PEREIRA, Amílcar A. *Histórias do Movimento Negro no Brasil*: depoimentos ao CPDOC. 2007, p. 252-270.

¹¹⁷¹ RIBEIRO FRANCISCO, Flávio Thales. Da segunda abolição ao fim da democracia racial: interpretações historiográficas sobre a presença do negro na história republicana do Brasil. In: *Estudios del ISHIR*, 20, 2018, pp. 35-52. <<http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>> SANTOS, Patrick S. dos. O Negro na Revolução Socialista Brasileira: uma análise das expectativas de Florestan Fernandes. In: *Mosaico*, vol. 12, n° 19, 2020, p. 7-31.

¹¹⁷² GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada*. São Paulo: Ática. 1990, p. 91.

¹¹⁷³ LIMA, Lucas P. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC RJ. 2018, p. 95.

racial” brasileira visando introduzir um inexistente racismo no país - ou seja, a mesma leitura da realidade racial pela Ditadura já apresentada nesta tese:

As organizações marxistas ou por elas infiltradas valem-se de todos os meios e temas para convencer (e persuadir) as massas dos malefícios do regime político e do sistema econômico vigentes. (...) Nesse mister, são de sua predileção os temas que envolvem as minorias, pois, sua exploração torna possível criar dissensões na sociedade visada. Isto é exatamente o que vem ocorrendo no Brasil, onde as bandeiras do racismo e da marginalização do negro são desfraldadas, tendo como pano de fundo as comemorações do Centenário da Abolição da Escravatura. (...) Assim, num país como o nosso, de ‘muitas raças e um só povo’, nas palavras de D. Eugênio Sales, onde a miscigenação se processou sem traumas ao longo dos dois últimos séculos, as esquerdas conseguem, pelo menos, empanar o brilho de um evento que deveria ser confraternização e integração, semeando o germe da discórdia, com a finalidade de criar mais uma área de antagonismo social, sobrepondo a exploração de um pretenso racismo à exaltação de um fato histórico de real importância no processo de formação da nacionalidade brasileira.¹¹⁷⁴

Contudo, apesar da oposição das forças repressivas do Estado, as pressões das ruas foram canalizadas pela atuação do Movimento Negro na Assembleia Nacional Constituinte, pressionando, por sua vez, os parlamentares que se declaravam comprometidos com a luta antirracista. E com atuação em particular dos parlamentares da chamada “A bancada negra”: Edmilson Valentim (PT/RJ), Carlos Alberto Caó (PDT/RJ), Paulo Paim (PT/RS) e Benedita da Silva (PT/RJ).¹¹⁷⁵ Uma atuação que, segundo Natália Neris da Silva Santos, potencializou as reivindicações dos anos 1990 e 2000 e revelou “que a gramática dos direitos passou definitivamente a integrar o repertório do Movimento Negro a partir de 1988, da luta pela aprovação de legislação à mobilização por sua efetiva implementação.”¹¹⁷⁶

Se a atuação dos movimentos negros antirracistas, assim como de outros movimentos sociais, buscava a fixação das reivindicações na forma de direitos, através da luta por a fundamentação da cidadania; grupos hegemônicos de vertente conservadora, no entanto, buscavam manter a democracia enquanto Estado Liberal de Direito e a cidadania enquanto o exercício do sufrágio em eleições livres. É possível que a derrota da Ementa Dante de Oliveira, que previa a eleição direta para a presidência da República de 1985, tenha colaborado para os esforços daqueles que buscavam na eleição aberta de 1989 para a

¹¹⁷⁴ Arquivo Nacional, BR_DFANBSB_2M_0_0_0034_003_d0001de0001. Apud. LIMA, Lucas P. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC RJ. 2018, p. 96,97.

¹¹⁷⁵ SANTOS, Natália Neris S. *A voz e a palavra do Movimento Negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988): um estudo das demandas por direitos*. Dissertação (Direito). FGV. 2015, p. 205.

¹¹⁷⁶ SANTOS, Natalia Neris S. *Voices negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988*. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS*. 2015, p. 22.

presidência da República - a primeira, desde a eleição do presidente Jânio Quadros - a consagração da cidadania e da Nova República.

O breve comentário acima foi colocado na presente tese para reforçar o argumento de que as lutas do Movimento Negro e outros movimentos sociais formam um elemento central – e possivelmente decisivo - para os avanços fixados na legislação do período. Porém, o esforço para que tais avanços fossem fixados não ocorreu sem resistências. A pesquisa de Natália Neris S Santos revela que a Subcomissão que discutiu o tema racial “fora um espaço desvalorizado, com baixa frequência de parlamentares e que recebeu pouca atenção na mídia”, exigindo estratégias dos movimentos negros para garantir o quórum mínimo, além de enfrentar limitações para a discussão das pautas pela divisão na qual foi estruturada a ANC compartilhar a Subcomissão com outras minorias, o que resultou que na etapa da Comissão de Sistematização, algumas demandas foram obliteradas em prol de soluções mais generalizadas.¹¹⁷⁷ Conforme o artigo “A trajetória das políticas sociais nos 30 anos desde a Constituição de 1988”, escrito pelas cientistas políticas Telma Menicucci e Gabriela Lotta:

Esse registro é particularmente relevante no âmbito das políticas sociais, no qual as alterações normativas e institucionais introduzidas contribuíram para a alcinha de “Constituição Cidadã”, a partir da noção de que as políticas sociais dão materialidade aos direitos sociais enquanto um dos pilares da noção contemporânea de cidadania.¹¹⁷⁸

É válido pontuar que no contexto da redemocratização, o conceito de “cidadania” ainda era recente no léxico político brasileiro, o que reforça as possibilidades de disputas de significados no debate político. A cientista social Maria de Lourdes Manzini Covre, no livro *O que é Cidadania*, informa sobre o uso então recente do termo no debate político brasileiro e as conexões entre as reivindicações por cidadania e a Constituição:

Há algum tempo o tema cidadania passou a ser mais ventilado no mundo contemporâneo, inclusive no Brasil. (...) Nas décadas de 60 e 70, esse tema não exercia o mesmo apelo. Ouvíamos então falar de mudança social, do modelo revolucionário russo ou do chinês. Naquela época, cidadania tinha uma conotação pejorativa, espécie de engodo a “la democracia americana”, que não levaria a nada. Hoje, aqueles modelos revolucionários, tais como foram encaminhados inicialmente, mostram-se falidos. Novas propostas, de certa forma relacionadas ao tema cidadania, passaram sobre eles. (...)

¹¹⁷⁷ SANTOS, Natália Neris da Silva. *A voz e a palavra do movimento negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987/1988): um estudo das demandas por direitos*. Dissertação (Direito). FGV. 2015, p. 174-178.

¹¹⁷⁸ MENICUCCI, Telma. LOTTA, Gabriela. A trajetória das políticas sociais nos 30 anos desde a Constituição de 1988. In: HOLLANDA, Cristina B. VEIGA, Luciana F. AMARAL, Oswaldo E. *A Constituição de 88: trinta anos depois*. 2018, p. 73.

A Constituição é uma arma na mão de todos os cidadãos, que devem saber usá-la para encaminhar e conquistar propostas mais igualitárias. (...) Só existe cidadania se houver a prática da reivindicação, da apropriação de espaços, da pugna para fazer valer os direitos do cidadão. (...) Mas o primeiro pressuposto dessa prática é que esteja assegurado o direito de reivindicar os direitos, e que o conhecimento deste se estenda cada vez mais a toda a população.¹¹⁷⁹

Também no livro *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*, os organizadores da obra, André Botelho e Lilia Moritz Schwarcz, ressaltaram na “Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações”: “No Brasil, a chegada dos anos 1970 traz todo um movimento de contestação aos valores vigentes, e aos modelos de cidadania imperantes e totalmente vinculados ao Estado e ao jogo partidário,” ressaltando a atuação dos “movimentos sociais feminista, ambiental, o LGBTQTS, bem como o movimento negro.”¹¹⁸⁰ Os autores do texto complementam a historicização: “Com a transição democrática no final dos anos 1970 é que teria início, enfim, um novo momento da história da cidadania nacional, com o reconhecimento e o exercício pleno de direitos de todas as ordens, garantidos pela Constituição de 1988, não por acaso denominada de ‘cidadã’.”¹¹⁸¹

É nesse ambiente de sedimentação da concepção de cidadania no vocabulário das lutas políticas dos movimentos sociais que se insere o discurso de Lélia Gonzalez na Constituinte, contrapondo o “mito da democracia racial” à reivindicação por cidadania. De modo que o vocábulo “cidadania” também pode ser identificado em meio à gramática dos direitos incluída no repertório do Movimento Negro, conforme o argumento de Natália Neris da Silva Santos, citado acima. Ou, conforme André Botelho e Lilia M. Schwarcz, em “uma verdadeira doutrina de cidadania; uma gramática da democracia.”¹¹⁸²

Instigante considerar, conforme levantado como hipótese neste último tópico da tese, que a inclusão do vocábulo “cidadania” e da “gramática dos direitos” no repertório do Movimento Negro enriqueceu as linguagens negras antirracistas. E assim, na Constituinte, a luta contra o racismo buscou se integrar ao conteúdo do conceito de “democracia” no léxico político brasileiro.

Concluindo a hipótese sugerida por esta tese, as mensagens antirracistas veiculadas pelas canções da *Black Music* Brasileira entre 1960 e 1988 podem ter contribuído para

¹¹⁷⁹ COVRE, Maria de Lourdes Manzini. *O que é Cidadania*. 1991 (8ª reimpressão, 1999), p. 7 e p. 10.

¹¹⁸⁰ BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia M. Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 2012, p. 16, 17.

¹¹⁸¹ BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia M. Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 2012, p. 21.

¹¹⁸² BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia M. Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 2012, p. 25.

difundir na sociedade brasileira os significados mais amplos do termo “racismo”, que inseriam diversas situações de preconceito e discriminação no cotidiano de pessoas negras.

Natalia Neris da Silva Santos constata que “A Constituinte fora de fato o momento em que a temática [dos movimentos negros] insere-se na agenda governamental brasileira.”¹¹⁸³ A autora realiza em sua pesquisa um balanço da fixação do tema antirracista no texto constitucional, concluindo que: “Ao estudarmos o texto final da Constituição notamos que a mesma incorporou os pleitos relativos aos seguintes temas: criminalização, relações diplomáticas, cultura, educação e questão quilombola. (...) A incorporação de tais dispositivos na CF é uma importante conquista do Movimento Negro.”¹¹⁸⁴

Assim, Natalia Neris S Santos destaca no artigo o que denominou por “Legado da tematização no texto constitucional e infraconstitucional: avanços e persistências”, abordando “As demandas incorporadas no texto constitucional”: nos Princípios Fundamentais, artigo 4º, o parágrafo **VII - repúdio ao terrorismo e ao racismo**; nos Direitos e Garantias Fundamentais - Dos Direitos Sociais, o artigo 5º, parágrafo **XLII – a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da lei**, e o artigo 7º, inciso **XXX - proibição de diferença de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil**; em Da Ordem Social – Da educação da cultura e do desporto da cultura, artigo 215, parágrafo 1º - **O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional**, e parágrafo 2º - **A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnico nacionais**; e o artigo 216, parágrafo 5º - **Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos**; nas Disposições Constitucionais Gerais, o artigo 242, parágrafo 1º - **O ensino da História do Brasil levará em conta as contribuições das diferentes culturas e etnias para a formação do povo brasileiro**; e no Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, **artigo 68: Aos remanescentes das**

¹¹⁸³ SANTOS, Natalia Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS*. 2015, p. 20.

¹¹⁸⁴ SANTOS, Natalia Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS*. 2015, p. 19, 20.

comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.¹¹⁸⁵

Portanto, com o amparo da pesquisa de Natália Neris da S. Santos, é possível perceber que a atuação do Movimento Negro trouxe uma série de reivindicações durante as discussões da Assembleia Nacional Constituinte que contribuíram para a criação de uma “Constituição Cidadã”, de teor mais progressista. E essas reivindicações fixadas na Constituição evocam temas veiculados nas canções da *Black Music* brasileira desde o início dos anos 1960. Assim, os dispositivos incorporados na Constituição Federal citados no parágrafo acima abarcam alguns dos temas dos blocos temáticos das canções mencionados no início deste tópico, como o preconceito racial no cotidiano, a afirmação de elementos culturais afro-brasileiros, a memória da escravidão, a partir da valorização da resistência quilombola, e a celebração de Zumbi dos Palmares, a partir da garantia de fixação de datas comemorativas.

Outro tópico presente nos blocos temáticos apontados nas canções, porém, também encontrou espaço no texto da Constituição Federal de 1988: a questão das remoções forçadas nas favelas. O Banco Nacional de Habitação (BNH), criado pela ditadura militar e através do qual foram construídos os blocos habitacionais que Gilberto Gil apontou como “refavelas” na canção homônima, “foi extinto pelo Decreto-Lei nº2.291, de 21 de dezembro de 1986, do então presidente da República José Sarney, que também transferiu a função de coordenador do SFH [Sistema Financeiro da Habitação] para a Caixa Econômica Federal e a de regulador para o Banco Central.”¹¹⁸⁶ No entanto, a mudança mais expressiva ocorreu através do texto constitucional, conforme apontado por Aduino Lúcio Cardoso e Rosana Denadi na introdução do livro que organizaram, *Urbanização de favelas no Brasil: um balanço preliminar do PAC*:

Após um período de repressão acentuada, em que as políticas de desfavelamento, baseadas em remoções forçadas, eram a tônica, passou-se a uma relativa aceitação das favelas e um progressivo reconhecimento de sua presença e permanência no espaço urbano. A instituição da função social da propriedade e da usucapião especial urbana, na Constituição de 1988, vieram a marcar positivamente essa nova atitude do Poder Público, fornecendo a base legal para uma série de intervenções que visaram a reconhecer juridicamente a legitimidade

¹¹⁸⁵ SANTOS, Natália Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: 39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS. 2015, p. 19, 20. Negritos da autora.

¹¹⁸⁶ <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/banco-nacional-da-habitacao-bnh>>

da posse da terra das favelas e também melhorar as condições de vida dessa população por intermédio de projetos de urbanização.¹¹⁸⁷

Todavia, embora a Constituição Federal promulgada em 1988 apresente avanços para a sociedade brasileira que justificam seu epíteto de “Constituição Cidadã”, seria ingênuo para esta tese finalizar o texto sem assinalar as contradições e limites. A historiadora e antropóloga Lilia M. Schwarcz aponta alguns limites da Constituição ao abordar a crime de racismo, no livro *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*:

Analisando-se seu texto, depreende-se uma reiteração do “preconceito à la brasileira” de maneira invertida, porém mais uma vez simétrica. Só são consideradas discriminatórias atitudes preconceituosas tomadas em público. Atos privados ou ofensas de caráter pessoal não são imputáveis, mesmo porque precisariam de testemunha para a sua confirmação.¹¹⁸⁸

A penalização do crime de racismo foi consolidada com a Lei 7.716 de 1989, que no artigo 20 previa a reclusão para “Praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional.”¹¹⁸⁹ E, apesar dos limites de aplicação apontados acima, atestou uma associação entre “racismo” e preconceito e discriminação.

As pautas incluídas na Constituição estabeleceram-se não como um ponto de chegada da reivindicação igualitária, mas como novos pontos de partida na luta antirracista, partindo da legislação para buscar combater os esforços de manutenção de exclusão. Conforme Natalia Santos: “De todo modo, as demandas inseridas ensejaram lutas posteriores por regulamentação e efetiva implementação de leis, o que conferiu o *direito* para tais atores/ atrizes a característica de *campo de disputa*.”¹¹⁹⁰ Lutas contra um secular e sistemático processo de exclusão cujos mecanismos se atualizam e permanecem.

Para além dos limites quanto às pautas antirracistas, a República brasileira surgida em 1989, após a “transição democrática”, sugere a fixação de um conceito formal de “democracia”, mais restrito do que outras opções em disputa apresentadas neste tópico. Pode-se pontuar o significado fixado citando a definição das historiadoras Denise Rollemberg e Samantha Quadrat em *A construção social dos regimes autoritários*:

¹¹⁸⁷ CARDOSO, Adauto L. DENADI, Rosana. Apresentação. In: CARDOSO, Adauto L. DENADI, Rosana. (orgs.) *Urbanização de favelas no Brasil: um balanço preliminar do PAC*. 2018, p. 09.

¹¹⁸⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. 2012, p. 79.

¹¹⁸⁹ <<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/injuria-racial-x-racismo>> Acesso 12/09/2021.

¹¹⁹⁰ SANTOS, Natalia Neris S. Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS*. 2015, p. 21. Itálicos da autora.

legitimidade, consenso e consentimento no século XX: “Um sistema de governo para ser democrático deve apresentar eleições regulares, sem fraudes e realmente competitivas, liberdade de imprensa e organização, alternância no poder, independência dos três poderes e o direito de qualquer cidadão votar e ser votado.”¹¹⁹¹

Para o autor da presente tese, a difusão das ideias políticas e das linguagens negras antirracistas no léxico político brasileiro, veiculadas através das canções e sistematizadas pelos movimentos negros, contribuiu para que a consagração do “cidadão negro” na redemocratização não se limitasse à mera conquista do exercício do voto. A um conceito de “cidadão” que poderia significar o sinônimo de “eleitor”, os Movimentos Sociais se esforçaram para fixar o sentido de “destinatário de um catálogo de direitos”.¹¹⁹²

É possível sugerir, para concluir a argumentação levantada neste tópico, que, se surgiu uma “Constituição Cidadã” no Brasil com o fim da ditadura militar e o governo de transição democrática de José Sarney, tal feito, ainda que com limitações, foi uma conquista da atuação dos diversos movimentos sociais, como os movimentos negros.

Conclusão: O fim da história.

Entre 1978 e 1988, a produção fonográfica documentou o declínio da *Black Music* Brasileira. Em comparação com os anos 1970, o número de artistas estreados diminuiu, e, muitos dos que se destacaram entre 1970 e 1977, paralisaram gravações. O retraimento da *Black Music* coincidiu com o redirecionamento da indústria fonográfica brasileira rumo à profissionalização, o que reduziu espaço para a experimentação por produtores musicais. Predominava, a partir de então, a ênfase em produtos com maior expectativa de retorno comercial. O início do recorte, o ano de 1978, marcou também o apogeu do gênero *Disco Music*, que foi incorporado por alguns artistas abordados anteriormente nesta tese. Ainda assim, a *Black Music* Brasileira a partir de 1978 e nos anos 1980 apresentou nomes de impacto na grande indústria, como as cariocas Zezé Motta e, particularmente, Sandra Sá - que recebeu o epíteto “rainha do soul”. O gênero ainda ecoou, de forma mais diluída, na produção de artistas como o baiano Gilberto Gil e, a partir de 1980, o alagoano Djavan. Também no cenário, então emergente, da produção fonográfica alternativa, o músico

¹¹⁹¹ QUADRAT, Samantha & ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. 2010, p. 18.

¹¹⁹² A inspiração para a reflexão sobre as lutas sociais em torno dos conteúdos da “democracia” e “cidadania”, em contraposição ao esforço de grupos dominantes por sintetizar tais conceitos ao mero exercício do voto, é atribuída à argumentação, pensando na realidade francesa, de ROSANVALLON, Pierre. *La consagración del ciudadano*. Historia del sufragio universal en Francia. Trad. Ana Garcia Bergua. Instituto Mora. 1999.

paulista Itamar Assumpção incorporou elementos da *Black Music*. E, na produção de todos esses artistas, houve veiculação de eventuais discursos das linguagens antirracistas.

Embora a produção fonográfica da *Black Music* Brasileira registrasse declínio a partir de 1978, tal recorte atestou o recrudescimento da luta antirracista, com a visibilidade angariada pelo Movimento Negro em um cenário de intensificação das lutas populares contra a ditadura militar e de eclosão de novos movimentos sociais. O período da reabertura política, lenta e gradual, marcou o fim da ditadura, e a transição democrática, no governo de eleição indireta de José Sarney, marcou o início da Nova República. O processo de redemocratização foi sedimentado com a formulação de uma nova Constituição Federal. E, nesse efervescente cenário político entre 1978 e a Constituição de 1988, a luta antirracista apresentou um papel de destaque, reivindicando um alargamento do conteúdo da democracia a ser instaurada. Em diálogo com esse cenário, o capítulo assinalou, brevemente, a ação de alguns intelectuais negros que buscaram fundamentar uma nova compreensão do termo “racismo” que abarcasse o preconceito e a discriminação racial, conforme a definição apontada pelo movimento negro. Uma ressignificação central para sustentar a rejeição da “democracia racial” enquanto mito. Por fim, foi assinalada, também brevemente, a organização do Movimento Negro a partir de 1978, principalmente sua atuação no cenário da Constituinte, com o capítulo apontando aproximações das pautas reivindicadas com os temas veiculados pelas canções apresentadas na tese.

Considerações finais:

Pretensão e água benta, cada um toma o que quer. Esse verso integra a canção “É um quê que a gente tem”, afirmação dos “bambas” do samba, composta por Ataulfo Alves e Joaquim Homem, e lançada em fonograma na gravação de Carmem Miranda, nos idos de 1941. O verso, contudo, é cabível para introduzir as considerações finais desta longa tese. Afinal, concluindo essas quase 450 páginas, pode-se assumir que a tese foi além do seu propagado recorte temporal de 1960 a 1988, ao conceder, em seu primeiro capítulo, muitas páginas para abordar, ainda que brevemente, o cenário entre o início do século XX e 1959. Esse alongamento - nesta conclusão é lícito admitir - foi consciente e justificado. O autor destas páginas considera que há um marco de ruptura estabelecido entre 1888 e 1889, com a abolição da escravidão e a proclamação da República no Brasil, que possibilitou surgir um movimento negro contemporâneo, situado em um cenário no qual, ao menos em teoria, prometia a qualquer indivíduo, branco ou negro, ser igualmente cidadão. Assim, pensar possibilidades de leitura da história do Brasil republicano a partir das lutas antirracistas era uma das motivações mais amplas deste autor. Pretensão e água benta, cada um toma o que quer. E se alguma dessas possibilidades for considerada instigante, sinto-me realizado.

Para situar a escolha do tema e objeto, esta tese apresentou resultados de pesquisas motivadas por inquietações surgidas no processo de mestrado, ao analisar a expressão antirracista na produção musical de Wilson Simonal na década de 1960. A obra gravada pelo artista revelava hibridações com os gêneros musicais *hard bop*, *souljazz*, *funky*, *blues*, *soul* e *funk*, uma incorporação da *Black Music*. Constatação que inspirou o questionamento quanto a outros artistas negros que dialogavam com a música negra estadunidense na mesma década. A listagem inicial de artistas “pioneiros/as” em tais hibridações nos anos 1960, junto à abordagem de alguns nomes consagrados na sonoridade *soul* no Brasil dos anos 1970, foi realizada para a oferta de uma disciplina optativa para o curso de graduação em História da UFMG, oferecida no segundo semestre de 2015: “Black Music à Brasileira: identidade negra na Música Popular Brasileira durante a Ditadura Militar.” Portanto, a primeira produção do autor desta tese em aproximação com o objeto e tema deu-se pelos estimulantes caminhos da docência, compartilhada com e enriquecida por estudantes.

As inquietações iniciais, convertidas em pesquisa de doutorado, resultaram em duas questões gerais que orientaram essa pesquisa por um caminho distinto ao do localizado nas leituras da bibliografia sobre a música *Black* do Brasil. A primeira questão geral refere aos

processos de hibridações e incorporações dos gêneros estadunidenses que formaram a *Black Music* Brasileira e justificou o recorte inicial da tese. 1960 foi o ano da consagração de Elza Soares e no qual foi lançado o álbum de estreia da artista, o primeiro LP identificado por esta pesquisa como um primórdio para a *Black Music* Brasileira. Com esta opção, o marco inicial da pesquisa antecipou em dez anos o recorte comumente apontado pela bibliografia especializada, 1970, permitindo, assim, acompanhar o desenvolvimento da produção apresentada como pioneira, de nomes como Jorge Ben e Wilson Simonal. O alargamento do recorte até fins dos anos 1980 também permitiu observar interlocuções musicais em um cenário mais abrangente do que o da bibliografia geral, assim como identificar elementos do período de declínio da produção musical estudada.

A segunda questão geral que orientou a tese, contudo, refere ao objetivo de localizar a circulação de ideias antirracistas veiculadas a partir da produção musical estudada. A opção, ou compromisso, de compreender o antirracismo enquanto uma ideia política encaminhou a pesquisa aos rumos da renovação da História Política e inspirou o marco final da tese. O ano de 1988 não foi escolhido por um acontecimento interno à *Black Music* Brasileira, mas por ser quando ocorreu a promulgação da Constituição Federal ainda vigente, marco das lutas realizadas no processo da redemocratização brasileira, após uma longa ditadura militar. Com esta opção, o marco final da pesquisa prorrogou por mais dez anos o recorte em comparação com a historiografia consultada sobre a *black music* no Brasil. Contudo, a prorrogação do recorte na tese permitiu comparar as ideias antirracistas veiculadas nas canções estudadas com as reivindicações do Movimento Negro que eclodiu em 1978 e com as demandas igualitárias fixadas no texto constitucional.

A segunda questão geral da pesquisa, de tal modo, inspirou a criação do conceito de Linguagem Política Negra Antirracista para operar com as especificidades das formas de expressão da luta antirracista quando realizada por pessoas negras. Todavia, assim como ocorria com as sonoridades estudadas, também nas formas de compreensão e expressão do antirracismo nas letras das canções analisadas, a pesquisa identificou interlocuções com as comunidades negras dos EUA, justificando a formulação do conceito de Linguagem Política do Orgulho Negro, central para o desenvolvimento desta tese.

A trajetória de pesquisa exposta nos parágrafos acima explica a escolha por colocar o subtítulo: “A Linguagem Política do Orgulho Negro na *Black Music* Brasileira (1960-1988)”. O conceito de Linguagem Política do Orgulho Negro na pesquisa compreende uma

forma de identificação da experiência de ser uma pessoa negra no Brasil que promove diálogos com as experiências de pessoas negras estadunidenses. Tais diálogos, registrados em canção a partir de 1967, com a gravação de “Tributo a Martin Luther King” por Simonal, expressaram nas letras o movimento de interlocução transnacional identificado nas sonoridades estudadas durante a pesquisa. Portanto, embora antes de 1967 canções já veiculassem o antirracismo, a diferença identificada na pesquisa a partir de tal ano foi a expressão da Linguagem Política do Orgulho Negro nas letras – ainda que, por todo o recorte da tese, tenha predominado expressões da Linguagem Política Negra Antirracista. De tal modo, a pesquisa identificou politização nas sonoridades e nas letras, ambas passíveis de veicular as linguagens antirracistas.

Pensar a circulação de ideias políticas antirracistas a partir das linguagens estimulou a pesquisa a atentar aos vocábulos mobilizados nas canções. O uso do significante “negro”, por exemplo, era pouco comum nas canções estudadas antes de 1967. Tornou-se mais frequente a partir de 1970, com a gravação de “Sou negro”, por Toni Tornado, configurando um evocativo de afirmação e positivação da estética negra. A afirmação da autoestima, portanto, também passou por uma escolha de vocabulário nas canções analisadas nesta tese e que, no caso estudado, substituiu os designativos para pessoa “de cor” ou “moreno/a”. Já o termo “racismo” não apareceu nas canções analisadas, em detrimento a “preconceito”. O exemplo dessas duas constatações quanto ao vocabulário salienta ganhos possibilitados pela abrangência do recorte temporal e de fontes.

Torna-se importante enfatizar que, tanto para a análise da produção da *Black Music Brasileira* quanto, principalmente, para a análise das questões raciais e da luta antirracista, a pesquisa apresentaria reflexões mais frágeis se não estivesse amparada em uma ampla bibliografia de produção recente. Espera-se que quem leia as páginas dessa tese se atente à data de publicação dos trabalhos citados, pois, confirmará que uma expressiva parcela das obras teve a publicação posterior ao ingresso do autor no curso de doutorado (2017), particularmente com publicações entre 2018 e 2021. A mobilização da produção recente - ou mesmo de publicação contemporânea à escrita da tese - enriqueceu a pesquisa e as análises e é necessário reconhecer que a ampliação de pesquisas e obras sobre racismo deve ser compreendida entre os resultados das políticas públicas realizadas durante os governos federais do Partido dos Trabalhadores no Brasil, com a ampliação do acesso ao ensino universitário às parcelas marginalizadas e as ações de inclusão das comunidades negras. E um efeito também da implementação da Lei 10.639, de janeiro de 2003, que instituiu a

obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” em todos os níveis de ensino – uma reivindicação antiga dos movimentos negros brasileiros.

Cabe salientar, porém, que apesar do expressivo número de artistas e discos abordados nos vinte e oito anos do recorte desta tese, não houve a pretensão – ou a ingenuidade – de abarcar a totalidade da produção da *Black Music* Brasileira realizada por artistas negros no período. Alguns esquecimentos foram exclusões conscientes, particularmente no recorte do segundo capítulo, durante o apogeu do gênero na indústria fonográfica brasileira. Foi o caso de Di Melo, “o imorrível”, que lançou um álbum homônimo em 1975, aparentemente de pouco impacto na época, mas redescoberto e celebrado nos anos 1990 - e, principalmente, a partir de 2011, após ser citado em um videoclipe do grupo estadunidense The Black Eyed Peas.¹¹⁹³ Outros nomes, como Paulo Diniz (autor e intérprete do sucesso “Quero voltar pra Bahia”), Miguel de Deus e Bebeto exemplificam “esquecimentos conscientes” do autor desta tese - e justificados pelo menor impacto dos artistas para os objetivos desta pesquisa. Por certo, eventuais leitoras e leitores identificarão outras ausências, inconscientes ou motivados por desconhecimento.

Com a produção analisada, ou citada, no decorrer desta tese, buscou-se, portanto, apresentar um cenário abrangente e razoavelmente bem amparado, capaz de explicitar tanto as sonoridades identificadas como *Black Music* Brasileira, quanto a veiculação de ideias políticas antirracistas nas canções. O cenário mapeado evidenciou pontos de encontro entre muitos dos músicos e compositores, que teceram redes de sociabilidade e circularam por vários discos de diferentes intérpretes.¹¹⁹⁴ Entre os nomes mais recorrentes de tais redes pode-se citar Dom Salvador e Oberdan Magalhães, que articularam um conjunto de instrumentistas, predominantemente negros, que atuaram em trabalhos de Dom Salvador & Abolição, Tim Maia, Toni Tornado, Luiz Melodia, Carlos Dafé, Banda Black Rio, Sandra Sá, entre outros. Também o guitarrista Perinho Santana atuou fortemente em tal rede, nos trabalhos de Luiz Melodia, o *Refavela* de Gilberto Gil, Zezé Motta, entre outros. Aliás, é interessante destacar que Gilberto Gil foi inserido em tal rede como compositor após o

¹¹⁹³ <<https://oglobo.globo.com/cultura/cultuado-soulman-pernambucano-dos-anos-70-di-melo-redescoberto-em-clipe-dos-black-eyed-peas-disco-novo-filme-2755946>> Acesso 13/09/2021.

¹¹⁹⁴ Conforme Adriane Vidal Costa: “A princípio, como aponta Claudio Maiz (2009), as redes são por sua natureza elásticas e porosas e podem formar, nesse sentido, um complexo emaranhado, um mapa de conexões que atravessa fronteiras, blocos, regiões e põe em contato sujeitos situados em posições distintas entre si e permite um novo tipo de intercâmbio.” COSTA, Adriane. V. Darcy Ribeiro e o Centro de Estudios de Participación Popular (CENTRO) em Lima: redes intelectuais e circulação de ideias. In: PALTI, Elias; COSTA; Adriane Vidal. *História Intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX*. 2021, p. 87.

álbum *Refavela*, de 1977, sendo sugestivo que canções compostas para esse disco tenham sido incluídas nos álbuns de estreia de Zezé Motta (“Babá Alapalá”), em 1978, e Sandra Sá (“É”), em 1980. Além disso, a gravação por Gil de “Ilê Ayê/Mundo Negro” tornou-se um clássico da *Black Music* Brasileira, estimulando várias regravações.

Entre as contribuições da tese, a primeira questão geral permitiu traçar um panorama mais abrangente da *Black Music* Brasileira, apresentando o surgimento, apogeu e seu declínio comercial, e identificando um expressivo número de artistas associados ao gênero. A pesquisa possibilitou estabelecer aproximações e distanciamentos com outros gêneros musicais, como a Bossa Nova – que demarcou a primeira expressão musical identificada como um primórdio da *Black Music* Brasileira nesta tese, a Bossa Negra. E também com a *Disco Music*, que, embora apresente parentesco com a *Black Music*, atesta diferenças desde a sua criação nos EUA, sobretudo quanto ao reconhecimento de inexpressão do antirracismo em suas composições. O *reggae*, porém, foi um gênero incorporado no Brasil como familiar à sonoridade *soul*, sendo, por isso, reconhecido e inserido no caldeirão de elementos mobilizados por artistas da *Black Music* Brasileira.

A pesquisa identificou que no decorrer da primeira metade da década de 1960, a Bossa Negra produziu hibridações entre vertentes do samba e o *jazz* estadunidense, a partir dos estilos *New Orleans*, *Hard Bop*, *Souljazz* e *Funky*. Tais hibridações foram ambientadas retomando a sonoridade do Samba de Gafieira que, por sua vez, foi identificado pela tese enquanto a continuidade de outras hibridações entre o samba e o *jazz* ocorridas na década de 1920, com os estilos Cidade Nova e *New Orleans*. No decorrer da segunda metade da década de 1960, porém, houve a consolidação de uma *Black Music* Brasileira, a partir não apenas da hibridação, mas também da adoção do *spiritual* e de gêneros da música jovem da *Black Music* estadunidense: o *Soul* e o *Funk*. A partir de tais análises, a tese argumentou que a sonoridade negra desenvolvida, e com destaque, na indústria fonográfica brasileira no decorrer da década de 1970, já estava consolidada no final dos anos 1960. Contudo, esse apogeu da produção conviveu com o aparente desaparecimento das sonoridades *jazz* entre as produções estudadas. O final dos anos 1970 e o decorrer da década de 1980, porém, representou a retração das sonoridades *soul* e *funk*, ainda que essas permanecessem de forma mais diluída em alguns artistas. Por outro lado, emergiu a sonoridade do *reggae*.

A segunda questão geral da tese possibilitou, além da formulação dos conceitos de Linguagem Política Negra Antirracista e Linguagem Política do Orgulho Negro, contribuir

na reflexão sobre o impacto das ideias políticas antirracistas, levantando a hipótese de sua atuação no sentido de fixar um significado mais complexo para o termo “racismo”. A tese sugeriu que, ao designar não apenas uma doutrina de hierarquia racial (tal como pensado hegemonicamente até a década de 1970), mas também os sistemáticos preconceitos e discriminações raciais, o vocábulo “racismo” permitiu ao Movimento Negro expressar mais enfaticamente a reivindicação jurídica por punição aos atos excludentes e também as demandas por ações políticas de inclusão.

A ressignificação do vocábulo, por enfatizar o “racismo” como unidirecional – uma agressão branca sofrida pelos negros – teria contribuído para sustentar a denúncia do ideal de “democracia racial” enquanto um mito que busca mascarar as efetivas hierarquias e opressões raciais existentes no Brasil. Os limites da pesquisa não permitiram desenvolver a análise e construir uma argumentação sólida para essa mudança - que exigiria outra tese -, mas os indícios fortalecem a hipótese, justificando a inclusão no texto final. No entanto, um possível efeito colateral dessa conquista importante dos movimentos negros parece ter sido uma perda de densidade do vocábulo “racismo” para expressar o preconceito e discriminação dirigida a outros grupos humanos racializados que vivem no Brasil, como indígenas, judeus e os povos “amarelos”: os orientais ou seus descendentes.¹¹⁹⁵

A luta pelo significado do vocábulo “racismo”, contudo, representou uma vitória expressiva dos movimentos negros, posto que enfraqueceu o uso da legislação antirracista contra os movimentos negros – conforme apresentado no recorte desta tese pela expressão “racismo negro”. Embora a ideia de “racismo negro” ainda ecoe em 2022, atualizada por setores da sociedade como “racismo reverso”, ao menos o termo “reverso” evidencia que esteja em posição oposta, contrária, ao que seria o “rumo correto” ou “esperado”. Nas quase três décadas que integram o recorte desta tese, ao ser compreendido como doutrina de hierarquia ou afirmação de uma raça, o vocábulo “racismo” foi correntemente utilizado pelas forças do Estado para reprimir a denúncia de preconceito e exclusão das pessoas negras. Tal parcialidade ocorria, pois, as pessoas brancas, detentoras do poder político e econômico no país, não se liam como sujeitos racializados, mas universais, de modo que a afirmação de valores, figuras e estética branca, era considerada como “o normal”.

¹¹⁹⁵ O autor redigiu esta tese durante a pandemia do Coronavírus, descoberto em Wuhan, cidade da República Popular da China e constatou em diversas ocasiões a dificuldade de veículos midiáticos em denominar os atos e discursos de preconceito e discriminação sofridos pelo povo chinês, ou de ascendência chinesa. O vocábulo mais comumente utilizado para expressar tais atos tem sido “xenofobia”. Assim como, no caso dos judeus, fixou-se o termo antissemitismo.

Enquanto isso, a afirmação de valores, figuras e da estética negra foi compreendida como contravenção, instaurando conflitos e a desarmonia no corpo social brasileiro. Uma representação da realidade racial no país, referendada pelo ideário da “democracia racial”, que negava a existência de segregação, discriminação e preconceito racial no Brasil.

O ideário de harmonia sintetizado pelo vocábulo “democracia racial” era arraigado com tamanha força nas representações brasileiras, que no recorte temporal desta tese, era comumente encontrado nos discursos à direita e à esquerda do espectro político. De tal modo, o programa da “revolução brasileira”, igualitária e de viés socializante, muitas vezes ignorava as necessidades específicas de combate à desigualdade racial, sintetizando a igualdade ao fim das classes sociais dominantes, detentoras dos meios de produção.¹¹⁹⁶ A revolução traria, por si, a igualdade esperada. A atuação das militâncias negras antirracistas - assim como de feministas e movimentos gays - contribuiu para apresentar os limites de uma revolução que desconsiderasse os mecanismos específicos que projetavam a exclusão de certos grupos. Se, conforme apontou o historiador Marcos Napolitano, nos “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira, setores das esquerdas e liberais consolidaram o tema da “resistência democrática” na oposição ao regime;¹¹⁹⁷ a presente tese sugere que, no período da redemocratização, entre a reabertura política e a transição democrática, os Novos Movimentos Sociais atuaram para incorporar ao conteúdo da “democracia” novas temáticas e, no caso do Movimento Negro, a luta negra antirracista.

Assim - para prosseguir no diálogo com a esquerda política então convencional -, a pesquisa da tese sugere que os novos movimentos sociais permitiram um aprofundamento do discurso igualitário ao qualificarem a igualdade, afirmando as especificidades das hierarquias de raça, sexo e gênero, além das de classe. Essa qualificação, no contexto de fim da ditadura e sedimentação da Nova República a partir da Constituinte, propiciou incorporar significados mais profundos à democracia política e à concepção de cidadania naquele momento da história brasileira. E, no tocante à luta negra antirracista, as reivindicações dos movimentos sociais podiam evocar letras de canções da *Black Music Brasileira*, difundidas nas rádios e aparelhos toca-discos desde o início da década de 1960. A pesquisa não identificou uma relação direta, ou conexão, entre os movimentos negros organizados e as canções (embora alguns artistas realizassem tal conexão, como Gilberto Gil e, particularmente, Zezé Motta). Mas é possível identificar ideias compartilhadas.

¹¹⁹⁶ CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte*. 1978-1988. 2011, p. 59.

¹¹⁹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* - ensaio histórico. 2017, p. 56.

Uma pretensão do último capítulo da tese, portanto, foi explicitar algumas dessas ideias antirracistas compartilhadas, reforçando as conexões de temáticas expressas através das Linguagens Políticas Antirracistas nos movimentos sociais, na representação política da Constituinte, na literatura antirracista e nas canções da *Black Music* Brasileira.

Por fim, é difícil escrever sobre os temas desta tese sem refletir quanto ao cenário político brasileiro atual. A ascensão de discursos de extrema direita no Brasil possibilitou a eleição de Jair Bolsonaro ao cargo de presidente da República, em 2018, de modo que a maior parte desta pesquisa e a redação do texto da tese ocorreram enquanto o historiador acompanhava – com preocupação e lamento – as ações desse governo. O cenário político brasileiro a partir de então tem convivido com inúmeros ataques e ameaças aos valores de “democracia” consolidados durante a década de 1980 e os fixados na Constituição de 1988.

No tocante à luta antirracista de movimentos negros, é emblemática quanto à corrosão interna da concepção de “democracia” brasileira a atuação do governo federal em relação à Fundação Cultural Palmares. A criação da Fundação ocorreu em 1988, no governo de José Sarney, como um órgão ligado ao Ministério da Cultura. O projeto para a Fundação teve como relatora a deputada federal Benedita da Silva. Embora o surgimento da Fundação tenha sido criticado por setores do Movimento Negro, por considerar que o governo “tinha o objetivo de dividir, manipular a opinião pública e cooptar lideranças, personalidades e setores adesistas do Movimento Negro”,¹¹⁹⁸ a sua atuação foi importante nos anos seguintes no sentido da promoção de avanços na pauta racial no país.

No entanto, com a posse de Jair Bolsonaro, a Fundação Palmares passou a ser dirigida por Sergio Camargo, um homem negro contrário às pautas que sustentaram a criação e atuação do órgão. Nesse sentido, em 02 de dezembro de 2020, a Fundação Palmares publicou um informe de retirada oficial de vinte e sete nomes da Lista de Personalidades Negras, assim como seus textos biográficos. A lista de nomes excluídos, à primeira vista, já surpreende por conter o de Benedita da Silva, a deputada relatora para o surgimento da organização oficial. Além dela, nomes emblemáticos para as organizações dos movimentos negros brasileiros contemporâneos foram removidos, como o Vovô do Ilê e Sueli Carneiro. Também outros nomes de destaque no cenário político e/ou antirracista brasileiro foram removidos, como a candidata presidencial Marina Silva, a escritora

¹¹⁹⁸ CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte*. 1978-1998. 2011, p. 77.

Conceição Evaristo, e músicas/os como Leci Brandão, Alaíde Costa, Martinho da Vila e Milton Nascimento. Entre os artistas estudados no decorrer desta tese, foram excluídas/os Elza Soares, Gilberto Gil, Sandra de Sá e Zezé Motta.¹¹⁹⁹ Uma iniciativa que evidencia, portanto, que no cenário brasileiro do governo Bolsonaro, deve-se desconfiar dos nomes que a Fundação Cultural Palmares optar por homenagear, contraditoriamente.

A despeito de todos os ataques, a presente tese é concluída com a crença que o esforço por lembrar e valorizar as atuações dos movimentos sociais, como o movimento negro e os negros em movimento, é importante para a defesa da democracia - entendida como o esforço contra processos sistemáticos de exclusão. *Pretensão e água benta, cada um toma o que quer*. Então, a grande dose de pretensão dirigida pelo autor desta tese se resume à expectativa que a singela contribuição destas páginas, portanto, auxilie, a quem porventura leia a tese, na identificação do rico histórico de lutas contra o racismo no Brasil.

¹¹⁹⁹ <<http://www.palmares.gov.br/?p=57158>> Acesso 30/09/2021.

Documentos mobilizados por capítulo.

Documentos mobilizados no primeiro capítulo:

Documentação fonográfica:

Box *Carmem Miranda*. RCA/BMG. 1998.

Box *Noel Pela Primeira Vez*. FUNARTE. 2001.

Box *Mário Reis, um cantor moderno*. BMG. 2004.

Mário Reis e Francisco Alves – Ases do Samba. CD. Revivendo, 2002.

Box *Caymmi amor e o mar*. EMI. 2000.

Celly Campello. *Estúpido cúpido*. Álbum. Odeon. 1959.

João Gilberto. *Chega de saudade*. Álbum. Odeon. 1959.

Louis Armstrong and his All Stars. *Mack the knife/Back o'town blues*. Single. 45rpm. Columbia/Phillips. 1956.

Elza Soares. *Se acaso você chegasse/Mack the knife*. Compacto. Odeon. 1959.

Elza Soares. *Elza Soares*. Odeon. 1960. CD. Dubas/EMI. 2003.

Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1960.

Elza Soares. *A Bossa Negra*. Álbum. Odeon. 1960. CD. Dubas/EMI. 2003.

Elza Soares. *O samba é Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1961. CD. Dubas/EMI. 2003.

Elza Soares. *Maria, Maria, Maria/ Praga/ Galã enganador/ Escurinho*. Compacto duplo. Odeon. 1962.

Elza Soares. *Sambossa*. Álbum. Odeon. 1963. CD. Dubas/EMI. 2003.

Elza Soares. *Eu sou a outra/amor impossível*. Compacto. Odeon. 1963.

Jorge Ben. *Mas que nada/Por causa de você, menina*. Compacto. Philips. 1963.

Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. Álbum. Philips. 1963. CD. Universal Music. 2009.

Wilson Simonal. *Tem algo mais*. Álbum. Odeon. 1963. CD. EMI. 2004.

Wilson Simonal. *A nova dimensão do samba*. Álbum. Odeon. 1964. CD. EMI. 2004.

Jorge Ben. *Sacudin Ben Samba*. Álbum. Odeon. 1964. CD. Universal Music. 2009.

Jorge Ben. *Ben é Samba bom*. Álbum. Philips. 1964. CD. Universal Music. 2009.

Elza Soares. *Na roda do samba*. Álbum. Odeon. 1964. CD. Dubas/EMI. 2003.

Box. Elza Soares. *Negra*. 2003. CD (12 vol.) Reedição. EMI 2012.

Elza Soares. *Um show de Elza*. Álbum. Odeon. 1965. CD. Dubas/EMI. 2003.

Elza Soares. *O neguinho e a senhorita/O que passou, passou*. Compacto. Odeon. 1965.

Jorge Ben. *Big Ben*. Álbum. Rosenblit. 1965. Cd. Universal. 2009.

- Wilson Simonal. 1965 (*Wilson Simonal/S'imbora*. Odeon). Box *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004. CD 2.
- Elza Soares. *Com a bola branca*. Álbum. Odeon. 1966. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Wilson Simonal. *Tá por fora/Mamãe passou açúcar em mim*. Compacto. Odeon. 1966.
- Wilson Simonal. *Vou deixar cair...* Álbum. Odeon. 1966. CD. EMI. 2004.
- Elza Soares. *O máximo em samba*. Álbum. Odeon. 1967. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Elza Soares; Miltoninho. *Elza, Miltoninho e Samba*. Álbum. Odeon. 1967. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Jorge Ben. *O Bidú - silêncio no Brooklin*. Álbum. Beverly/Rozenblit. 1967. CD. Universal Music. 2009.
- Wilson Simonal. *A Banda/ Disparada/ Quem samba fica/ Máscara negra*. Compacto duplo. Odeon. 1966.
- Wilson Simonal. *Tributo a Martin Luther King/Deixa quem quiser falar/Ela é demais/Está chegando a hora*. Compacto duplo. Odeon. 1967.
- Wilson Simonal. *Show em Simonal*. Álbum duplo. Odeon. 1967. CD. EMI. 2004.
- Elza Soares. *Elza Soares. Baterista: Wilson das Neves*. Álbum. 1968. Odeon. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Elza Soares; Miltoninho. *Elza, Miltoninho e Samba. Vol. 2*. Álbum. Odeon. 1968. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Wilson Simonal. *Alegria, Alegria*. Álbum. Odeon. 1967. CD. EMI. 2004.
- Wilson Simonal. *Alegria, Alegria. Vol. 2. ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Álbum. Odeon. 1968. CD. EMI. 2004.
- Elza Soares. *Elza, carnaval & samba*. Álbum. Odeon. 1969. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Elza Soares; Miltoninho. *Elza, Miltoninho e Samba. Vol. 3*. Álbum. Odeon. 1969. CD. Dubas/EMI. 2003.
- Jorge Ben. *Jorge Ben*. Álbum. Philips. 1969. CD. Universal, 2009.
- Wilson Simonal. *Alegria, Alegria vol.3 ou Cada um tem o disco que merece*. Álbum. Odeon. 1969. CD. EMI. 2004.
- Wilson Simonal. *Alegria, Alegria vol. 4 ou Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*. Álbum. Odeon. 1969. CD. EMI. 2004.
- Rio 65 Trio. *Rio 65 Trio*. Álbum. Philips. 1965.
- Rio 65 Trio. *A Hora e a vez da M.P.M.* Álbum. Philips. 1966.
- Salvador Trio. *Salvador Trio*. Álbum. Mocambo. 1965.
- Salvador Trio. *Tristeza*. Álbum. Mocambo. 1966.
- Dom Salvador. *Dom Salvador*. Álbum. CBS. 1969.
- Raulzinho e o Impacto 8. *International Hot*. Álbum. Equipe. 1969.
- Raul de Souza. *À vontade mesmo*. Álbum. RCA. 1965.
- Eva. *Eva 2001*. Álbum. Odeon. 1969.

Livretos:

MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. MediaFashion. 2007.

- CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v.4] 2010.
- MÁXIMO, João. *Sinhô*. [Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 25], 2010.
- MÁXIMO, João. *Noel Rosa* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira, v. 1). 2010.
- SUKMAN, Hugo. *Ataulfo Alves*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 5). 2010.
- CALADO, Carlos. *Nat King Cole*. (Coleção Folha Clássicos do Jazz, vol. 1). 2007.
- CASTRO, Ruy. *Dick Farney*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 2) 2008.
- CASTRO, Ruy. *Lucio Alves*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 9) 2008.
- CASTRO, Ruy. *Johnny Alf*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 8) 2008.
- GARCIA, Lauro Lisboa. *Canção do Amor Demais*. (Coleção Folha Tributo a Tom Jobim, v. 17) 2013.
- CALADO, Carlos. *Chet Baker*. (Coleção Folha Clássicos do Jazz; v. 7) 2007.
- FAOUR, Rodrigo. *Elza Soares*. (Coleção Folha Grandes Vozes, v. 9) 2012.
- CASTRO, Ruy. *Sylvia Telles*. (Coleção Folha 50 anos de bossa nova; v. 15) 2008.
- CASTRO, Ruy. *Nara Leão*. (Coleção Folha 50 anos de Bossa Nova; v. 6) 2008.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Geraldo Pereira*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 23). 2010.
- CALADO, Carlos. *Horace Silver* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 10). 2007.
- CALADO, Carlos. *Art Blakey* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 5). 2007.
- CALADO, Carlos. *Nat King Cole* (Coleção Folha Clássicos do Jazz, v. 1). 2007.
- CASTRO, Ruy. *Wilson Simonal* (Coleção Folha: 50 anos de Bossa Nova, v. 17). 2008.
- RIBEIRO, Helton. *Count Basie* (Coleção Folha. Lendas do Jazz, v. 8) 2017.
- CALADO, Carlos. *James Brown*. [Coleção Folha Soul & Blues, v, 3] 2015.
- CALADO, Carlos. *Otis Redding* [Coleção Folha Soul & Blues, v. 10] 2015.
- SANIN, Camilo. *Louis Armstrong*. Coleção BD Jazz. Uma banda desenhada. Lisboa. Éditions Nocturne. 2003.

Documentação em Acervos (acesso virtual):

17 de setembro de 1960. Agradecendo o título de cidadão do Recife, conferido pela câmara de vereadores da cidade. *Discursos proferidos no quinto ano do mandato presidencial, 1960*, p. 336. Disponível em:

<<https://biblioteca2.presidencia.gov.br/repositorioinstitucional/>>

Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo Presidente da República na Abertura da Sessão Legislativa de 1961. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*, p. 19. Disponível em:

<http://www.portalentretextos.com.br/download/livros-online/discursos_selecionados_do_presidente_janio_quadros.pdf>

Informe 21/06/1961. Ministério das Relações Exteriores GP/MRE/172. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*. <http://www.portalentretextos.com.br/download/livros-online/discursos_selecionados_do_presidente_janio_quadros.pdf>

Discurso do Presidente Jânio Quadros veiculado pela “Voz do Brasil” Palácio da Alvorada, 31 de janeiro de 1961. *Discursos selecionados do presidente Jânio Quadros*. <http://www.portalentretextos.com.br/download/livros-online/discursos_selecionados_do_presidente_janio_quadros.pdf>

Discurso na sessão de instalação da LI Conferência Interparlamentar. Brasília, 24 de outubro de 1962. *Discursos selecionados do presidente João Goulart*. Disponível em:

<http://funag.gov.br/biblioteca/download/641-Discursos_joao_goulart.pdf>

Fundo: IBOPE. Série PD. Pesquisa venda de discos. Notação: PD 001 a 006. Arquivo Edgard Leuenroth. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. UNICAMP.

Desenvolvimento para integração social e econômica do povo discurso proferido no palácio do congresso, em Brasília, a 26 de maio de 1966, durante a convenção da aliança renovadora nacional (arena) que homologou seu nome como candidato à presidência da república, para suceder ao marechal Humberto de Alencar Castello Branco. In: *Discursos Costa e Silva*. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/costa-e-silva/costa-e-silva-pronunciamentos-do-presidente-discursos-mensagens-e-entrevistas-1966/view>>

Páginas da WEB:

<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/07/24/elza-soares-comemora-90-anos-com-negao-negra-com-flavio-renegado-ouca.htm>>

<https://web.archive.org/web/20160629121012/http://www.jornaldepiracicaba.com.br/cultura/2016/03/a_mulher_do_fim_do_mundo>

<<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/06/veja-os-vencedores-do-27-premio-da-musica-brasileira.html>>

<<https://gshow.globo.com/Musica/noticia/paula-fernandes-leva-grammy-latino-de-melhor-album-de-musica-sertaneja.ghtml>>

<<https://www.nscototal.com.br/noticias/elza-soares-de-vitima-de-violencia-domestica-a-deusa-na-sapucaia>>

<<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/aos-80-anos-elza-soares-anuncia-biografia-preparem-se/>>

<<https://palcoteatrocinema.com.br/2019/01/25/elza-no-imperator/>>

<<https://dicionariompb.com.br/mario-reis/dados-artisticos>>

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>>

<<https://dicionariompb.com.br/dick-farney/discografia>>

<<https://dicionariompb.com.br/lucio-alves/discografia>>

<<https://dicionariompb.com.br/johnny-alf/discografia>>

<<http://dicionariompb.com.br/ronaldo-boscoli/dados-artisticos>>

<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/os-melancolicos-dias-finais-do-beco-das-garrafas-joia-da-noite-carioca-onde-elis-estreu-nos-palcos.ghtml>>

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm>

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm#art12>

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-publicacaooriginal-1-pl.html>>

<<http://dicionariompb.com.br/noel-rosa-de-oliveira/dados-artisticos>>

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm>

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>

<<http://www.musitec.com.br/revistas/?c=2472>>

Documentos mobilizados no segundo capítulo:

Documentação fonográfica:

Wilson Simoninha. *Melhor*. Álbum. Som Livre. 2008.

Roberto Carlos. *O inimitável*. Álbum. CBS. 1968. CD. Columbia/Sony Music. 2015.

Gal Costa. *Gal Costa*. Álbum. 1969. Philips. CD. Universal Music. 2010.

Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1970. CD. Abril Coleções. 2011.

Dom Salvador. *Abolição 1860-1980/Juazeiro*. Compacto. CBS. 1970.

Toni Tornado. *Nada de novo/Dez leis/Sou negro/Meu mundo caiu*. Compacto duplo. Odeon. 1970.

Elza Soares. *Sambas e mais sambas*. Álbum. Odeon. 1970.

Elza Soares. *Box Negra*. EMI. 2003

Box Wilson Simonal na Odeon (1961-1971). EMI. 2004.

Wilson Simonal. *Brasil, eu fico/Canção nº21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever*. Compacto duplo. Odeon. 1970.

Juca Chaves. *Paris tropical/ E no fundo era igual às outras*. Compacto. RGE. 1970.

Juca Chaves. *Take me back to Piauí/ Vou viver num arco íris*. Compacto. RGE/Sdruws. 1970.

Trio Ternura. *Trio Ternura*. Álbum. CBS. 1971. CD. Sony Music. 2010(?).

Tim Maia. *What you want to bed/These are the songs*. Compacto. CBS. 1968.

Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1971. Reedição CD. Abril Coleções. 2011.

Cassiano. *Imagem e Som*. Álbum. RCA. 1971.

- Dom Salvador & Abolição. *Som, sangue e raça*. Álbum. CBS. 1971.
- Toni Tornado. *Toni Tornado*. Álbum. Odeon. 1971.
- Elis Regina. *Ela*. Álbum. Philips. 1971.
- Wilson Simonal. *Simona*. Álbum. Odeon. 1970.
- Wilson Simonal. *Jóia, jóia*. Álbum. Odeon. 1971.
- Eva. *Evinha*. Álbum. Odeon. 1970.
- Evinha. *Cartão Postal*. Álbum. Odeon. 1971.
- Jorge Ben. *Força Bruta*. Álbum. Philips. 1970.
- Jorge Ben. *Negro é lindo*. Álbum. Philips. 1971.
- Wilson Simonal. *Se dependesse de mim*. Álbum. Philips. 1972.
- Wilson Simonal. *Noves fora/Paz e arroz*. Compacto. Philips. 1972.
- Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1972. CD. Universal Music. 2010.
- Jorge Ben. *Ben*. Álbum. Philips. 1972.
- Elza Soares. *Elza pede passagem*. Álbum. Odeon. 1972.
- Elza Soares e Roberto Ribeiro. *Sangue, suor e raça*. Álbum. Odeon. 1972.
- Toni Tornado. *Toni Tornado*. Álbum. Odeon. 1972.
- Jorge Ben. *10 anos depois*. Álbum. Philips. 1973.
- Toni Tornado. *Odorico/Mole, mole, fácil, fácil*. Compacto. Odeon. 1973.
- Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1973. CD. Abril Coleções. 2011.
- Trio Ternura. *O mensageiro/Razão de ser*. Compacto. Polydor. 1972.
- Trio Ternura. *Sempre primavera/Canção sem rima*. Compacto. Polydor. 1972.
- Trio Ternura. *Oxalá/A hora grande*. Compacto. Polydor. 1973.
- Trio Ternura. *A gira/Last tango in Paris*. Compacto. Polydor. 1973.
- Hyldon. *Na rua, na chuva, na fazenda/Meu patuá*. Compacto. Polydor. 1973.
- Luiz Melodia. *Pérola Negra*. Álbum. Philips. 1973. CD. Universal Music. 2013.
- Box. *Três Tons de Luiz Melodia*. Universal Music. 2013.
- Cassiano. *Apresentamos nosso Cassiano*. Álbum. Odeon. 1973.
- Evinha. *Evinha*. Álbum. Odeon. 1973.
- Wilson Simonal. *Olhai balandro. é rufo no birrolho grinza!* Álbum. Philips. 1973.
- Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Odeon. 1973.
- Hyldon. *As dores do mundo/Sábado e domingo*. Compacto. Polydor. 1974.
- Jorge Ben. *A tábuca de esmeralda*. Álbum. Philips. 1974.
- Evinha. *Eva*. Álbum. Odeon. 1974.

- Wilson Simonal. *Wilson Simonal*. Álbum. Philips. 1974.
- Elza Soares. *Elza Soares*. Álbum. Tapeçar. 1974.
- Trio Ternura. *Filhos de Zumbi/Meu caso com você*. Compacto. RCA/Victor. 1974.
- Edu Lobo. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. Álbum. Elenco. 1965.
- Arena conta Zumbi. *Texto e trilha sonora da peça*. Álbum. Som Maior. 1965.
- Martinho da Vila. *Canta, canta, minha gente*. Álbum. RCA/Victor. 1974.
- Quinteto Ternura. *Quinteto Ternura*. Álbum. RCA/Victor. 1974.
- Toni Tornado. *Cabeça oca/I say goodbye*. Compacto. Odeon. 1974.
- Angela Maria. *Angela*. Álbum. Som. 1972.
- Gal Costa. *Fatal. Gal a todo vapor*. Álbum. Philips. 1971.
- Maria Bethânia. *Drama-Anjo Exterminado*. Álbum. Philips. 1972.
- Máximo de sucessos*. Vol. 6. LP. Fontana. 1973.
- Luiz Melodia. *Ébano/Maria particularmente*. Compacto. Som Livre. 1975.
- Pecado Capital*. Trilha sonora original. LP. Som Livre. 1975.
- Hyldon. *As dores do mundo/Na sombra de uma árvore/Na rua, na chuva, na fazenda/Sábado e domingo*. Compacto duplo. Polydor. 1975.
- Hyldon. *Na rua, na chuva, na fazenda*. Álbum. Polydor. 1975.
- Tim Maia. *Tim Maia Racional*. Álbum. Seroma. 1975. CD. Abril Coleções. 2011.
- Jorge Ben. *Solta o pavão*. Álbum. Philips. 1975.
- Elza Soares. *Nos braços do samba*. Álbum. Tapeçar. 1975.
- Wilson Simonal. *Dimensão 75*. Álbum. Philips. 1974.
- Wilson Simonal. *Ninguém proíbe o amor*. RCA. 1975.
- Tim Maia. *Tim Maia Racional. vol. 2*. Álbum. Seroma. 1975. CD. Abril Coleções 2011.
- Tim Maia. *Tim Maia em inglês*. Álbum. Seroma. 1976 [polêmica com 1978]. Abril Coleções 2011.
- Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polygram. 1976.
- Bob Marley & The Wailers. *Zimbabwe*. Single. Island Records. 1979.
- Jorge Ben. *África Brasil*. Philips. Álbum. 1976.
- Luiz Melodia. *Maravilhas contemporâneas*. Álbum. Som Livre. 1976. CD. Som Livre. 2017.
- Hyldon. *Deus, a natureza e a música*. Álbum. Polydor. 1976.
- Cassiano. *Cuban Soul – 18 Kílates*. Álbum. Polydor. 1976.
- Simonal. *Navio Negroiro/O amor está no ar/Escola de luto/Esses tempos de agora*. Cpcto duplo. RCA. 1976.
- Wilson Simonal. *A vida é só para cantar/Trinta dinheiros*. Compacto. RCA. 1976.
- Trio Ternura. *De amor também se morre/Eta eta*. Compacto. Tapeçar. 1976.

Toni Tornado. *Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)/Osso duro de roer/Fica comigo/Vou apagar você*. Compacto duplo. Continental. 1976.

Emílio Santiago. *Comigo é assim*. Álbum. Philips. 1977.

Box. *Três Tons de Emílio Santiago*. Universal Music. 2014.

Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polygram. 1977.

União Black. *União Black*. Álbum. Polygram. 1977. CD. Universal Music. 2001.

Gerson King Combo. *Gerson King Combo*. Álbum. Polygram. 1977. CD. Universal Music. 2001.

Emilio Santiago. *Emilio*. Álbum. Philips. 1978.

Livretos:

GANDRA, José Ruy. *Tim Maia 1970*. (Coleção Tim Maia, v. 1). Abril Coleções. 2011.

FERREIRA, Mauro. *Diana Ross & The Supremes*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 6]. 2015.

CALADO, Carlos. *Stevie Wonder*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 1]. 2015.

CALADO, Carlos. *Marvin Gaye*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 2]. 2015.

GARCIA, Lauro Lisboa. *Jackson 5*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 5]. 2015.

FERREIRA, Mauro. *Gladys Knight & The Pips*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 11]. 2015.

FERREIRA, Mauro. *Smokey Robinson*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 15]. 2015.

CALADO, Carlos. *Oti sRedding*. [Coleção Folha Soul & Blues, v. 10]. 2015.

SOUZA, Tárík. *Em pleno verão (1970)*. [Coleção Folha O melhor de Elis Regina; v. 13] 2014.

GANDRA, José Ruy. *Tim Maia. 1971*. (Coleção Tim Maia; v. 2) 2011.

FERREIRA, Mauro. *Barry White*. [Coleção Folha. Soul & Blues; v. 7] 2015.

GANDRA, José Ruy. *Tim Maia Racional, vol. 1 (1975)*. (Coleção Tim Maia; v. 5) Abril Coleções. 2011.

Documentação em Acervos (acesso virtual):

- Arquivo EdgarLeurenroth. Unicamp. Fundo: IBOPE. Série: PD Pesquisa de Venda de Discos. Notação: PD 007 a PD 037 (exceto PD 015 e PD 017, que não estavam digitalizadas).
- *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/12/1970. Caderno anexo. (Hemeroteca Digital).
- *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17/07/1976. Caderno B. (Hemeroteca Digital)

Páginas da WEB:

<<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/08/colecao-reune-20-cds-comentados-de-chico-buarque.html>>

<<https://oglobo.globo.com/cultura/colecao-de-discos-de-tim-maia-vendida-em-bancas-com-album-inedito-2821686>>

<https://www.discogs.com/pt_BR/label/1062398-Cole%C3%A7%C3%A3o-Milton-Nascimento>

<<https://musicapave.com/artigos/box-de-livros-cds-celebram-as-carreiras-de-caetano-e-gil/>>

<<https://tomjobim.folha.com.br/colecao.html>>

<<https://promoelis.folha.com.br/#about>>

<<http://www.arquivosdoeremita.com.br/>>

<<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/04/mundo-em-1968-ativista-negro-martin-luther-king-e-assassinado-nos-eua.shtml>>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Booker_T._%26_the_M.G.%27s>

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/01/02/ha-50-anos-tim-maia-fez-o-brasil-dancar-ao-som-do-soul.ghtml>>

<<https://www.musicontherun.net/2017/05/discos-para-historia-tim-maia-tim-maia-1970.html>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/>>

<<https://dicionariompb.com.br/aurea-martins/discografia>>

<<http://festivaisdacancao.blogspot.com/2009/01/abolio-1860-1980.html>>

<<http://festivaisdacancao.blogspot.com/2008/01/br-3.html>>

<<https://www.marinha.mil.br/dphdm/historia/almirante-barroso/sinais-de-barroso>>

<<https://flabbergasted-vibes.org/2010/12/06/dom-salvador-e-abolicao-som-sangue-e/>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=RuJSQAhb9HY>>

<<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1312546998-vinil-lp-elza-soares-elza-pede-passagem-disco-1972-lacrado- JM>>

<<https://woodstocksound.wordpress.com/2014/06/10/toni-tornado-discografia/>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/trilha-sonora/>>

<<http://teledramaturgia.com.br/rosa-dos-ventos/>>

<<https://noize.com.br/raridade-soul-brasileiro-trio-ternura-ganha-relancamento-em-vinil/?fbclid=IwARIHiaRKavb3rRzfaTNA2QAWfS4xOKxNiOe5aqI0hXVBFiMV6IIjq1jHb1A#1>>

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/28/discos-para-descobrir-em-casa-apresentamos-nosso-cassiano-cassiano-1973.ghtml>>

<<http://memoriasdaditadura.org.br/pecas/arena-conta-zumbi/>>

<<https://monkeybuzz.com.br/materias/revisitando-meus-classicos-canta-canta-minha-gente-1974/>>

<<https://www.academia.org.br/academicos/edmar-lisboa-bacha/discurso-de-recepcao>>

<<https://thebestofvinil.blogspot.com/2017/11/tim-maia-racional-2-1975-seroma.html>>

<<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2118263-zimbabwe-a-musica-de-bob-marley-que-embalou-ha-40-anos-a-libertacao-de-um-pais>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/locomotivas/>>

<<https://vinilrecords.com.br/produto/gilberto-gil-refavela/>>

<<https://www.musicastoria.com/rock-brasil-musica-jovem-brasileira-desde-1954-veja-e-ou%C3%A7a/a1977/>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dancin-days/>>

<<https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1401824580-lp-som-livre-the-frenetic-dancin-days-discotheque-1977- JM>>

<<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4920524-cassiano-autor-de---primavera---esta-internado-em-estado-grave.html>>

<<https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2015/07/16/bater-continencia-e-direito-erguer-punho-gesto-punido-tambem-tem-de-ser/>>

<<https://flashbak.com/iconisingangela-davis-fbi-flyers-radical-chic-art-393334/angela-davis-sanrafael-usa/>>

<<https://www.amazon.com/MICHAEL-JACKSON-BEN-vinyl-record/dp/B00Q7D5IVA>>

<<https://www.amazon.com/Fresh-Audio-Sly-Family-Stone/dp/B00000250F>>

<<http://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2012/04/wanderlea-maravilhosa-1972-polydor.html>>

<<http://armazemmemoria.com.br/elza-soares/>>

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_\(Jorge_Ben_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ben_(Jorge_Ben_album))>

<<https://www.diogodiscos.com.br/pd-613065-compacto-tim-maia-what-you-want-to-bet-these-are-the-songs-2018.html>>

<<https://armazemdivinil.com/produto/disco-de-vinil-tim-maia-tim-maia-1973/>>

<<http://jgsaudade.blogspot.com/2013/06/trio-ternura.html>>

Documentos mobilizados no terceiro capítulo:

Documentação Fonográfica:

Caetano Veloso/Gilberto Gil. *Dois amigos, um século de música*. Álbum. Warner/WEA. 2015.

Gerson Conrad e Zezé Motta. *Gerson Conrad & Zezé Motta*. Álbum. Som Livre. 1975. Relançamento em CD. Som Livre. 2006.

Zezé Motta. *Pecado original/Dores de amores*. Compacto. Warner/WEA. 1978.

Emílio Santiago. *O canto crescente de Emílio Santiago*. LP. Philips. 1978.

Zezé Motta. *Rita baiana/Trocando em miúdos/Magrelinha/Baba Alapalá*. Compacto duplo. Warner/WEA. 1978.

As Frenéticas. *Caia na gandaia*. Álbum. Warner/WEA. 1977.

Zezé Motta. *Zezé Motta*. Álbum. Warner. 1978.

Zezé Motta. *Negritude*. Álbum. Warner/Atlantic. 1979.

Ladu Zu. *Fêmea brasileira*. Álbum. Philips. 1979.

Gilberto Gil. *Realce*. Álbum. Warner. 1979.

Gilberto Gil. *Realce*. Warner. 1979. (Coleção Gilberto Gil. 70 Anos. Vol. 1). Innovant. 2011.

Gilberto Gil. *Não chore mais/Macapá*. Compacto. Warner. 1979.

Jorge Ben. *Salve simpatia*. Álbum. Som Livre. 1979.

Boca Livre. *Boca Livre*. Álbum. Independente. 1979. Reedição em CD. Warner. 1998.

Itamar Assumpção. *Beleléu Leléu Eu*. Álbum. Selo Lira Paulista. 1980.

Zezé Motta. *Dengo*. Álbum. Atlantic/WEA. 1979.

Tim Maia. *Reencontro*. Álbum. Emi-Odeon. 1979.

Tim Maia. *Tim Maia*. Álbum. Polydor. 1980.

Elza Soares. *Elza negra, negra Elza*. Álbum. CBS. 1980.

- Luiz Melodia. *Nós*. Álbum. Warner 1980. CD. Discobertas, 2012.
- Mão Branca (G. King Combo). *Melô do Mão Branca*. Compacto. Sinter. 1980.
- Banda Black Rio. *Saci Pererê*. RCA/Victor. 1980.
- Sandra Sá. *Demônio Colorido*. Álbum. RGE. 1980.
- Djavan. *Seduzir*. Álbum. EMI. 1981.
- Gilberto Gil. *Luar (a gente precisa ver o luar)*. Álbum. Warner. 1981.
- Jorge Ben. *Bem-vinda Amizade*. Álbum. Som Livre. 1981.
- Emilio Santiago. *Amor de Lua*. Álbum. Philips. 1981.
- Hylton. *Sabor de Amor*. Álbum. Continental. 1981.
- Itamar Assumpção. *Às próprias custas. S. A.* Álbum. Selo Lira Paulistana. 1981.
- Itamar Assumpção & As Orquídeas do Brasil. *Bicho de sete cabeças. Vol. I.* (1993). CD. SESC. 2010.
- Sandra Sá. *Sandra Sá*. Álbum. RGE. 1982.
- Djavan. *Luz*. Álbum. CBS. 1982.
- Wilson Simonal. *Alegria tropical*. Álbum. WM. 1982.
- Wilson Simonal. *Simonal*. Álbum. WM. 1983.
- Tim Maia. *Nuvens*. Álbum. Seroma. 1982.
- Tim Maia. *O descobridor dos sete mares*. Álbum. Lança. 1983.
- Gilberto Gil. *Um Banda Um*. Álbum. Warner. 1982.
- Luiz Melodia. *Felino*. Álbum. Ariola. 1983.
- Carlos Dafé. *De repente*. Álbum. RCA. 1983.
- Sandra Sá. *Vale tudo*. Álbum. RGE. 1983.
- Emílio Santiago. *Mais que um momento*. Álbum. Philips. 1983.
- Gilberto Gil. *Extra*. Álbum. Warner. 1983.
- Sandra Sá. *Sandra Sá*. Álbum. Som Livre. 1984.
- Jorge Ben. *Dádiva*. Álbum. Som Livre. 1983.
- Jorge Ben. *Sensual*. Álbum. Som Livre. 1984.
- Zezé Motta. *Frágil Força*. Álbum. Pointer. 1984.
- Gilberto Gil. *Raça Humana*. Álbum. Warner. 1984.
- Carlos Dafé. *Um estranho no ninho/Deixa pra lá*. Compacto. RGE. 1984.
- Carlos Dafé. *O trem da gente*. Álbum. Acorde. 1985.
- Caetano Veloso. *Velô*. Álbum. Philips. 1984.
- Elza Soares. *Somos todos iguais*. Álbum. Som Livre. 1985.
- Gilberto Gil. *Dia Dorim Noite Neon*. Álbum. Warner. 1985.
- Djavan. *Meu lado*. Álbum. Sony Music. 1986.
- Djavan. Soweto (Djavan). *Não é azul mas é amor*. Álbum. Sony Music. 1987.
- Luiz Melodia. *Claro*. Álbum. Continental. 1987.
- Sandra Sá. *Sandra Sá*. Álbum. RCA. 1986.
- Jorge Ben. *Ben Brasil*. Álbum. Som Livre. 1986.
- Itamar Assumpção. *Pretobrás II. Maldito vírgula*. SESC. 2010. Faixa 14. *Caixa Preta*.
- Itamar Assumpção. *Sampa Midnight*. Álbum. Mifune Produções Artísticas. 1986.

Elza Soares. *Voltei*. Álbum. RGE. 1988.

Sandra de Sá. Sandra de Sá. Álbum. RCA. 1988.

Central Africana. *Central Africana*. Álbum. PluG. 1988.

Carlinhos Trumpe/Lady Zu/Tony Bizarro/Tony Tornado/Luiz Vagner. *Alma negra*. LP. Continental. 1988.

Quarteto Negro. *Quarteto Negro*. Álbum. Curau Discos. 1988.

Livreto:

FERREIRA, Mauro. *The Commodores*. [Coleção Folha. Soul & Blues] 2015.

Documentos originalmente impressos:

GALVÃO, Ramiz. *Vocabulário Etimológico, orthographico e prosodico*. 1909 (sem informações editoriais).

ÁVILA, Fernando B. de. *Pequena enciclopédia de moral e civismo*. Fundação Nacional de Material Escolar. Ministério da Educação e Cultura. 1967. Reedição 1972.

MOREIRA, José Francisco. *Dicionário Mor da Língua Portuguesa*. Livro'Mor Editora Ltda. 1967.

BUENO, Francisco S. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. Brasilia Ltda. 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira. 1975.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. Editora Globo. 1984.

VALLE, Diniz A. *Guia de Civismo. Destinado ao Ensino Médio*. Ministério da Educação e Cultura. Brasil. 1969. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_36616/guia_de_civismo>

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. Paz & Terra. 1978.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é Racismo*. Brasiliense. 1980.

GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Marco Zero. 1982.

SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Edições Graal. 1983.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Editora Ática. 1986.

Movimento Negro Unificado. *1978-1988. 10 anos de luta contra o racismo*. 1988.

Páginas da WEB:

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/dona-xepa/>>

<https://www.morganmusic.com.br/site/?page_id=3540>

<<https://acervo.mis-sp.org.br/video/xica-da-silva-direcao-de-caca-diegues>>

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cantrizes/default.php?reg=1&p_secao=27>

<<http://bases.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>

<<https://www.antikarius.com.br/produto/599232/zeze-motta-negritude-lpusado>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/sem-lenco-sem-documento/>>

<<http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/por-onde-andarao/de-zuleide-a-lady-zu>>

<<http://knrecords.com/?pid=109291358>>

<<https://www.vagalume.com.br/news/2012/03/22/jorge-ben-jor-completa-70-anos-confira-algumas-das-revolucoes-que-ele-fez-em-nossa-musica.html>>

<<https://blogdomauroferreira.blogspot.com/2009/12/salve-jorge-e-sua-obra-fundamental-para.html>>

<<https://www.fatiadodiscos.com.br/pd-79cdb0-lp-itamar-assumpcao-e-banda-isca-de-policia-beleleu.html>>

<<https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/marina-1980/>>

<<http://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos>>

<<http://djmessias2.blogspot.com/2011/02/1980-sandra-de-sa-demonio-colorido.html>>

<<http://dvinil.com.br/produto/djavan-seduzir-1981-emi/>>

<http://www.palmares.gov.br/?page_id=26901>

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/06/26/discos-para-descobrir-em-casa-amor-de-lua-emilio-santiago-1981.ghtml>>

<<https://djavan.com.br/discografia/luz/>>

<<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/01/discos-para-descobrir-em-casa-nuvens-tim-maia-1982.ghtml>>

<<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/um-banda-um/>>

<<https://genius.com/albums/Luiz-melodia/Felino>>

<<https://dicionariompb.com.br/sandra-de-sa/dados-artisticos>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/partido-alto/>>

<<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/cinco-albuns-voltam-ao-catalogo-com-outros-tons-da-aquarela-de-emilio.html>>

<<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/raca-humana/>>

<<https://djavan.com.br/discografia/lilas/>>

<<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/livre-para-voar/trilha-sonora/>>

<<https://gilbertogil.com.br/producoes/detalhes/dia-dorim-noite-neon/>>

<<https://djavan.com.br/discografia/meu-lado/>>

<<https://djavan.com.br/discografia/nao-e-azul-mas-e-mar/>>

<<http://www.cultne.com.br/central-africana-pioneira-do-reggae-no-brasil-no-cultne/>>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=black%20rio&pagfis=144019>

<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>>

<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/banco-nacional-da-habitacao-bnh>>

<<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/injuria-racial-x-racismo>>

<<https://oglobo.globo.com/cultura/cultuado-soulman-pernambucano-dos-anos-70-di-melo-redescoberto-em-clipe-dos-black-eyed-peas-disco-novo-filme-2755946>>

Bibliografia referenciada na tese:¹²⁰⁰

AARÃO REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. 2014.

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*, vo. 11, n. 20. 2010.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V. É chegada “a ocasião da negrada bumbar”: as comemorações da Abolição, música e política na Primeira República. In: *Vária História*. 2011.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. 2019.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. 2007.

ALBERTO, Paulina L. Quando o Rio era Black: soul music no Brasil dos anos 70. In: *História: Questões e Debates*, Curitiba, volume 63, nº 2, p. 41-89, jul/dez. 2015.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o Rock e o Brasil dos anos 80*. 2002.

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. 2009.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. [Coleção Retratos do Brasil Negro] 2009.

ALMEIDA, Alexandre B.; FARIAS, Michele W. S. Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim: a violência doméstica exteriorizada por Elza Soares na canção Maria da Vila Matilde. In: *Anais Intecom. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Fortaleza. CE. 29/06 a 01/07/2017, p. 1-10.

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* 2018.

ALONSO, Gustavo. *Simonal. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. 2011.

ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá. 2010.

ALVES, Lidiane C.; FIUZA, Adriana A. F. Elza Soares e a insubmissão das Marias da Vila Matilde: “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”. In: *Revista Feminismos*. Vol.8, N.2, Maio – Agosto 2020, p. 194-206.

ALZUGUIR, Rodrigo. Polêmica e amizade. In: *Wilson Baptista: o samba foi sua glória*. 2013, p. 135-155.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner G. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. In: *Afro-Ásia*, 34, 2006.

ARAÚJO, Cícero. Apresentação. Um “giro linguístico” na história das idéias políticas. In: POCOCK, John. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.). 2013.

¹²⁰⁰Conforme anunciado na introdução desta tese, o autor optou por demarcar em sublinhado as autoras e autores socialmente identificados enquanto negros. Contudo, diante da impossibilidade de contato pessoal com cada nome, o critério foi tomado enquanto a percepção do autor. Do mesmo modo, foram assinalados aqueles que o autor conseguiu localizar imagens (quando já não os conheça). Portanto, reconhece-se a possibilidade de equívocos e o autor deixa liberdade para contato para correções, através do email pessoal: bruno_viniusdemorais@hotmail.com

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Música popular cafona e ditadura militar. 7ª edição. 2010.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes. Ed. Artes Médicas. Porto Alegre. 1990.
- ÁVILA, Fernando B. de. *Pequena enciclopédia de moral e civismo*. Fundação Nacional de Material Escolar. Ministério da Educação e Cultura. 1967. Reedição 1972.
- BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul e discotheque. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. [original de 1979] 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 1970*. Civilização Brasileira. 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 1977.
- BARCELOS, Luiz Claudio. Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996.
- BARCINSKI, André. *Marcelo Nova - O galope do tempo: conversas com André Barcinski*. 2017.
- BARCINSKI, André. *Pavões Misteriosos. 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 2014.
- BERND, Zilá. *O que é Negritude*. 1987.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* 2018.
- BETHENCOURT, Francisco. *Racismos*. Das cruzadas ao século XX. 2018.
- BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, MATEUCCI, PASQUINO. *Dicionário de Política*. Coord. Trad. João Ferreira. Brasília. Ed. Univ. de Brasília. 1998, p. 954-962.
- BORGES, Antônio. *De Jim Crow a Langston Hughes*. “Quando a música começou a ser outra”. 2007.
- BORGES, Juliana. *O que é encarceramento em massa?* 2018.
- BOTELHO, André. SCHWARCZ, Lilia M. Introdução - Cidadania e direitos: aproximações e relações. In: *Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos*. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & Abusos da História Oral*. 2006.
- BRUM, Mario S. I. *Cidade alta: História, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Tese (História). Universidade Federal Fluminense. 2011.
- BRUM, Mário. *Cidade Alta. Histórias, memórias e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Ponteio, 2012.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “*A chama não se apagou*”: Candeia e a Gran Quilombo – Movimentos Negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (História). UFF. 2005.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. 1977.
- CAMARGO, Cândido et al. *São Paulo 1975*. Crescimento e pobreza. São Paulo: Ed. Loyola. 1976.
- CAMARGO, Zeca. *Elza*. 2018.
- CAMISASCA, Marina Mesquita. *Camponeses mineiros em cena: mobilização, disputas e confrontos (1961-1964)*. Dissertação (História). UFMG, 2009.

- CAMÕES, Luiz Vaz. *Os Lusíadas*. São Paulo: L&PM. 2008.
- CANCLINI, Nestor G. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair na modernidade*. 2008, p. XVIII-XIX.
- CANCLINI, Nestor Garcia *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2008.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. História Política. In: *Estudos Históricos*. Núm. 17. 1996, p. 162.
- CARDOSO, Adauto L. DENADI, Rosana. Apresentação. In: CARDOSO, Adauto L. DENADI, Rosana. (orgs.) *Urbanização de favelas no Brasil: um balanço preliminar do PAC*. 2018.
- CARDOSO, Marcos. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. 2011.
- CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. 2009.
- CARMICHAEL, Stockely; HAMILTON, Charles V. *Poder Negro, la politica de liberación em Estados Unidos*. 1976 (Edição mexicana).
- CARNEIRO, Ana M. *Signos da Política representações da subversão: a Divisão de Censura de Diversões Públicas na Ditadura Militar Brasileira*. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2013.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas. In: CAVALCANTI, Berenice, STARLING, Heloisa, e EISENBERG (orgs.). *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. 2004.
- CARVALHO, Marina Helena M.; PRATES, Thiago. Para além das fronteiras: histórias transnacionais, conectadas, cruzadas e comparadas. In: *Temporalidades – Revista de História*, ed. 21, v. 8, n.2, 2016.
- CASTRO, Maurício Barros de. *O Livro do Disco. Gilberto Gil. Refavela*. 2017.
- CASTRO. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2 ed. 1998.
- CHAVES, Wanderson. *O Partido dos Panteras Negras*. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, v.16, n. 30, p. 359-364, jan./jun. 2015.
- COHN, Sergio. *Gilberto Gil – Encontros*. Beco do Azougue. 2007.
- COLLINS, Patrícia H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org). *Pensamento Feminista. Conceitos fundamentais*. 2019.
- CORAÇÃO, Cláudio R.; SOUZA, Francielle. N. de. Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do fim do mundo”, de Elza Soares. *Revista Extraprensa*, v. 12, n. 2, p. 94-113, jan./jun. 2019.
- CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. In: *Estudos Históricos*. vol. 22, nº43, janeiro-junho. 2009.
- CORDEIRO, Janaína Martins. Por que lembrar? A memória coletiva sobre o governo Médici e a ditadura em Bagé. In: AARÃO REIS, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil. 50 anos do golpe de 1964*. 2014.
- CÓRDOVA, Magno Cirqueira. *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*. Dissertação (História). Universidade de Brasília. 2006.
- COSTA, Adriane Vidal. Darcy Ribeiro e o Centro de Estudios de Participación Popular (CENTRO) em Lima: redes intelectuais e circulação de ideias. In: PALTÍ, Elias; COSTA, Adriane Vidal.

Prefácio – Os lugares das ideias na América Latina. In: idem [Orgs] *História Intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX*. 2021.

COSTA, Jurandir F. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro*. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 1983.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. *O que é Cidadania*. 1991 (8º reimpressão, 1999).

CRESPO, Enrique B. Intención, convención y contexto. In: *El giro contextual*. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios. 2007.

DARNTON, Robert. As notícias de Paris: uma pioneira sociedade da informação. In: *Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*. 2005.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico*. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1950-1980. 2011.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. 2017.

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: *Mulheres, raça e classe*. 2016, p. 19. (Livro originalmente publicado em 1981.)

DIAS, Márcia. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2008. 2 ed.

DIGOLIN, Kimberly A.; ASSIS, Jonathan A.; AGATA, Débora. O continente africano na política externa brasileira: de Jânio Quadros a Lula da Silva. In: *Cadernos do Tempo Presente*, n. 24, jun./jul. 2016, p. 94-109. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo>>

DOMINGUES, Petrônio. “Este samba selvagem”: o charleston na arena transatlântica. In: GOMES, Flávio dos Santos; DOMINGUES, P. *Da nitidez e invisibilidade*. Legados do pós-emancipação no Brasil. 2013.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Tempo (UFF)*, vol. 23, 2007.

DUARTE, Adriano Luiz, MEKSENAS, Paulo. História e Movimentos Sociais: possibilidades e impasses na constituição do campo do conhecimento. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 12, n. 1, p. 119-139, 2008.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. 2009.

EVANGELISTA, Lucas Ramalho. “*Minha fé quem faz sou eu*”: identidade e religião em “*Deus é Mulher*” (2018). Monografia (História). Universidade de Brasília, 2019.

FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 1997. 5 ed, p. 97-138.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. 1984.

FERNÁNDEZ, Marta. Aimé Césaire: as exclusões e violências da modernidade colonial denunciadas em versos. In: TOLEDO, Áureo (org.). *Perspectivas pós coloniais e decoloniais em relações internacionais*. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1975.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Xico Rei (1985)*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. 2014.

FERREIRA, Wallace. A África na Política Externa Brasileira: análise de distanciamentos e aproximações entre as décadas de 1950 e 1980. In: *Revista acadêmica de Relações Internacionais*. n°4. Vol. 11, 2013.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. IN: FICO, Carlos (org.). *1964-2004 – 40 anos do golpe: ditadura militar e resistências no Brasil*. 2004.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. 1997.

FILGUEIRAS, Juliana Miranda. A produção didática de educação moral e cívica: 1970-1993. In: *Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional* (Curitiba. Impresso), v. 3. 2008.

FILGUEIRAS, Juliana Miranda. *Os Processos De Avaliação De Livros Didáticos No Brasil (1938-1984)*. Tese (Educação: História, Política, Sociedade). Pontifícia Universidade Católica De São Paulo. 2011.

FLÉCHET, Anaís. *Madureira chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX*. 2017.

Folias de Minas Gerais/ Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Belo Horizonte: Iepha (*Cadernos do Patrimônio*), 2018.

FRIAS, Gabriela Miranda de. “Entre o sim e o não existe um vão”: um estudo sobre Itamar Assumpção e o álbum Sampa Midnight (1986). Dissertação (Filosofia). Universidade de São Paulo. 2020.

GALUCIO, Andrea Xavier. *Civilização Brasileira e Brasiliense: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. Tese (História). Universidade Federal Fluminense. 2009.

GALVÃO, Ramiz. *Vocabulário Etymologico, orthographico e prosodico*. 1909 (sem informações editoriais).

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. 2008.

GENOVESE, Eugene. *A terra prometida. O mundo que os escravos criaram*. 1988.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro. O Renascença Clube*. 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2012.

GIRARDET, Raoul. Para uma introdução ao imaginário político. In: *Mitos e mitologias políticas*. 1987.

GOMES, Ângela de Castro, FERREIRA, Jorge. *Jango: as múltiplas faces*. 2007.

GOMES, Angela de Castro. *A Invenção do Trabalho*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. (1ªed. 1988).

GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937)*. 2005.

GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia. *Enciclopédia negra*. 2021.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz aquém e além da bossa nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2010.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 2017.

- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.* 2008.
- GONÇALVES, Eloá Gabrielle. *Banda Black Rio: o soul no Brasil na década de 1970.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. 2011.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios intervenções e diálogos.* 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. et al. *Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244.* 1983.
- GORENDER, Jacob. *A escravidão reabilitada.* São Paulo: Ática. 1990.
- GOULART, Lauren C. *Cultura africana: um desafio para a educação infantil.* Monografia (Pedagogia). Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. 2018.
- GRANGEIA, Mario L. Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucília A N. (orgs.). *O Brasil Republicano. Vol. 5. O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016: Quinta República (1985-2016).* 2018.
- GRIN, Mônica; MAIO, Marcos C. O antirracismo da ordem no pensamento de Afonso Arinos de Melo Franco. In: *Topoi*, v. 14, n.26. 2013.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raça e democracia.* 2002.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e Antirracismo no Brasil.* 3º ed. 2009 (1º ed. 1999).
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Moda, cultura e identidades. 2008, In: *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.* 2008. UFBA.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais.* 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 2005.
- HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos.* 2012.
- HOBSBAWM, Eric. A história de baixo pra cima. In: *Sobre a História. Ensaios.* 1998.
- HOBSBAWM, Eric. Maio de 1968. In: *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz.* 1998, p. 305-323.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991.* 1995.
- HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz.* Trad.: Ângela Noronha. 6 ed. rev. e ilustr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- HOLLANDA, Cristina Buarque. VEIGA, Luciana Fernandes. AMARAL, Oswaldo E. Introdução. In: *A Constituição de 88: trinta anos depois.* 2018.
- HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?.* Mulheres negras e feminismo. 2020.
- HYGINO, Cacau. *Zezé Motta: Um canto de luta e resistência.* 2018.
- IGLESIAS, Francisco. Segundo Momento: 1838-1931. In: *Historiadores do Brasil.* 2000, p. 65-72.

- INGLIS, Sam. *O livro do disco. Harvest. Neil Young*. Trad. Diogo Henriques. Ed. Cobogó. 2016.
- IUMATTI, Paulo Teixeira. Reviravoltas no mercado editorial. In: *Brasiliense, 50 anos*. 1993. s/p.
- KING, Martin Luther. *Grito de Consciência*. 1968.
- KOSSLING, Karin Sant Anna. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo. 2007.
- LAMARÃO, Luisa Q. *As muitas histórias da MPB*. As ideias de José Ramos Tinhorão. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, UFF, Rio de Janeiro, 2008.
- LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* Ed. Brasiliense. 1997.
- LIBERATO, Rita de Cássia. *Cidade e Exclusão: o lugar de moradia dos excluídos*. O caso de Belo Horizonte. Tese (Geografia). PUC Minas. 2007.
- LIMA, Lilian C. B.; SILVA, Gabriela C. Discurso biográfico de (re)existência negra na poética sonora e imagética de “A mulher do fim do mundo”, de Elza Soares. In: *Revista Philologus*, Ano 26, n. 78 Supl. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez. 2020, p. 1423-1440.
- LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). PUC Rio de Janeiro. 2018.
- LIMA, Lucas Pedretti. *Bailes Soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. 2018.
- LINEUBAGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças*. Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. 2008.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Ensaios e conferências. 2020, p. 30 Versão original de 1984.
- LOUZEIRO, José. *Elza – cantando para não enlouquecer*. 2010.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.) *Pensamento feminista*. Conceitos fundamentais. 2019.
- LUNA, Francisco Vidal, KLEIN, Herbert. Transformações econômicas no período militar (1964-1985). In: AARÃO REIS FILHO, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 2014.
- LUTHER KING, Martin. *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. 2006.
- MAGALHÃES, Maria C. P. F; SOUZA, Ana G. R. Identidade cultural na música negra: o exemplo do soul e do rap. In: *Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/Jataí: História e Diversidade Cultural*. Textos Completos. 2012.
- MAIO, Marcos Chor. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 14. Núm. 41. Out/1999. P. 141-158.
- MARABLE, Manning. *Malcolm X*. Uma vida de reinvenções. 2013.
- MARICATO, Ermínia. *Política Habitacional no Regime Militar*. Do milagre brasileiro à crise econômica. 1987.
- MARSIGLIA, Luciano. Desarmado e perigoso: como o movimento Black Rio apavorou a ditadura militar. In: *Revista Super Interessante* [Coleção História do Rock Brasileiro, vol02.]. Novembro de 2004.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume 1 - de 1902 a 1964. 2015.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II - de 1964 a 1985. 2015.

MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX - 1900-1949*. 2007.

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. 2012.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo. Ed. 34. 2003.

MENESES, José Newton Coelho. Apresentação: culturas alimentares, práticas e artefatos. In: *Varia Historia*, vol. 32, núm. 58, Jan/Abr. 2016, p. 15-20.

MENEZES, Enrique V. *A música tímida de João Gilberto*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Belas Artes. USP, São Paulo, 2012.

MENICUCCI, Telma. LOTTA, Gabriela. A trajetória das políticas sociais nos 30 anos desde a Constituição de 1988. In: HOLLANDA, Cristina B. VEIGA, Luciana F. AMARAL, Oswaldo E. *A Constituição de 88: trinta anos depois*. 2018.

MERCÊS, Geander B. *De Ilê Ifé ao Ilê Aiyê: uma releitura do carnaval soteropolitano*. Dissertação (Ciências Sociais). 2017.

MIGUEL, Antonio C. *Guia da MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. 1999.

MITRE, Antonio Fernando. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. 2003.

MORAIS, Bruno Vinícius L. “Sim, sou um negro de cor”. Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil nos anos 1960. Dissertação (Mestrado. História). Universidade Federal de Minas Gerais. 2016.

MORAIS, Bruno Vinícius L. de. A MPB e a reivindicação antirracista no Brasil durante a ditadura militar: uma proposta de abordagem teórico-conceitual. In: CUNHA, André Lescovitz et al (org.). *O fazer historiográfico na contemporaneidade*. 1ed. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, 2019, v. 01, p. 151-170.

MORAIS, Bruno Vinícius L. de. Um antirracismo liberal conservador? Orgulho Negro e a denúncia do racismo por Wilson Simonal nos anos 1960. In: BOHOSLAVSKI, Ernesto, MOTTA, Rodrigo P. S., BOISARD, Stéphane (orgs.) *Pensar as direitas na América Latina*. 2019, p. 245-265.

MOREIRA, José Francisco. *Dicionário Mor da Língua Portuguesa*. 1967. BUENO, Francisco S. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. 1974.

MOTTA, Nelson. Caia na gandaia. In: *Coleção História do Rock Brasileiro. Vol. 02. Super Interessante*. 2004.

MOTTA, Nelson. *Vale tudo. O som e a fúria de Tim Maia*. 2007.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política. In: *páginas*, año 8 - n° 17. 2016.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. In: *Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana. 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política. In: REIS FILHO, Daniel, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo P. S. (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. 2006.

Movimento Negro Unificado. 1978-1988. 10 anos de luta contra o racismo. 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Reedição 2012.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2008.

MUNIZ, Marianna Gomes. *Movimento Black Rio e sua influência na construção da identidade negra no Rio de Janeiro: um estudo das representações no Jornal do Brasil (1976-1977)*. Monografia (História). PUC. Paraná. 2018.

NACKED, Rafaela C. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. Dissertação (História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *1964. História do regime militar brasileiro*. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: *Revista Brasileira de História*, v. 24, n°47, p. 103-126. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico*. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2008 [3 ed].

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música - história cultural da música popular*. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2010.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Negro Revoltado*. 2. ed. 1982.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. 2018.

NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. "Para animar a festa". A música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Música). Universidade Estadual de Campinas. 2008.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. 2018.

NAVES, Santuza C. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - vol. 15, n° 43, junho/2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. 2010.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume 1 (As origens)*. 2017.

O Eremita. *Discografia comentada do Deep Purple. Os discos de estúdio*. [1° versão de 2012] Versão 10.2. Janeiro de 2021, p. 11. Disponível em: <<http://www.arquivosdoeremita.com.br/>>

OLIVEIRA, Claudio Jorge P. *Disco é cultura. A expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Fundação Getúlio Vargas. 2018.

OLIVEIRA, Iris Agatha de. *Black soul e “samba de raiz”*: convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro. 1975-1985. Dissertação (Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação (Comunicação). Universidade Federal da Bahia. 2008.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. *A cena musical da Black Rio*. Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. 2018.

OLIVEIRA, Nathalia Fernandes de Oliveira. *A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, 2015.

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

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista. 2015.

PALTI, Elias; COSTA, Adriane Vidal. Prefácio – Os lugares das ideias na América Latina. In: idem [Orgs] *História Intelectual e circulação de ideias na América Latina nos séculos XIX e XX*. 2021.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2015.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. SEBADELHE, Zé Octávio. *1976. Movimento Black Rio*. 2016.

PENA, Kamila Duarte. *Configurações do racismo nas redes sociais*. Dissertação (Gestão em Organizações Aprendentes). Universidade Federal da Paraíba. 2017.

PEREIRA, Amilcar A. SANTOS NETO, Agenor B. “Legítimos propagadores do racismo negro?” O Movimento Negro Contemporâneo e a luta contra o racismo durante a ditadura civil-militar no Brasil. In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália. (orgs.) *A ditadura aconteceu aqui: a história oral e as memórias do regime militar brasileiro*. 2017.

PEREIRA, Amilcar Araújo. *O mundo negro. Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro Contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Analúcia D. *A Revolução Sul-Africana. Classe ou raça, revolução social ou libertação nacional?* 2012.

PESTANA, Marco e OAKIM, Juliana. A ditadura nas favelas cariocas. In: Rio de Janeiro (estado). *Comissão da Verdade do Rio*. Relatório. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 118-126.

PETTER, Margarida. O léxico compartilhado pelo português angolano, brasileiro e moçambicano. In: Revista *Veredas*, n° 9. 2008.

PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. 2013.

PIRES, Thula R. O. Colorindo memórias: ditadura militar e racismo. In: *Relatório final Comissão da Verdade do Rio de Janeiro*. 2015, p. 127-138.

PITANGUY, Jacqueline. A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. 2019.

- POCOCK, John. G. A. *El Momento Maquiavélico*. El pensamiento político florentino y la tradición republicana atlântica. 2002.
- POCOCK, John. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.). 2013.
- QUADRAT, Samantha & ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e Política. 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. 1995.
- RATTS, Alex. RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. (coleção Retratos do Brasil Negro). 2010.
- Realidade*. Editora Abril. Ano II. Número 19. Outubro de 1967.
- REIS FILHO, Daniel A. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014.
- REIS, Alexandre. *“Eu quero ver quando Zumbi chegar”*. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. 2014.
- REIS, Alexandre. Depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua. In: *Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio*. 2012, p. 7. Disponível em: <<http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>
- REIS, Raíssa Brescia. *Negritude em dois tempos: emergência e instituição de um movimento (1931-1956)*. Dissertação (História), UFMG, 2014.
- RIBEIRO FRANCISCO, Flávio Thales. *Da segunda abolição ao fim da democracia racial: interpretações historiográficas sobre a presença do negro na história republicana do Brasil*. In: *Estudios del ISHIR*, 20, 2018, pp. 35-52. <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* 2017.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2014.
- RIOS, Flávia. O protesto negro no Brasil contemporâneo (1978-2010). In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, 85: 41-79, 2012.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. 2007.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* 3.ed. 2012.
- ROSANVALLON, Pierre. *La consagración del ciudadano*. Historia del sufragio universal en Francia. Trad. Ana Garcia Bergua. Instituto Mora. 1999.
- ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo – 1970-1980*. 1988.
- SANSONE, Lívio. Orelha do livro GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2º edição. 2012.
- SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas Dissonantes*. História (oral) de cantoras negras. 2009.

SANTOS, Fernanda B. A temática racial no debate internacional e a conceituação do termo estabelecida pela UNESCO na década de 1950. *Revista Thema*. 2014. <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/QuestaoRacial>>

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é Racismo*. 1980.

SANTOS, Natalia Neris da S. *A voz e a palavra do Movimento Negro na Assembleia Nacional Constituinte (1987/1988): um estudo da demanda por direitos*. Dissertação (Direito). Fundação Getúlio Vargas. 2015.

SANTOS, Natalia Neris S. *Vozes negras no Congresso Nacional: o Movimento Negro e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988*. In: *39º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS*. 2015.

SANTOS, Patrick S. dos. O Negro na Revolução Socialista Brasileira: uma análise das expectativas de Florestan Fernandes. In: *Mosaico*, vol. 12, nº19, 2020, p. 7-31.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. 2005.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. 2009.

SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloisa M. *Brasil: Uma biografia*. 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. 2012.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958- 1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 1998.

SILVA, Joselina da. *A União dos Homens de Cor: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50*. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, nº2, 2003.

SILVA, Marcelo Leolino. A História e a identidade negra nas fontes primárias do MNU. In: *Congresso Internacional de História*. Jataí. Universidade Federal de Goiás. 2016.

SILVA, Marcelo Leolino da. *A História no discurso do Movimento Negro Unificado: os usos políticos da História como estratégia de combate ao racismo*. Dissertação (História). Universidade Estadual de Campinas. 2007.

SILVA, Marlon L. TOURINHO, Helena L. Z. O Banco Nacional de Habitação e o Programa Minha Casa Minha Vida: duas políticas habitacionais e uma mesma lógica locacional. In: *Cad. Metrop.*, São Paulo, v. 17, n. 34, pp. 401-417, nov. 2015.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Itamar Assumpção e a encruzilhada urbana: negritude e experimentalismo na vanguarda paulista*. Tese (História). Universidade Estadual Paulista. 2020.

SINGER, Paul. BRANT, Vinícius C. (orgs.). *São Paulo: o povo em movimento*. 1980.

SINGER, Paul. O processo econômico. In: AARÃO REIS FILHO, Daniel. (coord.). *Modernização, ditadura e democracia. 1964-2010* [História do Brasil Nação 1808-2010, vol 5]. 2014.

SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira (orgs.) *São Paulo: O povo em movimento*. 1980. Para uma abordagem teórica de referência na sociologia dos movimentos sociais, GOHN, Maria da Glória Marcondes. *Novas teorias dos movimentos sociais*. 2008.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. 1996.

SKINNER, Quentin. *Visões da Política: Sobre os métodos históricos*. 2002.

SOLIDADE, Luana Lise Carmo da. *Blues e Samba traduzindo corpos de mulheres negras em performances de Billie Holiday e Elza Soares*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2017.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. 2017.

SOUZA, Francielle Neves. *A desconstrução dos mitos sobre a mulher negra: um olhar sobre Elza Soares, Tássia Reis e Mc Soffia*. Monografia (Graduação em Jornalismo). Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.

SOUZA, Neusa Souza. *Tornar-se negro. Ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 1983.

STARLING, Heloisa. SCHWARCZ, Lilia. Lendo canções e arriscando um refrão. In: *Revista USP*, n° 68. 2005-2006.

STROUD, Sean. Música popular experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. Trad.: Saulo Adriano. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 86-97, set/nov. 2010.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2008.

TINHORÃO, José Ramos. As gafeiras. In: *Os sons que vem da rua*. 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. 1993.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. 2004.

VALLE, Diniz A. *Guia de Civismo. Destinado ao Ensino Médio*. Ministério da Educação e Cultura. Brasil. 1969. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_36616/guia_de_civismo>

VAZ, Toninho. *Meu nome é ébano. A vida e a obra de Luiz Melodia*. 2020.

VIANNA, Hermano. *O Baile funk carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Dissertação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Depto. de Antropologia. 1987.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 2012.

VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. (Mestrado em História) – UFJF. 2008.

WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, 2013.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. 2019.

Referências audiovisuais.

Documentário. *Daquele instante em diante*. Direção: Rogério Velloso. Instituto Itaú Cultural. 2011. 150min.

Documentário *Ninguém sabe o duro que dei*. Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito leal, Globo Filmes, 2009. 100 min.

Comédia *É Simonal*. Direção: Domingos Oliveira. César Thedim Produções. 1970. 87 min.

Documentário *Jazz. A film by Ken Burns*. Direção: Ken Burns. Som livre. 2002. 724 min.

The Blues. Coleção de filmes organizada por Martin Scorsese. Som livre. 2003. Total: 806 min.

Disco 1: *Feel like going home*. Direção: Martin Scorsese.

Disco 2: *The soul of a man*. Direção: Wil Wenders.

Disco 3: *The road to Memphis*. Direção: Richard Pearce.

Disco 4: *Warming by the Devil's Fire*. Direção: Charles Burnett.

Disco 5: *Godfathers and Sons*. Direção: Marc Levin.

Disco 6: *Red, White and Blues*. Direção: Mike Figgis.

Disco 7: *Piano Blues*. Direção: Clint Eastwood.

Livretos de coleções completas (textos foram base como bibliografia):

Coleção Folha *Clássicos do Jazz*. Textos por Carlos Calado. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. 64 p.

Vol. 1: Nat King Cole.

Vol. 2: Herbie Hancock.

Vol. 3: Louis Armstrong.

Vol. 4: Charlie Parker.

Vol. 5: Art Blakey.

Vol. 6: Ella Fitzgerald.

Vol. 7: Chet Baker.

Vol. 8: Thelonius Monk.

Vol. 9: Benny Goodman.

Vol. 10: Horace Silver.

Vol. 11: Miles Davis.

Vol. 12: Billie Holiday.

Vol. 13: Duke Ellington.

Vol. 14: Chick Corea.

Vol. 15: Ornette Coleman.

Vol. 16: Dizzie Gillespie.

Vol. 17: John Coltrane.

Vol. 18: Al Di Meola.

Vol. 19: Charles Mingus.

Vol. 20: Lee Morgan.

Coleção Folha *50 anos de Bossa Nova*. Textos por Rui Castro. Rio de Janeiro, MEDIAfashion, 2008. 64 p.

Vol. 1: Antônio Carlos Jobim.

Vol. 2: Dick Farney.

Vol. 3: Vinícius de Moraes.

Vol. 4: Baden Powell.

- Vol. 5: Carlos Lyra.
- Vol. 6: Nara Leão.
- Vol. 7: João Donato.
- Vol. 8: Johnny Alf.
- Vol. 9: Lucio Alves.
- Vol. 10: Miúcha.
- Vol. 11: Roberto Menescal.
- Vol. 12: Marcos Valle.
- Vol. 13: Leny Andrade.
- Vol. 14: Pery Ribeiro.
- Vol. 15: Sylvia Telles.
- Vol. 16: Maysa.
- Vol. 17: Wilson Simonal.
- Vol. 18: Os Cariocas.
- Vol. 19: Joyce.
- Vol. 20: Milton Banana Trio.

Coleção Folha *Raízes da Música Popular Brasileira*. Edição e coordenação dos textos: Carlos Calado. Rio de Janeiro, MEDIAfashion. 2010. 64 p.

- Vol. 1: Noel Rosa. Texto por João Máximo.
- Vol. 2: Lamartine Babo. Texto por Mathilda Kóvak.
- Vol. 3: Cartola. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 4: Pixinguinha. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 5: Ataulfo Alves. Texto por Hugo Sukman.
- Vol. 6: Lupicínio Rodrigues. Texto por Arthur de Faria.
- Vol. 7: Adoniram Barbosa. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 8: Dolores Duran. Texto por Rodrigo Faour.
- Vol. 9: Ary Barroso. Texto por Moacyr Andrade.
- Vol. 10: Luiz Gonzaga. Texto por Tárík de Souza.
- Vol. 11: Nelson Cavaquinho. Texto por Tárík de Souza.
- Vol. 12: Dorival Caymmi. Texto por Aluisio Didier.
- Vol. 13: Braguinha. Texto por Zuza Homem de Mello.
- Vol. 14: Herivelto Martins. Texto por Rodrigo Faour.
- Vol. 15: Jackson do Pandeiro. Texto por Kiko Ferreira.
- Vol. 16: Paulo Vanzolini. Texto por Tom Cardoso.
- Vol. 17: Sílvio Caldas. Texto por Hugo Sukman.
- Vol. 18: Chiquinha Gonzaga. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 19: Jacob do Bandolim. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 20: Ernesto Nazareth. Texto por Irineu Franco Perpétuo.
- Vol. 21: Ismael Silva. Texto por Luiz Fernando Vianna.
- Vol. 22: Assis Valente. Texto por Moacyr Andrade.
- Vol. 23: Geraldo Pereira. Texto por Luiz Fernando Vianna.
- Vol. 24: Waldir Azevedo. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 25: Sinhô. Texto por João Máximo.

Coleção Folha *Soul & Blues*. Edição e coordenação dos textos: Carlos Calado. Rio de Janeiro, MEDIAfashion. 2015. 48 p.

- Vol. 1: Stevie Wonder. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 2: Marvin Gaye. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 3: James Brown. Texto por Carlos Calado.

- Vol. 4: Ike & Tina Turner. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 5: Jackson 5. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 6: Diana Ross & The Supremes. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 7: Barry White. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 8: Curtis Mayfield. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 9: The Commodores. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 10: Otis Redding. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 11: Gladys Knight & The Pips. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 12: Isaac Hayes. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 13: The Temptations. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 14: Etta James. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 15: Smokey Robinson. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 16: B.B. King. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 17: Muddy Waters. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 18: Buddy Guy. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 19: John Lee Hooker. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 20: Robert Cray. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 21: Howlin' Wolf. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 22: Fats Domino. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 23: Robert Johnson. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 24: Koko Taylor. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 25: Johnny Winter. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 26: Albert Collins. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 27: Magic Slim. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 28: Bessie Smith. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 29: James Cotton. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 30: Shemekia Copeland. Texto por Helton Ribeiro.