

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Instituto de Geociências

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

**IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NO URBANO: O QUARTEIRÃO DO
SOUL EM BELO HORIZONTE**

Belo Horizonte
2008

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

**IDENTIDADE E RESISTÊNCIA NO URBANO: O QUARTEIRÃO DO
SOUL EM BELO HORIZONTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia.

Área de concentração: Organização do Espaço

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Soares de Moura Costa

Belo Horizonte

2008

Dedico este trabalho para Wander, meu Norte.

Wolverine & Ludmila, sempre.

AGRADECIMENTOS

Quatro anos de trabalho. Como caberiam agradecimentos no espaço de uma página? Sempre acreditei que o trabalho acadêmico era uma tarefa solitária. Mas este jogou por terra minha convicção. A construção até sua finalização, contou, o tempo todo, com a contribuição de pessoas preciosas. Ainda assim, correndo o risco de deixar alguém de fora, agradeço.

Em primeiro lugar à timoneira desse trabalho, que me guiou em segurança e com tranquilidade, mesmo nos períodos de maior turbulência, minha orientadora professora Heloísa Soares de Moura Costa. Agradeço a todos os professores com quem tive a honra de conviver no IGC, especialmente ao professor Geraldo Magela Costa, por suas brilhantes provocações que mudaram meu foco e possibilitaram a descoberta de meu objeto de pesquisa, e ao professor Cássio Vianna Hissa, pelo seu modo peculiar de perceber a educação e a música. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais - FAPEMIG pela bolsa concedida.

Aos amigos, mais que irmãos, Carlos, Adélia e Letícia que ouviram com paciência e são fontes de incentivo permanente. Cláudia, Marcus e Eduardo, tradutores de primeira! Aos meus alunos, que me obrigam a repensar cotidianamente a prática acadêmica e a crescer junto com eles.

À minha mãe, D. Vera, que sempre me ensinou a perceber o valor das pessoas e a lutar contra todo tipo de preconceitos. Agradeço também a Allex de Souza, discípulo e responsável pelo projeto gráfico da tese.

Wander, meu companheiro de jornada, não existem palavras que expressem minha gratidão. Só amor.

E aos meus, agora *brothers*: DJ ACoisa, Sir Dema, King Nino Brown, Gerson King Combo, Dom Filó, Mr. Funky Santos, Lúcia Duarte, ao mestre Geraldão, que teve a ousadia de criar um novo rádio em Belo Horizonte e influenciou meu gosto e minha formação, anos depois, como radialista.

Por último, e especialmente, a todos os integrantes do Quarteirão do *Soul - brothers of soul* - e ao padrinho James Brown, que nos proteja a todos! Amém!

Diga bem alto, eu sou negro e com orgulho!

Agora nós demandamos uma chance para fazer algo para nós
Estamos cansados de bater a cabeça contra a parede
E trabalhando para outra pessoa
Nós somos pessoas, nós somos como os pássaros e as
abelhas
Nós preferimos morrer em pé
Do que viver ajoelhados
Diga bem alto, eu sou negro e com orgulho!

James Brown

RESUMO

A metropolização de alguns centros urbanos estabeleceu novas formas de relacionamento e percepção da cidade. O crescimento urbano, associado ao desenvolvimento tecnológico, atribui outros sentidos para a cidade, novas influências vão se delineando e criando diferentes parâmetros de sociabilidade. Tais parâmetros, muitas vezes, se constituem a partir da fruição de produtos midiáticos. Assim, em Belo Horizonte, vemos surgir novos espaços, ou mesmo, antigos locais que se transformam pela apropriação de grupos formados pelo gosto comum por determinados produtos culturais. Este trabalho visa investigar, a partir das manifestações ligadas aos produtos da mídia, como as diversas identidades se constituem no espaço urbano e como estas influenciam na apropriação e nos novos usos que são imputados ao espaço, o que possibilita o surgimento do espaço diferencial, como conceituado por Henri Lefebvre. Nossa abordagem tem como objeto empírico as manifestações ligadas à *black music*, mais especificamente ao Quarteirão do *Soul*, movimento que acontece nas tardes de sábado na região central de Belo Horizonte, na Rua Goitacazes entre São Paulo e Curitiba. Nosso trabalho apresenta uma manifestação de apropriação do espaço urbano promovida pela paixão comum por um produto da cultura de massa - a *soul music*. Dentre as peculiaridades do nosso objeto de pesquisa está o fato de ser um movimento encabeçado por pessoas de baixa renda, vindas das mais diferentes regiões da cidade, na faixa dos 45-50 anos, que se reúnem todos os sábados na área do baixo-centro de Belo Horizonte, apossando-se da calçada e da rua para dançar *black music*, e também têm esse espaço como ponto de sociabilidade e de afirmação de sua identidade. O Quarteirão do *Soul* surgiu como uma forma de se reencontrarem os amigos que freqüentavam os chamados bailes *black* no centro da cidade nos anos 70 e que, com o passar dos anos, foram sendo expurgados para a periferia da cidade. Tal manifestação constitui uma forma de resistência, pois os participantes do Quarteirão do *Soul* se apropriaram do local sem o aval da prefeitura e também se caracteriza pela afirmação da identidade de seus participantes, que se espelham no discurso de igualdade, na vestimenta e na dança criados pelo movimento *soul* e na figura do cantor James Brown.

Palavras-chave: identidade; *black music*, espaço diferencial, formas simbólicas.

ABSTRACT

The metropolizing of certain urban centers established new forms of relationships and perception of the city. Urban growth, associated with technological development, attributes other meanings to the city; new influences delineate themselves and create different parameters of sociability. Such parameters often establish themselves from the fruition of media products. In this way, in Belo Horizonte, we witness the surge of new spaces, or even, old spaces that transform themselves through the appropriation by groups constituted by similar tastes for specific cultural products. This work aims at investigating, from the manifestations connected to the media products, how the diverse identities constitute themselves in the urban space and how these influences in the appropriation and the new uses that are attributed to the space enable the surge of differential space, as conceived by Henri Lefebvre. Our approach has as the empirical object the manifestations connected to black music, specifically in the *Quarteirão do Soul* (Soul's Block), a movement that takes place on Saturday afternoons in the central region of Belo Horizonte, on Goitacazes street between streets São Paulo and Curitiba. Our work presents a manifestation of appropriation of the urban space, promoted by the common passion for a product of popular culture – soul music. Among the peculiarities of our research object is the fact that the movement is headed by people of low income, from the most different regions of the city, generally 45-50 years of age, that gather all Saturdays in the center of Belo Horizonte, taking over the sidewalks and the street to dance black music, and also hold this space as a social connection and the affirmation of their shared identity. The *Quarteirão do Soul* was born as a means to reconnect with friends that frequented the black dances in the center of the city in the 70s and that, with the passing of time, were expunged to the suburbs. Such manifestation constitutes a form of resistance, as the participants of the *Quarteirão do Soul* appropriate themselves of the place without permission from the mayor's office and that it is also characterized by the affirmation of the identity of its participants, who mirror themselves in the discourse of equality, the clothing and dance created by the soul movement in the figure of the singer James Brown.

Key-words: identity; black music; differential space; symbolic forms.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - NAS PRÁTICAS ESPACIAIS SE DESCORTINA OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO	9
1 AS CIDADES E AS FORMAS SIMBÓLICAS: A CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO.....	17
1.1 O enfoque da Hermenêutica de Profundidade de Thompson e sua aplicação a partir da Teoria do Espaço de Lefebvre	17
1.2 Uma análise sócio-histórica no estudo da questão urbana a partir da evolução do pensamento geográfico.....	28
1.3 As teorias sobre o espaço na visão de Lefebvre	36
2 ESPAÇO, CULTURA E IDENTIDADE	45
2.1 O processo de mudanças no cotidiano urbano a partir das transformações do meio técnico-científico-informacional.....	45
2.2 A cultura como objeto de investigação	51
2.3 As relações entre identidade e espaço.....	57
3 POR UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-ESPACIAL: DO LAMENTO DO BLUES À LUTA PELOS DIREITOS CIVIS - O SURGIMENTO DA SOUL MUSIC NOS ESTADOS UNIDOS	69
3.1 O Blues: do lamento rural para as grandes cidades	70
3.2 Os “race records” e uma cartografia dos estilos do blues.....	74
3.3 O surgimento do blues urbano	77
3.4 A música negra no pós-guerra: a transformação do blues, o nascimento do rock and roll, a luta pelos direitos civis e o surgimento da <i>soul</i> -music.....	80
3.4.1 Separados, mas “iguais”	83
3.4.2 Martin Luther King Jr.	87
3.4.3 Malcolm X.....	91
3.4.4 O Black Panther Party for Self-Defense	92
3.5 A repressão ao movimento pelos direitos civis, a mobilização social e o surgimento do <i>soul</i>	93

3.6 As gravadoras e a descoberta dos talentos da <i>soul music</i>	98
4 A EMERGÊNCIA DA BLACK MUSIC NO CONTEXTO CULTURAL DO BRASIL	103
4.1 A evolução dos meios de comunicação de massa no país a partir dos anos 60.....	103
4.2 <i>Black is beautiful</i> : dos novos cantores à noite do <i>Shaft</i>	113
4.3 O movimento <i>soul</i> em Belo Horizonte	124
4.4 O advento da <i>disco-music</i> , o fim da era <i>black-power</i> e o surgimento do quarteirão do <i>Soul</i> em 2004	130
5 A SIMBOLOGIA DO MOVIMENTO SOUL.....	139
5.1 A constituição do código do espaço da <i>soul music</i>	139
5.2 O mito James Brown - o paradigma do orgulho negro	141
5.3 A dança black	152
5.4 A moda black.....	158
CONCLUSÕES, MAS SEM PONTO FINAL	172
REFERÊNCIAS	177
Apêndice A - Perfil dos entrevistados	184
Apêndice B - Relação de documentários e filmes de referência	187
Anexo A - Matéria “Black Rio - O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil”, Jornal do Brasil, Caderno B de 17 de julho de 1976	188
Anexo B - Manifesto lançado pelo grupo de dança Black Minas no início dos anos 80 intitulado “O soul está se decaindo”	192

INTRODUÇÃO - NAS PRÁTICAS ESPACIAIS SE DESCORTINA OS ESPAÇOS DE REPRESENTAÇÃO

Nem todo pesquisador pode ser dar ao luxo de dizer que o seu objeto de pesquisa veio a seu encontro. Mas esse é o meu caso. Entender a questão urbana hoje, a partir da abordagem das formas simbólicas que permeiam a sociedade, ou seja, a partir dos fenômenos culturais é uma tarefa que pressupõe vários tipos de recortes, pois a cidade se divide em diversos territórios constituídos por diferentes grupos sociais que convivem, às vezes em conflito, às vezes de maneira harmoniosa em meio à diversidade do espaço urbano. Estes grupos desempenham papéis sociais, em momentos distintos, mas que muitas vezes se sobrepõem. Analisar as relações sociais no cotidiano pressupõe o exercício de uma percepção que extrapole uma determinada categoria analítica. Se os papéis e os usos da cidade se misturam, cabe ao pesquisador lançar mão de uma gama de categorias de análise que lhe permita ampliar sua visão, a partir da realidade focada.

Minha formação de origem é a área da comunicação social. Grande parte da trajetória de estudos foi focada nas relações simbólicas e os laços sociais possibilitados pela interação com a mídia. O interesse pela Geografia surgiu a partir da leitura de Milton Santos no mestrado. Até então, para mim, a Geografia cuidava das relações entre clima, relevo e vegetação. Milton Santos me mostrou que o objeto da Geografia localiza-se, não apenas no solo, mas na vida e nas relações que se estabelecem acima dele também. A partir do contato com o autor, descobri a possibilidade de referenciar as relações simbólicas ao espaço.

Sendo goiana de nascimento, mas tendo dado os primeiros passos em solo belorizontino, minha paixão pela cidade, e a descoberta das indagações promovidas pela Geografia, me levaram à busca pelo doutoramento nessa área. O objeto de pesquisa, a princípio localizava-se nas relações estabelecidas entre a publicidade e a cidade. O simbólico e o espacial.

As discussões que foram surgindo ao longo das disciplinas cursadas trouxeram outro enfoque. Comecei a perceber, como as identidades que circulam na cidade têm influência e são influenciadas por determinados espaços. Como estas

identidades se configuram, confirmando a hegemonia de outras, ou como surgem as identidades de resistência aos valores hegemônicos. Acredito que tais discussões foram imprescindíveis para a descoberta e escolha do meu objeto de pesquisa: o Quarteirão do *Soul*.

Meu primeiro encontro com o objeto se deu por acaso. Ao passar no referido quarteirão, no dia 03 de abril de 2004, um tranqüilo sábado à tarde, como são os do centro da cidade, o que primeiro me chamou a atenção foi a música. James Brown, que eu adoro, tocava em alto volume numa caravan. Buscando de onde partia o som, me deparei com vários homens de meia-idade fazendo incríveis piruetas, ao redor do carro. Fiquei alguns minutos olhando e achando curioso, não apenas pela música. Na verdade, o que me chamou a atenção foi a idade dos dançarinos. O senso comum nos ensina que manifestações de rua são, praticamente, prioridade de jovens.

Passados dois sábados, retornei ao local e vi a primeira manifestação de apropriação do espaço. Uma faixa com os dizeres: “Bem vindo ao Quarteirão do *Soul*. Aqui a velha guarda se reúne”. Naquele momento, toda a teoria discutida em sala de aula se encaixou com a prática que ali vislumbrava. E percebi que, naquele local, começava a se delinear um movimento de apropriação do espaço urbano.

Depois daquele sábado fiz ainda mais quatro visitas, apenas observando os dançarinos do outro lado da rua. E fazendo questão que eles também me vissem. No quinto sábado, atravessei a rua e travei meu primeiro contato com o universo dos freqüentadores da *soul music*.

O Quarteirão do *Soul* localiza-se na região central de Belo Horizonte, na Rua Goitacazes, entre as ruas Curitiba e São Paulo, basicamente um local de passagem durante a semana, mas que aos sábados a partir das 14h se transforma em pista de dança, para homens e mulheres de meia-idade, advindos das mais diversas regiões da cidade, em sua maioria negros, trabalhadores de baixa remuneração: pintores, donas de casa, coveiros, cabelereiras, taxistas, mecânicos, lavadores de carros e outras funções, que se encontram pelo prazer de ouvir e dançar a *soul music*.

A pesquisa que desenvolvi contou com três nomes importantíssimos para delinear o percurso que deveria seguir. São eles o DJ ACoisa, de Belo Horizonte que, não apenas me apresentou a maioria dos entrevistados, como forneceu vasto material de época. Sir Dema Mathias, responsável pelo Club do *Soul* no Rio de Janeiro, que abriu o caminho para o encontro com os criadores do movimento

naquela cidade e também forneceu grande parte do material de época. E também King Nino Brown, representante da Zulu Nation do Brasil, de São Paulo, que tanto ajudou no levantamento bibliográfico e no acervo de filmes da época.

Estabelecido o percurso de pesquisa, traçamos a hipótese de que os produtos simbólicos produzidos pela mídia interferem na constituição da identidade de determinados grupos sociais sendo que estas identidades propiciam a transformação do espaço urbano, em função da apropriação de determinados espaços da cidade, levando ao surgimento do espaço diferencial, nos termos desenvolvidos por Lefebvre.

Assim surgiu nossa investigação do Quarteirão do *Soul*.

O século XXI traz em sua esteira a continuidade da chamada crise dos paradigmas da ciência. Cada vez mais vivenciamos o declínio de teorias, a fusão de outras e o surgimento de possíveis explicações para os fenômenos sociais ancoradas nos mais diversos campos do saber. Entre as causas apontadas para a crise dos paradigmas nas ciências sociais podemos pensar o vertiginoso desenvolvimento do meio técnico informacional. Em menos de 50 anos quase todo o mundo estava interconectado pelas linhas de transmissão radiofônica, telefônica, televisiva. A produção, não apenas de produtos, mas também, e principalmente, de materiais simbólicos disseminou-se em escala mundial.

As transformações no meio técnico-científico-informacional refletiram-se no modo de vida dos povos acarretando diversas modificações na percepção, na fruição e mesmo em suas relações com o tempo e o espaço. As teorias, antes voltadas para áreas específicas do conhecimento, começam a tecer pontos de convergência nunca imaginados. Este trabalho de natureza híbrida insere-se neste conjunto de mudanças.

Tendo clareza das dificuldades ao analisar um processo em constituição, já que o Quarteirão do *Soul* é um fenômeno relativamente novo, optamos por um referencial teórico-metodológico que fosse capaz de estabelecer o diálogo com as teorias sobre o espaço e sobre a constituição de identidades neste espaço. Assim optamos pelo referencial teórico metodológico da Hermenêutica de Profundidade de John B. Thompson (2002), fruto da área da comunicação, articulando-o aos conceitos advindos da Teoria do Espaço de Henri Lefebvre (1985).

O referencial da Hermenêutica de Profundidade parte do pressuposto que o

objeto de análise é uma construção simbólica significativa, e para tanto, exige uma interpretação. A interpretação adquire um papel central nesta metodologia. Estas construções simbólicas estão inseridas em contextos sociais, espaciais e históricos definidos, e se estruturam enquanto significantes, em diversas formas.

Ou seja, optamos por investigar uma construção simbólica, a *soul music*, a partir das articulações sócio-históricas que propiciaram seu surgimento de forma a compreender a sua estrutura interna de significados e interpretar os sentidos que lhes são atribuídos pelos freqüentadores do movimento *soul*.

Thompson (2002) alerta que uma análise que pretenda levar em consideração a contextualização social das formas simbólicas e analisar suas características estruturais internas deve lançar mão de outras metodologias. Nesse sentido, as abordagens da teoria do espaço de Lefebvre (1985), assim como a discussão sobre cultura e identidade assumem também papéis centrais em nossa análise, visto que a *black music*, e por derivação a *soul music* e o Quarteirão do *Soul* surgiram em condições sócio-históricas e espaciais definidas; são formas simbólicas produzidas a partir da cultura de massas do século XX e elemento distintivo de uma determinada identidade cultural.

Nesse percurso, além do levantamento bibliográfico, optamos por uma metodologia de pesquisa qualitativa, dado que nosso objetivo era entender comportamentos passados, significados, percepções e motivações dos participantes do movimento. Assim trabalhamos com entrevistas individuais em profundidade, por três motivos: primeiro, porque possibilitam que o entrevistado revele suas mais sinceras opiniões, já que não estarão sob julgamento de outras pessoas, além do entrevistador. Segundo, porque o entrevistado se vê como o centro das atenções, possibilitando uma maior abertura para explorar pensamentos e idéias e por último, em função do tempo dedicado à entrevista, que permite uma maior revelação de informações e possibilita o surgimento de outras questões não abordadas na montagem do roteiro.

Essa metodologia de entrevista é adequada para se compreender as formas simbólicas, visto que essas advêm de um campo já pré-interpretado, ou seja, o pesquisador trabalha as análises que são feitas pelos freqüentadores do movimento, ouve e interpreta suas falas e atitudes. Trabalhamos também com a análise de material gráfico, filmes, fotos, músicas e roupas dos freqüentadores do movimento *soul*.

O trabalho divide-se da seguinte forma: no capítulo 1 articulamos a construção de um referencial teórico metodológico surgido a partir da discussão sobre o que constitui as formas simbólicas enquanto fenômenos significativos passíveis de interpretação e os mecanismos de interação social - a interação face-a-face, interação mediada e a interação quase mediada proporcionada pelos veículos de comunicação de massa, de forma a perceber como as formas simbólicas são apreendidas e disseminadas cotidianamente e como estas interferem na constituição das identidades dos indivíduos.

A partir do estabelecimento das características distintivas das formas simbólicas, apresentamos as três dimensões do referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade de Thompson, a saber: a análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação, articulando as dimensões aos três aspectos da Teoria do Espaço de Lefebvre: práticas espaciais, espaço de representações e representações do espaço. Em seguida, com o objetivo de estabelecer a importância e atualidade do trabalho de Lefebvre, apresentamos uma trajetória dos estudos sobre a questão urbana, do ponto de vista de sua interface com aspectos culturais, até a sua conceituação da Teoria do Espaço, de forma a estabelecer o marco conceitual mais amplo no qual se situa a análise proposta.

No capítulo 2, analisamos as relações entre espaço, cultura e identidade partindo da perspectiva das mudanças que ocorreram no cotidiano urbano no século XX e continuamos neste que inicia, a partir das transformações do meio técnico-científico-informacional. Estas transformações sócio-históricas acarretaram novas dimensões de análise e compreensão do papel da cultura na sociedade contemporânea.

Tendo isso em mente, discutimos a definição e os novos sentidos atribuídos ao termo cultura. Para um melhor entendimento acerca da constituição das formas simbólicas produzidas pela mídia e sua interação com o cotidiano, necessitamos apresentar dois conceitos chave: as discussões acerca da cultura e da formação de identidade.

Cada vez mais os estudos sobre a cidade gravitam em torno dos conceitos de cultura e identidade. Nosso objeto empírico é um produto cultural, que funciona como um elemento de identificação social. Portanto uma discussão acerca destes

conceitos é necessária e nos remete a uma de nossas indagações centrais: Podem estas identidades, fundadas a partir da identificação com os produtos da mídia se constituir em identidades de resistência como conceituada por Manuel Castells (1999) que levariam ao surgimento do espaço diferencial, como nos apresenta Lefebvre (1985)?

No capítulo 3 considerando que as formas simbólicas são produtos historicamente situados e fruto de relações sócio-espaciais determinadas, traçaremos uma trajetória sócio-histórica da *black music*, desde seu surgimento enquanto produto da comunicação de massa, e traçamos um breve painel sobre as mudanças e conflitos que ocorreram nos Estados Unidos e que levaram até o surgimento do movimento *soul* nos anos 60. Analisamos também a importância da difusão destes produtos pela indústria via rádio e gravadoras.

Esse trabalho não tem como objetivo básico discutir as questões voltadas para raça e discriminação racial. No entanto, não podemos nos furtar a flertar com tais questões, ainda que sem a devida profundidade, pois estas permeiam toda a constituição destas formas simbólicas e das identidades surgidas a partir da afinidade com a *black music*. Estas questões afloram na fala dos entrevistados e na própria constituição do movimento *soul*, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil.

O capítulo 4 delinea a incorporação do movimento *soul* no Brasil, a partir do final dos anos 50, tendo como base a massificação cultural promovida pelo desenvolvimento vertiginoso da indústria da comunicação de massa nos anos 60 e 70 em nosso país. Apresenta o surgimento do movimento Black Rio e seus desdobramentos, chegando a Belo Horizonte. A construção da trajetória da *soul music* em nossa cidade baseia-se quase que totalmente nos relatos daqueles que vivenciaram o movimento na época, seja enquanto produtores, como no caso do locutor Geraldo Ferreira, a quem coube a primazia de lançar pela Rádio Cultura as primeiras canções da *soul music* em Belo Horizonte, seja pela visão dos produtores dos bailes, como o DJ Tatu, dono da principal equipe de som da cidade no período, ou na fala de Toninho Black, produtor do baile mais freqüentado pelos *blacks* ainda hoje, o Baile da Saudade, e complementa-se nas falas dos freqüentadores o que possibilitou a identificação dos espaços ocupados pelo movimento na cidade até o surgimento do Quarteirão do *Soul*, em 2004.

Toda forma simbólica é estruturada por um conjunto de regras, códigos e

convenções geralmente interpretados como da ordem do conhecimento prático, sendo compartilhados por vários sujeitos, explicitando assim seu caráter social. O capítulo 5 dedica-se à interpretação/reinterpretação do movimento *soul* e do Quarteirão do *Soul*, a partir dos códigos que se estabeleceram no movimento, determinantes da identidade dos seus freqüentadores.

Desta forma buscamos configurar os elementos que definiriam o código do espaço da *soul music*. As diversas entrevistas feitas foram decisivas para entendermos os processos de construção da identidade dos freqüentadores do movimento *soul* e para a constituição das categorias de análise que desenvolvemos. Privilegiamos três categorias de análise: o mito James Brown, paradigma do orgulho negro, focado no fascínio e no processo de identificação que se estabelece entre os fãs do gênero e o cantor; a dança *black*, que analisa o processo de diferenciação e, ao mesmo tempo, de integração que a dança, o cumprimento e as coreografias da *black music* estabelecem e, por último, a moda *black*, com as distinções, os seus códigos e os elementos que estabelecem as identidades do movimento *soul*. Trabalhamos o processo de interpretação e, ao mesmo tempo de reinterpretação, baseando-nos também nos relatos dos seus componentes.

Durante todo o trabalho nos referimos aos *blacks*. Esta é uma opção metodológica, pois eles assim se denominam. A maioria dos entrevistados incorpora ao seu nome o sobrenome Black: Ronaldo Black, Toninho Black. Entendemos que este é um tratamento respeitoso para com eles.

Este trabalho também não tem foco nas mulheres do movimento *soul*. Não que elas não participem. No entanto, ao longo da pesquisa, percebemos que o *soul* é um movimento no qual o masculino tem preponderância. Os mitos, a dança e a moda são estruturados em função do homem. As mulheres não têm atuação destacada, ainda que existam magníficas cantoras. São pouquíssimas as mulheres que conhecemos que freqüentavam o movimento nos anos 70 e, ainda hoje, participam do Quarteirão. Daí nossa opção por centrar nossas análises nas falas e no simbolismo voltado para o masculino.

A partir do nosso primeiro encontro formal, em 2004, fui, aos poucos, tecendo laços de amizade e credibilidade com os freqüentadores do Quarteirão do *Soul*. Com a freqüência, no mínimo quinzenal, passei a acompanhar a vida deste pequeno e curioso grupo, naquele momento de exceção do cotidiano. Tive a oportunidade de

freqüentar os bailes e observar a forma como se estabelecem, ou se confirmam, pois em alguns casos as relações já existem há mais de 30 anos, desde os tempos do clube Máscara Negra, primeiro local dos bailes *black* no centro de Belo Horizonte. Na medida em que fui conhecendo as pessoas, e me familiarizando com suas falas, com os papéis que desempenham naquele espaço, muito distinto do seu cotidiano semanal, comecei a compreender a dimensão de exclusão que se estabelece em nossa cidade.

O Quarteirão do *Soul* pode ser entendido como um movimento de uma pequena parcela de moradores da cidade, uma minoria. Muniz Sodré (2005) apresenta uma interessante definição sobre o conceito de minoria. Para o autor, minoria seria uma voz qualitativa e não um conceito quantitativo, pois essa visão refere-se à possibilidade de um determinado segmento social ter voz ativa, ou capacidade para intervir nas instâncias decisórias do Poder. Por isso, negros, mulheres, ambientalistas, indígenas são considerados minorias. O “lugar” das minorias seria aquele onde se animam fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder que implica uma tomada de decisão de um grupo no interior de uma determinada dinâmica de conflito.

Minoria transforma-se, nesse sentido, em um conceito simbólico, dotado de uma intencionalidade ético-política inserido numa luta contra-hegemônica. Tais lutas se apresentam em várias instâncias da vida social, na cultura e na arte de um povo. Surge, então, a necessidade de se falar da música como manifestação de uma resistência que configura identidades e transforma, também, os sentidos de apropriação da cidade.

Nas páginas que se seguem, pretendemos resgatar um pouco de uma história que é escrita cotidianamente nas ruas de nossas cidades. Uma história que não consta dos livros oficiais, pois fala dos pobres da cidade. Milton Santos (2002) atribui aos “pobres da cidade” um papel preponderante no aumento da diversidade sócio-espacial, sendo eles responsáveis por outras formas de trabalho e vida que alteram e alavancam a dinâmica social. Ao abrir novas possibilidades de sociabilidade, de interpretação e interação, os pobres da cidade fazem com que esta se abra para o futuro. Um futuro, que no caso do Quarteirão do *Soul* é agora.

1 AS CIDADES E AS FORMAS SIMBÓLICAS: A CONSTRUÇÃO DE UM REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

1.1 O enfoque da Hermenêutica de Profundidade de Thompson e sua aplicação a partir da Teoria do Espaço de Lefebvre

A nova ordem econômica e o desenvolvimento cada vez mais acelerado e mundialmente disseminado das tecnologias de informação proporcionam o contato mais rápido entre as diversas culturas. A chamada cultura de massas¹ estabelece padrões de comportamento que influenciam, ainda que de diferentes maneiras, pessoas nos mais distantes lugares do mundo. Assim como vivemos o fenômeno da desterritorialização, percebemos que as fronteiras entre as diversas culturas assumem contornos mais tênues. Thompson (2002) nos lembra que o desenvolvimento da comunicação de massa trouxe novas maneiras de disseminação das formas simbólicas, cada vez mais atreladas a aparatos técnicos e institucionais das indústrias da mídia. A sociedade hoje vive uma situação em que a produção e recepção das formas simbólicas é cada vez mais mediada por uma rede complexa, transnacional de interesses institucionais, que se refletem diretamente na vida das pessoas.

Thompson aponta que o conhecimento de mundo parte de nossa experiência pessoal, próxima no espaço e no tempo, para aquela mediada pela mídia, proporcionando assim uma “mundanidade mediada”, ou seja, ainda que eu não conheça a Torre Eiffel, a menção ao seu nome remete-me imediatamente à sua imagem, já vista em centenas de filmes, na TV ou revistas. Da mesma forma, nossa compreensão do passado se vê permeada pelos produtos da indústria da mídia, proporcionando assim uma “historicidade mediada”, na qual a tradição oral e a interação face a face se servem cada vez mais destes produtos. O cinema e as

¹ Embora polêmico em certas definições, o termo cultura de massas refere-se às produções culturais de larga difusão, a exemplo do rádio, da televisão, do cinema e da música. São produtos elaborados segundo padrões estéticos que permitam o seu consumo pelo máximo possível de pessoas, e por isso prevalecem referências a padrões médios, de forma a possibilitar lucros significativos para seus realizadores.

telenovelas com suas reconstituições de passagens da história se encarregam disso, e criam imagens que, por vezes, nem de longe se aproximam da realidade do fato narrado, mas que acabam sendo incorporadas como verdadeiras e disseminadas como fatos históricos.

Assim, a construção da identidade é cada vez mais alimentada por materiais simbólicos mediados. As experiências, que antes só eram possíveis através da interação face a face, podem também dar lugar àquelas mediadas. Hoje, cada vez mais, a possibilidade de se relacionar ultrapassa o simples encontro face a face.

Thompson propõe três tipos de interação. A primeira delas, a interação face a face, tem como características ser dialógica e acontecer num contexto de co-presença, ou seja, os participantes estão presentes num mesmo sistema de espaço e tempo. Uma conversa em sala de aula exemplifica esta modalidade. A interação mediada, também dialógica, implica o uso de um meio técnico (papel, fio, ondas magnéticas). Os participantes não compartilham o mesmo contexto espacial, no caso de um telefonema, por exemplo, e temporal, no caso de uma carta que leva um tempo maior para chegar ao destinatário. A terceira forma de interação, a interação quase mediada, é aquela estabelecida pelos meios de comunicação. Esta se diferencia das duas outras em dois aspectos: É produzida para um número indefinido de receptores e é monológica.

Assim, a experiência vivida, caracterizada por Thompson como adquirida no curso normal da vida cotidiana, se vê permeada pela experiência mediada, possibilitada pela interação mediada ou quase mediada. A grande quantidade de materiais simbólicos permite ao indivíduo entrar em contato com formas alternativas de vida, mesmo que distantes do seu cotidiano, permitindo que este reflita sobre sua própria vida, incorporando ou não, em seu projeto de vida, os elementos, imagens e conceitos ali apresentados.

Ao interpretar as formas simbólicas, os indivíduos as incorporam, em sua experiência e em seu contexto sócio-histórico, e estas passam a fazer parte da compreensão de si e dos outros. A mediação proposta pela mídia interfere cada vez mais na constituição da identidade dos indivíduos, os horizontes de interpretação se ampliam e são permeados por essas informações.

Na recepção e apropriação das mensagens da mídia, os indivíduos são envolvidos num processo de formação pessoal e de autocompreensão -

embora em formas nem sempre explícitas e reconhecidas como tais. Apoderando-se de mensagens e rotineiramente incorporando-as à própria vida, o indivíduo está implicitamente construindo uma compreensão de si mesmo, uma consciência daquilo que ele é e de onde ele está situado no tempo e no espaço. (THOMPSON, 1998, p.45-46).

Esta nova consciência, permeada pelas formas simbólicas presentes nos produtos da mídia, altera os relacionamentos entre os indivíduos. A interação quase mediada trouxe uma nova forma de relacionamento denominado por Thompson “intimidade não recíproca à distância” (THOMPSON, 1998, p. 191). Esta apresenta dois aspectos estruturais importantes. O primeiro diz respeito ao estabelecimento de uma forma de intimidade com outros que não compartilham o mesmo ambiente espaço-temporal, ou seja, pode-se desenvolver uma relação de intimidade, de amizade ou compartilhamento com personagens, cantores, sem as exigências típicas daqueles contextos de interação imediata.

Este tipo de relacionamento também dá uma maior liberdade ao receptor, que pode definir o grau de intimidade e de comprometimento que deseja ter com o outro. A intimidade pode ser estabelecida pelo simples ato de comprar um CD de determinado intérprete até fazer parte do seu fã clube, colecionar fotos, etc.

A interação mediada, sendo monológica, não prevê uma reciprocidade. Isto possibilita também ao receptor criar uma imagem idealizada dos personagens e dos atores, de forma mais livre daquela exigida pela realidade das interações face a face. A interação mediada, como já dissemos, possibilita o contato com eventos espacial e temporalmente distantes do contexto do receptor. Assim, ela permite um deslocamento do cotidiano deste para realidades por vezes totalmente diversas.

A recepção não é somente uma atividade situada, mas ela é também uma atividade que permite aos indivíduos se distanciarem dos contextos práticos de suas vidas cotidianas. Ao receber matérias que envolvem um substancial grau de distanciamento espacial (e talvez também temporal), os indivíduos podem elevar-se acima de seus contextos de vida e, por um momento, perder-se em outro mundo. (THOMPSON, 1998, p. 43).

A mitificação criada em torno dos astros, principalmente no caso de cantores e atores, cria todo um universo ficcional que proporciona esse distanciamento do cotidiano real. Um bom exemplo gira em torno de mitos do cinema, da TV e da música.

A profusão de materiais simbólicos pode fornecer aos indivíduos os meios de explorar formas alternativas de vida de um modo imaginário e simbólico; e conseqüentemente permitir-lhes uma reflexão crítica sobre si mesmos e sobre as reais circunstâncias de suas vidas. Através de um processo de distanciamento simbólico, os indivíduos podem usar os materiais mediados para ver suas próprias vidas numa nova luz. (THOMPSON, 1998, p. 185).

Qualquer tentativa de análise dos produtos midiáticos, como é o caso da *black music*, conduz-nos de imediato à noção de que as produções da mídia constituem formas simbólicas, ou seja, elas são construções significativas que exigem uma interpretação. Dentro desta perspectiva podemos pensar que os produtos da *black music* constituem formas simbólicas, que se disseminam através de interações mediadas, capazes de interferir na criação de identidades, através do processo de identificação dos fãs com seus ídolos e com o ideário ali disseminado.

Thompson (2002) afirma que para analisarmos algo como uma forma simbólica, seja ela ação, objeto ou expressão significativa, devemos considerar que as formas simbólicas possuem cinco características distintivas, como apresentamos a seguir.

A primeira delas diz respeito aos aspectos intencionais. Uma forma simbólica é produzida por um sujeito para outros sujeitos e por estes deve ser percebida. O surgimento da *soul music*, e, conseqüentemente do Quarteirão do *Soul* só foi possível pela existência de um público fiel ao gênero, que se reconhecia em seus produtos.

Em segundo lugar, numa forma simbólica, aquilo que o sujeito quer ou tenciona dizer, nem sempre é captado da mesma maneira pelos sujeitos que a recebem. Ainda que o ideário geral da *soul music* fizesse apologia ao orgulho negro, nem todos os adeptos do ritmo têm a mesma preocupação. Muitos deles se agregam ao movimento como forma de diversão, ou de inserção social.

Um outro traço que nos possibilita caracterizar uma forma simbólica é o seu aspecto convencional. Toda forma simbólica segue um conjunto de regras, códigos e convenções geralmente interpretados como da ordem do conhecimento prático, sendo compartilhados por vários sujeitos, demonstrando assim seu caráter social. O apelo comum da música e da dança congrega seus fãs e proporciona a identificação entre eles.

As formas simbólicas também são construções que possuem uma estrutura articulada. Analisar o seu aspecto estrutural permite que as percebamos em dois aspectos. A estrutura da forma simbólica, no caso da *soul music*, apresenta suas especificidades, como a presença da dança, a relação entre *brothers* e *sisters*, o apelo ao orgulho negro, entre outros fatores. Para uma análise do sistema simbólico teremos que nos debruçar sobre a constituição do imaginário da *soul music* e de seus fãs.

No aspecto referencial, as formas simbólicas representam ou referem-se a algo ou o dizem sobre alguma coisa. O movimento *soul*, originou-se nos anos 60, um momento em que a vida cultural e política no mundo todo fervilhava, quando eclodiam os movimentos pela igualdade racial, entre sexos, etc. Thompson afirma que tendo feito referência ou representando um objeto, as formas simbólicas vão dizer algo sobre ele, afirmando, projetando ou retratando alguma coisa, no caso, o seu próprio contexto histórico.

Por último, no aspecto contextual, as formas simbólicas são produzidas a partir de determinados processos sociais e contextos sócio-históricos. Este aspecto, no caso da *soul music*, remete-nos primeiramente ao desenvolvimento da *black music* no século XX enquanto produto de consumo, chegando aos anos 60, época do surgimento da *soul music*, considerando-se as condições históricas, sociais e culturais vividas naquele momento, tanto nos Estados Unidos, como em nosso país e na trajetória do movimento *soul* em Belo Horizonte até o surgimento do Quarteirão do *Soul*, em 2004.

Assim procuramos estabelecer um referencial metodológico que possibilite a compreensão de um fenômeno cultural que tem suas raízes na chamada Indústria Cultural, produzido, interpretado e reinterpretado por um grupo de pessoas localizado espaço-temporalmente. As relações de interpretação, de recepção, as disputas de poder no interior do movimento e também as disputas pelo espaço urbano estão inseridas em nossas indagações.

Para a realização de tal processo investigativo, optamos por trabalhar com uma metodologia de pesquisa denominada por Thompson (2002) Hermenêutica de Profundidade, estabelecendo um diálogo com a Teoria do Espaço de Lefebvre (1985) em suas três dimensões: práticas espaciais, espaço de representações e representações do espaço, e no possível surgimento do espaço diferencial, a ser desenvolvida no item 1.3. Para um melhor entendimento, inicialmente apresentamos o que Thompson (2002) caracteriza como o referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade.

Thompson denomina de “condições hermenêuticas da pesquisa sócio-histórica” a distinção do seu campo-objeto daquele da pesquisa nas ciências naturais. A distinção fundamental diz respeito ao fato de que o campo-objeto na pesquisa sócio-histórica não pode ser tratado através da pura observação e

explicação dos fenômenos, dado que este é também um campo-sujeito, subjetivo que também é construído e sofre a interferência dos sujeitos que cotidianamente são agentes desse processo, buscando entender-se e aos outros, produzindo e, ao mesmo tempo, interpretando ações e expressões significativas.

Em outras palavras, o objeto-domínio da pesquisa sócio-histórica é um campo pré-interpretado em que os processos de compreensão e interpretação se dão como uma parte rotineira da vida cotidiana das pessoas que, em parte, constituem esse domínio. O caráter pré-interpretado do mundo sócio-histórico é uma característica constitutiva que não tem paralelo nas ciências naturais. Na consecução dessa pesquisa sócio-histórica, procuramos compreender e explicar uma série de fenômenos que são, de algum modo, e até certo ponto, já compreendidos pelas pessoas que fazem parte do mundo sócio-histórico; estamos procurando, em poucas palavras, reinterpretar um domínio pré-interpretado. (THOMPSON, 2002, p. 33).

O referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade orienta-se pela interpretação, ou reinterpretação, dos fenômenos significativos levando em consideração as características estruturais das formas simbólicas, assim como as condições sócio-históricas de ação e interação, visto que estas acontecem em contextos estruturados espaço-temporalmente. Três fases, ou procedimentos envolvem o processo de pesquisa na Hermenêutica de Profundidade. São eles: a análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação.

A primeira fase, denominada por Thompson (2002) como análise sócio-histórica é voltada para a análise das condições sociais e históricas da produção, circulação e recepção das formas simbólicas. Tendo em vista que o campo-objeto de nossa investigação é também um campo-sujeito e que as formas simbólicas são produzidas e recebidas por pessoas que vivem em locais específicos, agem e reagem a tempos particulares e a locais específicos, tomamos como premissa:

A tarefa da primeira fase do enfoque da HP é reconstruir as condições e contextos sócio-históricos de produção, circulação e recepção das formas simbólicas, examinar as regras e convenções, as relações sociais e instituições, e a distribuição do poder, recursos e oportunidades em virtude das quais esses contextos constroem campos diferenciados e socialmente estruturados. (THOMPSON, 2002, p.369).

Lefebvre (1985) afirma que, se existem a produção e o processo de produção do espaço, existe também a história. A história do espaço, de sua produção enquanto realidade, de suas formas e representações não se confunde nem com o encadeamento causal dos fatos ditos históricos, nem tampouco com a sucessão dos

costumes e leis, das idéias e ideologias, das estruturas sócio-econômicas ou das instituições. As forças produtivas (natureza, trabalho e organização do trabalho, técnica e conhecimento) assim como as relações de produção têm um papel na produção do espaço. Cada sociedade, com seu desenvolvimento peculiar produz códigos de entendimento e representação. Esses códigos permitem a organização urbana, por diversas vezes conturbadas, do que virá a se constituir saber e poder enquanto instituição.

O códigos espaciais, assim entendidos como formas simbólicas, permitirão que se vivencie, se compreenda e se produza o espaço. Não a partir de um simples processo de leitura. Os códigos reúnem os signos verbais - palavras e frases e o sentido que resulta de um processo de significação e os signos não verbais - música, sons, chamados, construções arquitetônicas.

Lefebvre (1985) alerta que a história da apropriação do espaço não deve se contentar em apenas debruçar-se sobre determinados momentos privilegiados: a formação, o estabelecimento, o declínio e a destruição de determinado código, como por exemplo, aquele que legitimava a escravidão. A história do espaço não pode deixar de lado o global, ou seja, os modos de produção enquanto condições gerais, as sociedades particulares que eles englobam com suas singularidades, acontecimentos, modos de regulação e instituições. A história do espaço traçará um curso do processo produtivo de forma nem sempre coincidente com as periodizações tradicionais, que se baseiam, por vezes, na história oficial.

Visando então reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas na cidade, é necessário que identifiquemos as condições espaço-temporais específicas em que estas são produzidas e recebidas.

O entendimento da cidade deve ser feito tendo como pano de fundo a sociedade urbana em processo de constituição, portanto, em movimento. Significa, na perspectiva geográfica, pensar a cidade a partir da espacialidade das relações sociais em sua natureza social e histórica. (CARLOS, 2005, p. 90).

Analisar a cidade tendo como objeto empírico um fenômeno social como o Quarteirão do *Soul* em Belo Horizonte significa levar em consideração o que Santos (2002) denomina “forma-conteúdo”, para quem essa idéia

une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa idéia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações. (SANTOS, 2002, p. 103).

Lefebvre (1985) aponta que a autonomização relativa do espaço como realidade resultante de um longo processo, introduziu novas contradições que se indicariam a partir da relação dialética estabelecida pela tríade: o percebido, o concebido e o vivido, que se traduziriam espacialmente pelas práticas espaciais, ou seja, uma associação entre a realidade cotidiana e a rotina urbana, as rotas e redes que incorporam fluxos físicos e materiais, possibilitando a interação entre produção e reprodução social.

A representação do espaço ou o espaço concebido é aquele criado a partir de formulações de cientistas, urbanistas, arquitetos e planejadores. E, por último, espaço de representação, o espaço vivido, aquele que se constitui pelas formas simbólicas, que é vivido pelas imagens e associações. O vivido, o concebido e o percebido juntam-se constituindo consensos, códigos e linguagem comuns, de forma que os membros dos grupos sociais possam transitar por eles sem se perderem. Para o autor, as representações do espaço são permeadas pelo saber (entendido como conhecimento associado à ideologia), sempre relativo e em transformação. Elas serão objetivas, ainda que passíveis de revisão. Abstratas à primeira vista, as representações do espaço mantêm na prática social e política as relações estabelecidas entre os objetos e as pessoas.

Assim dentro da premissa da análise sócio-histórica, num primeiro momento, apresentamos uma discussão acerca do desenvolvimento das idéias sobre a questão urbana, e nele, a interferência do cotidiano como base de análise. E na seqüência, delineamos uma análise acerca do processo de mudanças no cotidiano urbano a partir das transformações do meio técnico informacional. Estas transformações sócio-históricas acarretam novas dimensões de análise no desenvolvimento cultural da sociedade. Portanto discutiremos a redefinição e os novos sentidos atribuídos ao termo cultura. Na seqüência discutimos a influência dos produtos midiáticos na constituição das identidades na cidade e como estas disputam o espaço urbano.

A segunda fase da investigação hermenêutica em profundidade é denominada análise formal ou discursiva. Os objetos e expressões que permeiam os

campos sociais constituem construções simbólicas que apresentam uma estrutura articulada. Para Thompson (2002) estas formas simbólicas são construídas dentro de contextos sócio-históricos específicos, seguindo regras e convenções, mas também devido a suas características estruturais, objetivam e são capazes de expressar algo, ou seja, são construções simbólicas complexas por meio das quais algo pode ser expresso ou dito. Lefebvre (1985) traduz estas representações simbólicas como os espaços de representação.

Os espaços de representação, ou seja, o espaço vivido pelas imagens e símbolos que o acompanham, é o espaço dos habitantes, dos usuários, mas também dos artistas e daqueles que o descrevem (escritores, filósofos). É o espaço dominado, submetido que intenta modificar e apropriar a imaginação. Ele recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos, de sorte que estes espaços de representação tenderiam a constituir sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais.

Para Lefebvre (1985), os espaços de representação, mais vividos que concebidos, não se inclinam à coerência, nem à coesão posto que são configurados a partir do imaginário e do simbólico. Eles têm por origem a história de um povo e de cada indivíduo que pertence a esse povo. O espaço de representações é vivenciado, falado. Ele possui um núcleo afetivo, seja o ego, o quarto, a praça, a igreja, o cemitério. Contém os lugares da paixão e da ação, aquele das situações vividas, que implicam imediatamente o tempo. Dessa forma, aponta Lefebvre, ele pode receber diversas qualificações (o direcional, o relacional, o situacional), pois é essencialmente qualitativo, fluido e dinâmico.

A análise do espaço de representação pode englobar a estrutura de significados subjacentes à forma simbólica, como no caso do Movimento *Soul*, o vestuário, as expressões típicas, as coreografias, o mito James Brown, considerando também, além do aspecto simbólico, formal, uma análise discursiva que considera as falas dos produtores e freqüentadores do movimento. Para isso, investigamos a trajetória do movimento *soul*, desde suas raízes nos Estados Unidos, sua disseminação como produto da comunicação de massa. E definimos a incorporação do movimento no Brasil e mais especificamente em Belo Horizonte, identificando os espaços ocupados pelo movimento na cidade até o surgimento do Quarteirão do *Soul*, em 2004.

Para que possa estudar a arte de forma eficaz, a semiótica terá que ir além do estudo de sinais como meios de comunicação, como um código a ser decifrado, e considerá-los como formas de pensamento, um idioma a ser interpretado. [...] Relacionando estátuas cinzeladas, folhas de sagu pigmentadas, paredes cobertas de afrescos, ou versos cantados, com a limpeza da floresta, os ritos totêmicos, a interferência comercial ou a discussão de rua, é possível que este diagnóstico comece por fim a localizar, no significado do contexto onde surgem essas artes, a origem de seu poder. (GEERTZ, 2006, p. 181).

Compreender a simbologia explicitada na admiração e fascínio que determinados cantores da *black music* exercem para os freqüentadores do movimento *soul*, como são definidas as roupas, os discursos, a gestualidade da dança e dos cumprimentos constituem categorias de interpretação que nos permitem entender o universo dos freqüentadores em relação ao outro e à vida social ali estabelecida. Toda forma simbólica segue um conjunto de regras, códigos e convenções geralmente interpretados como da ordem do conhecimento prático, sendo compartilhados por vários sujeitos, demonstrando assim seu caráter social. Assim, apresentamos uma discussão acerca do conjunto de regras que congrega os fãs do movimento *soul*: ideário, modos de vestir, falar, o papel da dança, a identificação com seus ídolos, chegando na última fase, denominada por Thompson de Interpretação/reinterpretação. Essa simultaneidade é atribuída ao fato de que as formas simbólicas constituem um campo pré-interpretado. Elas são partes de um mundo sócio-histórico e sofrem suas interpretações dos sujeitos desse mundo. O processo de interpretação extrapola os métodos de análise sócio-histórica e análise formal ou discursiva, visto que as formas simbólicas possuem um aspecto referencial, o que faz com que sejam construções que representam algo, dizem alguma coisa sobre determinado aspecto.

Assim, a Interpretação/reinterpretação, objeto do capítulo 5, baseia-se nas falas dos freqüentadores do Quarteirão do *Soul* e possibilita ao pesquisador ir além do aspecto histórico, geográfico e formal, permitindo que se reinterprete tais formas simbólicas à luz de uma nova perspectiva que considere os três aspectos. Dessa forma tentaremos traçar possíveis explicações para um fenômeno cultural que teve suas bases lançadas nos Estados Unidos nos anos 60 do século passado, transformou-se em produto de consumo de determinado segmento social e hoje toma forma na cidade de Belo Horizonte pela ocupação de um espaço na cidade, o quarteirão da Rua Goitacazes entre São Paulo e Curitiba.

A cidade se reproduz na contradição entre a eliminação substancial e manutenção persistente dos lugares de encontros e reencontros, da festa, da apropriação do público para a vida. Há resíduos e resistências nos subterrâneos que fogem ao processo homogeneizador e terrificante do capital. (CARLOS, 2005, p. 91).

Buscamos entender as relações que se estabelecem entre um peculiar grupo de freqüentadores e um local no centro da cidade, que teve a função de via de acesso e estacionamento transformada aos sábados em espaço de encontro e sociabilidade. Assim, o espaço concebido pelos planejadores urbanos, pela vontade dos moradores da cidade transforma-se no Quarteirão do *Soul*. Deixando de se configurar como um espaço abstrato o Quarteirão do *Soul* emerge na cidade como um espaço diferencial.

O espaço diferencial é aquele que emerge das contradições do espaço abstrato. [...] Tais diferenças, entretanto, não estão baseadas em particularidades individuais, mas são diferenças que emergem de um processo de luta. Em termos sócio-espaciais, esse processo traduz-se na forma de uma luta que procura resgatar o valor de uso do espaço da tendência de transformá-lo em uma simples forma de valor de troca. (COSTA; COSTA, 2005, p.374-375).

Pela investigação do movimento *soul*, que se reflete e identifica no Quarteirão do *Soul* buscamos compreender também como as ações de apropriação e uso desse espaço aos sábados, sem consulta a nenhuma instância de poder, podem ser consideradas como manifestação de resistência de uma determinada parcela da população.

As lutas, as formas de resistência, que emergem das contradições impostas pelo capital contrapõem-se a ele e isso se dá no estreito limite da reprodução do espaço urbano enquanto reprodução da vida humana em sua plena dimensão. O espaço urbano é o espaço da reprodução das relações sociais que envolve várias dimensões da vida humana. (CARLOS, 2005, p. 91).

Pensar essas dimensões articulando-as a partir dos três aspectos da Hermenêutica de Profundidade dialogando com a Teoria do Espaço de Lefebvre, pode nos possibilitar uma melhor compreensão deste fenômeno cultural. Buscamos na próxima seção traçar uma evolução das visões sobre a questão urbana a partir dos enfoques geográficos e sócio-culturais, enfatizando a visão da teoria do espaço de Lefebvre (1985).

1.2 Uma análise sócio-histórica no estudo da questão urbana a partir da evolução do pensamento geográfico

A questão urbana vem sendo alvo de discussão desde o século XIX na busca de paradigmas que conseguissem perceber os processos urbanos a partir das mais diferentes visões. Optamos por trabalhar com aquelas que nos chamam a atenção por considerar aspectos simbólicos da vida cotidiana como ponto de partida de suas análises e também por pensar os diversos papéis sociais do homem, inclusive em sua relação com os produtos da mídia. No entanto, entendemos ser necessários levantar alguns aspectos sobre o desenvolvimento de tais estudos que desembocam nos estudos atuais, como observamos a seguir.

Nenhuma disciplina pode querer monopolizar o estudo da cidade, pois os problemas urbanos fluem através de muitas das divisões tradicionais da investigação acadêmica. De modo semelhante, nenhuma metodologia predomina sozinha na análise urbana, porque há a necessidade de se adotar ampla variedade de abordagens para se analisar as complexidades da vida urbana. É na natureza interdisciplinar dos problemas urbanos que a cidade oferece as maiores dificuldades para o analista. Os progressos na compreensão urbana requerem a fusão de ensinamentos derivados de muitas disciplinas, onde cada uma trata o estudo da cidade através de perspectivas nitidamente distintas. (CLARK, 1985, p. 17-18).

A Geografia, numa abordagem mais convencional como a apresentada por Clark (1985), pode ser definida pelo estudo científico de padrões espaciais. Ela investiga tanto a localização como a distribuição dos fenômenos físicos e humanos sobre a superfície de nosso planeta. É a perspectiva espacial dos fenômenos responsável pela especificação do objeto da Geografia. O espaço, nesta visão, percebido como uma dimensão que interfere diretamente nos fenômenos que nele se localizam, é foco de interesse privilegiado. O estudo de fenômenos mais complexos como as cidades, no entanto, necessita do estabelecimento de inter-relações entre os estudos da análise geográfica e as demais disciplinas que perpassam a área das ciências sociais. Assim, a Geografia Urbana, para o autor, visa compreender os processos sociais, econômicos e ambientais determinantes da localização, arranjo espacial e evolução dos lugares urbanos dando suporte e complementando as investigações elaboradas pelas disciplinas como a sociologia, antropologia, comunicação, entre outras, que têm a cidade e suas relações, como objeto específico de estudo.

Os estudos ligados à área da Geografia Urbana sofreram transformações diversas no decorrer do século XX. Clark (1985) define o período que cobre o início do século até aproximadamente 1945, como os estudos voltados para a exploração e descoberta, com a análise das relações entre o homem e o meio ambiente e com a descrição das regiões. Os trabalhos anteriores são considerados mais como descritivos apresentando observações sobre os aspectos físicos e impressões marcadas pela subjetividade dos autores sobre os lugares urbanos. A troca da descrição pela interpretação da localização e pela análise dos processos de produção, reprodução e apropriação do espaço foram elementos determinantes para o estabelecimento das matrizes da Geografia Urbana no século XX. Clark atribui aos trabalhos de Hassert (1907) e Blanchard (1911) uma ênfase na análise geográfica urbana centrada sobre a análise do sítio e situação das cidades. Tal abordagem, ecológica, no sentido atribuído pela Escola de Chicago, em sua ênfase pressupunha que a localização e o desenvolvimento das cidades eram conseqüências das condições físicas locais. As análises baseadas no estudo do sítio e da situação urbana apenas denotavam aspectos gerais das cidades, e não implicavam na explicação entre as possíveis similaridades e diferenças no caráter urbano, já que não eram consideradas as características sócio-econômicas e os fatores históricos das cidades. O surgimento de estudos focalizados sobre a planta e a construção das cidades, os estudos de morfologia urbana, originaram-se na Europa e procuravam classificar e estabelecer diferenciações sobre as cidades a partir de seu plano viário, aparência e função das edificações ou do uso do solo. No período entre-guerras, surgem também os estudos voltados para a escala interurbana das cidades e suas regiões.

Clark (1985) aponta que, independente das diferentes ênfases, seja nos estudos sobre sítio e situação, na morfologia urbana ou no estudo da cidade regional, tais trabalhos até os anos 50 mapearam e fizeram análises das características ambientais, físicas e funcionais da cidade, não se preocupando com explicações sobre origens e características que definem as peculiaridades do urbano.

A partir dos anos 50, a utilização de métodos dedutivos substitui as abordagens descritivas e indutivas tendo o modelismo e a análise espacial como ênfase. O autor afirma que tais modelos seguiam dois campos distintos: os estudos voltados para a localização de cidades e aqueles dedicados à análise da estrutura social e espacial interna das cidades. Vamos nos concentrar na segunda vertente, já

que ela vai ao encontro de nosso objeto de estudo.

Clark (1985) demonstra que a partir do final dos anos 50 a investigação, antes baseada nos modelos da estrutura do uso do solo urbano, propostos por Burgess (1925) e Hoyt (1939), agora começam a ser substituídos pelas análises da área social propostas por Shevky e Bell. Em seu trabalho, os autores desenvolveram uma teoria de mudança social urbana com suas implicações para as estruturas sociais e econômicas da cidade. A teoria da área social possibilitou a emergência de uma série de estudos, aproximando-se das ciências sociais e inspirados por uma aproximação às teorias da Escola de Chicago, um dos primeiros movimentos criados no sentido de entender a questão urbana a partir de uma visão cotidiana, estabelecido pelos pesquisadores da Escola de Chicago² nos anos 30, destacando-se aí os trabalhos dos sociólogos Robert E. Park e Louis Wirth.

O enfoque do grupo de Chicago inaugurou os estudos sobre a sociologia urbana, claramente influenciada pela escola alemã, especialmente os trabalhos do psicólogo social Georg Simmel, que tinham como premissa os chamados estudos da “ecologia humana”. No entanto, talvez pela influência de Simmel, os principais aspectos que ainda hoje podem ser considerados fatores de influência determinados por tais estudos dizem respeito ao papel do cidadão e aos diversos papéis sociais que têm nas cidades a sua arena.

Ao se debruçarem sobre o superficialismo, o anonimato e o caráter transitório das relações urbanas e sociais, os autores apontam para aquele que é o início da sociedade de massas como aquela em que vivemos atualmente. Ao apontar o caráter segmentário das relações sociais, os autores insistem tanto na possibilidade de liberdade que permite ao indivíduo o anonimato e a heterogeneidade de personalidades nas grandes cidades, como no risco do estado *blasé*, na concepção de Simmel (1976), quanto ao estado de anomia, ou vazio social, como caracterizado por Durkheim (WIRTH, 1976).

² A assim chamada “Escola de Chicago” cobre dois grandes períodos: a) a Primeira Escola de Chicago associada a Robert Park, líder intelectual do Departamento de Sociologia de 1915 a 1933 - esta fase contou, além do próprio Park, com William Thomas, Ernest Burgess, William Ogburn, Ellsworth Farris entre outros, sendo este período considerado como central na história da ecologia e da sociologia urbana; b) a Segunda Escola de Chicago, associada a alguns dos ex-alunos de Park, como Louis Wirth e Everett Hughes - que se tornaram professores do Departamento de Sociologia -, e a sociólogos, como Herbert Blummer, William Foote Whyte, Erving Goffman, Howard Becker e Anselm Strauss. (VALLADARES, 2005, p. 18).

Os estudos da Escola de Chicago implicaram ainda na investigação de fenômenos ligados à violência, à delinquência e perturbações mentais, trabalhando também as novas formas de interação social mediadas pelas instituições sociais e o estudo das muitas formas de marginalidade. Ainda que os métodos utilizados por essa escola sejam considerados reducionistas, pois abordam a questão urbana a partir de uma lógica funcionalista, a sua contribuição continua sendo objeto de estudos, visto ter sido determinante para a constituição de várias linhas de investigação na sociologia urbana.

Ainda hoje seus trabalhos e pressupostos teóricos servem de matriz para a investigação da vida urbana. Isaac Joseph ressalta que a discussão sobre os aspectos urbanos na atualidade em muito se deve ao caráter precursor dos estudos da Escola de Chicago:

Na verdade, as cidades expressam para nós aquilo que entendemos por reunião, mas agora está longe de ser *a priori* a única forma de reunião, tampouco a melhor delas. Precisamos, igualmente, prestar atenção aos ajuntamentos e às filas, às multidões e cabines de trens ou, quem sabe, abandonar o domínio estrito da sociologia urbana para fazer, segundo Norbert Elias, a história cultural da relação entre os costumes e o político 'nesses espaços intermediários' (a noção é de Jean Rémy, o primeiro a reencontrar o caminho de Simmel e da Escola de Chicago) que são os círculos, salões, cafés, lugares de lavar roupas e clubes. (JOSEPH, 2005, p. 98).

Coube à Escola de Chicago a primazia nos estudos que percebiam a cidade a partir das muitas relações que se entrecruzavam, privilegiando as diversas identidades que se configuravam a partir dos vários papéis desempenhados pelos moradores. Ela também pode ser considerada uma das primeiras escolas a perceber e privilegiar a intervenção dos veículos de comunicação de massa no imaginário e na vida social. Em parte podemos atribuir isso ao fato de Robert Park, um de seus principais teóricos, ser jornalista. Em 1916 ele já atentava para a influência da mídia:

Em meio urbano, a vizinhança tende a perder uma grande parte do significado que possuía nas formações sociais mais simples. Os meios de transporte e de comunicação mais acessíveis e que permitem aos indivíduos repartir a sua atenção e viver ao mesmo tempo em vários mundos diferentes tendem a destruir a permanência e a intimidade da vizinhança. (PARK³ *apud* JOSEPH, 2005, p. 117).

³ Robert Park *apud* GRAFMEYER, Yves; JOSEPH, Isaac. *L'école de Chicago*. Naissance de l'écologie urbain. Paris: Aubier, 1991. p. 198.

Os estudos desenvolvidos na Escola de Chicago ainda hoje se apresentam como contribuições atuais, tendo influenciado as pesquisas sobre a comunicação de massa e aquelas que trabalham os processos de constituição das identidades e papéis sociais.

Nos anos 70, outras influências começam a se delinear nos estudos urbanos. De caráter mais estrutural, de origem marxista, calcada principalmente na importância econômica do urbano para o processo de acumulação capitalista.

Pode-se identificar uma mudança substancial no que se refere ao tratamento do processo de urbanização e da análise urbana em geral, desde o final dos anos sessenta/início dos setenta até o momento atual, seja no desenvolvimento teórico quanto na análise de situações concretas. Daquele período inicial até meados dos anos 80, os estudos urbanos ocuparam posição de destaque nas ciências sociais: como marcos referenciais destacam-se o questionamento sobre a existência da sociologia urbana como campo disciplinar específico (Castells, 1972⁴), as até hoje atuais discussões sobre a renda da terra urbana e funcionamento do mercado imobiliário (Lipietz, 1974⁵; Topalov, 1974⁶), bem como as formulações teóricas sobre o papel desempenhado pelo ambiente construído no processo de acumulação capitalista (Harvey, 1973⁷). As contribuições acerca do papel do estado na produção de bens de consumo coletivo (Lojkine, 1981⁸, entre outros), bem como da emergência dos movimentos sociais que se organizam principalmente em torno da provisão de meios de reprodução social, vem contribuir para a politização da discussão. (COSTA; COSTA, 2005, p. 367).

A publicação de *A Revolução Urbana*, por Henri Lefebvre (2003) nos anos 70 abre novamente um campo de discussão acerca das várias possibilidades de percepção dos fenômenos urbanos, não apenas como relações que se estabelecem na esfera do domínio econômico, mas levando em consideração as várias relações sociais que são constituídas a partir da cidade. Lefebvre pensa o fenômeno urbano como um campo que não se atrela a nenhuma ciência propriamente dita, pois para analisá-lo dentro da sua totalidade, vários campos de saber devem se entrecruzar.

A obra de Lefebvre nos permite compreender as diversas manifestações simbólicas que permeiam a sociedade. Para Lefebvre, o fenômeno urbano se

⁴ CASTELLS, M. *La cuestión urbana*. Paris: Maspero, 1972.

⁵ LIPIETZ, A. *Le tribut foncier urbain*. Paris: Maspero, 1974.

⁶ TOPALOV, C. Fazer a história da pesquisa urbana: a experiência francesa desde 1965. *Espaço & Debates*, cidade, v. 23, p. 5-30, 1988.

⁷ HARVEY, D. *Social justice and the city*. London: Edward Arnold, 1973.

⁸ LOJKINE, J. *O estado capitalista e a questão urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

apresenta como realidade global, que implica o conjunto da prática social, uma globalidade que não pode ser apreendida por apenas um parâmetro de investigação.

O filósofo nos chama a atenção para a necessidade de utilização de todos os procedimentos de análise, respeitadas as especificidades de cada ciência, sem os quais não é possível conceber a “ciência do fenômeno urbano”, já que este não se constitui como um sistema único de signos. Para o autor, ultrapassando a abordagem de Clark, a prática urbana excede essa sistematização, incorporando uma série de signos e significações em vários níveis, quais sejam: o das modalidades da vida cotidiana, o da sociedade urbana no seu conjunto e o do espaço-tempo urbano particularizado.

O conceito de cidade não corresponde mais a um objeto social. Portanto, sociologicamente trata-se de um pseudo-conceito. Não obstante, a cidade tem uma existência histórica que não se pode desconsiderar. [...] Uma imagem ou representação da cidade pode se prolongar, sobreviver às suas condições, inspirar uma ideologia e projetos urbanísticos. Dito de outro modo, o ‘objeto’ sociológico ‘real’, neste caso, é a imagem e, sobretudo, a ideologia! (LEFEBVRE, 2002, p. 61).

O autor percebe a cidade como um espaço que ultrapassa os limites físicos em que cada construção, e as relações que a partir dali se estabelecem são pensadas dentro de uma determinada ideologia.

Os anos 80 abrem espaço para discussões mais específicas, tendo como foco o individual, o cotidiano, lugar e identidade.

A partir dos anos 80, a literatura aponta uma tendência de mudança de enfoque nas questões gerais para as específicas, do coletivo para o individual, de forma a incluir a esfera da vida privada no bojo da análise de questões urbanas/sociais abrangentes. [...] Nas novas abordagens os grupos sociais são vistos como sujeitos de suas próprias ações e demandas. Conceitos como lugar e identidade se tornam cada vez mais utilizados para a compreensão da dinâmica social. (COSTA; COSTA, 2005, p. 367).

A partir dos anos 90, de acordo com Costa e Costa (2005), os novos enfoques relacionados à questão urbana definem-se muito mais a partir dos aspectos culturais ou sociais, do que a partir daqueles aspectos especificamente urbanos, como na visão de Milton Santos (2002, p. 252), para quem “cada lugar é à sua maneira, o mundo”. Santos trabalha a dimensão do fenômeno urbano considerando as duas vertentes, o global e a sua influência, pensando, ao mesmo tempo, a dimensão local. Para o autor, “a uma maior globalidade, corresponde uma

maior individualidade” (SANTOS, 2002, p. 252). O global e o local se intercalam e se complementam nas relações estabelecidas na cidade. Ainda para Santos, a comunicação (seja pessoal ou de massa) fornece o elo para as duas dimensões.

Uma das premissas de Santos é o olhar voltado para o cotidiano, como uma redescoberta da dimensão local, levando-se em consideração as práticas sociais. Na sua opinião, esse seria um “retorno” ao cotidiano, já que essa é uma visão difundida por autores como Simmel, Lefebvre e Michel de Certeau defensores do cotidiano como importante dimensão de estudos. Para Certeau e Giard:

As histórias sem palavras do andar, do vestir-se, de morar ou do cozinhar trabalham os bairros com ausências; traçam aí memórias que não têm mais lugar - infâncias, tradições genealógicas, eventos sem data. Esta é também o ‘trabalho’ dos relatos urbanos. Nos cafés, nos escritórios, nos imóveis eles insinuam espaços diferentes. Acrescentam à cidade visível as ‘cidades invisíveis’ de que fala Calvino. Com o vocabulário dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinqüente, terrível ou legitimante. Por isso, tornam a cidade ‘confiável’, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens. São as chaves da cidade: elas dão acesso ao que ela é, mítica. (CERTEAU; GIARD, 1996, p. 200).

As falas dos habitantes, os gestos, a apropriação do espaço e todas as pequenas ações que constituem o cotidiano se transformam em material de análise para se entender os vários universos que constituem a cidade, ou seja, o cotidiano, que para Milton Santos (2002, p. 321), representa uma “quinta dimensão do espaço banal, o espaço dos geógrafos”. Entender a materialidade que se configura na relação entre cotidiano, espaço e movimentos sociais é um dos grandes desafios que o autor aponta. Assim também, Gomes (2006) coloca:

O comportamento, dinâmico e mutável, dos atores sociais é considerado de forma relevante, e surge toda uma gama de problemas e de requalificações do espaço, estranhas ao modelo das tipologias tradicionais. Este tipo de abordagem obriga também os geógrafos a uma colaboração mais estreita com profissionais de outras disciplinas que também vem estudando o fenômeno urbano: arquitetos, sociólogos, antropólogos e historiadores.

A cidade não pode, pois, ser concebida como uma forma que se produz simplesmente pela contigüidade das moradias ou pelo simples adensamento de população; ela é, antes de qualquer coisa, um tipo de associação entre as pessoas, associação esta que é uma forma física e um conteúdo. (GOMES, 2006, p. 18-19).

As diversas facetas que compõem a dinâmica urbana hoje levam à utilização bases de análise que considerem sua lógica cotidiana, trabalhem a percepção do

cotidiano, as diversas identidades, os movimentos sociais que ali se delineiam e percebam como estes movimentos interferem na transformação e apropriação do espaço urbano e que busquem reconhecer como a percepção social cada vez mais sofre a influência também da mediação das formas simbólicas pelos diversos meios técnicos informacionais, sejam eles os grandes veículos de massa, como a TV, o cinema ou aqueles que têm um alcance mais restrito e direcionado, como os fanzines ou as rádios comunitárias. Essas relações que são relativamente novas e mutáveis, trazem novas dimensões à compreensão do espaço.

As diversas questões que emergem na abordagem do urbano e dos processos sócio-espaciais necessitam de procedimentos de análise que não corram o risco de fragmentá-los excessivamente, perdendo a dimensão do todo. Costa e Costa (2005) demonstram o atual estágio das análises sobre o urbano: “De fato, os textos hoje produzidos sobre o urbano e os processos sócio-espaciais, perderam a linguagem comum de um paradigma dominante, que permitia um melhor entendimento de conceitos utilizados” (COSTA; COSTA, 2005, p. 370). Os autores apontam limitações aos modelos marxistas de análise, que, em sua visão não eram capazes de apresentar “formas de se avançar da teoria para a ação transformadora” (COSTA; COSTA, 2005, p. 371), e também de alguns enfoques pós-estruturalistas, já que a fragmentação das análises levaria a interpretações superficiais e a proposição de formas por vezes equivocadas para a mudança social. Nesse sentido, mesmo reconhecendo os méritos destas teorias, apostam em uma outra dimensão de análise baseada na Teoria do Espaço de Lefebvre:

Apesar dessas críticas, não negamos que ambos os enfoques teóricos acima mencionados representam importantes contribuições para a análise teórica das práticas urbanas. O que gostaríamos de afirmar, no entanto, é que a teoria do espaço, especialmente aquela desenvolvida por Henri Lefebvre, que é de fato uma *economia política do espaço*, oferece um entendimento mais unificado do espaço social (urbano) do que a ‘tradicional’ economia política da urbanização, de inspiração marxista e com forte viés economicista.

Diferentemente do enfoque da economia política, portanto, a teoria da produção do espaço desenvolvida por Lefebvre (1993⁹), incorpora, por meio do conceito de ‘espaço social’, as ‘ações sociais de sujeitos tanto individuais quanto coletivos’ (p. 33), ou seja, um conceito que considera a idéia de ambiente construído para produção e consumo, mas ao mesmo tempo, vai além dela, incorporando as práticas sócio-espaciais. Assim, não há separação entre análise e práxis na teoria de espaço Lefebvrina. (COSTA; COSTA, 2005, p. 371).

⁹ LEFEBVRE, H. *The production of space*. 3rd. ed. Oxford: Blackwell, 1993.

A teoria do espaço, ou a visão do espaço social na perspectiva de Lefebvre (1993) funcionaria como uma “ferramenta para a análise da sociedade”, não partindo de um paradigma teórico dominante, mas pretendendo uma interpretação unificada da sociedade, a partir do espaço. A contribuição de Lefebvre para o entendimento do espaço a partir de sua Teoria do Espaço converge, em suas três categorizações principais - práticas espaciais, espaço de representação e representações do espaço - com o paradigma de análise da Hermenêutica de Profundidade de Thompson em suas três categorias de análise - a análise sócio-histórica, análise formal ou discursiva e interpretação/reinterpretação. Para um melhor entendimento desta proposição, apresentamos a perspectiva Lefebvrina na próxima seção.

1.3 As teorias sobre o espaço na visão de Lefebvre

O conceito de espaço advém, segundo Lefebvre nos apresenta no livro *La Production de L'Espace* (1985), de uma longa discussão filosófica tendo, a princípio, a metafísica como suporte. A contribuição de Descartes foi decisiva para a criação do conceito de espaço e de sua emancipação da tradição aristotélica, segundo a qual, o tempo e o espaço constituíam categorias o que permitiria nomear e classificar os fatos sensíveis sem, no entanto, conceder-lhes um status. Para a razão cartesiana, o espaço pertence ao absoluto, objeto que precede o sujeito, dominante já que contém os sentidos e os corpos.

A definição de Descartes é fundamental para o pensamento posterior de filósofos como Spinoza, Leibniz e dos newtonianos. Para estes, a questão do espaço caminha desde a sua consideração como atributo divino até a definição como uma ordem imanente à totalidade da existência.

Kant, ainda segundo Lefebvre, resgata a noção de categoria, modificando-a. Para o filósofo, o espaço é relativo, instrumento de conhecimento e de classificação dos fenômenos, não se separando do empírico. Ele existe a priori da consciência do sujeito, à sua estrutura interna e ideal, sendo transcendental e imperceptível. Tais controvérsias marcam a passagem da filosofia à ciência do espaço.

A contribuição da matemática já destacada da visão filosófica discerne e

classifica, com precisão, inúmeros espaços. Um novo problema se constitui: como passar dos espaços matemáticos compreendidos assim como as capacidades mentais da espécie humana, da lógica, da natureza à primeira vista, para a prática da teoria da vida social que se desenvolve também no espaço? Lefebvre aponta que uma nova visão se estabelece a partir de tais indagações. A epistemologia recebe e aceita um estatuto do espaço como “coisa mental” ou “lugar mental”, ou seja, uma representação psíquica. A teoria dos conjuntos, apresentada como a lógica deste lugar, fascinou não apenas filósofos, mas escritores e lingüistas. O conceito de “espaço mental” disseminou-se em vários campos: no espaço literário, espaços ideológicos, espaço do sonho, em tópicos psicanalíticos, sem uma definição mais precisa de seu estatuto, de acordo com o autor. Para Lefebvre, a cientificidade, como “a definição dita ‘epistemológica’ sobre o saber adquirido” (LEFEBVRE, 1985, p. 11) e espacialidade se articulam estruturalmente a partir de uma conexão pressuposta, evidente pelo discurso científico, porém jamais apresentada enquanto conceito. A reflexão epistemológica, conjugada aos esforços teóricos dos lingüistas, para o autor, proporcionou um curioso resultado, acabando por liquidar o sujeito coletivo, ou seja, o povo entendido como gerador de uma língua, de determinadas seqüências etimológicas e o substitui pelo sujeito abstrato, impessoal gerador de uma linguagem geral.

A principal crítica de Lefebvre diz respeito ao fato de que nas investigações de ordem filosófico-epistemológicas, ocorre uma fetichização do espaço. Afirma que o mental encobre o social e o físico, na visão de grande parte dos autores, criando uma “prática teórica” gerando um “espaço mental” ilusoriamente exterior à ideologia. O espaço mental é então, para Lefebvre, circundado por uma prática teórica distinta da prática social.

Assim, a identidade quase lógica pressuposta entre o espaço mental (aquele concebido pelos matemáticos e pelos filósofos ligados à epistemologia) cria um abismo entre os termos: o mental, o físico e o social. Lefebvre aponta que a reflexão epistemológica-filosófica não conseguiu estabelecer um eixo, mesmo considerando-se o grande número de publicações e trabalhos, para a chamada “Ciência do Espaço”. Considera ainda que as diversas descrições e recortes, como aqueles descritos por Clark (1985) para uma parte da Geografia urbana convencional, representam apenas inventários do que existe no espaço, ou seja, um discurso

sobre o espaço, jamais um conhecimento do espaço. O discurso simbólico que aproxima mas que é incapaz de esgotar todas as suas dimensões. Para o autor, falta um conhecimento do espaço que possibilite a transferência do discurso, de uma linguagem enquanto tal, que incorpore ao espaço mental uma boa porção das atribuições e “propriedades” do espaço social.

A diversidade de distinções sobre o espaço (geográfico, econômico, demográfico, sociológico, ecológico, político, comercial entre outros) traz em si um aspecto de suspeita, segundo Lefebvre, posto que seguem a tendência do modo de produção da sociedade, em suas infinitas divisões do trabalho, seja na produção do conhecimento, seja na produção material. E ainda, a prática espacial consiste numa projeção “sobre o terreno” de todos os aspectos, elementos e momentos da prática social separando-os, sem, no entanto, abandonar em nenhum momento o controle global exercido pelo poder do Estado, a prática política, que sujeita toda a sociedade a esse poder. Assim, a partir da visão desta práxis, a dita “ciência do espaço” buscaria a equivalência do emprego político do saber de forma que ele se integre às forças produtivas de maneira cada vez mais imediata e paulatinamente às relações sociais de produção. Para Lefebvre, tais estudos implicariam uma ideologia que mascara seu uso, confundindo-se com o saber por aqueles que aceitam esta prática. Esta visão, ainda para o autor, contém uma utopia tecnológica, simulação ou programação de um futuro a partir do real, ou seja, do modo de produção existente. Uma operação que se cumpre a partir de um saber integrado-integrador no modo de produção. A utopia tecnológica, para Lefebvre, se encontra em todos os projetos concernentes ao espaço: arquiteturais, urbanísticos ou planificadores.

Tais proposições, se confirmadas, pressupõem em primeiro lugar, a “verdade do espaço” e não apenas a constituição ou construção de um espaço verdadeiro como pressupõem os epistemologistas e filósofos, e os outros pesquisadores das várias disciplinas que concernem ao espaço. Em segundo lugar, Lefebvre afirma que se faz necessário inverter a tendência dominante que prega a fragmentação, a separação, o esfacelamento subordinados a um centro ou poder central efetuados pelo saber em nome do poder. Tal inversão não ocorrerá de maneira fácil, pois não é suficiente substituir as preocupações globais por outras pontuais. Tal mudança deverá mobilizar muitas forças, que se modificarão ao longo de sua execução a cada etapa percorrida.

Lefebvre denomina “teoria unitária” uma unidade teórica capaz de transitar entre campos que se apresentam separados, ou seja, o campo físico, que compreende a natureza, o cosmos; seguido do mental definidos pela lógica e a abstração formal e enfim o social. Dito de outra maneira, a pesquisa concerne ao espaço lógico-epistemológico, espaço da prática social, aquele que ocupa os fenômenos sensíveis sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos e utopias.

Para o autor, o pensamento reflexivo tanto confunde quanto separa os níveis que a prática social discerne, colocando em questão suas relações. O habitar, a habitação e o habitat concernem à arquitetura. A cidade e o espaço urbano são do domínio do urbanismo. Quanto ao espaço maior, o território (regional, nacional, continental, mundial) é de uma competência diferente, aquela dos planejadores, dos economistas. Tais distinções, segundo ele, imiscuem-se umas nas outras, chocando-se sob o domínio de um ator privilegiado, o político. Ou elas caem umas sobre as outras abandonando todo projeto comum e toda a comunidade teórica. Para Lefebvre, uma teoria unitária deveria colocar um fim a esta situação onde as considerações precedentes não esgotaram a análise crítica.

Lefebvre argumenta sobre a medida em que um espaço pode ser lido ou decodificado. Para o autor as respostas a tais questionamentos não são de todo satisfatórias, pois se as noções de mensagem, de código e de informação não permitem entender a gênese de um espaço, um espaço produzido se descreve, se lê, o que implica um processo de significação.

E mesmo, para ele, se não existir um código geral do espaço, inerente a uma linguagem ou a línguas, provavelmente os códigos particulares se estabelecerão no curso da história, produzindo efeitos diversos. Assim, os sujeitos interessados, membros destas sociedades chegariam à noção do seu espaço, e, na qualidade de sujeitos intervindo e o compreendendo seus códigos, ou formas simbólicas.

Para o autor, se existem os códigos do espaço que caracterizam cada prática espacial (social), se estas codificações são produzidas em seu espaço correspondente, a teoria deverá expor sua gênese, sua intervenção e declínio. O deslocamento da análise em relação ao trabalho dos especialistas neste domínio torna-se claro: em lugar de insistir no rigor formal dos códigos, busca-se dialetizar a noção. Ela se situará numa relação prática e na interação de sujeitos com seus

espaços, e suas cercanias. A teoria tentará indicar a gênese e o desaparecimento das codificações e decodificações, trazendo à luz os conteúdos, as práticas sociais (espaciais) inerentes às formas.

Assim, Lefebvre propõe uma teoria crítica do espaço existente, invertendo a tendência dominante, não a substituindo. Tal inversão consiste em passar dos produtos (estudos, descrições, censos) para a produção, partindo da premissa que o espaço social é um produto social. Portanto, o espaço produzido dentro do atual modo de produção serve tanto como instrumento para a reflexão como para a ação. Ele é, ao mesmo tempo, um meio de produção e um meio de controle, tanto de dominação quanto de poder, o que distancia essa visão daquela tradicional apresentada por Clark (1985). Tal controle nem sempre se efetiva, pois, as forças sociais e políticas que engendram formas de supremacia são as mesmas que incitam a realidade espacial para uma autonomia impossível de dominar e se esforçam para esgotá-la, fixando-a a seu serviço. De acordo com o autor, estas são questões que devem ser abordadas a partir da visão de uma diversidade, da multiplicidade do espaço, distintas da fragmentação e dos recortes.

Algumas implicações e conseqüências acerca da proposição de o espaço social ser um produto social são apontadas pelo autor. A primeira delas diz respeito ao espaço-natureza. Ele se afasta, não desaparecendo simplesmente, mas se transforma em símbolo. A natureza transforma-se em mito, em ficção, numa utopia negativa. Ela não é nada mais que a “matéria primeira” sobre a qual operam as forças produtivas das diversas sociedades para produzir seu espaço.

Uma segunda implicação: cada sociedade produz um espaço, o seu espaço. Em termos gerais, a própria noção de “espaço social”, para o autor, por sua novidade, e também pela complexidade do real que ela designa, resiste à análise. O espaço social contém em seus lugares as relações sociais de produção, ou seja, a divisão do trabalho e sua organização, onde as funções sociais são hierarquizadas. Estes dois encadeamentos, produção e reprodução, não podem se separar: a divisão do trabalho repercute na família e a mantém, assim como, de maneira inversa, a organização familiar interfere na divisão do trabalho. Portanto, para Lefebvre, o espaço social discerne tais atividades para localizá-las, não sem atritos, pois no capitalismo esses se misturam e três níveis de reprodução se estabelecem: aquele da reprodução biológica, o da força de trabalho, e o das relações sociais de produção.

Para traduzir as mais complexas situações, o espaço contém certas representações desta dupla ou tripla interferência das relações sociais de produção e reprodução. Tais representações simbólicas são mantidas em estado de coexistência e de coesão. Assim o espaço contém esses entrecruzamentos múltiplos (relações de reprodução e de força de trabalho) em lugares distintos. Quanto às representações das relações de produção que ocultam as relações de poder, estas se efetuam também no espaço, e o espaço contém as representações nos edifícios, nos monumentos, nas obras de arte.

Toma forma dessa maneira uma tríade sobre a qual ele retornará diversas vezes. A saber:

a. A *prática espacial* que engloba produção e reprodução - lugares específicos e conjuntos espaciais próprios a cada formação social que asseguram a continuidade dentro de uma relativa coesão. Cada coesão implica naquilo que concerne o espaço social e as relações no espaço de cada membro desta sociedade, ao mesmo tempo em que certa *competência* e certa *performance*¹⁰.

b. As *representações do espaço* ligadas às relações de produção e à 'ordem' imposta por elas, traz consigo conhecimentos, signos, códigos e suas relações 'fronteiriças'.

c. Os *espaços de representação* que apresentam, com ou sem codificações, simbolismos complexos ligados ao lado marginal e subterrâneo da vida social, mas também à arte, que podem eventualmente serem definidos não apenas como códigos de espaço, mas como códigos dos espaços de representação. (LEFEBVRE, 1985, p. 42-43).

Para Lefebvre na realidade o espaço social "incorpora" os atos sociais, de sujeitos às vezes coletivos, às vezes individuais que nascem e morrem, padecendo e agindo. Para e diante do conhecimento, o espaço social funciona - com seu conceito - como um analista da sociedade.

O autor apresenta uma outra implicação da hipótese proposta. Se o espaço é um produto, o conhecimento reproduzindo esta produção o exporá. O interesse e o "objeto" se deslocam das coisas no espaço para a produção do espaço em si, uma formulação que suscita mais explicações. Os produtos parciais localizados no espaço, as coisas de um lado e, do outro, o discurso sobre o espaço não servem mais do que indicações e testemunhos sobre este processo produtivo (que segundo ele compreende também os processos significativos, sem se reduzir a eles). Não é

¹⁰ O autor remete ao conceito tirado da lingüística de Chomsky, no que podemos compreender o termo como papéis sociais.

mais apenas o espaço daqui ou acolá que importa nesta visão, mas o espaço como totalidade ou globalidade, que deve desde já não ser estudado apenas analiticamente, como o autor alerta, pelo risco das fragmentações e recortes, mas se engendrar pelo e no conhecimento teórico. A teoria reproduz com um encadeamento de conceitos, e com um sentido muito forte o processo gerador, não apenas externamente, descritivamente, mas do interior, como globalidade indo do passado ao atual e inversamente, sem cessar. Com efeito, para Lefebvre, o histórico e suas conseqüências, o diacrônico, a etimologia dos lugares modificam os endereços e lugares, tudo isso se inscreve no espaço. O passado deixa seus traços, a escritura do tempo, mas o espaço é sempre, hoje como outrora, um espaço presente. Dado como um todo atual com suas ligações e conexões ocorrendo. Assim, para o autor, a produção e o produto se apresentam como dois lados inseparáveis e não como duas representações distintas.

Lefebvre indica alguns conceitos cuja elaboração é perseguida em sua teoria. A prática espacial de uma sociedade, segundo o autor, esconde seu espaço. Ela o coloca e o presume numa interação dialética, isto é, ela o produz lentamente, dominando-o e se apropriando dele. Em termos de análise, a prática espacial de uma dada sociedade se descobre decifrando seu espaço.

No neo-capitalismo¹¹, a prática social associa estreitamente no espaço percebido a realidade cotidiana (o emprego do tempo) e a realidade urbana (os percursos e redes que ligam os lugares do trabalho, da vida privada e do lazer). Para Lefebvre tal associação é surpreendente já que nela também se inclui a separação entre os lugares ligados.

As representações do espaço, ou seja, o espaço concebido, aquele dos sábios, dos planificadores, urbanistas e tecnocratas identifica o vivido e o percebido ao concebido. É o espaço dominante em uma sociedade, um modo de produção. As concepções de espaço visam um sistema de signos verbais elaborados intelectualmente.

As representações do espaço trazem uma importância considerável e uma influência específica na produção do espaço, pois interferem na construção, ou arquitetura concebida não apenas como edificação, mas como um projeto inserido

¹¹ Empregamos o termo tal como apresentado pelo autor.

dentro de um contexto espacial e de uma textura, o que exige as representações, que não se perdem no simbólico ou no imaginário.

Pode-se supor que a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação interferem de diferentes maneiras na produção do espaço: de acordo com suas qualidades e propriedades, de acordo com as sociedades e segundo as épocas. As relações entre estas três dimensões do espaço - o percebido, o concebido e o vivido para Lefebvre jamais são simples ou estáveis.

O autor cria outras três categorias que compõem sua Teoria do Espaço. São elas: o espaço absoluto, espaço abstrato e o espaço diferencial, que convém distinguir. Espaço absoluto, para Lefebvre, consiste em fragmentos da natureza, em lugares escolhidos por suas qualidades intrínsecas, onde sua constatação leva ao esvaziamento de suas características e particularidades naturais. O espaço-natureza é povoado por forças políticas. A arquitetura concede à natureza um lugar para afetar o político através de simbolismos, ou seja, pela construção de obras que o contenham, sejam templos, palácios.

Lefebvre apresenta o conceito de espaço abstrato como uma derivação do trabalho social abstrato. O espaço abstrato sucede o espaço histórico, que ainda persiste como sedimento, e vai enfraquecendo os espaços de representação. O espaço abstrato, segundo o autor, funciona coisificando como conjunto de coisas-signos com suas relações formais: o vidro e a pedra, ângulos e curvas, cheios e vazios. É o espaço dominante, aquele dos centros de riqueza e poder que se esforça por moldar os espaços dominados, aqueles das periferias. Ele reduz por ações freqüentemente violentas, os obstáculos e resistências. Quanto às diferenças elas são remetidas aos simbolismos que, obrigatoriamente, tomam a forma de uma arte também abstrata, pois que derivada do desconhecimento do sensível, e das coisas-signo do espaço abstrato.

Na prática espacial, a reprodução das relações sociais predomina. A representação do espaço, ligada tanto ao saber como ao poder, não deixa nada além de um espaço mínimo para os espaços de representação, reduzido às obras, às imagens, às lembranças, onde o conteúdo descartado, sensorial, sensual e sexual, aflora na forma de simbolismos.

Portanto, para Lefebvre, o espaço abstrato não se define pelo afastamento da

natureza, nem tampouco pelos centros comerciais, pelo dinheiro ou automóveis. Ele não se define a partir do que é percebido. Segundo o autor, sua abstração não é simples, pois não é transparente e nem se reduz a uma lógica ou estratégia. Sua abstração não coincide com aquela do signo e também com aquela do conceito. Ela funciona negativamente. Este espaço funciona negativamente àquilo que o precede e lhe dá suporte; o histórico, o religioso e o político. Funciona negativamente também em relação ao que nasce e morre nele, um espaço-tempo diferencial. Não existe um sujeito e, assim sendo, ele trata como um sujeito, veiculando e mantendo determinadas relações sociais, dissolvendo e também se opondo a outras.

O espaço abstrato funciona, para Lefebvre, positivamente em relação às suas implicações, ou seja, às técnicas, às ciências aplicadas e ao saber ligado ao poder. Ele se constitui em espaço do poder, ocasionando eventualmente sua própria dissolução em razão dos conflitos e contradições ali geradas.

Por último temos o espaço diferencial, aquele que emerge das contradições do espaço abstrato. Lefebvre aponta que a reprodução das relações sociais de produção dentro do espaço abstrato acontece a partir de um duplo movimento: dissolução das relações e surgimento de novas relações. Deste duplo movimento emerge o espaço diferencial. Enquanto o espaço abstrato tende à homogeneização, à redução das diferenças, o novo espaço somente pode surgir a partir da acentuação destas diferenças. Ele reúne aquilo que o espaço abstrato tende a separar: as funções, elementos e momentos da prática social. O espaço diferencial faz emergir as contradições entre o valor de uso do espaço e sua transformação em valor de troca. É o espaço de luta em que emergem as identidades de resistência.

No próximo capítulo buscamos compreender como as relações entre espaço, cultura e identidade fundem-se a partir das relações que se estabelecem, cada vez mais mediadas pelo aparato técnico-informacional e como, a partir da circulação cada vez maior das formas simbólicas, novas identidades se constituem, outros sentidos são destinados ao espaço, que pode se configurar como um espaço diferencial pela emergência das identidades de resistência que ali se configuram.

2 ESPAÇO, CULTURA E IDENTIDADE

2.1 O processo de mudanças no cotidiano urbano a partir das transformações do meio técnico-científico-informacional

As grandes transformações que ocorreram no final do século XX e continuam no início deste foram responsáveis por mudanças na estrutura das sociedades contemporâneas. A análise sócio-histórica e geográfica de um determinado período é também considerada a partir do seu estado de desenvolvimento técnico. “Cada período é portador de um sentido, partilhado pelo espaço e pela sociedade, representativo da forma como a história realiza as promessas da técnica” (SANTOS, 2002, p. 171). O autor ressalta que uma história simplificada das técnicas do homem poderia se resumir em três palavras: “a ferramenta, a máquina e o autômato”. A ferramenta movida pela força do homem, a máquina que funciona sob seu controle e o autômato, que age a partir de informações já recebidas, portanto agindo independente do homem.

No século XXI, ao ouvirmos a concretização de promessas como um telefone celular capaz de conexões com a Internet, com memória e desempenho de um computador, vislumbramos como os aparatos técnico-científico-informacionais cada vez mais influenciam e modificam a sociedade. A mobilidade conseguida pela transformação dos meios de informação continua a se modificar e a estabelecer novas regras.

A chamada globalização produziu nas sociedades modernas mudanças constantes, rápidas e permanentes. Mudanças que trazem a transformação das relações de tempo e espaço. Uma das conseqüências desse processo seria o desalojamento do sistema social, ou seja, a extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo.

O conjunto destas transformações traz consigo o surgimento de novas necessidades de adaptação e mudanças nos centros urbanos. Milton Santos e Maria

Laura Silveira (2001) apontam que a junção entre a técnica, a ciência e o mercado podem ser responsáveis, entre outros fatores, pela nova configuração do meio geográfico. Para os autores:

A divisão territorial do trabalho cria uma hierarquia entre lugares e redefine, a cada momento, a capacidade de agir das pessoas, das firmas e das instituições. Nos dias atuais, um novo conjunto de técnicas torna-se hegemônico e constitui a base material da vida da sociedade. É a ciência que, dominada por uma técnica marcadamente informacional, aparece como um complexo de variáveis que comanda o desenvolvimento do período atual. O meio técnico-científico-informacional é a expressão geográfica da globalização. (SANTOS; SILVEIRA, 2001, p. 21).

O século XX notabilizou-se pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e pelas modificações decorrentes, que atingiram a natureza da transmissão e do intercâmbio das formas simbólicas. Thompson (1998) aponta que os meios de comunicação promoveram uma reelaboração do caráter simbólico da vida social, reorganizando os meios pelos quais a informação e o conteúdo simbólico são produzidos e intercambiados, e, ainda, reestruturaram os meios pelos quais os indivíduos se relacionam entre si.

Nossa época está profundamente marcada por novos processos de sociabilidade, tornados possíveis pela mediação dos aparatos midiáticos. Ao contrário de outras sociedades, que mantinham seus contatos e tomavam conhecimento do mundo à sua volta a partir das relações essencialmente interpessoais, vivenciamos na atualidade a era da informação mediada, em que não contam mais apenas os encontros face a face. Milton Santos denota que o mundo se estabelece como um “objeto comum”, que possibilita o surgimento de relações, ao mesmo tempo, de reciprocidade e alteridade, denominadas como “transindividualidade”, que se constitui a partir das relações inter-humanas que pressupõem o uso da técnica e dos objetos técnicos. Segundo Thompson:

Com o desenvolvimento da comunicação de massa, a circulação das formas simbólicas é sempre mais separada da necessidade de um lugar físico comum e por isso a mobilização do sentido tem cada vez mais capacidade de transcender o contexto social dentro do qual as formas simbólicas são produzidas. É apenas com o desenvolvimento da comunicação de massa que os fenômenos ideológicos podem tornar-se fenômenos de massa, isto é, fenômenos capazes de afetar grande número de pessoas em locais diversos e distantes. Se a comunicação de massa se tornou o meio mais importante para a operação da ideologia nas sociedades modernas, isso se deve ao fato de ela se ter transformado num meio importante para a produção e a transmissão de formas simbólicas, e porque as formas

simbólicas assim produzidas são capazes de circular numa escala sem precedentes, alcançando milhões de pessoas que compartilham pouco em comum além da capacidade de receber mensagens mediadas pelos meios. (THOMPSON, 2002, p. 31).

Estamos, assim, diante da situação de compartilhamento de formas simbólicas que, em diversos momentos, pouco ou nada têm a ver com nossa realidade mais imediata, mas nem por isso parecem-nos estranhas. Uma das possíveis explicações para tal fenômeno pode ser buscada naquelas mudanças que dizem respeito à reorganização do espaço e do tempo. A telecomunicação, com o advento do telégrafo sem fio e, posteriormente, do telefone, tornou possível a simultaneidade não espacial. As distâncias começaram a se encurtar e os novos veículos como o cinema e a televisão possibilitaram uma alteração da compreensão dos lugares e do passado.

Thompson (1998) afirma que certas barreiras espaciais declinaram em função da aceleração da vida social, que se viu cada vez mais modelada pela mediação simbólica. Essa alteração da compreensão do lugar e do tempo muda também as relações do sentido e de pertencimento dos indivíduos, que prescindem de um lugar específico para desenvolverem relacionamentos com os mais diversos grupos e comunidades, inclusive aquelas que se constituem - dentre outros meios - através da mídia. A mídia, hoje, é um “multiplicador de mobilidade”. Esta mobilidade se apresenta através das diversas relações que surgem da apropriação cotidiana das formas simbólicas midiáticas. Assim é que gravitando em torno da mídia, presenciamos o surgimento de associações de fãs, grupos de discussão na Internet, rádios comunitárias, jornais e revistas especializadas, entre outros produtos que determinam ou traduzem novas formas de comportamento, refletindo a diversidade social.

As diversas possibilidades de análise do processo social cada vez mais levam em conta a experiência cotidiana. Milton Santos nos chama atenção para a dimensão espacial do cotidiano, configurada a partir dos novos papéis desempenhados pela informação e comunicação em todos os aspectos da vida social. Esta se configura como uma quinta dimensão do espaço banal, por ele denominado “espaço dos geógrafos”. O cotidiano e a experiência aparecem como bases de análise.

Através do entendimento desse conteúdo geográfico do cotidiano poderemos, talvez, contribuir para o necessário entendimento (e talvez,

teorização) dessa relação entre espaço e movimentos sociais, enxergando na materialidade, esse componente imprescindível do espaço geográfico, que é, ao mesmo tempo, uma condição para ação; uma estrutura de controle, um limite à ação; um convite à ação. Nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam. (SANTOS, 2002, p. 321).

Michel Maffesoli (1998) enfatiza a necessidade de se considerar as formas simbólicas que permeiam o cotidiano. O dia a dia, segundo o autor, é composto por um sistema reticular em que todos os eventos, ações, relações, objetos, mesmo os mais banais, fazem parte, conjuntamente, da concretização da experiência. Da mesma forma, Milton Santos (2002, p. 315) aponta o aspecto fundamental da análise do cotidiano para o entendimento das relações entre os lugares e o território: “Impõe-se, ao mesmo tempo, a necessidade de, revisitando o lugar no mundo atual, encontrar os seus novos significados. Uma possibilidade nos é dada através da consideração do cotidiano”.

Assim, a apropriação dos bens simbólicos, que agora passam a ser consumidos em grande escala, propicia o estabelecimento de novas relações de gosto e o surgimento de padrões de comportamento inspirados por tais produtos. Néstor Garcia Canclini (1999) aponta a transformação no processo de apropriação cultural realizada sob a influência da mídia:

A mídia chega para ‘incumbir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona malvista pela cultura culta’, e incorporá-la à cultura hegemônica com uma eficácia que o folclore nunca tinha conseguido. O rádio em todos os países latino-americanos e, em alguns, o cinema levam à cena a linguagem e os mitos do povo que quase nunca a pintura, a narrativa nem a música dominantes incorporavam. Mas ao mesmo tempo induzem outra articulação do popular com o tradicional, com o moderno, com a história e com a política. (CANCLINI, 1999, p. 259).

A disseminação massiva dos produtos midiáticos possibilita o surgimento de novas formas de fruição cultural. Novos hábitos se difundem e padrões vão se configurando a partir de interesses que se estabelecem pelos produtos como a música, o vestir e modos de falar. O desenvolvimento das sociedades urbanas permeadas pela mídia vai levar a novas formas de relações, ou territorializações. A mídia cria novos territórios:

Isso se dá porque os fluxos informacionais criam novas polarizações, substituindo assim fluxos de matéria como organizadores dos sistemas urbanos e da dinâmica espacial. Ora, com a velocidade e o desaparecimento das distâncias através dos meios de comunicação, outro

espaço vai se instaurando, de outra ordem, não material. (MARCONDES FILHO, 1996, p. 165).

A mídia constitui territórios nos quais determinados segmentos sociais encontram pontos de referência que estabelecem novas redes de relações sociais, com uma imensa gama de possibilidades de inclusão, a partir de processos de identificação com os produtos midiáticos. Novas identidades se constituem pela influência de seus produtos.

Pensar hoje o papel social da mídia é avaliar os seus impactos em muitas situações do tecido social. Não adianta mais construir teorias que apenas satanizam os veículos de comunicação. Para além dos possíveis danos desencadeados por seus produtos, novas relações se constituem, relações poderosas e capazes de interferir nos rumos da sociedade.

Como os indivíduos encaram o afluxo de experiências mediadas em suas vidas diárias? Eles as recebem seletivamente, é claro, dando mais atenção aos aspectos que lhes são de maior interesse e ignorando ou filtrando outros. Mas eles também lutam para dar sentido a fenômenos que desafiam sua compreensão, e se esforçam para relacioná-los aos contextos e condições de suas próprias vidas. (THOMPSON, 1998, p. 182).

Buscamos perceber, portanto, como os fenômenos culturais, aqui entendidos como formas simbólicas, podem se tornar objetos de identificação de determinados grupos sociais, que se apropriam dos espaços urbanos, construindo a partir dessas relações novas interpretações e identidades constituindo também novas marcas ou identificadores para a cidade.

Os movimentos da sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento. Por adquirirem uma vida, sempre renovada pelo movimento social, as formas - tornadas assim formas-conteúdo - podem participar de uma dialética com a própria sociedade e assim fazer parte da própria evolução do espaço. (SANTOS, 2002, p. 106).

Num momento em que os grandes centros urbanos começam a se parecer, frutos da globalização econômica, cultural e do marketing, nosso olhar procura estabelecer como fenômenos culturais, caso do nosso objeto empírico - o Quarteirão do *Soul*, ainda que influenciados por produtos da comunicação de massa, possibilitam o surgimento de uma nova identificação para um determinado espaço da cidade.

A globalização dos espaços urbanos se dá pela padronização internacional das construções, dos projetos de intervenção urbana e também por sua utilização. “Idênticos por suas formas arquitetônicas, esses espaços são recuperados pela memória não mais pelas suas formas, mas pelos seus usos. O que permanece na memória são suas funções e finalidades no momento - o endereço” (MARCONDES FILHO, 1996, p. 148). A memória da cidade se desloca. Deixa de ser um momento representativo da história coletiva da cidade e assume um novo papel no imaginário cultural, a partir das referências que vão se modificando com as novas utilizações apresentadas pelos diferentes usos e apropriações do espaço e pelas políticas urbanas e culturais.

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as idéias. Tudo voa. Daí a idéia de *desterritorialização*. Desterritorialização é, freqüentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização. (SANTOS, 2002, p. 328).

O estabelecimento de uma nova ordem cultural implica na necessidade de uma discussão acerca do termo cultura. O termo, desde seu surgimento, contém uma série de usos que complexificam seu entendimento. Raymond Williams (2007) ao discutir as suas origens, apresenta uma discussão sobre as peculiaridades que ele envolve:

Entre línguas, assim como no interior delas, o leque e a complexidade de sentidos e referências indicam tanto a diferença de posição intelectual quanto algum obscurecimento ou sobreposição. Essas variações, de qualquer espécie, envolvem necessariamente visões alternativas das atividades, relações e processos que essa palavra complexa indica. A complexidade, vale dizer, não está, afinal, na palavra mas nos problemas que as variações de uso indicam de maneira significativa. (WILLIAMS, 2007, p. 122-123).

Para um melhor entendimento das questões que serão analisadas em nosso trabalho acerca de um fenômeno cultural, o Quarteirão do *Soul*, julgamos ser necessário o estabelecimento de uma discussão acerca do termo cultura e dos seus significados enquanto formas simbólicas que permeiam o cotidiano da cidade.

2.2 A cultura como objeto de investigação

A cidade se revela ao observador em suas múltiplas facetas. Num olhar distanciado podem-se perceber seus aspectos físicos, traçado de ruas, construções, topografia. Ao nos aproximarmos, outros aspectos começam a se revelar, os moradores, transeuntes. Podemos observar as diferentes constituições físicas, padrões etários. Aproximando-nos mais ainda começam a se delinear as diferenças de padrões de moradia, de qualidade dos bairros, a segregação sócio-espacial, reproduzindo no espaço as desigualdades sociais, e também outras mais sutis: as peculiaridades da linguagem, entonação, modos de se vestir, padrões de comportamento. A unidade da cidade se fragmenta em milhares de aspectos que fazem dela um corpo social vivo, com características próprias.

Pensar a cidade significa refletir sobre o espaço urbano. A paisagem urbana é a forma pela qual o fenômeno urbano se manifesta, o espaço urbano pode ser apreendido (é o nível fenomênico). Em última análise, o espaço geográfico é uma relação social que se materializa formal e concretamente em algo passível de ser apreendido, entendido e apropriado. Desse modo a cidade é a dimensão concreta, vinculada à dinâmica do desenvolvimento. (CARLOS, 2005, p. 71).

Sendo o espaço geográfico uma relação social, ele sofre a influência de fatores sócio-históricos específicos. Assim como Carlos (2005) entendemos que o espaço deve ser percebido em sua totalidade, enquanto “condição, meio e produto da reprodução da sociedade”. Esse processo tem o homem como principal agente, portanto “pensar o urbano significa pensar a dimensão do humano”. Tal dimensão revela-se pelas construções simbólicas que são por ele estabelecidas. Desde a definição do espaço, aos sentidos e usos, passando pelas regras e convenções sociais, todas as relações que se estabelecem na cidade são produtos de relações sociais contraditórias e mutáveis, que influenciam na constituição da identidade da cidade.

Cada cidade possibilita o surgimento de várias identidades, formadas por um conjunto de aspectos, ou formas simbólicas que determinam suas peculiaridades. Ao utilizarmos o termo formas simbólicas, nos remetemos à concepção de Thompson (2002) segundo a qual estas constituem “uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (THOMPSON, 2002, p. 183).

Com o crescente desenvolvimento dos meios de comunicação massiva e das novas tecnologias de comunicação, o século XX e este que se inicia presenciam um vertiginoso aumento da circulação das formas simbólicas, que têm nesses veículos um poderoso agente de disseminação de suas mensagens. As cidades incorporam e modificam-se também em função dessas novas mediações simbólicas.

O desenvolvimento das forças produtivas produz mudanças constantes e com essas a modificação do espaço urbano. Essas mudanças são hoje cada vez mais rápidas e profundas, gerando relacionamentos entre as pessoas, novos valores. O espaço tem cada vez mais a dimensão do mundial e as relações entre os homens dependem cada vez mais de decisões tomadas a milhares de quilômetros de seu local de residência. As comunicações se desenvolvem e com ela a frequência dos contatos. O fator distância é eliminado pelo desenvolvimento dos jatos, dos satélites e da informática. Esses fatos abrem novas perspectivas para se estudar a cidade hoje. (CARLOS, 2005, p. 69).

Uma das formas de se estudar as cidades é pensá-las pelo viés da cultura, que se estende pelo entendimento de determinadas formas simbólicas, dentro dos contextos específicos de sua produção, circulação e recepção.

Na literatura das ciências sociais, o estudo das formas simbólicas geralmente tem sido feito sob a rubrica do conceito de cultura. Embora possa haver pouco consenso em relação ao significado do conceito em si, muitos analistas concordam que o estudo dos fenômenos culturais é uma preocupação de importância central para as ciências sociais como um todo. Isto porque a vida social não é, simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também, uma questão de ações e expressões significativas, de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e que recebem. (THOMPSON, 2002, p. 165).

O estudo das cidades tendo como ponto de partida suas manifestações culturais deve considerar não apenas as manifestações em si, mas o contexto sócio-histórico de sua produção, as regras e convenções sociais, os modos de disseminação de seus produtos e a forma como são produzidos e recebidos. Milton Santos (2002, p. 100) nos lembra que “o enfoque do espaço geográfico, como resultado da conjugação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, permite transitar do passado ao futuro, mediante a consideração do presente”. Assim:

Em sentido mais amplo, o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio-histórico constituído como um campo de significados. Pode ser pensado como o estudo das maneiras

como expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio-histórico. Pensado dessa maneira, o conceito de Cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas, desde a sociologia e antropologia até a história e a crítica literária. (THOMPSON, 2002, p. 165).

O conceito de cultura é discutido por autores de diversas áreas. Privilegiamos a abordagem de Williams (2007), Elias (1994), Gomes (2006) e Thompson (2002). Tal conceito, desde seu surgimento atrela-se à idéia de desenvolvimento, confundindo-se, por vezes, com aquele de civilização. Uma pequena discussão acerca do termo cultura faz-se necessária para melhor compreendermos como o discurso ligado a ela, muitas vezes, pode revelar visões elitizadas e excludentes.

O termo cultura deriva do latim e está ligado aos processos de cultivo ou cuidado com grãos ou animais.

Cultura assumiu o sentido principal de cultivo ou cuidado, incluindo, como em Cícero, *cultura animi*, embora com significados medievais subsidiários de honra e adoração. [...] As formas francesas do latim cultura eram *couture*, do francês antigo, que a partir de então desenvolveu seu próprio sentido especializado, e mais tarde *culture*, que por volta do S15 havia passado para o inglês. O sentido primordial referia-se, então, a lavoura, isto é, o cuidado com o crescimento natural. Em todos os primeiros usos, **cultura** era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou com os animais. (WILLIAMS, 2007, p. 117-118).

Thompson (2002) nos mostra que o termo, a partir do século XVI expande-se para o desenvolvimento humano. No entanto, como substantivo o termo começa a ser empregado na França e Inglaterra em fins do século XVIII e início do XIX. No início do século XIX, o termo cultura era usado nos dois países como um sinônimo de civilização (derivada do latim *civilis*: referindo-se a ou pertencendo aos cidadãos), um movimento em direção ao refinamento, à ordem, oposto à barbárie e selvageria. Tal definição, ainda segundo o autor, era pautada nas idéias voltadas para o caráter progressista difundidas pelo Iluminismo europeu. Ambas as expressões passaram então a designar um processo de desenvolvimento humano.

A diferenciação dos termos acontece no idioma germânico. *Zivilisation* adquire um caráter negativo, estando atrelada apenas à polidez e refinamento das maneiras, enquanto *Kultur* era usada ao se referir a produtos intelectuais, artísticos ou espirituais que expressavam qualidades das pessoas. Tal diferenciação é apontada por Thompson como um dado de estratificação social:

A polêmica contra as classes superiores era expressa em termos do contraste entre *Kultur* e *Zivilisation*. 'Tornamo-nos cultos através da arte e das ciências', afirmava Kant, 'tornamo-nos civilizados [pela aquisição de] uma variedade de requintes e refinamentos sociais. A *intelligentsia* alemã usava o termo *Kultur* para expressar sua posição peculiar, para distinguir-se em suas realizações das classes superiores às quais não tinha acesso. (THOMPSON, 2002, p. 168).

Na França, em contrapartida, intelectuais como Diderot e Voltaire foram assimilados sem muitas arestas, pela sociedade cortesã. O valor simbólico do termo apresenta-se na tradição alemã como forma de distinção entre os que possuíam os bens tangíveis e aqueles que tinham acesso a outras formas de bens, os produtos simbólicos.

O termo também era usado no mesmo período em obras que buscavam traçar "histórias universais da humanidade". A conotação do termo estava atrelada, dentro da filosofia iluminista, ao melhoramento e desenvolvimento das qualidades físicas e intelectuais de um povo. Coube a Herder o cunho da expressão "culturas" com o objetivo de distinguir as características peculiares de cada grupo, nações e períodos históricos.

Então, Herder introduziu uma mudança decisiva de uso. Em sua obra inacabada *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [Sobre a filosofia da história para a educação da humanidade] (1784-91), ele escreveu a respeito de *Cultur*: 'nada é mais indeterminado que essa palavra e nada mais enganoso que sua aplicação a todas as nações e a todos os períodos'. [...] Argumentava que era necessário, no que consistia uma inovação decisiva, falar de 'culturas' no plural: culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação. (WILLIAMS, 2007, p. 119-120).

A visão de Herder influenciou a elaboração de trabalhos de pesquisadores como E. B. Taylor¹², Gustav Klemm¹³ entre outros responsáveis pelo desenvolvimento de estudos etnográficos que possibilitaram o desenvolvimento da Antropologia enquanto disciplina.

A inovação decisiva foi *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* – 'História cultural geral da humanidade' (1843-52) - de G.F. Klemm, que traçava o desenvolvimento humano desde a selvageria até a liberdade, passando pela domesticação. Embora o antropólogo norte-americano

¹² Professor de Antropologia na Universidade de Oxford, cujo principal trabalho, *Primitive Culture*, foi publicado em dois volumes em 1871. (THOMPSON, 2002, p. 171).

¹³ Um dos principais historiadores culturais do século XIX, interessado na descrição etnográfica de sociedades não-européias. Seu trabalho *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit*, referencial, foi publicado em 10 volumes entre 1843-52. (THOMPSON, 2002, p. 171).

Morgan, ao rastrear estágios comparáveis, tenha usado 'sociedade antiga', culminando em *civilização*, o sentido que lhe deu Klemm se manteve e foi seguido diretamente em inglês por Tylor em *Primitive Culture* (1870). O sentido predominante nas ciências sociais modernas deve ser traçado segundo essa linha de referência. (WILLIAMS, 2007, p. 120-121).

O surgimento da Antropologia em fins do século XIX deslocou o sentido anterior dado ao termo cultura, denominado por Thompson (2002, p. 170) como concepção clássica, segundo a qual “cultura é o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna” e proporcionou o surgimento de outros conceitos ligados à cultura. O autor distingue dois pressupostos básicos, ainda que simplificadores, para esse conceito: a concepção descritiva e a concepção simbólica de cultura.

A concepção descritiva, desenvolvida por Gustav Klemm e E. B. Tylor estabelece, a partir dos pressupostos metodológicos traçados por Tylor, a cultura como objeto de pesquisa sistemática, promovendo assim a transição da visão clássica humanística, para a “cientifização do conceito de cultura”. Porém tal conceito afinado ao ideário evolucionista de fins do século XIX, ainda apresentava-se imbuído da ênfase na idéia de progresso.

Malinowski (1944), entre outros antropólogos do início do século XX defendeu uma “teoria científica da cultura”, mas apoiando-se numa visão funcionalista, de acordo com a qual a análise dos fenômenos culturais levaria em conta a satisfação das necessidades humanas. Thompson (2002) considera, apesar das diferentes ênfases, que o trabalho de Tylor e Malinowski, entre outros, exemplifica o conceito de “concepção descritiva da cultura”, assim definido:

A cultura de um grupo ou sociedade é o conjunto de crenças, costumes, idéias e valores, bem como artefatos, objetos e instrumentos materiais, que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade; e o estudo da cultura envolve, pelo menos em parte, a comparação, classificação e análise científica desses diversos fenômenos. (THOMPSON, 2002, p. 173).

O autor questiona, no entanto, a fragilidade de tais concepções, como a ausência de especificações dos métodos de análise, entre outros aspectos, que enfraquecem o conceito de cultura, sendo necessário o surgimento de uma concepção mais ampla, denominada por ele como “concepção simbólica”, que nos interessa diretamente.

Os símbolos estão presentes em toda a história humana. O termo “simbolização” foi cunhado pela primeira vez em 1940 na obra *A Ciência da Cultura*, de L. A. White. White argumenta que “cultura é o nome de uma ordem ou classe distinta de fenômenos, a saber, aqueles eventos ou coisas que dependem do exercício de uma habilidade mental, peculiar às espécies humanas a que denominamos ‘simbolização’” (WHITE¹⁴ *apud* THOMPSON, 2002, p. 175).

A concepção simbólica da cultura ganha fôlego em anos recentes, a partir do trabalho de Clifford Geertz, que no livro *A Interpretação das Culturas* cria um paradigma voltado para as questões de significado, simbolismo e interpretação, entendendo a análise da cultura “como sendo não uma ciência experimental em busca de leis, mas uma ciência interpretativa em busca de significados” (GEERTZ¹⁵ *apud* THOMPSON, 2002, p. 175).

Portanto, ao analisar uma determinada cultura estamos descrevendo e talvez reescrevendo ações que já são significativas para outros indivíduos, que produzem, recebem e interpretam tais ações no seu cotidiano. O estudo da cultura, por essa abordagem é mais um processo de interpretação, do que um processo de classificação e quantificação, como na antropologia descritiva. Assim Thompson (2002) define a concepção simbólica da cultura como

Cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências concepções e crenças. A análise cultural é, em primeiro lugar e principalmente, a elucidação desses padrões de significado, a explicação interpretativa dos significados incorporados às formas simbólicas. (THOMPSON, 2002, p. 176).

Como afirma Milton Santos (2002, p. 101) “se o espaço é como pretendemos, um resultado da inseparabilidade entres sistemas de objetos e sistemas de ações, devemos causticar [...] o equívoco epistemológico, herdado da modernidade de pretender trabalhar a partir de conceitos puros”. A análise de um fenômeno cultural, portanto, pressupõe uma investigação que se debruce para além do objeto pura e simplesmente. Discorreremos acerca do significado de cultura para tentar delimitar

¹⁴ WHITE, L. A. *The science of culture: a study of a man and civilization*. New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1949. p. 363.

¹⁵ GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. New York: Basic Books, 1973. p. 5.

uma metodologia de análise que permita ver as formas simbólicas na cidade dentro de sua complexidade, não privilegiando apenas determinados aspectos, pois os fenômenos culturais envolvem diversas instâncias.

Mas os fenômenos culturais também estão implicados em relações de poder e conflito. As ações e manifestações verbais do dia-a-dia, assim como fenômenos mais elaborados, tais como rituais, festivais e obras de arte, são sempre produzidos ou realizados em circunstâncias sócio-históricas particulares, por indivíduos específicos providos de certos recursos e possuidores de diferentes graus de poder e autoridade; e estes fenômenos significativos, uma vez produzidos ou realizados circulam, são recebidos, percebidos e interpretados por outros indivíduos situados em circunstâncias sócio-históricas particulares, utilizando determinados recursos para captar o sentido dos fenômenos em questão. Entendidos dessa maneira, os fenômenos culturais podem ser vistos como expressão das relações de poder, servindo, em circunstâncias específicas, para manter ou romper relações de poder e estando sujeitos a múltiplas, talvez divergentes e conflitivas, interpretações pelos indivíduos que os recebem e percebem no curso de suas vidas cotidianas. (THOMPSON, 2002, p. 179-180).

Os fenômenos culturais estão sujeitos, portanto, à interferência de diversos fatores históricos, sociais, espaciais. Pela proximidade estabelecida pelos meios de comunicação de massa, as culturas se misturam, se interpenetram e novas culturas surgem de seus contatos. Da mesma forma, as identidades se misturam e outras se fundam, a partir desses encontros, modificando também sua relação com o espaço, como veremos a seguir.

2.3 As relações entre identidade e espaço

As diversas identidades, os conflitos gerados entre e por elas, têm sido objetos de estudo e discussão desde o século passado. A fragmentação de identidades, a criação de novas identidades a partir de outros processos de identificação que não os tradicionais (família, Estado, religião e etnia) são hoje determinantes de processos, que entre outros, modificam as relações sociais e se refletem em todas as instâncias, inclusive no espaço urbano.

A quebra das barreiras entre os padrões culturais e a assimilação de comportamentos difundidos pelas diversas mídias refletem-se nas culturas locais e nos padrões de identidade dos povos. Se por um lado vemos surgir a todo o momento conflitos que visam à demarcação de identidades, como os conflitos étnicos e

religiosos, por outro vemos surgir uma grande crise dos padrões identitários.

Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo. (WOODWARD, 2000, p. 25).

A definição do conceito de identidade hoje nos parece, cada vez mais, tarefa imprecisa. Stuart Hall (2005) argumenta que poderiam se estabelecer três distintas concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A primeira, concebida a partir do homem do Iluminismo, entende que este já nasceria dotado das capacidades de razão, consciência e de ação. O centro essencial do “eu” era a identidade da pessoa, que nascia e permanecia com ela durante toda sua existência.

O autor afirma que uma ruptura importante se estabelece a partir da conceituação do “indivíduo soberano”, que emerge entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, criando uma nova concepção do sujeito individual portador de uma identidade, que pode ser melhor caracterizada por Williams (2007):

O surgimento de noções de **individualidade**, no sentido moderno, pode ser relacionado com a dissolução da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo, houve uma nova ênfase na existência pessoal do homem sobre e para além de seu lugar ou função em uma rígida sociedade hierárquica. [...] Mas foi apenas no final do S17 e no S18 que uma nova modalidade de análise, na lógica e na matemática, postulou o indivíduo como a entidade substancial (as ‘mônadas’ de Leibniz), da qual outras categorias, em particular as coletivas, derivavam. O pensamento político do Iluminismo seguiu principalmente esse modelo. O argumento partia dos indivíduos, que tinham uma existência inicial e primária, e as leis e formas de sociedades, derivavam deles: por submissão, como em Hobbes; por contrato ou consentimento; ou pela nova versão da lei natural, no pensamento liberal. (WILLIAMS, 2007, p. 229).

A partir da emergência do paradigma sociológico no século XIX, ainda de acordo com Hall (2005), estabelece-se uma nova concepção de identidade, a identidade sociológica que tem como prerrogativa a concepção “interativa” da identidade e do eu. Assim, a identidade é formada na interação entre o “eu” e a sociedade. O “eu real” é formado e modificado a partir do diálogo com os mundos culturais exteriores.

Nessa concepção, a identidade seria concebida como o espaço entre o

mundo pessoal e o mundo público, atrelando o sujeito à estrutura, estabilizando tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam tornando ambos mais unificados e previsíveis.

A chamada globalização produziu nas sociedades modernas mudanças constantes, rápidas e permanentes. Mudanças que promoveram também a transformação das relações de tempo e espaço. Uma das conseqüências desse processo seria o desalojamento do sistema social, ou seja, a extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2005, p. 12).

No final do século XX, portanto, surge de um outro sujeito, denominado por Stuart Hall como o sujeito pós-moderno, que transita entre as diversas escalas espaço-temporais. Assim, o sujeito concebido anteriormente como uma só identidade está se fragmentando, composto não de uma, mas de várias identidades, por vezes contraditórias. A identidade torna-se uma "celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação aos sistemas culturais que nos rodeiam, possibilitando que o sujeito assuma formas diferentes, em diferentes momentos. Não existe mais um "eu" único. A identidade conforma-se a partir dos vários papéis sociais que cabem ao indivíduo representar: na família, no trabalho, com o grupo de amigos, associações, etc.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p. 13).

Canclini (1999), da mesma forma, nos chama a atenção para a exigência de uma mudança no olhar sobre as identidades a partir da noção de interculturalidade:

[...] A maioria das situações de interculturalidade se configura, hoje, não só através das diferenças entre culturas desenvolvidas separadamente, mas também pelas maneiras desiguais com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. Quando a circulação cada vez mais livre e freqüente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto de estudo não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. (CANCLINI, 1999, p. 165-166).

O autor ressalta que hoje, as identidades são permeadas por uma hibridização de significados, que possibilitam a convivência de tradições iconográficas nacionais (festas juninas, por exemplo) e daquelas criadas pela cultura de massa (*black music*, por exemplo). Para o autor, a discussão acerca das identidades e da cidadania deve levar em conta os modos diversos com que estas se recompõem e nos desiguais circuitos de produção, comunicação e apropriação da cultura.

Estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridização entre os sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos, do desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para se repensar a identidade e a cidadania. Não há apenas co-produção, mas também conflitos pela co-existência de etnias e nacionalidades nos cenários de trabalho e de consumo; daí as categorias de *hegemonia* e *resistência* continuarem sendo úteis. Porém, a complexidade dos matizes destas interações demanda também um estudo das identidades como processos de negociação, na medida em que são *híbridas, dúcteis e multiculturais*. (CANCLINI, 1999, p. 175).

As mudanças nas relações de força, a hegemonia norte-americana na produção cultural massiva, a flexibilização das relações sociais e familiares, a transformação nos relacionamentos, tudo isso contribui para a fragmentação do modelo identitário em circulação até os anos 90 do século passado. No século XXI, cada vez mais as identidades se configuram a partir de referenciais simbolicamente constituídos, que por vezes, encontram-se distantes espaço temporalmente, mas que interferem diretamente no cotidiano das pessoas, seja pelo aparato informacional, seja pelos produtos da mídia.

Hoje, mesmo com a possibilidade das relações virtuais, os territórios se definem com a presença dos grupos sociais e todos seus aparatos, inclusive os midiáticos. Os espaços da cidade se configuram de distintas maneiras, a partir de relações econômicas e sociais, entre outros. As identidades que neles circulam e que a partir dele se formam e/ou reforçam, da mesma forma, pressupõem um conjunto de fatores que as caracterizam, considerando-se também fatores distintos

como o conflito inerente à apropriação e uso desses espaços:

Mas, ao trazer sempre para o primeiro plano a distribuição espacial das relações de poder hierárquicas, podemos entender melhor o processo pelo qual um espaço adquire uma *identidade* distintiva como lugar. Não nos esquecendo que as noções de localidade ou comunidade referem-se tanto a um espaço físico demarcado como a agrupamentos de interação, podemos perceber que a identidade de um lugar surge da interseção entre seu envolvimento específico em um sistema de espaços hierarquicamente organizados e a sua construção cultural como comunidade ou localidade. (GUPTA; FERGUSON, 2000, p. 34).

As identidades transitam por fronteiras, nem sempre demarcadas de maneira clara, pois os limites se confundem e as referências se misturam. A identidade conforma-se a partir dos vários papéis sociais que cabem ao indivíduo representar: seja nas relações familiares, no trabalho, com o grupo de amigos e outras mais.

As fronteiras são justamente esses lugares de 'contradições incomensuráveis'. O termo não indica um local topográfico fixo entre outros locais fixos (nações, sociedades, culturas), mas uma zona intersticial de deslocamento e desterritorialização, que conforma a identidade do sujeito hibridizado. Em vez de descartá-la como insignificante, zona marginal, estreita faixa de terra entre lugares estáveis, queremos sustentar que a noção de fronteira é uma conceituação mais adequada do local 'normal' do sujeito pós-moderno. (GUPTA; FERGUSON, 2000, p. 45).

Portanto, as novas identidades que emergem dos diversos processos sociais podem se caracterizar das maneiras mais diferentes, seja por gostos, por afinidades musicais, por times de futebol, por profissões, religiões, identidade sexual, determinadas a partir das relações que se estabelecem nas diversas instâncias onde os sujeitos transitam e por vezes, promovem novas associações. Um torcedor de futebol pode, ao mesmo tempo, ser fã de culinária grega e militar numa associação de bairro. Em cada momento ele possui uma identidade que o agrega a determinado grupo social, mas todas as identidades pertencem a ele ao mesmo tempo.

Termos como multiculturalismo, diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo, hibridização, miscigenação, e sincretismo remetem à idéia de mobilidade entre os diferentes territórios da identidade. Silva (2000) afirma que tais movimentos contribuem para subverter o sentido essencialista da identidade, contrastando com o processo que tenta fixá-las, conformando-as dentro de uma ideologia hegemônica, processos que evidenciam a dinâmica da produção da identidade e da diferença. As identidades que se formam a partir desses processos não constituem integralmente

nenhuma das identidades originais, embora guardem traços destas.

Da mesma maneira, o estabelecimento da diferença enquanto conceito pode ser construído de forma negativa - por meio da exclusão ou marginalização daqueles que são percebidos como “o outro”, ou pode ser interpretado como fonte de diversidade, sendo assim enriquecedor, como podemos perceber em alguns movimentos sociais que se contrapõem aos constrangimentos da norma e celebram a diferença (*black is beautiful*), em contraposição à lógica do racismo, que remete à diferença “o outro” que é de uma cor que não a minha. Gomes (2006) ressalta que a diferença é também a base sobre a qual se funda o discurso da identidade comunitária, ressaltando-se características distintivas do grupo em relação a outro. “Sublinhar um nível de diferença significa que, a despeito do infinito patamar de diferenciação possível, um limite será privilegiado, aquele que distingue o grupo dos demais” (GOMES, 2006, p. 60).

A identidade, e da mesma forma, a diferença constituem relações sociais. Isso significa dizer que ambas estão sujeitas às relações de poder. Identidade e diferença não se definem pura e simplesmente, convivendo em harmonia. Elas são impostas e disputadas. Disputadas entre grupos sociais que concorrem entre si, para além do poder, ao acesso a bens simbólicos e materiais.

O espaço é, sob essa dinâmica, sempre objeto de conflitos, pois estabelecer um território de domínio de um grupo significa a afirmação de sua diferença em oposição aos demais. Esse fenômeno é também conhecido como *tribalização* e é em parte o responsável pela transformação da imagem da cidade contemporânea. Hoje, o espaço fragmentado nas divisões impostas por esses grupos de afinidade se ajusta ao que alguns geógrafos denominam de metrópole pós-moderna. (GOMES, 2006, p. 181).

De acordo com Silva (2000), o desejo de acesso privilegiado dos diferentes grupos aos bens sociais traduz-se na afirmação da identidade e na enunciação da diferença. Assim, identidade e diferença estão estreitamente ligadas ao poder. O poder estabelece as normas de diferenciação, que trata de incluir ou excluir, estabelecer fronteiras, classificar e normalizar as relações entre os grupos sociais.

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer ‘o que somos’ significa também dizer ‘o que não somos’. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação ‘nós’ e ‘eles’. Essa demarcação de fronteiras, essa

separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. 'Nós' e 'eles' não são, neste caso, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas pelas relações de poder. (SILVA, 2000, p. 82).

As fronteiras no espaço urbano se definem pelas relações econômicas, pelos usos do espaço, de forma desigual. O acesso a determinados setores da cidade é restrito seja pelas desigualdades sócio-espaciais, ou pelos diferentes níveis de acesso ao consumo. O consumo configura-se como um dos determinantes das identidades e da apropriação das cidades. O valor de uso dos espaços deixa de ser determinado pela sua apropriação, e atrela-se à lógica do consumo. Os lugares servem para produzir o consumo e para serem consumidos, como nos apresenta Lefebvre (2001) ao discutir a dupla centralidade capitalista que pressupõe o lugar de consumo e o consumo do lugar.

O consumo do lugar segue a lógica de apropriação e de exclusão. Somente têm acesso a determinados espaços da cidade, aqueles que podem consumir o que é vendido ali. A identificação com determinados espaços da cidade segue a lógica do consumo e confere status diferenciado aos que freqüentam ou deixam de transitar por esses espaços, na forma de moradia ou na forma de lazer e fruição. Seguindo a lógica do consumo de espaço, assim também, a partir dos diversos consumos, se constituem as identidades na cidade.

Em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca da identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significado social. Essa tendência não é nova, uma vez que a identidade e, em especial, a identidade religiosa e étnica tem sido a base do significado desde os primórdios da sociedade humana. No entanto, a identidade está se tornando a principal e, às vezes única fonte de significado em um período histórico caracterizado pela ampla desestruturação das organizações, deslegitimação das instituições, enfraquecimento de importantes movimentos sociais e expressões culturais efêmeras. Cada vez mais, as pessoas organizam seu significado não em torno do que fazem, mas com base no que elas acreditam que são. (CASTELLS, 1999, p. 41).

Para Castells, a transição da sociedade industrial para a sociedade informacional acarreta o estabelecimento de novos paradigmas, incluindo-se neles a busca pela identidade, tão importante quanto as transformações tecnológicas e econômicas no registro dessa nova fase histórica. Castells argumenta que um novo modelo, que visa à reestruturação do modo capitalista de produção, emerge a partir do final do século XX. Chamado informacionalismo baseia-se na premissa de que as

sociedades organizam-se a partir de relações sociais historicamente determinadas mediadas pela produção, experiência e poder.

Produção seria assim definida como o ato de se apropriar da matéria bruta transformando-a em bens que serão consumidos por alguns, tendo seu excedente acumulado para investimento. Experiência é definida por Castells como a ação dos sujeitos sobre eles mesmos, a partir de determinantes biológicos e culturais constituídos a partir das relações construídas em seus ambientes sociais e naturais. Por último, o poder é a relação que impõe a vontade de alguns sujeitos sobre os outros, baseada na produção e na experiência, sendo exercido a partir do exercício de violência física, ou simbólica reguladas pelas instituições sociais.

O autor nos mostra que a construção social da identidade constitui-se a partir de atributos históricos, geográficos, sociais e culturais específicos em um contexto sempre marcado, portanto, por relações de poder. Estes contextos definem-se a partir das interações simbólicas, mediadas pela comunicação.

A comunicação simbólica entre os seres humanos e o relacionamento entre esses e a natureza, com base na produção (e seu complemento, o consumo), experiência e poder, cristalizam-se ao longo da história em territórios específicos, e assim geram *culturas e identidades coletivas*. (CASTELLS, 1999, p. 52).

As culturas e identidades coletivas mediadas pelas relações de poder, sofrem a influência de vários determinantes. Castells (2002) propõe três formas e origens de construção de identidades, estabelecidas a partir da relação com os determinantes sociais capazes de levar a movimentos de aceitação e incorporação dessa identidade, de conflito e mesmo de transformação, como detalhamos a seguir.

A Identidade Legitimadora é definida pelas instituições dominantes da sociedade, com a finalidade de racionalizar e expandir seus mecanismos de dominação frente aos atores sociais. A identidade legitimadora, de acordo com o autor, dá origem a uma sociedade civil, isto é, a organizações, instituições e atores sociais estruturados e organizados que reproduzem, ainda que de forma contraditória, a identidade que racionaliza as fontes de dominação estrutural. São os aparatos constituintes da sociedade civil (igrejas, sindicatos, partidos políticos, ONGs) que ao mesmo tempo servem aos ideais do Estado, estando amplamente disseminados na sociedade.

A Identidade de Resistência é criada por atores que se encontram em condições/posições sociais desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica da dominação. Seus elementos engendram formas de resistência e sobrevivência baseadas em princípios diferentes, ou mesmo, opostos àqueles que orientam as instituições da sociedade. Essa identidade, ainda de acordo com Castells, leva à formação de comunas, ou comunidades que estabelecem seus próprios mecanismos de resistência à dominação estrutural. Seja pelos fundamentalismos religiosos, étnicos, ou no caso de nosso objeto de estudo, pela *black music* em suas diversas manifestações, inverte-se o discurso opressivo, estabelecendo mecanismos de “exclusão dos que excluem pelos excluídos”, criando mecanismos de resistência e sobrevivência frente aos princípios legitimadores da ordem hegemônica.

O autor refere-se também à Identidade de Projeto, que propicia a criação de uma nova identidade, capaz de gerar uma transformação da estrutura social. Como exemplo, temos a sociedade pós-patriarcal, que a partir da afirmação da identidade das mulheres propiciou a transformação das relações entre homens, mulheres e crianças.

Castells ressalta a importância da Identidade de Resistência, posto que ela dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que se baseia em princípios essencialistas¹⁶ apoiados no dado histórico, geográfico ou biológico. Para o autor, a política de identidade deve ser situada historicamente, pois ele considera que na sociedade atual, denominada sociedade em rede, pelo encolhimento e desarticulação da sociedade civil, o surgimento de identidades de projeto, se houver, estará atrelado à resistência comunal.

As diversas comunidades que se formam, podem também se originar do gosto comum pelos produtos midiáticos. A constituição das identidades geradas por estas comunidades, pode se configurar a partir de diversos processos de identificação social, nos quais os produtos midiáticos constituem alguns desses universos. O homem é um ser social e a comunicação enraíza-se nesse potencial social do homem. É nesse contexto de agrupamento, de agregação, que a comunicação se constitui. Para Maffesoli (1998, p. 244), o homem busca pertencer a

¹⁶ Woodward (2000) define o conceito de essencialismo identitário como um processo de construção da identidade baseada na “verdade” da tradição e nas raízes da história, ou no determinismo biológico. As duas vertentes têm em comum uma visão unificada de identidade.

esse corpo coletivo, incorporando-se nele e sendo incorporado por ele: “O sentimento comum, o desejo de vibrar conjuntamente, não são mais reservados aos domínios separados da arte, mas invadem todos os aspectos da vida social”.

Enquanto fenômenos significativos, a apropriação dos produtos e discursos da mídia possibilita percepções e comportamentos diversos, configurando novas relações sociais e, por vezes, determinando o estabelecimento de novos territórios culturais e percepções na cidade. O processo de identificação com determinados produtos da mídia pode levar ao surgimento de novas formas de agrupamento social. Castells (2002) aponta que um possível caminho para a construção da identidade na sociedade em rede seja a formação de comunas culturais.

Estas comunas culturais, de acordo com o autor, teriam três traços distintivos: o primeiro pressupõe que elas aparecem como forma de reação a tendências sociais predominantes, opondo resistência a elas em defesa de fontes autônomas de significados. A segunda característica é o fato de constituírem desde o início identidades defensivas que servem de refúgio e fontes de solidariedade frente ao mundo externo.

Por último, estas são construídas culturalmente, ou seja, gravitam em torno de conjuntos específicos de valores, que têm em seus significados e usos compartilhados, códigos específicos de auto-identificação. O autor propõe que essas comunas se formam a partir da comunidade de fiéis, dos ícones do nacionalismo ou da geografia do local. E estabeleceríamos aí um outro aspecto: surgiriam também, a partir da identificação com determinados produtos da cultura de massa.

Apresento a hipótese de que a constituição de sujeitos, no cerne do processo de transformação social, toma um rumo diverso do conhecido durante a modernidade dos primeiros tempos e em seu período mais tardio, ou seja, sujeitos, se e quando construídos, não são mais formados com base em sociedades civis que estão em processo de desintegração, mas sim como um prolongamento da resistência comunal. Enquanto na modernidade a identidade de projeto fora construída a partir da sociedade civil [...] na sociedade em rede, a identidade de projeto, se é que pode se desenvolver, origina-se a partir da resistência comunal. É esse o significado real da nova primazia da política de identidade na sociedade em rede. (CASTELLS, 2002, p. 28).

À globalização contínua do espaço e da cultura de massas contrapõem-se em pequenas escala as culturas locais. Fruto de tradições, mas ao mesmo tempo, fortemente influenciadas pela cultura de massas, as manifestações locais, ainda que

de forma globalizada, assumem feições distintivas em cada local, de acordo com o comportamento do seu povo. Assim, o *hip-hop* de Belo Horizonte se diferencia daquele de São Paulo, que também se diferencia dos grupos de Nova York. A utilização dos espaços pelos grupos também se diferencia na forma de apropriação e percepção destes. As identidades se comunicam, aproximando-se e distanciando-se de acordo com a experiência. A diversidade caracteriza as relações sociais e convoca novas percepções destas relações que se estabelecem.

O futuro dos Estados, e de suas novas e necessárias instituições, está ligado à compreensão da diversidade. Essa nova realidade fractalizou-se em milhões de novos sujeitos. Alterou os endereços do que era global e do que era local. Surgiu o 'glocal'. Através da tecnologia digital, ele alterou as barreiras entre produtores e consumidores. Surgiram os 'prosumidores', que produzem enquanto consomem, e consomem enquanto produzem.

Praticamos a diversidade como direito à identidade e como forma de criar, como reconhecimento radical da alteridade, da presença legítima do que não alcançamos, mas do que nos faz conhecer e cultivar a nossa própria cultura. (GIL, 2007, p. 4).

A configuração de uma identidade a partir de um produto da mídia pode revelar a necessidade de reconhecimento pelo outro, de sair da invisibilidade social, criando uma forma de resistência frente às estruturas sociais hegemônicas. Ao identificar-se com uma determinada forma simbólica, como um estilo musical, novas relações começam a se desenhar na cidade a partir do encontro com outros atores sociais que compartilham os mesmos gostos e atitudes. Ao associarem-se a um determinado modo de vida, usando roupas, expressões e freqüentando lugares comuns, os participantes desse grupo social podem ter a sensação de inserção numa sociedade que os discrimina a todo tempo - seja pela cor da pele, pela renda, pelo nível de escolaridade ou pelo local de moradia. Ao se encontrar com seus "iguais" a sensação de invisibilidade tende a desaparecer - ainda que temporariamente, proporcionando a esses grupos uma nova forma de se inserirem na cidade, através dessa identidade comum.

Uma outra forma de invisibilidade é aquela causada pela indiferença. Como a maioria de nós é indiferente aos miseráveis que se arrastam pelas esquinas feito mortos-vivos, eles se tornam invisíveis, seres socialmente invisíveis. Também por conta de nossa negligência, muitos jovens pobres, especialmente os negros, transitam invisíveis pelas grandes cidades brasileiras. (SOARES; BILL; ATHAYDE, 2005, p. 176).

Buscamos hoje entender, portanto, por que acontecem tais processos de

identificação de determinados segmentos sociais com os produtos da mídia, e como essas comunidades, ou movimentos sociais escolhem, ou mesmo, se configuram em um território determinado, ainda que os locais de origem desses produtos nada tenham a ver com os espaços de fruição. Os processos de apropriação e luta pelo espaço na cidade podem se configurar também a partir de produtos da comunicação de massa, como no caso de nosso objeto empírico, o Quarteirão do *Soul*, fundado a partir do gosto comum de seus freqüentadores pela *soul music*.

[...] Porque se é certo que o senso comum é o modo como os grupos ou classes subordinados vivem a sua subordinação, não é menos verdade que, como indicam os estudos sobre as subculturas, essa vivência, longe de ser meramente acomodatória, contém sentidos de resistência que, dadas as condições, podem desenvolver-se e transformar-se em armas de luta. (SANTOS, 1989, p. 37).

Assim, partimos de um produto da comunicação de massa, a *soul music* para discutir e tentar entender como os movimentos sociais na cidade, a partir de formas simbólicas, podem traçar novas formas de entendimento e de apropriação da cidade. A partir da música cria-se um espaço para a sociabilidade, para o encontro com a alteridade. No sábado, momento de sacração, os personagens que transitam cotidianamente incorporam outros papéis. Esta transformação muda o sentido de pertencimento do indivíduo. Ali não existe mais o Geraldinho que lava carros. Agora ele cede o lugar ao DJ. O taxista se transforma no dançarino Ronaldo *Black*. A dona de casa Maristane se transforma na Dama do *Soul*.

Novos papéis que invertem a lógica de invisibilidade cotidiana. Ali os freqüentadores se reconhecem nos papéis centrais de uma lógica de alteridade pregada pelo grande inspirador James Brown. No sábado à tarde, portando seus sapatos bicolores e trajes combinando, esses indivíduos saem da invisibilidade e se apossam de um espaço na cidade, sem que ninguém os tenha autorizado. A luta pelo espaço urbano, assume a forma da festa, embalada pela *soul music*.

No próximo capítulo veremos como a *black music* se desenvolve ao longo do século XX, transformando-se aos poucos em um produto da comunicação de massas e representante de uma identidade negra. Trataremos também dos movimentos sociais que trouxeram a luta pela identidade negra no século passado e a trajetória do movimento *soul* nos Estados Unidos, bem como os símbolos que o movimento inspirou.

3 POR UMA CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-ESPACIAL: DO LAMENTO DO *BLUES* À LUTA PELOS DIREITOS CIVIS - O SURGIMENTO DA *SOUL MUSIC* NOS ESTADOS UNIDOS

Os fenômenos culturais, entendidos enquanto formas simbólicas são ações, expressões e objetos significativos, contextualizados espaço-temporalmente. Portanto uma análise de um fenômeno social como o Quarteirão do *Soul*, implica na pesquisa de suas origens e contextualizações sócio-históricas.

Enquanto formas simbólicas, os fenômenos culturais são significativos assim para os atores como para os analistas. São fenômenos rotineiramente interpretados pelos atores no curso de suas vidas diárias e que requerem a interpretação pelos analistas que visam compreender as características significativas da vida social. Mas estas formas simbólicas estão também inseridas em contextos e processos sócio-históricos específicos dentro dos quais, e por meio dos quais, são produzidas, transmitidas e recebidas. (THOMPSON, 2002, p. 181).

Tendo em mente que a análise dos fenômenos culturais implica na elucidação dos contextos de sua produção, transmissão e recepção, buscamos neste capítulo entender as condições sociais de sua produção, desde o surgimento das matrizes da *black music*, nos Estados Unidos. Entender o processo como tais formas simbólicas são construídas, sua circulação e recepção no mundo social, assim também como o valor e o sentido que adquirem para aqueles que as recebem, depende, em certa medida, dos contextos e instituições que as geraram e mediaram. O contexto sócio-espacial interfere na produção e percepção de tais formas simbólicas, sendo necessário que se refaça o percurso de seu surgimento.

Como nos apresenta Thompson:

Se as características dos contextos sociais são constitutivas da produção de formas simbólicas, são, também, constitutivas dos modos pelos quais essas formas são recebidas e entendidas. Tais formas são recebidas por indivíduos que estão situados em contextos sócio-históricos específicos, e as características sociais desses contextos moldam as maneiras pelas quais as formas simbólicas são por eles recebidas, entendidas e valorizadas. (THOMPSON, 2002, p. 201).

Qualquer que seja a pretensão do pesquisador em traçar a trajetória da *black*

music, ela certamente deve se remeter aos cantos que vieram com os escravos africanos para as Américas. Nosso trabalho não pretende voltar tanto no tempo, pois aqui nos interessa estabelecer a influência da música negra a partir do momento em que esta se transforma em um produto de consumo para um público mais vasto, tendo como suporte de divulgação os veículos de comunicação de massa.

Assim procuramos traçar o perfil de desenvolvimento da *black music* nos Estados Unidos, buscando estabelecer sua relação com as causas sociais e políticas, abordando o contexto sócio-histórico marcado pela luta pelo direitos civis e traçar uma cartografia, desde os primórdios do *blues*. Investigaremos também sua disseminação como um produto da indústria fonográfica, a evolução dos estilos até a criação do gênero *Soul*.

3.1 O Blues: do lamento rural para as grandes cidades

O blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar. Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. (OLIVER¹⁷ *apud* MUGGIATI, 1995, p. 27).

A trajetória da *black music* no século XX começa a ter seu papel escrito a partir do *blues*. Atribui-se sua origem ao lamento dos escravos trazidos para os campos dos Estados Unidos. De suas origens africanas, os negros trouxeram os chamados *hollers*¹⁸ gritos de entonações fortes e diferentes que identificavam seus emissores. Eram, a princípio, uma forma de comunicação nos campos do sul do país, mas também podiam ser ouvidos nas grandes cidades, nas vozes de vendedores que anunciavam seus produtos de maneira peculiar. Grande parte dos pesquisadores atribui o desenvolvimento do *blues* às *work-songs*, canções que

¹⁷ OLIVER, Paul. *The story of the blues*. Baltimore: Penguin Books, 1978.

¹⁸ De acordo com Herzhaft (1989), estes chamados também poderiam se chamar *hoolies* ou *arhoolies*.

objetivavam organizar o trabalho escravo, conferindo-lhes ritmo e cadência. Os *spirituals*, hinos religiosos criados pelos negros a partir de histórias da Bíblia, também exercem uma grande influência no surgimento do *blues*, pois os seus acordes básicos são derivados da harmonia europeia das canções religiosas.

No entanto, o *blues* se caracteriza pela chamada *blue note*, um tom de características únicas, como explica Roberto Muggiati:

Este som único que veio da África reflete características culturais típicas que têm desafiado análises segundo os padrões convencionais da musicologia ocidental. A célula básica do blues é a chamada *blue note* - a nota *blue*, que ocorre na terceira e na sétima (querem alguns também na quinta) notas da escala europeia. [...] Isso corresponderia a uma resistência étnica, a incapacidade - ou recusa - do negro de aderir estritamente à tonalidade europeia. (MUGGIATI, 1995, p. 12).

As *blue notes* eram denominadas por alguns músicos de “notas rebeldes” ou “notas sujas” (*dirty notes*), que a princípio causaram estranheza, mas logo foram incorporadas ao repertório mais elitizado da música erudita. *Rhapsody in blue*, de George Gershwin (1924) é um bom exemplo desta utilização.

A origem do termo *blues*, assim como o *jazz* é confusa, e tem as mais diversas explicações. Muggiati faz uma compilação de suas origens, a partir da visão de várias fontes:

A expressão *to look blue*, no sentido de estar sofrendo de medo, ansiedade, tristeza ou depressão já era corrente em 1550. Na época pós-elizabetana, ou, mais precisamente como registraram os lexicógrafos a partir de 1616 (ano da morte de William Shakespeare), era costume empregar o termo *blue devils* para designar espíritos maléficos. (MUGGIATI, 1995, p. 15).

De espíritos malignos, a expressão se associa ao estado de depressão causado pelo consumo excessivo de álcool.

Em 1787, os *blue devils* passaram a simbolizar um estado de depressão emocional, enquanto a palavra no plural, *blues*, aparecia em 1822, relacionada às alucinações provocadas pelo delirium tremens. Em 1807, num trecho de *Salamagundi XI*, do escritor americano Washington Irving, a palavra também é usada com esta conotação: ‘Ele concluiu sua arenga com um suspiro e eu vi que ainda estava sob a influência de toda uma legião de blues’. (MUGGIATI, 1995, p. 15-16).

A conotação associada a tristeza e melancolia surge na literatura no diário de Charlotte Forten, uma negra nascida livre no Norte, que se tornou professora e

passou a ensinar os escravos de Edito Island, na Carolina do Sul, onde morou de 1862 a 1865. Em seu diário ela relata as dificuldades desses anos e no domingo, 14 de dezembro de 1862 ela relata, perturbada pelos gritos dos escravos que vinham dos alojamentos:

Não tinha dormido mais do que dez minutos quando fui acordada pelo que me pareciam gritos terríveis vindos dos alojamentos dos escravos [...] Quase todo mundo estava alegre e feliz; eu, no entanto, voltei para a casa com os blues. Joguei-me na cama e, pela primeira vez desde que aqui cheguei, me senti muito solitária e lamentei minha sorte. (FORTEN¹⁹ apud MUGGIATI, 1995, p. 16).

A partir de então o sentimento blues torna-se uma constante nas composições do gênero, como aponta Gerard Herzhaft:

Mas que pensam os criadores negros? Destaquemos os títulos de alguns blues mais conhecidos: *Blues is a feeling, I'm drinking my blues away, Blues, stay away from me, The blues will never die*. Robert Johnson, no célebre *Walkin' blues*, vai mais longe e define:

Some people tells you the worried blues ain't so bad/But it's the worst feelin'a good man' most ever had, que só podemos grosseiramente traduzir por: 'Alguns lhes dirão que este blues atormentado não é tão terrível/ mas é o pior sentimento que um homem pode jamais experimentar'. (HERZHAFT, 1989, p. 12).

O surgimento do *blues* enquanto estilo musical, não está atrelado à libertação dos escravos. Ele se concretiza no final do século XIX, início do XX, fruto da migração da população negra das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos.

Muggiati (1995) afirma que fatores como o final da Guerra Civil e a ocupação do Sul pelas tropas do Norte possibilitaram o desmembramento das grandes fazendas em várias menores. A redistribuição de terras, prometida aos negros por alguns políticos, não se efetivou. Os antigos escravos se tornaram agora trabalhadores rurais. A estrutura de exploração, no entanto, permanecia praticamente a mesma. Os antigos escravos, em sua ampla maioria, transformaram-se em arrendatários que eram obrigados a entregar aos donos das terras entre 80 e 90% das colheitas, acumulando dívidas que permaneceriam para seus herdeiros.

Ainda segundo o autor, outra parte dos negros migrou, a princípio para as cidades dos Sul, constituindo rapidamente um subproletariado em pequenas fábricas, canteiros

¹⁹ Nota extraída do diário de Charlotte Forten, escrito em 14 de dezembro de 1862.

de obras. No entanto, a política segregacionista que permanecia controlada enquanto as tropas do Norte ali permaneciam, recrudescer com força total com a sua retirada. Capitaneada por movimentos como a Klu Klux Klan ou os Cavaleiros do Branco Camélia, os negros começaram a vivenciar um pesadelo de proporções incríveis para os nossos padrões atuais. Linchamentos, proibição do direito ao voto, prisões ilegais e julgamentos sumários, são apenas alguns dos elementos presentes em seu cotidiano. Em 1910, a maior parte dos estados do Sul havia criado mecanismos constitucionais que aboliram qualquer direito político aos negros.

Além da segregação, ainda de acordo com o autor, outros fatores impulsionam os negros para as grandes cidades do Norte: a crise econômica, a praga do algodão, o desenvolvimento dos meios de transporte, a criação de novas possibilidades de uma vida mais digna são fatores que fazem com que a migração tenha um grande aumento. Em 1850, a população negra em Chicago somava apenas cerca de 300 habitantes. Em 1900 esta havia aumentado em 10 vezes. A Primeira Guerra alavanca o aumento populacional, a partir da necessidade de mão-de-obra suplementar. Em 1920, de acordo com Muggiatti (1995), já havia 109 mil negros em Chicago, mais de 90 mil nascidos em outros estados, principalmente os do Sul do país.

I'm tired of this Jim Crow²⁰, gonna leave this Jim Crow town.

Doggone my black soul, I'm sweet Chicago bound. ('estou cansado deste racismo vou deixar esta cidade racista. / Aos diabos minha negra alma, estou a caminho da doce Chicago'). (MUGGIATI, 1995, p. 18).

Em busca de diversão floresceram rapidamente casa de bebidas, salas de jogo, casas de prostituição, todas com música. Nesse cenário surgem os *songsters*, músicos itinerantes (vários cegos ou aleijados, chamados "maus negros"), eles eram também cantores e contadores de histórias que percorriam os vilarejos e canteiros de obras divertindo trabalhadores em troca de comida, pouso e bebida. Estes se faziam acompanhar no século XIX por um banjo ou violino, mas à medida que o século XX avançava outro instrumento é definitivamente incorporado ao seu repertório: a guitarra, de 06, 08 ou 12 cordas.

²⁰ Entre as chamadas "danças das plantações" que aconteciam nas noites de sábado nas fazendas de escravos, surgiu uma que denominada Jump Jim Crown, transcrita por Thomas Rice em 1828. Jim Crow - o primeiro branco a pintar-se de negro e atuar em shows cômicos, tornou-se um sinônimo, na linguagem do Sul, do branco racista. (MUGGIATI, 1995).

3.2 Os “race records” e uma cartografia dos estilos do blues

A migração dos negros para o Norte dos Estados Unidos também foi incentivada, além das leis de segregação, pelo rápido desenvolvimento da sua indústria, cada vez mais necessitada de mão-de-obra barata e dócil. A concentração da população negra nas cidades constitui um novo e potencial mercado que, associado ao rápido desenvolvimento da produção de gramofones portáteis e de discos após a Primeira Guerra Mundial desperta o interesse das companhias de discos Victor, Decca, Columbia, Paramount e Okeh que começam a ampliar sua produção tendo em vista os novos consumidores.

Nos Estados Unidos, a Victor Talking Machine Company se estabeleceu em 1901 e exerceu um controle sobre a indústria fonográfica norte-americana por mais de meio século. Seu método era o que Michael Chanon chamou de ‘um modelo de consumo’. [...] Depois da Primeira Guerra Mundial, a Victor Talking Machine Company estava vendendo quatro vezes mais discos em 1921 do que em 1914, o mesmo acontecendo com empresas rivais na Grã-Bretanha e Europa continental. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 186-187).

Nas grandes cidades como Chicago e Nova York, aí principalmente no bairro negro do Harlem, já existia uma grande população negra, e em alguns casos já se formava também uma pequena burguesia que freqüentava os cabarés para ouvir o *blues*, cantado no contexto do *jazz*, uma afirmação de sua urbanidade. De acordo com Herzfat (1989), vem desses cabarés a primeira gravação de uma cantora negra: Mamie Smith, que em 1920 gravou *Crazy Blues*, que obteve enorme sucesso, não apenas em Nova York, mas nas cidades do Sul, que compravam seus gramofones por correspondência.

Crazy Blues vendia 75 mil exemplares por semana e abriu espaço para a criação de uma série de divas, as hoje chamadas *classic blues singers*. Estas gravações destinavam-se especificamente ao público negro, com ênfase no público do Sul e foram chamadas, a princípio de *black records*, e posteriormente, *race records*. A partir de 1922 todas as companhias fonográficas desenvolveram suas *race series*, buscando cada qual descobrir atrações para um público fiel e ávido por novidades.

As chamadas *classic blues singers*, que abriram o mercado para a música negra, pouco tinham a ver com o estilo do blues. Seu estilo desenvolveu-se mais a partir das turnês de *vaudeville*, espetáculos itinerantes que atravessavam os Estados

Unidos vendendo poções miraculosas, peças de teatro, esquetes cômicos, números circenses e, ao final, “blues ‘profundos e dilacerantes’ que arrancavam lágrimas da assistência” (HERZHFAT, 1989, p. 34). Estas apresentações eram feitas por mulheres, cujos lamentos eram tidos como mais emocionantes.

Para o autor, a forma de cantar e se acompanhar, ainda que tivessem crescido no meio do blues rural, seguia a tradição do *music-hall*, usando uma dicção clara e destacada, com efeitos vocais sofisticados, aos quais se entremeavam choros e gemidos. O acompanhamento não utilizava apenas um instrumento, como no blues rural, ela tinha como apoio uma orquestra. Entre os principais nomes das *classic singers* podemos citar Bessie Smith (1898-1937) chamada a Imperatriz do Blues, Gertrude Ma Rainey (1886-1939) a Mãe do Blues e outras de menor influência: Victoria Spivey, Ida Cox, Lucille Hegamin, Edith Wison, Rosa Henderson, Clara Smith, Sippie Wallace e a mais conhecida Alberta Hunter.

O mérito dessas cantoras deve-se mais à abertura do mercado para a música negra, do que propriamente à disseminação do estilo blues. Este começa a efetivar-se a partir de 1925, quando as companhias discográficas percebem a necessidade de se atender a demanda do público do Sul, que reclamava gravações de artistas que lhes fossem mais próximos.

Herzhfat (1989) argumenta que o blues nasce na região do Mississippi. Para alguns autores, no seu delta, para outros, no delta do Rio Yazoo. Esse blues típico do Mississippi sofre, no entanto, a influência dos músicos itinerantes de outras regiões do Sul do país, do Sudoeste (Texas, Oklahoma, Louisiana) e também da Costa Leste (Carolinas, Virgínias) gerando novas formas de blues que se revelam nas primeiras gravações realizadas no Sul a partir de 1925. Para suprir a demanda do mercado, as companhias fonográficas montaram expedições de caça-talentos por todo o Sul, descobrindo os músicos rurais, que desenvolveram três grandes estilos definindo o blues nos anos 20: o blues do Delta, o da Costa Leste e o do Texas.

Antes de estabelecermos a diferença entre os vários estilos, apresentamos suas similaridades conforme demonstradas por Herzhfat (1989). Os instrumentos seguiam, em todos os estilos, quase um mesmo formato: a guitarra, elemento fundamental, não apenas por ser prática de transportar e barata, mas também pela facilidade com que os músicos podiam tirar dali as *blue notes*. A gaita, da mesma maneira, passou a ser um complemento de base, em substituição ao violino, usado

apenas excepcionalmente. E o piano, apesar da quantidade de pianistas, era privilégio dos músicos mais sedentários. Passemos então aos aspectos peculiares de cada movimento.

A região do delta do Mississipi é considerada o berço do blues. A segregação e o racismo fizeram com que os negros desta região (e arredores) vivessem em grande isolamento, daí a particularidade do blues do Delta. Seu estilo caracteriza-se por uma forte influência africana com pouca melodia, ritmo sincopado e lancinante com *riffs*²¹ repetitivos e um canto veemente e tenso, quase recitativo, com efeitos de falsetes. Uma das características marcantes do estilo é o uso do *bottleneck*, um gargalo de garrafa serrado que o músico desliza sobre as cordas obtendo o efeito das *blue notes*. As letras não têm preocupação com uma aparente lógica nos versos, e utilizam-se freqüentemente metáforas de duplo sentido. Os principais nomes que surgem no Delta são Charlie Patton (±1887-1934) considerado o grande precursor do Delta blues; Tommy Johnson (1896-1956), Son House (1902-1988), Bukka White (1909-1977), Skip James (1902-1969), Big Joe Williams (1903-1982), Tommy Mac Clennan (1908-1962) e o mais importante, Robert Johnson (1914-1938), a quem a mística atribui ter feito um pacto com o diabo para aprender a tocar. Curiosamente, apesar da sua curtíssima carreira, Johnson é venerado em todo o mundo, sendo considerado um dos mitos do *blues*.

O blues da Costa Leste desenvolveu-se na região que envolve os Apalaches (Carolinas, Virgínias, Kentucky, Tennessee do Leste e Geórgia). O estilo que aí se desenvolve é mais leve e menos sincopado que aquele do Delta. Aí se desenvolve o estilo de guitarra *ragtime*. Autores como Herzhaft (1989) atribuem a sua leveza ao fato de que nesta região o racismo e a segregação foram menos intensos, criando condições de vida menos duras para os negros. Nesta região os estilos musicais de brancos e negros não se diferenciam muito, privilegiando em suas baladas o apelo romântico do amor desiludido. Os principais nomes desta corrente são: Blind Blake (±1890-1935), pioneiro da guitarra *ragtime*; Blind Willie Mc Tell (1898-1959); Reverendo Gary Davis (1896-1972); Blind Boy Fuller (1903-1940); Josh White (1908-1969) e Sonny Terry (1911). Percebe-se neste estilo a influência dos cantores cegos já citados anteriormente.

²¹ *Riff*: uma improvisação de frase ou passagem pelo solista ou vários músicos, tocando em estreita harmonia; uma figura repetida.

O blues surgido no Texas, com influência forte nos estados do Sudoeste (Oklahoma, sudoeste de Arkansas e oeste de Louisiana²²), pelo fato de estar isolado geograficamente dos estados do Sul sofreu influências da cultura hispano-mexicana, caracterizando-se pela convivência entre as formas musicais arcaicas, devido também ao contexto escravagista muito pronunciado e duradouro, mas ao mesmo tempo aberto às influências musicais hispano-mexicanas, incorporando a batida do flamenco. Herzfat (1989) aponta que os versos, ao contrário daqueles do Delta, buscam uma continuidade narrativa lógica, recheados por um traço de humor. Entre os principais criadores do estilo situam-se Blind Lemon Jefferson (±1897-1930), cujo estilo teve influência marcante na definição do *blues*, da *country-music*, do *rock and roll* e até na *pop music*; Texas Alexander (±1890-1955) também um músico itinerante, responsável pela formação de grandes guitarristas, que se adequaram ao seu estilo *holler* (Little Hat Jones, Willie Reed, Lowell Fulson, Lightnin’Hopkins). Ainda nos criadores do blues do Texas merece crédito Leadbelly (1885-1949) outra lenda que se associa ao papel de rebeldia do *blues*. O cantor, condenado à prisão perpétua, foi liberado graças à intervenção do pesquisador Alan Lomax, que o ouviu ao coletar gravações para a Biblioteca do Congresso. Levado para Nova York em 1934, o cantor tornou-se um dos primeiros artistas negros do Sul a cantar para platéias brancas do Norte, tendo inclusive reconhecimento internacional.

O advento da radiodifusão traz novo fôlego e propicia a disseminação, agora em massa, dos cantores, a fusão dos gêneros, e a ampliação do público consumidor dos chamados *race records*, como veremos a seguir.

3.3 O surgimento do blues urbano

O desenvolvimento acelerado da radiodifusão nos Estados Unidos é marcado, de acordo com Briggs e Burke (2004, p. 167) pela expansão de empresas no ano de 1922. “Em maio de 1922, o Departamento de Comércio já havia concedido mais de 300 licenças para a radiotransmissão”. Assim como crescia o número de empresas de radiotransmissão, aumentava a demanda do público por aparelhos domésticos, e

²² Não vamos nos remeter aqui ao gênero surgido em Nova Orleans pois suas raízes mais cosmopolitas remetem ao desenvolvimento do jazz, com pouca influência no blues.

pelos produtos ali divulgados.

No final de 1922, o número de licenças já havia alcançado a marca de 572. Jornais e periódicos produziam suplementos para o rádio encorajando o público a comprar aparelhos. Cerca de cem mil aparelhos foram vendidos em 1922; e em 1923, mais de meio milhão deles. Por volta de 1925, havia 5,5 milhões de aparelhos em uso nos Estados Unidos, praticamente metade do total mundial. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 167).

O rádio começa gradativamente a substituir os gramofones e a levar sua programação aos mais distantes pontos do país, apresentando novos estilos que se mesclam, também fruto das migrações internas.

A migração dos negros para o Norte do país teve seu auge entre 1915-1920, e continuou a ocorrer nas duas décadas seguintes, ainda que com a crise de 1929 tenha havido uma desaceleração no processo. O fascínio das grandes cidades do Norte que se apresentavam aos negros como prósperas e acolhedoras foi criando uma mitologia em todo o Sul. Principalmente Chicago, a mais distante delas, tornou-se sinônimo de felicidade - a *sweet home Chicago*, do *blues* de Robert Johnson. No entanto, como em todo mito, a realidade se apresentava bem diferente. A vida nas cidades grandes trouxe para os negros miséria, subempregos, aglomeração em guetos insalubres e a discriminação, fosse econômica, racial, ou na maior parte das vezes, ambas.

O novo *blues* urbano refletia, entretanto, os ares de liberdade abandonando gradativamente as questões sociais e voltando-se para o amor. Outro traço destas composições é o abandono dos versos pornográficos, substituídos por metáforas mais prudentes, reflexo da busca de respeitabilidade da classe média negra urbana. A configuração musical do *blues* urbano também sofre consideráveis modificações. O solista cede vez ao conjunto. À guitarra, agora integrada a amplificadores acústicos e ao piano, as vedetes da época, acrescentam-se uma segunda guitarra, o contrabaixo e uma bateria. Formava-se a estrutura que abrirá o caminho para o *blues* elétrico do pós-guerra. Três grandes cidades destacam-se nesse período como o berço de um estilo urbano do blues: Memphis, Saint-Louis e Chicago.

Conhecida como a capital do algodão no século XIX, Memphis, a primeira grande cidade na subida do Mississipi, abrigava um grande contingente de moradores negros e, ao mesmo tempo, situava-se próxima às grandes plantações que margeavam o Mississipi. Herzfat (1989) aponta que Memphis foi a primeira

cidade a ter um programa de rádio destinado exclusivamente ao público negro, animado pelo trompetista W. C. Handy, no início do século XX. Foi justamente na zona portuária que se definiram os primeiros traços desse *blues* urbano, mais preocupado em se fazer ouvir em meio a audiências nem sempre muito atentas. Tal característica influenciou na composição das orquestras, que nesse caso privilegiava as cordas, que tiravam também sons de instrumentos peculiares como uma jarra vazia (*jug*) que soprada pelo músico produzia sons inigualáveis. Daí a formação das *jug-bands* que desenvolviam um estilo mais leve e dançante.

Saint-Louis, situada na intersecção do Mississippi com o Missouri começa a receber uma parcela importante da população negra apenas a partir da Primeira Guerra Mundial, fruto da rápida industrialização da cidade. No entanto, a partir de 1917, no distrito de *East Saint-Louis*, povoado por negros recém-migrados, acontece uma série de sangrentos conflitos raciais fato que estabelece um clima permanente de hostilidade entre brancos e negros e o conseqüente isolamento destes. Estas particularidades levam ao desenvolvimento de um *blues* particular, mais uma música de cabarés, com forte integração entre a guitarra e o piano, que influenciaria a mais importante corrente de *blues* do período: o *blues* de Chicago.

A cidade de Chicago foi uma das primeiras das grandes cidades do Centro-Leste a industrializar-se. A sua importância, de acordo com Herzfat (1989), reside nas facilidades geográficas - um porto aberto sobre o lago Michigan e para o oceano através de Saint-Laurent e também saída natural do vale do Mississippi-Missouri, o que propiciou que esta se tornasse o mais importante mercado de grãos do mundo no período. A necessidade de mão-de-obra transforma-se no grande fator de sedução para os migrantes, principalmente os negros que, ainda segundo o autor, enxergam em Chicago o Éden. Outro fator que propicia o grande desenvolvimento musical da cidade, para Herzfat (1989) é que, além de Nova York, Chicago era a única cidade no país a possuir estúdios de gravação com alto nível de qualidade técnica.

Este aspecto fez com que um grande número de companhias trouxesse seus artistas para gravar lá. Alguns acabaram permanecendo mais tempo e influenciando o Chicago *blues*. Duas tendências surgem nesse período entre Guerras: - *blues* neoclássico, que tem como principais representantes a cantora Ma Rainey, acompanhada pelo guitarrista Tampa Red e pelo pianista Georgia Tom Dorsey, que

criam um estilo leve e sofisticado, influenciado pelos espetáculos de *vaudeville*. Este estilo durou pouco tempo, sendo gradativamente substituído pelo *Bluebird blues*, mais próximo da tradição do Sul, porém com fortes características urbanas, evidenciadas pela presença de uma sessão rítmica, composta pelo contrabaixo e bateria, trazendo novamente o piano para o primeiro plano, com improvisações dos solistas próximas ao *jazz*. Este estilo foi fortemente influenciado pelo produtor branco Lester Melrose, responsável pelo catálogo *Bluebird*, da gravadora RCA, série dedicada ao público negro.

Mas a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a evolução da eletrificação dos instrumentos e a maturação do público urbano promovem profundas mudanças na estrutura do blues, como veremos adiante.

3.4 A música negra no pós-guerra: a transformação do blues, o nascimento do rock and roll, a luta pelos direitos civis e o surgimento da *soul-music*

O final da Segunda Guerra Mundial trouxe uma série de mudanças em todos os setores. A industrialização crescente, a política do *American Way of Life*, com a valorização mais intensa do consumo voltado para a indústria de bens aliados à revolução tecnológica, trouxe consigo os primeiros passos para uma nova ordem cultural.

Depois do advento da televisão de costa a costa, após 1945, as rádios locais receberam um novo estímulo. Mas enquanto caía a grande audiência noturna de 17 milhões de casas para três milhões, pouco foi feito para melhorar a programação além do aumento do número de canais. O surgimento do rádio transistor, primeiramente oferecido como item de luxo nos Estados Unidos, na década de 1950, além do rápido desenvolvimento de rádios para automóveis garantiu um lugar de destaque para a música popular, a qual, pontuada por breves boletins de notícias, permaneceu como um item de consumo geral. (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 233).

O surgimento de uma geração de jovens fruto do *baby-boom* pós-guerra e o crescimento das ocupações que exigiam educação secundária e superior são fatores preponderantes para a formação de uma juventude que se torna dominante nas culturas de mercado desenvolvidas. O aumento da cultura juvenil indica também uma profunda mudança nas relações entre as gerações.

O que importava para os jovens americanos era a diversão. Pela primeira vez, muitos adolescentes não tinham que trabalhar para ajudar suas famílias. Além da escola, estes jovens tinham poucas responsabilidades incômodas, e, com o advento da ajuda de custo eles adquiriram um poder de compra maior. Reconhecendo a existência de um novo grupo de consumo, empresários americanos correram para preencher esse filão, provendo-o de itens 'essenciais' como roupas, cosméticos, *fast food*, carros - e música. Os adolescentes demonstraram ser um grupo de consumo extremamente maleável, gastando seu dinheiro de forma previsível. A indústria fonográfica, entretanto, produziu uma 'Parada de Sucessos' que era banal e leve, carente de qualquer referência identificável com o dia-a-dia deste novo grupo consumidor. (FRIEDLANDER, 2006, p. 38).

A partir dos anos 40, o blues eletrificado e dançante do Sul, o *rhythm and blues* - termo criado pela revista *Billboard* para substituir a designação *race music* - começa a ter uma grande parcela de admiradores entre os adolescentes brancos. Atento ao fenômeno, o produtor Sam Phillips, da *Sun Records* em Memphis, tem a idéia de gravar artistas brancos cantando o repertório negro. Phillips é responsável pela descoberta e lançamento de nomes como Elvis Presley, Roy Orbison, Jerry Lee Lewis. Ao repertório da música negra acrescentam-se instrumentos como violinos, guitarras havaianas, banjos, bandolins, presentes na música branca *country* (apelidada *hillbilly music*, ou seja, música de caipiras). Surge então o *rockabilly*.

O *blues* e o *rhythm and blues* sempre usaram os termos 'rock' e 'roll' difundidos no vocabulário negro-americano e que designavam as mudanças de tempo e de posição tanto na dança quanto nas relações sexuais. O termo 'rockabilly' - que qualifica os primeiros sucessos de Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash ou Roy Orbison para a marca Sun - casando o *hillbilly* branco e o *rock* negro é extremamente significativo: os jovens brancos do Sul brincavam de negros. Eles se contorciam no palco como negros, as letras dos *blues* que tomavam emprestado e aceleravam eram pouco expurgadas e, como os cantores negros, convidavam seu auditório a usar o 'rock' e o 'roll' durante e depois dos concertos. (HERZHAFT, 1989, p. 98).

A incorporação dos estilos musicais vindos dos guetos, a crescente indústria de consumo de massa cada vez mais voltada para o público jovem e o desenvolvimento acelerado dos veículos de comunicação tendo em primeiro lugar o rádio e posteriormente a televisão, possibilita a difusão dos gêneros musicais e sua assimilação por camadas cada vez maiores de jovens, ávidos pela identificação com os novos ídolos que começam a surgir.

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais como modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente

irrompeu do gueto de catálogos de 'Raça' ou 'Rhythm and blues' das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens *brancos*. (HOBBSAWM, 1999, p. 324).

O *rock* passa a ditar comportamentos que rapidamente são incorporados pela indústria do entretenimento, a partir da criação dos novos grupos e artistas brancos, que incorporam os elementos da *black music* abrindo novos espaços para o consumo de seus produtos.

A mudança mais importante (para o blues) foi a emergência de músicos e de orquestras brancas de blues [...] esse desenvolvimento reflete a utilização do blues enquanto componente da cultura juvenil [...] o blues passa, assim, de uma música puramente negra a uma música substancialmente internacional [...] Certamente trata-se do desenvolvimento mais inesperado, mas ele aconteceu. (OLIVIER²³ *apud* HERZHAFT, 1989, p. 108).

As rádios, em crise devido ao forte crescimento da TV, encontram no segmento juvenil um novo fôlego.

Seguindo o caminho das gravadoras independentes, pequenas estações de rádio de áreas urbanas com grande população negra começaram a transmitir regularmente programas de blues e R&B. Jovens adolescentes brancos, ouvindo este novo e excitante som pelas ondas do rádio, começaram a procurar por eles nas lojas de disco das redondezas. Isso criou uma demanda nas lojas brancas por *rhythm and blues* e, conseqüentemente, pelas estações de rádios nas quais essas lojas eram anunciadas. Quase quebrados pela concorrência com a TV, os donos de estações de rádio foram forçados a comprometer sua reticência pessoal em tocar 'música das classes baixas' em favor de uma potencial salvação econômica. Usando *disc jockeys* (DJs) brancos e negros, as estações de grandes centros urbanos começaram a tocar o *rhythm and blues*. (FRIEDLANDER, 2006, p. 40).

No entanto, se a música conseguia nos anos 50 causar uma aproximação entre brancos e negros, o mesmo não acontecia na sociedade. Principalmente no Sul, as leis de segregação impediam que negros tomassem café nos mesmos lugares dos brancos, destinavam-se aos negros os assentos apenas na parte traseira dos ônibus, impediam seu acesso a escolas e funções públicas, chegando ao cúmulo de promover até mesmo a separação nos banheiros públicos.

²³ OLIVER, Paul. *Living blues* n. 54. University of Mississippi, Center for the Study of Southern Culture, Oxford, Ms38677 (Estados Unidos).

3.4.1 Separados, mas “iguais”

A luta pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos, por si só já requeria um trabalho à parte. Ela ganha corpo nos Estados Unidos nos anos 50 do século XX, momento em que manifestações similares acontecem na África e na Ásia. Mesmo após a sangrenta Guerra de Secessão que dividiu o país e oficialmente tendo abolido o regime de escravidão com a aprovação do presidente Lincoln da 13ª Emenda, em dezembro de 1865, os direitos dos negros praticamente inexistiam. Até meados dos anos 60 do século passado, ou seja, quase 100 anos após a libertação, linchamentos constituíam prática corriqueira nos estados do Sul do país. Aqui, nos reportamos aos principais acontecimentos, que, de uma forma ou de outra, incidem no surgimento da *soul music*, e do orgulho negro, portanto, apresentamos apenas um painel dos principais acontecimentos que marcaram o início do século XX, até os anos 60.

O período pós Primeira Guerra, trouxe aos Estados Unidos uma onda de prosperidade, aparentemente duradoura, que terminou de maneira trágica com a Quebra da Bolsa de Nova York em 1929. Ao espírito de exaltação e prosperidade reinante contrapunham-se aqueles que pregavam valores morais voltados para a família, Igreja e comunidade, que refutavam o materialismo e a cultura urbana. Em outra vertente, os intelectuais manifestavam seu desagrado com a intolerância surgida no pós-guerra, com o materialismo vulgar e o vazio espiritual dominante. Os intelectuais negros começam a se mobilizar frente às injustiças e discriminações acometidas contra seu povo.

Os afro-americanos, talvez mais do que qualquer outro grupo, entregaram-se a esse espírito de autocrítica nacional e reavaliação pessoal e analisaram os defeitos da sociedade norte-americana. Os *literati* negros da Renascença do Harlem compartilhavam com intelectuais brancos descontentes dessa antipatia pelos valores burgueses e juntaram-se a eles na rebeldia contra formas literárias tradicionais. [...] Em uma rica efusão de poemas e romances, celebraram a emergência de um ‘Novo Negro’ - racialmente orgulhoso e militante, impaciente com a injustiça branca, resolvido a lutar pela dignidade humana básica. Ganhando apoio de uma nova e confiante geração de músicos, dançarinos, pintores e atores negros, lutaram para formalizar uma nova atitude em relação à negritude e à herança cultural de seu passado africano. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 319).

Enquanto, de acordo com Sellers, May e McMillen, os intelectuais alinhavam suas idéias às da National Association for the Advancement of Colored People

(NAACP) de W. E. B. Dubois²⁴, e ao educador Booker T. Washington²⁵, são as idéias panfletárias e separatistas de Marcus Garvey²⁶ que enaltecem o orgulho e dominam o imaginário das camadas mais pobres da população negra:

Os habitantes negros dos cortiços industriais da nação encontraram um símbolo do orgulho racial na figura exótica de Marcus Garvey e em sua Associação Universal Para o Melhoramento do Negro. Ao contrário de Booker T. Washington e W. E. B. Dubois, Garvey incendiou a imaginação das massas negras pobres. Seu movimento de volta para a África, tal como seu sonho de um império africano, morreu em embrião. Mas sua imensa popularidade (estimativas sobre seus seguidores variavam de um a quatro milhões) pôs a nu as profundezas do desespero afro-americano. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 319-320).

O período da Depressão, e posteriormente, a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial desviaram o foco da questão racial. O final da Guerra e o período de prosperidade econômica advindo, reforça as desigualdades raciais no país. “Em meados do século, os negros continuavam em geral sujeitos à segregação forçada no Sul e, em toda a nação, marcavam passo atrás dos brancos em empregos, renda, habitações, educação e saúde” (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 393). As principais ações de progresso social nesse período não se deveram às ações do governo, foram frutos da iniciativa negra e do ativismo judiciário. Uma das primeiras grandes ações acontece em 1954, com a ação judicial *Brown vs. Board of Education*, processo iniciado pela NAACP, que levou à dessegregação nas escolas públicas.

Outras campanhas vitoriosas se deram pela mobilização de negros, ativistas brancos pelos direitos civis e instituições religiosas, através de manifestação de não

²⁴ W. E. B. Dubois foi o primeiro negro a receber o título de doutor em Harvard, com a publicação da tese *The Suppression of the African Slave - Trade to the United States of America 1638-1870* em 1896.

²⁵ Booker Taliaferro Washington era filho de pai branco e mãe negra, nasceu escravo e conseguiu uma instrução superior depois da Abolição nos Estados Unidos (1865) - na Universidade de Hamilton e no Seminário Weyland - tornando-se um educador, autor e líder da comunidade afro-americana. Foi criticado por W. E. B. Dubois e outros líderes da Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP) porque Washington preferia evitar uma confrontação com os brancos e seria mais interessado numa “acomodação”.

²⁶ Marcus Garvey, controverso líder do maior movimento negro norte-americano do século XX, o Universal Negro Improvement Association (UNIA). Nascido na Jamaica, Garvey conheceu o racismo ainda criança, na escola. Ao viajar pelas Américas do Sul e Central e pela Europa, ficou indignado com a condição dos negros nesses continentes, o que o fez criar a UNIA, em 1914. Em 1917, ele estabelece a sede de sua organização no Harlem, Nova York, e várias filiais surgem mundialmente. Os objetivos da UNIA eram incutir nos negros o orgulho racial, assim como garantir a unidade racial, independência econômica e a construção de um país negro.

violência, como o boicote pela segregação nos ônibus, encabeçado pelo reverendo Martin Luther King em Montgomery, no Alabama entre 1955-56. Campanhas semelhantes propiciaram novos progressos em relação ao voto, logradouros públicos e habitação. Tais mudanças, aconteceram lentamente, e foram fortemente rechaçadas por outros setores da sociedade:

A decisão no caso *Brown* (logo depois estendida a todas as instituições públicas) e o emergente movimento pelos direitos civis provocaram feroz oposição no Sul, particularmente nos estados mais meridionais, com campanhas maciças de resistência lideradas por Conselhos de Cidadãos que defendiam a supremacia branca. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 393).

O governo Eisenhower limitou-se apenas à assinatura das primeiras Leis de Direitos Civis, em 1957 e 1960, não apresentando um engajamento maior na sua defesa. Coube ao governo Kennedy uma série de ações que buscavam diminuir a desigualdade, porém alvos de sérias restrições pelos setores conservadores da sociedade.

Ao enfrentar o pior problema social do país, o tratamento desigual dado aos negros, Kennedy teve seus esforços seriamente limitados pela coalizão congressional dominante de democratas sulistas e republicanos em geral conservadores. Derrotado em várias batalhas legislativas e temeroso de ver toda a sua ação interna e externa naufragar em um mar de obstrucionismo legislativo, o governo passou a depender principalmente de ação executiva. Negros foram nomeados cada vez mais para cargos no governo, aplicou-se pressão contra a discriminação através das políticas de compras de órgãos públicos e, após alguma hesitação, o presidente proibiu a discriminação em projetos habitacionais financiados pelo governo federal. Nomeado Procurador-Geral, Robert F. Kennedy, irmão do presidente, atacou vigorosamente o problema dos direitos eleitorais dos negros no Sul. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 397).

Capitaneado pelas Igrejas, por simpatizantes brancos, principalmente do Norte e pelos movimentos estudantis, começaram a surgir várias manifestações por todo o país, e entidades de defesa dos direitos civis. Entre elas se destacam o Congresso da Igualdade Racial (CORE) grupo do Norte que no pós-guerra defendia a igualdade no emprego passou a organizar as chamadas “Viagens da Liberdade” em 1961, transportando negros e brancos do Norte em ônibus interestaduais, uma forma de quebrar a segregação no transporte público. O Comitê Sulista de Coordenação Não Violenta (SNCC), organizado por ativistas como Stokely Carmichael (futuro líder do grupo político Panteras Negras), Ella Baker e Bob Moses,

seguindo o exemplo organizou protestos semelhantes no período entre 1961 e 1964. Os movimentos militantes, mas não violentos conseguiram uma série de progressos, até fins de 1962, quando a resistência violenta começa a se anunciar com mais força no Sul. O ano seguinte traz uma série de manifestações de violência contra os negros.

O ano de 1963 testemunhou o auge das vitórias pacíficas do movimento em prol dos direitos civis e o início de uma nova fase. A resistência violenta aumentou rapidamente; em Birmingham, Alabama, foram usados cães policiais contra manifestantes, e quatro moças negras morreram quando uma igreja sofreu um atentado a bomba; em Jackson, Mississippi, Medgar Evers, secretário volante da NAACP, foi assassinado em uma emboscada em frente à sua casa. Por todo o baixo Sul, aumentaram rapidamente os atos de violência branca impune contra negros e suas propriedades. Em junho, o presidente conclamou estado de crise moral na nação e comprometeu o governo, em maior extensão que em qualquer outro momento desde a Reconstrução, a assegurar a igualdade. Um novo projeto de lei de direitos civis, atacando a discriminação em logradouros e acomodações públicas chegou ao Congresso como grande objetivo do governo. Em agosto, uma marcha pacífica de um quarto de milhão de pessoas em Washington sob a liderança de Martin Luther King Jr., impressionou profundamente a nação. (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 397-398).

As mobilizações intensificaram-se em 1963. A Marcha de Washington, mesmo não contando com o apoio direto do governo²⁷, trouxe visibilidade ao movimento pelos direitos civis, destacando-se aí o papel de Martin Luther King Jr.:

As mobilizações atingiram seu ápice em 1963: de junho a agosto, o Departamento de Justiça documentou mais de 1.412 manifestações distintas; em uma semana de junho, mais de 15 mil americanos foram presos por conta de protestos em 186 cidades. Em agosto de 1963, uma passeata conhecida como Marcha de Washington trouxe até a capital 200 mil manifestantes para ouvir Luther King em seu famoso discurso *Eu tenho um sonho*. (KARNAL et al., 2007, p. 244).

A trajetória do Reverendo Luther King confunde-se com a história da luta pelos direitos civis, portanto vamos abordá-la, ainda que de maneira breve.

²⁷ De acordo com Karnal et al. (2007, p. 246): “os irmãos Kennedy eram altamente acutelados, desprezando os movimentos militantes e seus líderes, inclusive King, e relutantemente oferecendo poderes federais para proteger os ativistas no Sul, geralmente tarde demais e com forças insuficientes. Assessores de Kennedy interferiram na Marcha de Washington, censurando discursos militantes e vetando ações mais radicais”.

3.4.2 Martin Luther King Jr.

A política de segregação racial foi legitimada por uma decisão da Suprema Corte em 1896, quando no caso Plessy x Ferguson, os juízes aceitaram que separar as raças era legal desde se que respeitasse o princípio denominado “*separate but equal*”, ou seja, separados, mas iguais. Por essa determinação as estradas de ferro dali por diante podiam abrir vagões só para brancos e outros só para os negros, “desde que fossem iguais”, sem que isto ofendesse a Constituição. Em pouco tempo, em quase todos os setores, os avisos “*only for white*”, ou “*only for blacks*”, ou apenas “*white*” e “*colored*”, invadem o espaço público em restaurantes, hotéis, lanchonetes, teatros e demais lugares públicos, inclusive bebedouros.

Essa situação perdura até os anos 50, com uma série de proibições legais imputadas aos negros, inclusive a restrição ao direito de voto. O primeiro grande passo que possibilitou a reação o povo negro norte-americano à política segregacionista foi dado por Rosa Parks, uma costureira de 42 anos. Na noite de 1º de dezembro de 1955 ela estava em um ônibus na cidade de Montgomery, Alabama, quando lhe foi exigido que se levantasse do banco para ceder o lugar à um homem branco, conforme determinava a legislação. Recusando-se a sair, Rosa foi presa e multada em US\$ 14.

A atitude de Parks foi o determinante para a ação deflagrada pelos dirigentes negros, associados às igrejas dos negros de Montgomery, que reuniram-se e decidiram conclamar os fiéis no domingo para iniciarem, já no dia seguinte, o boicote aos transportes coletivos. Um folheto foi distribuído durante o ofício religioso, informando sobre a prisão de Rosa Parks e convocando-os:

Não utilizem os autocarros para ir para o trabalho, para a cidade, para a escola ou qualquer outro lado, na segunda-feira ... Se trabalham tomem um táxi, arranjem boleias ou vão a pé. Venham à uma reunião de massas na segunda-feira às 7h da tarde, na Igreja Baptista de Holt Street, para mais informações. (SCHLOREDT; BROWN, 1989, p. 22).

A prisão de Parks desencadeou um boicote de 381 dias ao sistema de ônibus, tendo à frente o pastor da Igreja Batista, Martin Luther King Jr.

O boicote aos ônibus de Montgomery acontecido em 1955 marca o início da

luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Encabeçada, a princípio, pelo reverendo Martin Luther King Jr. (1929-1968) que pregava ações de desobediência civil não violenta, inspiradas no ideário do líder indiano Mahatma Gandhi, o movimento, amplamente apoiado por setores religiosos, logo começa a despontar com ações que chamam a atenção da mídia e atraem a simpatia da população branca.

Como observou Lerone Bennett, Jr., King 'transferiu a luta dos tribunais para as ruas, das bibliotecas de direito para os púlpitos das igrejas, da mente para a alma'. Sim, porque até então a luta anti-segregacionista era travada nas cortes de justiça onde os advogados militantes da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*, fundada em 1909) procuravam constranger os juízes, demonstrando a contradição entre as leis isonômicas da democracia americana e a realidade da discriminação racial. (BENNETT JR.²⁸ *apud* SCHILLING, 2002, p. 7).

A partir da mobilização vitoriosa de Montgomery, Martin Luther King Jr. fundou a The Southern Christian Leadership Conference (SCLC) que passou a ser a base de suas operações em todo o Sul dos Estados Unidos. Pregando o princípio da ação direta não-violenta ele capitalizou adesões de todos os setores da sociedade.

As táticas das lideranças negras mudaram. Não era mais uma elite de advogados educados que buscava a igualdade sensibilizando os juízes. Formou-se nos anos 60 um movimento de massas. Jovens negros não suportavam mais a passividade dos seus pais e ancestrais. Milhares deles participaram dos *sit-ins*, - o primeiro ocorreu em Greensboro, na Carolina do Norte, em 1º de fevereiro de 1960 - protestos não-violentos em lancherias (*sic*), restaurantes e outros lugares públicos, onde reclamaram serem atendidos como qualquer outro cidadão americano.

A eles se somaram os Freedom Riders, os Cavaleiros da Liberdade, jovens negros e brancos, intelectuais, artistas e religiosos, que partiam do Norte em caravanas em direção ao Sul, para pressionar as autoridades locais a pôr fim na segregação. O Sul reagiu com violência. Governadores, prefeitos e xerifes empregaram o aparato policial contra os militantes dos direitos civis. (BENNETT JR.²⁹ *apud* SCHILLING, 2002, p. 8).

As ações violentas de repressão às manifestações pacíficas despertaram o interesse da imprensa. As imagens violentas, ao entrarem nas casas das famílias pelos telejornais, fazem com que o repúdio à segregação comece a crescer e o movimento a ganhar força.

²⁸ BENNETT JR., Lerone. *Before the mayflower: a history of the negro in America, 1619-1964*. Baltimore: Penguin Books, 1966.

²⁹ BENNETT JR., Lerone. *Before the mayflower: a history of the negro in America, 1619-1964*. Baltimore: Penguin Books, 1966.

Em abril de 1963, Luther King organizou uma série de protestos não violentos em Birmingham, Alabama. Em frente às câmeras da televisão nacional, o chefe de polícia da cidade supervisionou pessoalmente ataques contra a manifestação, prendendo centenas de pessoas e usando cachorros de ataque, gás lacrimogêneo, aparelhos de choque elétrico e jatos de água contra os manifestantes, inclusive crianças e idosos. A cobertura de eventos como esse na mídia chocou a nação e teve impacto importante no apoio crescente de brancos e negros em favor de direitos civis e no próprio governo, que foi forçado a agir. (KARNAL et al., 2007, p. 245).

A ação do movimento liderado por King teve seu auge com a Marcha dos 250 Mil, feita em direção à Washington D.C. no dia 23 de agosto de 1963, objetivando a aprovação pelo Congresso de uma nova Lei dos Direitos Civis, que apesar de já haver sido apresentada pelo Presidente John Kennedy, foi impedida de ser aprovada pela coalizão das lideranças racistas do Sul e conservadoras do Norte. Nesse dia King proferiu seu mais conhecido discurso “*I had a dream*”. Mais que uma oração, o discurso apresenta a tônica da luta pelos direitos civis:

Eu tenho um sonho no qual um dia esta nação se erguerá e viverá o verdadeiro princípio do seu credo: Nós acreditamos que esta verdade é auto-evidente, de que todos os homens são criados iguais.

Eu tenho um sonho de algum dia nas colinas vermelhas da Geórgia os filhos dos escravos e os filhos dos senhores de escravos se sentarão juntos na mesa da fraternidade. Esta é a nossa esperança. É com esta fé que eu retorno ao Sul.

Com esta fé nos estaremos prontos a trabalhar juntos, a rezar juntos, a lutar juntos, a irmos para a cadeia juntos, a nos erguermos juntos pela liberdade, sabendo que seremos livres algum dia.

Este será o dia quando os filhos de Deus estarão prontos a cantar com um novo significado: Meu país [...] doce terra da liberdade, para ti eu canto. Terra onde meus pais morreram, terra do orgulho dos Peregrinos, de qualquer lado da montanha, deixe tocar o sino da liberdade.

E se a América será uma grande nação um dia isto também será verdadeiro.

Assim deixe tocar o sino da liberdade!

Quando nós deixarmos o sino da liberdade tocar, quando o deixarmos tocar em qualquer vilarejo ou aldeola, de qualquer estado, de qualquer cidade, nós estaremos prontos para nos erguer neste dia, quando todos os filhos de Deus, brancos ou negros, judeus ou gentios, protestantes ou católicos, estaremos prontos para nos dar as mãos e cantar as palavras de um velho espiritual negro:

Por fim livres! Por fim livres! Graças senhor Todo-Poderoso, estamos livres enfim. (SCHLOREDT; BROWN, 1989, p. 49-51).

O trabalho de King gerou bons frutos. Em 02 de julho de 1964, o Presidente Lyndon B. Johnson, sucessor de Kennedy, que foi assassinado em novembro de

1963, sancionou a Lei dos Direitos Civis. Nela determinou-se que fossem abolidos quaisquer impedimentos erguidos contra minorias em seus direitos de votar. Da mesma forma a Lei dos Direitos Civis acabou, pelo menos formalmente, com a segregação nos lugares públicos, nas escolas públicas, sindicatos e nos locais de emprego, impedindo também qualquer discriminação no acesso aos recursos dos fundos da assistência federal.

Coube também ao Presidente Johnson determinar as bases da chamada Ação Afirmativa (*affirmative-action*) que visava atender as demandas dos jovens negros de acesso à universidade e melhores empregos. Tais feitos, no entanto, não podem apenas ser atribuídos a políticas pacíficas. Nem tampouco ocorreram de forma imediata.

A frustração com os limites e a lentidão das mudanças e as animosidades enraizadas em séculos de opressão foram o caldo de cultura dos 341 motins urbanos de negros em 265 cidades, que explodiram entre 1963 e 1968. Reação à brutalidade da polícia foi, freqüentemente, a causa imediata dos distúrbios que mataram 221 pessoas e deixaram dezenas de milhares presos, a maioria negros.

As limitações da legislação formal, a miséria econômica contínua, a insatisfação com a política de cooptação/repressão e a influência de correntes políticas esquerdistas deram origem à segunda fase do movimento negro. (KARNAL et al., 2007, p. 247).

Martin Luther King foi assassinado em 04 de abril de 1968. Mas nesse momento, outros setores da sociedade negra se já mobilizavam, tendo novas prioridades, não apenas os princípios da resistência pacífica apresentados por King, como os seguidores de Malcolm X e do Partido dos Panteras Negras.

Muitos outros negros abraçaram a Nação do Islã, um movimento político e religioso muçulmano que pregava ideais militantes de auto-ajuda e separatismo. O 'nacionalismo negro' se fortaleceu com a crescente popularidade de Malcolm X, um ex-líder da Nação do Islã, que argumentava em favor da autodefesa contra a violência racista. Defendia também a valorização das tradições afro-americanas, o apoio a movimentos revolucionários no Terceiro Mundo e, eventualmente, coalizões progressistas multirraciais. (KARNAL et al., 2007, p. 247).

A influência de Malcolm X, ainda que não tão expressiva como a de Luther King, de quem se aproximou antes de seu assassinato em 1965, foi importante na formação de uma outra visão da questão dos direitos civis e na constituição de movimentos com um caráter mais radical.

3.4.3 Malcolm X

Não lutamos por integração ou por separação. Lutamos para sermos reconhecidos como seres humanos. Lutamos por direitos humanos. (MALCOLM X, s.d.).

Malcolm X (1925-1965) Fundou a Organização para a Unidade Afro-Americana, de inspiração socialista. Nascido em Omaha, Nebraska em 1925, Malcolm Little era filho de um pastor batista, seguidor da doutrina de Marcus Garvey. Seu pai, ameaçado pela *Ku Klux Klan*, teve que abandonar a paróquia de Omaha, mas acabou sendo assassinado por um grupo racista em Lansing, Michigan.

O assassinato do pai desagregou a família. Malcolm abandonou os estudos e passou a viver de pequenos delitos até 1946, quando foi preso por roubo. Na prisão, converteu-se à Nação do Islã. Abandonou então o sobrenome Little substituindo-o por um X, que simbolizava o nome de seus antepassados apagado pelos opressores brancos. Libertado em 1952, tornou-se ministro da organização no Templo 7, no Harlem, em Nova Iorque, e um de seus principais porta-vozes. Seguindo a doutrina da Nação do Islã, defendia a separação entre negros e brancos, além do orgulho negro diante do racismo branco e a auto-defesa pela força, se necessária.

Malcolm X divergia dos princípios de resistência pacífica defendidos por Luther King, pregando a separação das raças, independência econômica e um Estado autônomo. Defendia também uma maior participação da Nação do Islã na luta pelos Direitos Civis. Em 1964, após romper com a Nação do Islã e voltar-se para o islamismo ortodoxo, fundou a *Organization of Afro-American Unity* (Organização da Unidade Afro-Estadunidense), organização não religiosa que tinha ideário socialista. Sua postura radical, associada ao seu carisma e capacidade de mobilização social incomodavam diversos setores da sociedade norte-americana. Seu brutal assassinato ocorreu no dia 21 de fevereiro de 1965, na cidade de Nova Iorque, quando três homens dispararam 16 tiros contra ele.

Apesar de caminhos diferentes a trajetória de Martin Luther King Jr. e a de Malcolm X tiveram muitos pontos comuns, desde o ideal de respeito aos direitos dos cidadãos negros, até seus assassinatos, forma de impedir sua atuação, mas que por outro lado, serviu para impulsionar o movimento pelos direitos civis, angariando

apoios em todo o mundo.

Movimentos '*black power*' (poder negro) emergiram na segunda metade da década no encalço de Malcolm X, combinando 'nacionalismo cultural' (que valorizava tradições afro-americanas) e luta militante contra a discriminação racial. O Partido dos Panteras Negras, fundado por universitários negros na Califórnia em 1968, apelou para a 'autodefesa armada' contra policiais racistas e fez alianças com progressistas brancos contra a guerra, a exploração e a opressão social de todo o tipo. (KARNAL et al., 2007, p. 248).

Dentre os movimentos *black power* surgidos, o *Black Panther Party of Self Defense* foi o que mais se destacou e influenciou, principalmente nas questões voltadas para o orgulho negro, jovens nos Estados Unidos, chegando até o Brasil. O *black power* é um dos elementos constituintes do idéario do movimento *soul* como veremos adiante.

3.4.4 O Black Panther Party for Self-Defense

Nós queremos liberdade. Queremos poder para determinar os destinos da Comunidade Negra. Acreditamos que o povo negro não será livre até que sejamos capazes de determinar o nosso destino. (DEE, 2003, p. 12).

Outra forma de resistência, desvinculada de movimentos religiosos foi a atuação do partido político dos Panteras Negras. Após assistir aos sucessivos abusos da força policial de Oakland na Califórnia, Huey P. Newton e Bobby Seale e mais outros membros da comunidade local fundam em fins de 1966 o Partido dos Panteras Negras para autodefesa (Black Panther Party for Self-Defense). Tratava-se de um grupo político-social com inspiração marxista, que pedia o armamento dos negros, a sua isenção quanto ao alistamento militar, a libertação de todos os prisioneiros negros, e o pagamento de compensações aos negros pelos séculos de exploração imputada pelos brancos americanos.

O *Black Panther* cresceu de uma pequena organização baseada em Oakland, para uma entidade nacional, na medida em que a juventude negra de 48 estados formou células do Partido. O *Black Panther* começou a desenvolver uma série de programas sociais envolvendo os negros e os pobres das comunidades. Estes programas (distribuição de alimentos era o principal) eram tratados como Programas

de Sobrevivência, e executados por membros do Partido sob o lema: “*Survival pending Revolution* - Sobrevivência dependendo da Revolução” (DEE, 2003).

Os panteras ganharam bastante popularidade nos bairros negros das cidades grandes com sua ‘política de orgulho negro’, sua propaganda militante e seus programas de assistência social voltados para a comunidade. Um relatório do FBI elaborado em 1970 relata que ‘25% da população negra tem grande respeito pelos panteras negras, incluindo 43% de negros com menos de 21 anos de idade’. Justamente por causa dessa popularidade ampla, a organização foi esmagada brutalmente, entre 1969 e 1971, pelo FBI com muitos dos seus líderes assassinados ou presos em ações policiais. (KARNAL et al., 2007, p. 248).

Vestidos com jaquetas de couro, boinas pretas e amparados por uma lei estadual que liberava o porte de arma de fogo a todo cidadão cuja integridade física fosse ameaçada, o grupo formava patrulhas que diversas vezes confrontava a polícia de Oakland. A eleição de Ronald Reagan em 1966 para o governo da Califórnia, apoiado pela maioria branca, trouxe uma onda de repressão ao movimento negro, abolindo a lei do porte de armas, inclusive. À medida que as ações de reação à segregação racial cresciam em todo o país, o *Black Panther* teve suas células desmanteladas pela ação dos órgãos do governo, pelo assassinato ou prisão de seus líderes. O partido sobreviveu (dentro da sua proposta original) até meados dos anos 70.

3.5 A repressão ao movimento pelos direitos civis, a mobilização social e o surgimento do *soul*

Enquanto várias ações começaram a tomar corpo em todo o país, alavancadas pelas organizações sociais, civis ou religiosas, o governo norte-americano promovia, em contrapartida, explicações as mais diversas para desacreditar o movimento pelos Direitos Civis.

Desde o fim dos anos 50, o FBI e as autoridades locais do Alabama, de Arkansas e do Mississippi explicavam as «desordens» questionando os ‘agitadores’ vindo do exterior. Para desacreditar o movimento negro, divulgava-se que estava infiltrado por comunistas. Cartazes instalados ao longo das estradas do Sul chegavam a proclamar que Marthin Luther King teria freqüentado um campo de treinamento revolucionário e teria sido encorajado por uma fração dos comunistas, muito mais chineses que russos. Com Malcolm X, preferia-se evocar as influências perniciosas do islã

terceiro-mundista. O próprio Lyndon Johnson imputou os levantes urbanos a alguns 'promotores de desordens entre negros', antes de compreender o caráter espontâneo e popular da explosão. (HALIMI, 2005, p. 2).

Nos anos de 1967 e 68 seguiram-se vários tumultos em todos os guetos distribuídos pelo país. O levante de Watts (um subúrbio de Los Angeles) foi um dos mais violentos registrados, ocorreu em 1965, após o espancamento pela polícia de um homem negro. Este foi o estopim para uma série de protestos que ocorreram na maior parte dos guetos das grandes cidades. A disseminação dos confrontos pela mídia que mostrava a desumana atuação das forças do governo frente a cidadãos passivos foi fator decisivo para o aumento dos conflitos, agora não mais pacíficos.

Na medida em que imagens de negros não-violentos e ativistas dos direitos civis e manifestantes sendo espancados e açoitados com poderosos jatos d'água pela polícia, humilhados e presos, simplesmente por protestarem contra injustiças sociais atravessavam as TVs da América (então um novo e indutor fenômeno na vida e cultura popular americanas), os jovens negros urbanos rejeitaram a opção da não-violência. A plena expressão disto foi o protesto violento ao espancamento de um homem negro em Watts (Los Angeles) na Califórnia, na rebelião de 1965 que chocou a América e iniciou outras reações à opressão. Por volta de 1967, mais de cem grandes rebeliões negras urbanas haviam eclodido em cidades pelo país. (DEE, 2003, p. 5).

Após tantos confrontos, finalmente começam a ser votadas leis que asseguravam igualdade de oportunidades para emprego e educação e a discriminação racial tornou-se ilegal sujeita a punições penais. Vemos o surgimento de políticos, jornalistas, ascensão de atores, o quadro geral começa a se transformar. No entanto, isso não acontece com a maioria da população negra.

Em escala nacional, Richard Nixon tirou também proveito dos temas referentes à 'lei e à ordem'. Em 1968, os levantes de Chicago e do Harlem ainda estavam frescos na memória. Quarenta e três pessoas, negras em sua maioria, haviam sido mortas (em muitos casos pela polícia, pela guarda nacional e pelo exército), durante os enfrentamentos de Detroit em julho de 1967. Ele conclamou seus compatriotas a ouvir 'uma outra voz, uma voz tranqüila no tumulto dos gritos. É a voz da grande maioria dos Americanos, os Americanos esquecidos: aqueles que não gritam, aqueles que não se manifestam. Eles não são nem racistas, nem doentes. Eles não são culpados dos flagelos que infestam nosso país'³⁰. Nem racistas? Em 1963, 59% dos Brancos declaravam-se ainda favoráveis à proibição de casamentos inter-raciais; 55% não queriam viver ao lado dos negros; 90% recusavam que sua filha saísse com um deles, e mais da metade dos brancos imaginavam que eles riam muito mais, eram menos ambiciosos e

³⁰ Discurso feito na Convenção Republicana em Miami, em 8 ago. 1968.

tinham um cheiro diferente³¹ [...] Eles não riam muito quando eram interpelados pelas forças da ordem, quase exclusivamente brancas. Aliás, foi um caso comum de brutalidade policial que desencadeou os tumultos de 1965, em Watts. Eles duraram cinco dias, envolveram cerca de 50 mil pessoas (sendo 16 mil guardas nacionais), fizeram 34 mortos e 1 mil feridos. (HALIMI, 2005, p. 2).

Os ganhos dos movimentos negros dos anos 60 e 70 foram, de certa forma, contraditórios. É certa a sua inclusão nos esportes profissionais, nas manifestações culturais e na vida política. A política de segregação foi eliminada e as ações afirmativas (e as cotas raciais) permitiram o ingresso de mais negros na universidade e no serviço público. Estas mudanças, no entanto, se refletiram na classe média.

Mas, como o *New York Times* relatou em 1977, mesmo onde negros ocupam posições de poder político, 'brancos sempre retêm o poder econômico'. A maioria dos negros permaneceu desproporcionalmente pobre. Em 1977, a renda da família negra era somente 60% da renda da família branca. Desindustrialização, reestruturação econômica e políticas federais alargaram os guetos pobres, cujos residentes sofreram com moradia, educação e serviços públicos de baixa qualidade e com a violência e a ação das gangues, que brotaram da miséria econômica e do desespero social. Comentou o *New York Times* de 1978, a respeito dos lugares em que tinha havido motins urbanos nos anos 1960: 'com algumas exceções, têm mudado pouco, e as condições de pobreza se expandiram na maioria das cidades'. (KARNAL et al., 2007, p. 249).

Em meio a diversas mudanças sócio-políticas, a música negra, cada vez mais aceita pelos brancos, cruza as fronteiras raciais, difunde os valores do *black power* e dos direitos civis, inaugurando uma fase de intensa popularidade de seus intérpretes e do consumo de seus produtos.

Progressiva e implicitamente, era toda a atitude dos negros no passado que denunciavam vozes cada vez mais numerosas. O blues, que tinha sido a principal expressão cultural dos negros mais pobres e mais explorados, aparecia como que ligado a uma condição degradante, da qual não se queria mais ouvir falar. Em contrapartida, a Igreja conduzia a luta de libertação dos negros e sua tradição musical - o gospel - ainda ganhava consideração. (HERZHAFT, 1989, p. 113).

Ao associar-se o *rhythm and blues* (música profana) ao *gospel* (música protestante negra eletrificada descendente dos *spirituals*), temos o surgimento do *Soul*. O *soul* visava o resgate para os negros de um ritmo autenticamente negro.

³¹ Pesquisa do Newsweek citado por Thomas Byrne Edsall e Mary Edsall. *Chain reaction: the impact of race, rights and taxes on American Politics*. New York: Norton, 1991.

Herzhaft chama a atenção para o fato:

Os críticos e historiadores em geral saudaram com bastante justiça o papel incomparável e bem concreto de ponte entre as raças que desempenhou a música negro-americana. É verdade que os artistas negros mais ecléticos obtiveram sucesso junto ao público branco. O que, entretanto, não notaram a maior parte do tempo é que, à medida que as formas de música negra tornaram-se populares entre os brancos, deixaram de sê-lo entre os negros, que, em contrapartida, criaram novas expressões musicais, procurando em um movimento espontâneo de desafio conservar a especificidade e a alma (*soul*) do povo negro-americano. (HERZHAFT, 1989, p. 99).

A *soul music* demarca os “limites com a América branca” ao utilizarem uma linguagem específica denominando-se “irmãos” - *brothers* e “irmãs” - *sisters*, “que reunia-se em uma comunidade solidária e fraternal que brilhava pela alma (*soul*)”. Os cantores dos primeiros anos da *soul music* como James Brown, Ray Charles, Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin e Sam Cooke, utilizavam gestos e frases típicas dos pastores protestantes. Nos anos 60 James Brown - *The godfather of soul* - pregava ao público com voz frenética: “*Say it loud!*” (diga bem forte!), ao que era respondido: “*I’m black and I’m proud!*” (sou negro e orgulho-me disso), configurando assim a trilha sonora para o movimento pelos direitos civis e pela “conscientização” negra.

Para muitas pessoas da comunidade afro-americana, o *soul* era a força unificadora. Uma grande parcela dos negros ouvintes de rádio nos centros urbanos estava à procura de estações negras que priorizassem a *soul music*. DJs negros falavam do *soul* e da *soul music* como algo que representava a experiência negra e que não podia ser posto de lado. Posteriormente, tanto a música quanto o conceito simbolizariam o orgulho negro. Enquanto poucos dos hits que os brancos ouviam continham mensagens simbólicas ou diretas do orgulho negro, a parada *soul* - principalmente no final dos anos 60 e no início dos 70 - continha inúmeras canções com referência a uma auto-imagem dos negros altamente positiva. Muitos negros, entre eles James Brown, adotaram o afro, um estilo de cabelo com origem africana, como reflexo de sua atitude e aceitação pessoal. (FRIEDLANDER, 2006, p. 241).

No final dos anos 60, as mudanças sociais e políticas começam a se concretizar. A música negra torna-se multirracial e nesse contexto o *soul* volta-se para outras questões. Surge o termo *funky* ou *funk*³² que passa a ser considerada

³² O termo funk, ou melhor, funky, surge na virada da década de 60 para a de 70 e passa, de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de “orgulho negro”. Na realidade, com a intensa presença do *soul* no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o funky como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, “revolucionária”, dirigida para essa minoria étnica. (HERSCHMANN, 2000, p. 19).

uma expressão do orgulho negro, derivando o ritmo *funk* - uma variação do *soul*, com ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos.

Na frente cultural, as canções populares e religiosas do movimento por direitos civis passariam a inspirar um grande número de artistas que trataram dos temas 'poder negro' e 'orgulho da raça' em gêneros musicais como o *soul*, o *rhythm and blues* e o *funk*. Essas linguagens sustentaram a energia dos movimentos por direitos civis e *black power*. Os artistas mais politizados, como Gil Scott Heron e Solomon Burke, ligaram suas músicas diretamente aos movimentos sociais. (KARNAL et al., 2007, p. 248).

A influência dos cantores da *black music* foi fundamental para o desenvolvimento de toda uma geração de músicos. Hoje vemos seu ressurgimento com uma safra de novos cantores, que simulam os gestos, o vestuário e até mesmo um pouco do ideário da *soul music*. Mas seu sucesso não seria possível sem a influência de três grandes gravadoras, responsáveis pela maioria dos lançamentos dos cantores nos anos 60, nem tampouco, sem os grandes nomes que criaram a mitologia *soul*.

A *soul music* ajudou a criar a atmosfera na qual o orgulho negro cresceu. Junto com o movimento pelos direitos civis, com a expectativa de crescimento econômico e o crescente idealismo da época, a *soul music* refletia e incitava o avanço dos negros. Tanto o público branco quanto o negro experimentavam a música como uma expressão daquela qualidade subjetiva chamada autenticidade emocional, definida como '*soul*' (alma). (FRIEDLANDER, 2006, p. 241-242).

Os cantores da *soul music* traziam em suas raízes componentes de subjetividade que se adequaram ao idealismo difundido na época. Quase todos os intérpretes do *soul* têm seu primeiro contato com a música travado a partir dos corais de *gospel*. O sentimento religioso é predominante na sua formação musical. Muitos deles, como é o caso de Sam Cooke e Solomon Burke, apenas para citar alguns, despontaram como astros da música *gospel* e fizeram paulatinamente sua transição para o *soul*. Em relação às classes sociais, praticamente não existem exceções, a infância e adolescência da maioria dos cantores foram marcadas pela pobreza partilhada com muitos irmãos e pais ausentes.

A pobreza, associada à discriminação racial, somada ao fervor religioso desencadeado pelo *gospel* foram os elementos que nutriram a cultura que no final dos anos 60 seria sinônimo de reação aos maus-tratos, da busca da igualdade entre os homens e do orgulho racial - a *soul music*. Cada biografia revela traços que

criaram, muitas vezes, um processo de identificação da comunidade negra com os cantores, pois as suas canções revelavam também as condições de milhares de negros em todo o mundo, como no comentário sobre a cantora Aretha Franklin, um dos maiores nomes da *soul music*.

Certa vez, quando indagado a respeito do sucesso da filha Aretha, o reverendo C.L. Franklin comentou que ela nunca tinha abandonado a igreja de fato - uma afirmação bem apropriada para o *soul* enquanto gênero. Artistas *soul* aprendiam na igreja, recebendo um treinamento vocal e instrumental inestimável e uma visão relativamente otimista; pouca coisa mudou em sua transição musical para o cenário secular. O principal veículo musical passou do coro para uma banda de rhythm and blues com uma dose de metais. Canções falando do Senhor e do futuro tornaram-se o aqui e o agora da América negra - cantados com a mesma intensidade vocal. (FRIEDLANDER, 2006, p. 240).

Para entender o espírito da *soul music* e a conseqüente identificação do público negro com seus cantores, precisamos conhecer o cenário onde foram descobertos e as três grandes gravadoras responsáveis pela disseminação mundial do movimento da *black music*: Stax, Atlantic Records e Motown.

3.6 As gravadoras e a descoberta dos talentos da *soul music*

Em meados dos anos 50, jovens negros podiam ser encontrados nas escadarias e nas esquinas de Nova York e de outros centros urbanos para 'fazer um som'. Em grupos de quatro ou cinco rapazes, eles ensaiavam harmonias de músicas de rhythm and blues, torcendo para ser descobertos por um caça-talento de algum dos inúmeros selos independentes com sede na cidade. Alguns conseguiram participar de concursos de escola, outros apresentavam-se em teatros locais e salões de baile, mas a maioria nunca conseguiu passar da esquina. Sem perder a coragem, eles encheram suas cidades de música. (FRIEDLANDER, 2006, p. 95).

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

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

prensavam e distribuíam os discos de artistas negros de blues e de R&B no final dos anos 40. Por volta de 1954, muitas delas tornaram-se nacionais, com artistas importantes e com milhões de discos vendidos. (FRIEDLANDER, 2006, p. 39).

A história da *Stax Records*, sediada em Memphis, é a de um fenômeno cultural que mudou a história da música negra. A gravadora começou como uma pequena loja de discos e, em pouco tempo, se tornou uma das gravadoras mais importantes do período - A *Stax Records*, que foi fundada em 1959 no teatro Capitol, no coração de Sossville (cidade do *Soul*) USA, e logo começou a lançar as carreiras de desconhecidos que viriam a ser ícones, apresentando em seu catálogo nomes como Isaac Hayes, Otis Redding, the Staple Singers, Wilson Pickett, Luther Ingram, Albert King, the Bar-Kays, Booker T. & the MG's, Johnnie Taylor, Rufus e Carla Thomas, e vários outros artistas cuja influência continua sendo vital na música de hoje.

Nos seus diversos selos a *Stax Records* também gravou nomes da cultura negra como o Reverendo Jesse Jackson, Bill Cosby, e o comediante, que chegou a ganhar um Grammy, Richard Pryor. A *Stax* encerrou suas atividades em 1976, mas sua contribuição é tamanha para a história da *soul* music que hoje existe o museu chamado *Stax Museum of American Soul Music*, localizado no sede original da *Stax Records*, que presta tributo a todos os artistas que lá gravaram, com uma coleção de mais de 2.000 exposições interativas, filmes, artefatos, itens de *memorabilia*, e galerias. O *Stax Museum*, dedicado ao *soul*, enfatiza também a importância dos outros maiores pioneiros do *soul* nos Estados Unidos, incluindo as gravadoras de *Muscle Shoals*, *Motown*, *Hi*, e *Atlantic Records*.

O selo nova-iorquino *Atlantic Records* surgiu da paixão dos irmãos Nesuhi e Ahmet Ertegun, filhos do embaixador da Turquia nos Estados Unidos pela música americana. A princípio Ahmet associou-se a Herb Abramson e sua mulher, fundando em 1947 a *Atlantic Records*. A empresa começou modestamente, funcionando em um quarto de hotel, mas aos poucos conseguiu o apoio de Vahdi Sabit, dentista da família Ertegun, que investiu cerca de 10 mil dólares, sem pressionar os sócios para um retorno. Tal investimento possibilitou o desenvolvimento do trabalho da *Atlantic*, que se diferenciou logo de saída das outras companhias pelo respeito com que tratava seus contratados.

A gravadora era uma das poucas no mercado que pagava os músicos negros e também os *royalties* sobre o seu trabalho, o que era pouco usual, mesmo para

músicos brancos. Até a entrada da *Atlantic*, a política praticada pelas gravadoras independentes remunerava abaixo de 1% de *royalties* para artistas brancos e nada para os negros, que recebiam apenas um valor fixo pela sessão que tivessem participado. *Atlantic Records* pagava *royalties* para todos os seus artistas, independente de cor, remunerando sempre em torno de 3% a 5%, o que provocou uma grande procura por ela.

No final dos anos 40, a gravadora contratou Jerry Wexler, jornalista que trabalhou um longo período para a *Billboard*. Atribui-se a ele a criação do termo *rhythm & blues* que passou a identificar a música feita pelos artistas negros, antes chamados de *race records*. Wexler dedicou-se à produção dos discos de *rhythm & blues* da gravadora, implantando uma nova perspectiva para promoção de seus artistas, cuidando da escolha de produtores e estúdios de acordo com o tipo de artista e o tipo de música a ser gravado.

Ray Charles, The Drifters, Bobby Darin, Roberta Flack, Aretha Franklin, Wilson Pickett, John Coltrane ou Charles Mingus, Joe Tex, Sam e Dave, Eddie Floyd e Otis Redding são alguns dos grandes nomes revelados pela *Atlantic*. A partir dos anos sessenta, Wexler dedicou-se exclusivamente à produção, gravando de Lavern Baker à Bob Dylan.

A *Atlantic Records*, graças ao talento de Ahmet para descobrir e contratar talentos, associado ao trabalho de Wexler na produção dos discos, tornou-se um dos mais bem sucedidos selos de música dos Estados Unidos. Em 1967 foi comprada pela *Warner Bros*. Hoje o selo, ainda sob a direção de Ahmet Ertegun, integra o grupo *Warner Music*.

A gravadora Motown foi criada em 1960 em Detroit por Barry Gordy Jr., um apaixonado pela música, que se aproximou dela primeiro com uma loja de discos voltada para o jazz. Depois através de composições que fizeram a fama de vários intérpretes e, finalmente, com sua própria gravadora, que com o tempo se transformaria na mais importante gravadora da música negra.

O nome Motown deriva de Motortown (apelido da cidade de Detroit) e identifica um tipo de trabalho voltado para estruturas musicais e artísticas incomuns. Gordy, ao lado de produtores como Brian e Eddie Holland e Lamond Dozier criou um estilo sofisticado baseado em ritmos fortes, orquestras e um cuidado nas apresentações ao vivo, com figurinos luxuosos e coreografias estudadas. Associado

ao rígido controle de produção, o que garantiu uma série de primeiros lugares nas paradas de sucesso, pois os lançamentos eram avaliados por uma equipe antes de chegarem aos ouvidos dos fãs, a Motown investiu na criação de uma aura de glamour em seus intérpretes, como no caso do trio Supremes, como citado por Friedlander (2006), que ilustra a fórmula da produção de imagem associada ao talento dos intérpretes:

Houve uma série de razões para o sucesso das Supremes. As moças tinham talento, a voz única de Ross e seu carisma eram contagiantes. HDH escreveram e produziram canções dançantes e de fácil assimilação, admiravelmente interpretadas pelos músicos do estúdio. Entretanto, uma transformação tinha que acontecer para fazer tudo isso funcionar; as três mulheres negras dos conjuntos habitacionais tinham que parecer como princesas, aceitáveis perante o público da América branca. Foi aí que entraram a escola de boas-maneiras da Motown, as aulas de dança e de canto. Todos os artistas principais, especialmente as mulheres, eram ensinados a como deviam falar, comer, andar, se comportar com bons modos, vestir e manter relações agradáveis - mas sem dar muita informação - com a imprensa. (FRIEDLANDER, 2006, p. 254).

A fórmula de sucesso da *Motown* deve-se, sem dúvida, ao grande número de estrelas descobertas por Gordy. Entre elas figuram os nomes de Marvin Gaye, Diana Ross & The Supremes, Stevie Wonder, The Jackson Five e posteriormente a carreira solo de Michael Jackson, entre os diversos nomes. De acordo com Lapuente (1997) o talento dos cantores, associado ao cuidado em suas produções e o autoritarismo de Gordy em relação aos seus contratados, associou definitivamente a *Motown* ao conceito de *black music* de qualidade, imagem que ainda hoje permanece. No entanto, pode-se creditar também ao fato de a imagem dos cantores ser trabalhada para o público branco, o que causou uma série de confrontos também entre seus contratados.

Mesmo seguindo a fórmula de sucesso, a Motown não conseguiu controlar a rebeldia de seus cantores. Poucos foram os que não aderiram ao ideário da *soul music*. A maioria dos cantores negros, independente da gravadora, carregou a bandeira dos direitos civis, pregava o orgulho negro, foi vítima de perseguição policial, e por vezes foram presos. No universo da *soul music* também existem muitas diferenças. Na forma de cantar, no engajamento político, na constituição dos grupos, na influência que cada um trouxe da região onde nasceu. No entanto podemos perceber alguns traços que os unem e, de forma indissociável, constituem as origens sócio-culturais que configuram o sentimento do *soul* e contribuem para

formar toda a mitologia que cerca seus músicos e intérpretes, que influenciaram jovens em todo o mundo.

Muitos nomes fizeram a história da *soul music*. Um nome, no entanto, é unanimidade e congrega em sua biografia todo o ideário do movimento *soul*: James Brown. Ainda que sempre às voltas com polêmicas que envolviam drogas, brigas e freqüentes prisões, James Brown se transformou no grande mito da *soul music*. Mesmo após sua morte em dezembro de 2006, o astro continua freqüentando manchetes de jornais, que aumentam o mito e, conseqüentemente, os fãs. Todos os entrevistados, assim como a literatura da área, reconhecem sua influência, não apenas nas músicas, mas na dança, no modo de se vestir e na tradição do orgulho negro.

A influência de Brown, como veremos posteriormente, e da *soul music* têm início no Brasil quase que simultaneamente à explosão do movimento nos Estados Unidos. Em alguns momentos, o movimento *soul* em nosso país alcançou força e representatividade e marcou de forma profunda seus participantes, que romperam com as estruturas do preconceito, ocuparam espaços e, ainda hoje, carregam a bandeira de igualdade e fraternidade, como ditam os “mandamentos black”³³.

³³ Os Mandamentos Black foram escritos e musicados por Gerson King Combo, considerado o James Brown brasileiro. A música se tornou um hino dos freqüentadores do movimento *soul*. A letra diz: Brother !!!

Assuma sua mente, brother!

E chegue a uma poderosa conclusão de que os blacks não querem ofender a ninguém, brother!

O que nós queremos é dançar! Dançar, dançar e curtir muito som./ Não sei se estou me fazendo entender.

O certo é seguir os mandamentos blacks, que são, baby:

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!

E eu te amo, brother!! / Viver sempre na onda black!

Ter orgulho de ser black!

Curtir o amor de outro black!

Saber, saber que a cor branca, brother é a cor da bandeira da paz, da pureza e esses são os pontos de partida para toda a coisa boa, brother!

Divina razão pela qual amo você também, brother!

Eu te amo brother!

4 A EMERGÊNCIA DA BLACK MUSIC NO CONTEXTO CULTURAL DO BRASIL

4.1 A evolução dos meios de comunicação de massa no país a partir dos anos 60

A presença das massas na cidade foi adquirindo pouco a pouco traços mais nítidos. A quantidade de pessoas começou a significar um enorme déficit de habitação e transporte, além de um novo modo de morar na cidade, andar pelas ruas e comportar-se. Na periferia, apareceram as invasões; no centro, a ruptura ostensiva das formas de urbanidade. A cidade começava a perder seu centro. À dispersão implicada pelas invasões da periferia pelos pobres - favela, *villas miséria*, *callampas*³⁴ - os ricos reagiam afastando-se para outra periferia. E a massa continuou a invadir tudo. Em meio à sua ignorância das normas e ao desafio que sua mera presença introduzia, seu desejo mais secreto era alcançar os benefícios que a cidade representava. As massas queriam trabalho, saúde, educação e diversão. Mas não podiam reivindicar seu direito a esses bens sem massificar tudo. Revolução das expectativas, a massificação revelava seu paradoxo: era na integração que residia a subversão. (BARBERO, 2006, p. 226).

Assim como em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, o rádio e o cinema se desenvolveram rapidamente no Brasil, criando um público cativo e várias estrelas que, na maioria das vezes, tinham sua primeira chance nos programas de rádio e brilhavam nas produções de cinema, principalmente nas chanchadas produzidas pelos estúdios Atlântida e Vera Cruz, até o final dos anos 50. Em 1959, o país possuía 525 estações de rádio AM (IBGE, 1959), sendo que destas, 97 situavam-se nas capitais. O rápido crescimento da radiodifusão, incentivado pelos governos militares faz com que o Brasil chegue a 1968 com 788 emissoras AM (IBGE, 1970), 40 já com a novidade do FM. Do total de emissoras, 157 AM e 33 FM situavam-se nas capitais.

O cinema e, principalmente o rádio, dada sua facilidade de penetração nos lugares mais distantes, são os principais veículos responsáveis pela disseminação de uma cultura de massas no país nesse período, marcada por características regionais, mas, ao mesmo tempo, formada nos moldes da indústria norte-americana. A presença

³⁴ *Villa miseria*, *callampa*: denominações de “favela” em países de língua espanhola da América Latina [N.dosT.].

do rádio e cinema é fundamental para a disseminação de novos padrões de consumo anunciados em seus produtos, de difusão de informações e de novos hábitos culturais.

Percebe-se que a publicidade contribuiu para a generalização da idéia de que era necessário modernizar a sociedade brasileira a partir de uma educação para o consumo, e que o rádio, e posteriormente a televisão, cumpriram um papel social importante ao gerar, ou mesmo disseminar, padrões para uma sociedade de pouco acesso à cultura letrada. (ROCHA, 2007, p. 97).

O ideário de modernização da sociedade brasileira, amplamente difundido a partir do governo de Juscelino Kubitschek, com a política dos “50 anos em 05”, tem nos veículos de comunicação fortes aliados, como disseminadores do ideário desenvolvimentista e da produção cultural nacional.

O rádio, desde seus primórdios, manteve uma vocação educativa, mesmo tendo se firmado como veículo de entretenimento. Em torno dele, apesar de seus críticos contumazes, gravitava uma aura de mantenedor da cultura nacional. A integração via rádio se inseria em meio ao nacionalismo dos anos 50, que considerava matizes regionais. Essa perspectiva foi relativizada, a partir dos anos 60, com a aceleração da urbanização e da industrialização, quando a integração via consumo de bens modernos seria a prioridade. A publicidade se tornou, então, um referencial para anunciar produtos e transmitir idéias e padrões culturais vinculados aos grandes centros urbanos. (ROCHA, 2007, p. 97).

O consumo de aparelhos de rádio e televisão foi disseminado por todo o país, reforçando o ideário da modernização urbana. Ter acesso ao rádio e à TV promovia a noção de integração ao cotidiano dos grandes centros urbanos, de onde partia a maioria das transmissões. O modelo de consumo e de vida dos centros urbanos começa assim a se refletir pelo Brasil e a promover mudanças no comportamento e na criação de novos hábitos de consumo da população³⁵.

Praticamente inevitáveis, as tecnologias contemporâneas se tornam, também, irreversíveis. Mas, em termos... Sua irreversibilidade advém de sua factibilidade. Ainda que fosse possível abandonar algumas, técnicas como modo de fazer, permanecem aquelas que se impuseram como modo de ser, incorporadas à natureza e ao território, como paisagem artificial. Neste sentido elas são irreversíveis, na medida em que, em um primeiro momento, são um produto da história, e, em um segundo momento, elas são produtoras da história, já que diretamente participam desse processo. (SANTOS, 2002, p. 181).

³⁵ Para uma maior compreensão das transformações culturais que ocorreram no Brasil nos anos 70 podem ser consultados Novaes (2005), Severiano e Mello (1998), Motta (2000 e 2007) e BAHIANA (2006a e 2006b).

Assim, o final dos anos 60 do século passado encontra o Brasil vivendo a sua integração à comunicação de massas, via rádio e agora também, via televisão, mas ao mesmo tempo, vivencia um dos períodos mais obscuros de sua história recente: a decretação do Ato Institucional Nº 5, em 13 de dezembro de 1968, com o conseqüente acirramento da repressão política e da suspensão dos direitos individuais, promovido pelo governo militar, instituído após o golpe de 1964. O clima de prosperidade fazia parte do discurso oficial, amplamente veiculado na mídia. É justamente neste período, em nosso país, que acontece o maior crescimento dos meios de comunicação eletrônica de massa, ou seja, o rádio e a TV:

A mídia cultural que alcançou maior impacto durante o regime militar foi a televisão. Em 1960, o ano em que Jânio Quadros ganhou a presidência, o Brasil tinha menos de 600 mil aparelhos de TV. Em 1986, o ano após o retorno das eleições presidenciais, o total era de 26,5 milhões, um aumento de mais de quarenta vezes, ajudado por termos de instalação favoráveis induzidos pelo governo. O número de estações havia aumentado a uma taxa ainda mais rápida. Em 1964 havia apenas 14, enquanto em 1985, quando o último general deixou a presidência, havia 150. Além disso, uma rede de microondas construída pelo governo ajudou a criar um sistema de dimensão nacional, o que significava que o governo federal, por meio de seu licenciamento, podia moldar (e moldou) a propriedade da mídia da qual a maioria dos brasileiros obtinha suas notícias e entretenimento. (SKIDMORE, 1998, p. 240).

A indústria do entretenimento, em parte também em função do crescimento econômico, conhece um momento de expansão, que reflete diretamente na produção e no consumo de discos, veiculados primeiramente nos programas de rádio e TV, que começam a formar um público segmentado de acordo com os padrões musicais. Assim como nos países da América do Norte e Europa, o público jovem é o alvo de maior interesse da indústria fonográfica.

Nos anos 60, ao mesmo tempo em que a Nacional vivia essas crises internas todo o setor radiofônico passava por uma reestruturação em que o 'rádio espetáculo' da década anterior cedia espaço para o 'rádio serviço e informação'. O governo estimulava e ampliava as concessões em frequência modulada (FM), que disputavam audiência com as emissoras tradicionais. As orquestras e programas ao vivo foram substituídos por gravações em discos em meio a uma 'cultura da juventude', que incorporava novas modalidades ao gosto artístico e musical, como o rock e a bossa nova, numa crítica contundente ao 'estilo radiofônico'. (ROCHA, 2007, p. 52).

Os programas musicais ganham destaque também na televisão, consolidando um grupo de artistas nacionais e uma audiência fiel do público jovem.

Nos anos 60, os musicais ocuparam uma posição mais destacada na televisão. O primeiro grande show musical produzido pela Excelsior foi *Grandes Espetáculos União* e a principal atração desse gênero foi *Brasil 60*, que transmitia entrevistas, musicais e variedades, iniciando a longa fase de espetáculos que dominariam as noites de domingo. Em 1961, com gravação em videotape, o programa, que passou a se chamar *Brasil 61*, foi vendido para diferentes emissoras no Rio e em outros centros do país. Em meados de 1960, a Excelsior investiu na contratação de artistas internacionais e, em 1965, realizou o *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*. O objetivo era canalizar o clima de renovação em torno da música, com o surgimento de ritmos como a bossa nova, diferenciados do estilo radiofônico que antes predominava. (ROCHA, 2007, p. 141).

O público jovem crescia em termos de audiência, fator preponderante para o aumento da verba publicitária:

Enquanto a programação da Excelsior se voltava muito mais para a dramaturgia, a Record passou a enfatizar a linha de shows, diversificando a programação ao incluir, além da bossa nova, programas como *Jovem Guarda* e *Bossaudade*. [...] *Jovem Guarda* abria espaço para uma produção do que estava se constituindo como um segmento jovem, em que se misturavam ritmos nacionais com influências estrangeiras do rock.

Fino da Bossa, Jovem Guarda e Bossaudade fizeram a Record alcançar ótimos índices de audiência. Apresentado nas tardes de domingo, *Jovem Guarda* conseguiu algumas vezes 90% de audiência no eixo Rio/São Paulo. (ROCHA, 2007, p. 142).

O aumento dos índices de audiência proporcionado pela programação jovem representada na TV pelos novos cantores e compositores nacionais, leva a uma outra modificação também na programação das rádios, em especial na Rádio Mundial AM, com o programa comandado pelo radialista Big Boy, que com suas expressões e gírias amalucadas constitui um novo personagem, mais próximo do público jovem, e em acordo com as músicas veiculadas, que tinham como base os principais lançamentos do *hit-parade* norte-americano e europeu.

Herdeiro do animador de auditório e dos locutores-entrevistadores dos anos 1950 desempenha múltiplos papéis, conforme vai incorporando outras conotações ao termo genérico comunicador [...]. O animador de estúdio, antes sóbrio e de locução grave e algo empolada, dá lugar ao disc-jôquei, que, em uma acepção local para o significado da expressão norte-americana, passa a *ginetear* discos, brincando com letras e sonoridades, por vezes também assumindo a escolha das músicas. E, cada vez mais, aproxima-se do público jovem, em fase de constituição como tal, em um processo que se estende, paralelamente, até o final da década de 60, início da de 70, colocando-se, ainda, como uma espécie de irmão ou amigo mais velho a orientar gostos e comportamentos. (FERRARETO, 2007, p. 10).

O aparecimento de Big Boy possibilitou um contato entre as rádios e o público

jovem, que já começava a ser privilegiado nos programas da televisão. Big Boy, ou melhor, Newton Duarte de Alvarenga, estudante de Geografia, era um aficionado por música. Sua carreira no rádio começa na rádio Tamoio, no Rio de Janeiro, em 1964 quando tem a chance de substituir um discotecário em férias, despertando a atenção para o seu talento.

O jornalista Reinaldo Jardim começou a observar aquele garoto gordo e tímido que estudava geografia (viria a se tornar professor) e apostou que ele poderia ser a conexão da rádio com o público jovem que começava a crescer, mas com quem ninguém conseguia se comunicar. Foi ele quem deu a Newton o apelido de Big Boy, que o garoto assumiu por inteiro, como um personagem, superando suas restrições ao microfone e criando um estilo ruidoso, anárquico, com frases que se atropelavam de tão rápido que eram ditas e com bordões impagáveis, como o clássico 'Hello, crazy people!'. (ESSINGER, 2005, p. 17).

O sucesso no rádio levou à idéia da promoção dos “Bailes da Pesada”, eventos que aconteciam no Canecão, cervejaria localizada no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro aos domingos. Tendo como companheiro Ademir Lemos Inácio, discotecário de grande influência na Zona Sul da cidade, os Bailes da Pesada eram noites dançantes, embaladas pelo som de toca-discos e por jogos de luzes. A programação era constituída por blocos com as novidades do rock e da *soul music*, entremeadas com as intervenções de Big Boy, já assumindo as funções de DJ que seriam a base do *funk* e do *hip-hop* posteriormente.

Os Bailes da Pesada se distinguiam das *Hi-Fis* promovidas nos subúrbios, festas animadas por um toca-discos, poucos discos e nenhuma iluminação. Distinguiam-se também da discotecagem das boates da zona sul. O princípio era a fala do DJ atrelada à dança de Ademir.

O DJ é o espetáculo, ensinava Big Boy, que mandava nos pratos uma mistura de novidades do rock e da *soul music*, organizadas em blocos, que eram entremeados por suas sempre tresloucadas intervenções ao microfone. Seu companheiro nas empreitadas dançantes durante um tempo foi o mestiço Ademir Inácio Lemos, o verdadeiro Homem Baile. Dançarino de rock em 1966 no programa *Os Brotos Comandam*, da TV Continental, Ademir se destacou mesmo como discotecário em casas da Zona Sul como o Jirau e o Le Bateau [...] onde ele não só trocava os LPs nos pratos, como também animava a festa dançando e recebendo os fregueses. Ele era o próprio showman, com sua cabeleira black - um estilo que começava a ser adotado por alguns jovens da cidade, dispostos a se livrar do estereótipo do negro educado, com corte príncipe-danilo (raspado só dos lados, para deixar um topetinho). Big Boy e Ademir faziam muitas cabeças com o Baile da Pesada, que foi obrigado a deixar o Canecão para dar lugar a um show de Roberto Carlos. (ESSINGER, 2005, p. 17-18).

Os Bailes da Pesada, segundo Vianna (1988), atraíam cerca de 5 mil dançarinos por noite, vindos tanto da Zona Sul, como da Zona Norte da cidade. Percebendo tal tendência, Ademir resolve transferi-los então, para os clubes da periferia. Essa mudança propiciou a disseminação do estilo *soul*, o crescimento do número de adeptos aos bailes e o surgimento de dezenas de equipes de som.

Nos primeiros anos dos anos 70, o Baile da Pesada dominou o mundo 'funky' do Rio de Janeiro, isto é, até que o clube teve uma oferta pra receber Roberto Carlos, o equivalente de Elvis no Brasil, para uma longa temporada, deixando a festa sem casa. Ademir foi contra o juízo convencional e mudou a festa para uma área consideravelmente mais pobre e mais negra na Zona Norte do Rio. A Zona Norte provou ser uma escolha perfeita por várias razões: era predominantemente negra, e também tinha dúzias de lugares grandes, usados regularmente para ensaios de escola de samba e ideais para festas com cinco mil pessoas. Tendo escutado alguns desses novos sons *soul* no programa de rádio de Big Boy, os jovens negros da Zona Norte agora estavam tendo sua chance de dançar esse som todo final de semana. (THAYER, 2006, p. 90-91).

Os primeiros bailes da periferia não contavam com equipamentos sofisticados. Eram mais como encontros de amigos, como relata Gerson King Combo:

Aqui imperava o rock. Jovem guarda era o rock. Em 1969 existia aqui no Rio de Janeiro Mister Funky Santos, eles botaram esse apelido, que ele era um neguinho magro, alto que só andava com disco americano debaixo do braço e ele resolveu, numa casa velha ali na Astória fazer umas tardes, fazia lá, a mãe dele vendia cachorro quente, e botava a vitrola dele alta e foram começando. Basicamente a Black Rio começou assim. Básico. Só que sem estrutura. Aquela vitrolinha sem vergonha. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

A partir do êxito das *Hi-Fis*, os seguidores dos Bailes da Pesada resolvem constituir suas próprias equipes de som. Oséias Moura dos Santos, Mr. Funky Santos, a quem é atribuída à idéia precursora das equipes explica:

Eu gostava de rock, gostava de blues, gostava até de reggae, mas o soul mesmo ele ainda não tinha me despertado. E a primeira vez que eu ouvi soul foi exatamente com Big Boy. Eu ouvi James Brown. Então a partir dali eu juntei uma galera e nós começamos a pesquisar músicas. A primeira festa que nós fizemos... fundei uma equipe de som, porque existiam equipes de som que faziam Hi-Fi. Era um disco, aí tirava aquele disco e colocava outro disco, na época era o Long Play, não tinha o CD ainda, a gente estava na pré-história musical. E eu morava inclusive no morro da Mineira. Eu sou oriundo do Morro da Mineira ali no Catumbi. (Mr. Funky Santos, 03 jul. 2007).

As primeiras experiências tiveram êxito e Santos resolveu fazer uma programação nos bailes que privilegiasse a música negra:

Então nós resolvemos fazer o nosso próprio clube, a nossa própria linha musical, porque até então o Big Boy era assim: ele apresentava um programa na rádio, mas o baile era outro. O baile só tinha conotação black a partir do momento que o Ademir pegava nos pratos. Enquanto o Ademir não pegava nos pratos, não tinha a conotação black do baile. O DJ do Big Boy que é o Peixinho que dava umas incursões fazia umas incursões aqui na nossa área, mas não era aquilo. Então Santos e a Equipe Por do Som foi a primeira festa black, a primeira festa negra, 100% negra nesse país. (Mr. Funky Santos, 03 jul. 2007).

O próprio Big Boy reconhecia a diferença dos estilos:

Em seus bailes de subúrbio, Big Boy já tinha percebido as particularidades do público arrebanhado por essas equipes de black music. Bastou, para isso, botar nos pratos um disco do Emerson, Lake & Palmer, sensação do branquíssimo rock progressivo. 'Eles começaram a vaiar, igual nos Estados Unidos', disse à revista *Rock*, em 1974. 'Eles querem é soul, e mesmo assim James Brown. Não aceitam música branca, mais lenta, sem a bateria marcada'. (ESSINGER, 2005, p. 30).

O sucesso de Mr. Funky Santos levou à criação de várias equipes de som, como Black Power, Uma Mente Numa Boa, Célula Negra, Atabaque, Revolução da Mente (alusão ao disco homônimo de James Brown), Cashbox e a Furacão 2000, que existe ainda hoje (em outro formato, mais voltada para o *funk*), e a Soul Grand Prix, responsável pela conotação política que desembocaria no movimento Black Rio, entre outras que surgiram e acabaram muito rapidamente.

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como a Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias, de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas aonde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. A divulgação dos locais das próximas festas se dava primeiro apenas com faixas colocadas em ruas de muito movimento, e o anúncio era feito pelos próprios discotecários ao final de cada baile. Depois apareceram os prospectos e a publicidade na Rádio Mundial. (VIANNA, 1988, p. 26).

O ritmo *soul*, que já dominava os bailes, começa a ser incorporado pelas rádios e propicia o surgimento de novos cantores voltados para o estilo. Nesse período, fortemente marcado pela repressão política, surgem os festivais de música, promovidos pelas redes de televisão com o apoio, e até mesmo patrocínio, em alguns casos, do governo militar.

Nesse período a Record contratou Solano Ribeiro, que realizara o *I Festival de Música Popular Brasileira* na Excelsior em 1965 e trouxe a estrutura de competição dos festivais para a Record. Ribeiro se inspirou no modelo

italiano dos festivais de San Remo. Após o *I Festival de Música Popular Brasileira*, seguiram-se outros, começando o período da Era dos Festivais, que durou até 1972, um dos momentos mais expressivos de produção musical. [...] O sucesso artístico e de público do empreendimento da Record levou a Globo a realizar os *Festivais Internacionais da Canção*, que duraram até o início dos anos 70, atraindo grandes nomes da música brasileira e estrangeira. (ROCHA, 2007, p. 142).

Os festivais da canção tornaram-se uma ferramenta de propaganda do governo brasileiro, ao apresentarem um clima de alegria, estimulado também pelas campanhas capitaneadas pelo sucesso de Dom & Ravel “eu te amo meu Brasil”, ou pelos versos que comoviam “90 milhões” saudando a seleção brasileira, tricampeã mundial em 1970, compostos por Miguel Gustavo. Os Festivais Internacionais da Canção (FIC), realizados em 07 edições (de 1966 a 1972) no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro tiveram o apoio da Rede Globo³⁶, emissora que teve um crescimento vertiginoso a partir do governo militar.

Gradualmente o festival se transformava numa grande janela escancarada para mostrar a felicidade do povo brasileiro. As odiosas vaias de cunho político eram coisa do passado. [...] A liberdade manifesta na assistência do Maracanãzinho era um símbolo vivo, talvez até mais valioso e eficaz que as ações da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) promovidas no governo anterior. Claro, liberdade desde que não ofendesse a família brasileira.

A TV Globo tinha plena consciência do significado do FIC para o governo, ao mostrar no exterior a imagem do povo brasileiro cantando e espantando seus males. Tanto que, mesmo reconhecendo o prejuízo anual desde 1967, quando investira 140 mil cruzeiros contra 240 mil da Secretaria de Turismo, continuava investindo, passando agora a arcar com $\frac{3}{4}$ partes dos custos contra $\frac{1}{4}$ da Secretaria, para quem também as despesas se justificavam. (MELLO, 2003, p. 368-369).

A realização do V FIC em 1970, precedido pela conquista do tricampeonato mundial no futebol, trazia um clima de euforia. Trazia também entre os concorrentes uma forte influência da *soul music*, já demonstrada na apresentação da primeira concorrente da noite, em 15 de outubro.

No novo palco os títulos das canções, autores e intérpretes apareciam em três círculos iluminados acima das folhas de três portas giratórias por onde surgiam os cantores. Os dois primeiros eram Mariá (revelação de cantora no FIC anterior) e Luís Antônio (também premiado em outros festivais) à frente do grupo com seis músicos - todos negros vestindo batas africanas coloridas, liderados pelo pianista Dom Salvador ao órgão, para interpretar ‘Abolição 1860-1980’, dele e Arnaldo Medeiros, gênero *spiritual*. ‘Não, não

³⁶ Apenas o primeiro deles (I FIC), realizado em 1966, foi transmitido pela TV Rio.

se pode falar em Black Power ou coisa assim', declarou a cantora quando indagada se a música tinha caráter político no tocante a racismo. 'Tem grande vinculação com a raça, raízes negras [...] mas sem intenções racistas, só musicais'. A apresentação da primeira concorrente, bastante aplaudida, dava a pista do que seria a tônica desse ano, a produção cênica das canções alimentada pela *soul music*. Sendo artistas negros então, as chances eram maiores. (MELLO, 2003, p. 373).

O crítico Zuza Homem de Mello (2003) nos mostra como vários artistas, brancos e negros, foram se revezando no palco interpretando canções com a influência da *soul music*. Fábio com a balada *soul* Encouraçado (Sueli Costa & Tite de Lemos), Ivan Lins, com O Amor é o meu país, composta em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza; Wanderléa com A Charanga (composta por Eustáquio Gomes de Farias, o Dom), definida como *xaxado-soul*. No entanto, a comoção ficaria por conta de duas autênticas representantes da *soul music*: BR-3, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que seria interpretada por um cantor recém-descoberto pelos autores - Toni Tornado. A outra seria Eu Também Quero Mocotó, composta por Jorge Ben e interpretada pelo maestro Erlon Chaves. A repercussão das músicas, no entanto, não foi aquela esperada pelos cantores, ainda que tenham sido classificadas para a final internacional.

A música *soul* foi ganhando adeptos através do rádio e bailes dos fins de semana, mas a elite brasileira não estava pronta para escutar esse tipo de música em um dos mais respeitados fóruns culturais. Nos anos 60, as maiores gravadoras do Brasil, seguiram uma tendência européia de patrocinar concursos de canções, que no Brasil se tornou uma multimídia extravagância com shows ao vivo, programas de TV, e discos para acompanhar. Os festivais consistentemente apresentavam os melhores compositores e músicos que o país tinha a oferecer, introduzindo muitas canções que se tornaram *standards* e artistas que hoje são estrelas. Apesar da objeção do governo e dos críticos, o V Festival Internacional da Canção em 1970 provou ser um ano que abriu o caminho para vários artistas brasileiros do estilo *soul*. O grupo de Dom Salvador tocou com Maria Alcina e Luiz Antonio a composição de Salvador 'Abolição 1860-1980'. Erlon Chaves e Banda Veneno tocaram o tórrido 'Eu Também Quero Mocotó', com uma apresentação controvertida onde duas dançarinas louras beijaram abundantemente o negro líder da banda. Esse ousado ato ofendeu a sensibilidade social e racial da ditadura e resultou em uma curta estada na cadeia para Chaves, repleta com interrogatório e tortura.

Toni Tornado, com o grupo vocal negro Trio Ternura, fez seu debut com uma poderosa balada estilo Solomon Burke 'B.R.3', escrita por Antonio Adolfo. Com mais de 1.80m de altura, vestido nas últimas modas de Harlem, e desfilando um afro, Tornado e sua apresentação tiveram um impacto enorme no público brasileiro. Com um poderoso vocal inspirado no *soul* e a imagem para combinar, ele desafiou a imagem tradicional do cantor negro brasileiro. Toni havia retornado recentemente de Nova Iorque, onde estava morando, e onde absorveu as culturas radicais e políticas do Harlem nos anos 60. Sua apresentação no festival resultou em dois LPs, vários singles, e a atenção persistente da polícia militar por ter usado sua identidade negra

na sua manga colorida de poliéster. Ele foi falsamente acusado de ter começado uma célula brasileira dos Black Panthers e foi perturbado rotineiramente por seu relacionamento com uma popular atriz branca. (THAYER, 2006, p. 92-93).

Toni Tornado e mais um grupo de 42 jornalistas foram recebidos no Palácio das Laranjeiras pelo presidente Médici, que manifestou o desejo de que BR-3 levasse o Brasil também à conquista do tricampeonato na música. Na final internacional, acontecida no domingo, 25 de outubro, no entanto, nem BR-3, nem a *performance* enlouquecida de Erlon Chaves encerrando o festival rodeado de bailarinas brancas semi-despidas que o beijavam conseguiram os prêmios almejados pelo Presidente. Ao contrário.

A noitada foi mais longa que o esperado: teve show de Ray Conniff, Jair Rodrigues, Spanky Wilson e Erlon Chaves, mas nem Toni, gritando 'Deus!' e plantando bananeira, nem Erlon foram os destaques que prometiam. Ou melhor, foram sim, mas num outro sentido.

As performances anteriores de um e de outro tinham causado tal rebuliço que agora simbolizavam uma ameaça: a do homem negro podendo invadir a família branca brasileira e fazer um estrago. Os militares deram mostras de temer que Toni Tornado pudesse tornar-se um novo líder negro, a exemplo do que acontecia nos Estados Unidos com os violentos Panteras Negras. A frivolidade crescente do competente maestro Erlon Chaves, ocasionalmente um jurado debochado no programa de calouros de Flávio Cavalcanti e naquele momento namorando Vera Fischer, poderia mexer com o conservadorismo da família de classe média brasileira. Era um terreno perigoso que nenhum dos dois conhecia. (MELLO, 2003, p. 384).

Erlon foi preso imediatamente após sua saída do palco, acusado de atentado à moral. Solto pela intervenção de Flávio Cavalcanti, o maestro passado alguns dias, foi preso novamente e proibido de exercer suas atividades profissionais em todo o território nacional pelo prazo de 30 dias. A partir daí sua carreira, promissora, entrou em declínio. Seriadamente abalado, Chaves voltou apenas a compor arranjos e morreu de enfarto em 1974, aos 40 anos.

A carreira de Toni Tornado, nem bem começara, também foi alvo de várias arbitrariedades. O colunista social Ibrahim Sued criou um embuste sugerindo que a música BR-3 fazia apologia às drogas, forma de divulgar o livro escrito por seu amigo General Jaime Graça, denominado Tóxico.³⁷ O romance com a atriz Arlete

³⁷ De acordo com Mello (2003, p. 388): Na sua capa vermelha, o título lembrava uma carreira de cocaína e nas primeiras páginas sugeria que a música "BR-3" era um hino ao toxicômano com a substituição dos versos de Tibério no início da música: "Há uma seringa/que vem do céu, cruzando o braço/ e uma agulha feita em aço/ pra espetar outra vez".

Salles, branca, rendeu insultos a ele e restrições a Arlete na emissora de TV em que trabalhava. A perseguição a Tornado se intensificou, principalmente em função da sua proximidade com o público dos bailes *black*, levando-o ao exílio.

Se Toni Tornado fosse branco, talvez tivesse sido diferente. Como não era bem visto pelos militares e ainda exercia uma atividade de pregação social em favor dos negros nos bailes *black* da periferia, um certo dia, em 1972, 'os homens' entraram derrubando a porta de seu apartamento. Foi conduzido para a praça XV, levado a Brasília e depois convidado a sair do país. (MELLO, 2003, p. 390).

A volta de Tornado ao país acontece alguns anos depois, quando se transforma em ator. Contratado pela Rede Globo, ele desempenha os papéis tradicionalmente designados aos negros: feitor de escravos, guarda-costas, mordomo. Nada que remetesse ao tornado que sacudiu o Maracanãzinho em 1970 e que se transformou em modelo do "orgulho negro" brasileiro, naquele momento.

Mello (2003, p. 390) afirma que o "V FIC deixou um rastro de racismo, uma marca de preconceito contra artistas da raça negra". No entanto, se por um lado a repressão nos bastidores aconteceu com tanta força, por outro, o que foi visto por milhares de negros foi outra. O V FIC foi uma demonstração do poderio do negro, de seu talento e orgulho da raça. A revolução da *black music* no país já estava em marcha, em um processo que parecia irreversível.

4.2 *Black is beautiful*: dos novos cantores à noite do *Shaft*

A *soul music* conquista a periferia, e um crescente mercado fonográfico e de moda começa a surgir em função do movimento. A música se torna um negócio altamente rentável.

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica. Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu, em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos entre 1967 e 1980, aumentou em 813%. Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou o quinto lugar no mercado mundial de discos. (ARAÚJO, 2005, p. 19).

A cena *soul* em nosso país se inicia antes mesmo da divulgação dos cantores negros pelos festivais da canção, pois as gravadoras, assim como nos Estados Unidos, perceberam que este era um mercado em expansão. Nomes como Wilson Simonal, Jorge Ben (hoje Benjor) deram os primeiros passos em direção ao ritmo ainda nos anos 60. No final da década, surge aquele que é considerado o grande nome da *soul music* brasileira: Sebastião Rodrigues Maia - Tim Maia.

Maia embarca em 1959, aos 17 anos, para os Estados Unidos e lá convive com o cenário *soul*, chegando a participar de um conjunto, *The Ideals* (ESSINGER, 2005). De volta ao país, em 1969, grava um dueto com Elis Regina a canção *These Are The Songs*, canção escrita por ele em inglês, que saiu no disco *Em Pleno Verão*. Seu primeiro disco solo *Tim Maia*, foi gravado no ano seguinte e trouxe os sucessos que o lançaram ao estrelato: *Azul da Cor do Mar*, um baião/*soul* (*Coroné Antônio Bento*, de Luís Wanderley e João do Vale) e *Primavera*, composição de outro futuro sucesso do *soul* Genival Cassiano, autor também dos sucessos *A Lua e Eu* e *Coleção* em parceria com o guitarrista Paulo Zdanowski. Outro nome que aparece em 1975 é o baiano Hyldon, lembrado ainda hoje pela balada *Na rua na chuva e na fazenda*.

A influência do movimento *black power* se faz presente na batida marcada do pernambucano Paulo Diniz com *I Want To Go Back To Bahia*, no trabalho de Carlos Dafé (*Pra que Vou Recordar o que Chorei*), Robson Jorge e Miguel de Deus (do disco *Black Soul Brothers*) e na Banda Black Rio, composta por músicos oriundos dos grupos Impacto 8 e Abolição, que com seu Lp de estréia - *Maria Fumaça*, de 1977 promove uma fusão entre o *funk*, o *soul* e o *jazz*.

A força maior do movimento *black power* no Brasil se traduz no aparecimento daquele que é considerado o James Brown brasileiro - Gerson King Combo, com as músicas *Mandamentos Black* e *O Rei Morreu (Viva o Rei)*.

O discurso presente nas músicas de King Combo, principalmente em *Mandamentos Black* foi alvo da repressão policial, acusado de “levantar a bandeira negra”. Como ele explica:

Por levantar bandeira negra que supostamente era levantar os negros, incitar a se revoltar. Em um programa de Haroldo de Andrade, famoso aqui, radialista. Ele fazia aquela mesa [...] – ‘olha, esse Gerson ele está levantando a bandeira negra’. - o povo lá, Federal (a polícia) ouvia. Eu estava em São Paulo quando a minha falecida esposa me ligou: - ‘olha tão falando que você tá não sei o quê’. Tinha que ser preso. Não deu outra. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

De acordo com o músico, sua prisão não durou muito tempo. O cantor atribui ao fato uma dimensão menos política e mais pessoal:

Mas ele queria audiência só porque eu estava na mídia. Ele não me ajudou em nada. Não tocou meu disco, não tocou nada e ainda ficava me malhando. Quer dizer, quer um pouco mais de audiência, mas a gente vai dar assim mesmo. Aí eu tirei aquela acareação na Polícia Federal, em 70 mais ou menos, eu tirei meio rindo, meio assim jocosamente porque eu achava aquilo uma brincadeira que estavam fazendo comigo: - 'esse negrão aí tá levantando bandeira de nada'. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

No entanto, mesmo afirmando que não existia uma conotação política explícita, Combo reconhece o poder do enunciado:

Resumindo, eu juntei a periferia num grito dizendo que o negro é lindo, porque para mim [...] nos EUA eu via muito a discriminação era muito brava, não podia beber água, eu tinha horror de ver aquilo, mas cada um com a sua cultura. Nós imputamos aqui no Rio, no Brasil, uma cultura negra que não ferisse muito, quer dizer, ou deixava o negro mais com [...] é assim 'eu sou gente também'.

E incuti dizendo que o negro é lindo e toda essa coisa, mandamentos. Aí quando eu fiz os Mandamentos Black que são: 'amar como ama o Black, dançar como dança o Black, usar sempre o cumprimento Black, falar como fala o Black, amar, essas coisas, dançar'. Essas coisas que saíam da minha caixola era uma coisa que moçada, principalmente a moçada negra eles precisavam ouvir que, a pessoa clara também, 'que a cor branca é a cor da bandeira da paz, da pureza e esses são os pontos de partida para toda coisa boa brother devido à razão pela qual eu amo você também'. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

O discurso de valorização dos negros já disseminado amplamente a partir do Movimento Pelos Direitos Civis, pelo movimento *soul* e pelo discurso radical dos Panteras Negras e *Black Power* nos Estados Unidos, em nosso país começa a circular com intensidade na produção musical e na incorporação dos estilos de cabelos e no vestir. Uma perspectiva mais politizada toma forma a partir do grupo intitulado *Soul Grand Prix*, a equipe de som responsável pela constituição de um dos mais importantes eventos da *black music* no Rio de Janeiro - a Noite do Shaft, no Renascença Clube, na Zona Norte.

A própria história do Renascença Clube é um fator distintivo na história. O Renascença foi fundado em 17 de fevereiro de 1951, contando com um núcleo de 29 sócio-fundadores, todos negros e bem sucedidos profissionalmente. De acordo com Giacomini:

A caracterização dos fundadores insiste, quase sempre, nos seus atributos individuais, que os destacam do conjunto do grupo negro. Ao contrário da maioria anônima e indiferenciada, eles eram verdadeiros indivíduos, com trajetórias individuais de vida, níveis de escolaridade, níveis de renda e posição na hierarquia ocupacional. Este leque de qualidades, que os fazia únicos, afirmava sua individualidade. [...] Assim, a primeira Diretoria do Renascença apresenta uma extraordinária lista de detentores de títulos universitários, sobretudo quando se tem em vista o índice de escolaridade média da população carioca e, em particular, da população negra: ao lado do ourives, duas médicas, um médico, um professor (maestro) e um advogado (o presidente). (GIACOMINI, 2006, p. 30-31).

A peculiaridade da constituição do clube reside no fato de que se constituía ali a junção de uma elite negra que não era aceita nos clubes tradicionais, em função de sua cor. O nível de renda e escolaridade será também um determinante para a definição político ideológica da vida social do clube. No momento de sua fundação o clube estava voltado para “atividades que preenchessem rotineiramente a vida social dos associados, contribuíssem para o aprimoramento dos jovens e estimulassem a socialização e divulgação de certos símbolos da cultura clássica ou erudita” (GIACOMINI, 2006, p. 32). Nos anos 60, uma mudança de rumos promove a chamada “popularização” das atividades do Renascença, com a incorporação dos concursos de misses³⁸ e das rodas de samba. Nos anos 70, uma nova geração toma a frente da programação do clube, buscando outros valores, mais próximos à juventude da época.

Esse grupo, que permanecerá coeso até por volta de 1975, será posteriormente identificado por seus participantes como ‘a geração que revolucionou o Renascença’. Vários de seus principais líderes já eram frequentadores do Clube, assíduos e entusiastas participantes das rodas de samba. Herdeiros e, simultaneamente, críticos da tradição construída ao longo da história do Renascença, eles querem produzir uma síntese que faça do clube um espaço de vivência e sociabilidade de jovens negros. Vindos da classe média, alguns deles universitários, com acesso a espaços sociais e de lazer da classe média branca da Zona Sul, vão, aos poucos, construir um projeto cultural e político típico de vanguardas militantes: querem atuar entre os jovens negros, querem contribuir para a criação de uma consciência negra e a constituição de um movimento negro. (GIACOMINI, 2006, p. 190).

Entre esses jovens estava o estudante de engenharia Asfilófilo de Oliveira Filho, que, em breve, passaria a ser conhecido como Dom Filó.

³⁸ Uma das misses do Renascença, Vera Lúcia Couto, foi vencedora do Miss Guanabara e ficou em segundo lugar no concurso Miss Brasil de 1964.

No Renascença, nós jovens fomos convidados a assumir uma diretoria, uma diretoria jovem pra criar as alternativas de mudar a imagem do clube tendo em vista que o Renascença era considerado o clube das misses, o clube de mulatas, e isso aí nos incomodava, gente queria mudar aquilo e para isso - vamos introduzir cultura, então a cultura a partir do samba. Criamos a primeira roda de samba do país, ou seja, trouxemos a escola de samba onde nós juntamos todos os rimadores, não [...] todos os puxadores para em uma só noite cantar o samba de todas as escolas. E com isso nos trouxemos várias personalidades como a divina Elizeth Cardoso que era a grande dama, aí veio a Beth Carvalho, Fundo de Quintal, que na época era o Cacique de Ramos, Roberto Ribeiro, Clara Nunes e uma série de outros artistas que vieram e agregaram a essa roda de samba que foi o maior sucesso na cidade.

O Renascença cresceu muito e mudou essa imagem passou a ser um clube referência cultural e, paralelo, esses jovens fizeram uma ação, pilotada pelo Haroldo de Oliveira que era um dos atores. Ele fez com que o teatro fosse uma outra força no Renascença criando o Orfeu Negro ao ar livre. Na época, patrocínio da Letra S.A., contava com a participação de vários artistas, entre eles aqueles que começavam: Zezé Motta, nós tínhamos ali Martinho da Vila pilotando a área musical, Paulo Moura, Jorge 'Mumbubu', hoje é um grande cineasta, mas ele era um grande ator, e outros artistas Antônio Pompeu e por aí vai. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

Dom Filó já desenvolvia um trabalho voltado à conscientização para o combate à doença de Chagas nas comunidades do Morro dos Macacos, Vila Isabel e Sagueiro (ESSINGER, 2005). Com as palestras, ele exibia alguns filmes de jazz cedidos pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha, que faziam grande sucesso junto à platéia. A partir desse trabalho, teve a idéia de usar a noite de domingo, sua incumbência, para realizar um baile para os jovens, tendo a música norte-americana como base.

Com a idéia em mente, Dom Filó e a diretoria do Renascença visitam o baile de Mister Funky Santos no Astoria: “Eram 1.500 pessoas e o Santos fazendo o som com tudo escuro, uma luz só”, recorda-se. “Vimos que poderíamos fazer a mesma coisa no Renascença, mas com um diferencial: a consciência negra” (ESSINGER, 2005, p. 19).

O sucesso do teatro foi um fortalecedor para a criação do domingo.

‘Aí, vamos criar o domingo. Porque não?’ - Vamos criar uma festa Black porque já existiam as festas Black. O Filó não foi o primeiro a fazer o Black. As festas já aconteciam. Pioneiros como Mister Funky Santos, como Paulão da Black Power, esses já faziam as festas em suas áreas. Eu lembro que eu fui no baile do Paulão, do Mister Funky Santos no Catumbi onde tinham mil, duas mil pessoas e nenhuma iluminação, nenhuma briga, apenas um cara, um som rolando e uma pessoa no banco com uma luz amarela fazendo a iluminação. Isso nos deu uma certa [...] um frisson e eu falei: - isso é muito louco. Vamos levar isso para o Renascença, mas vamos dar o nosso glamour teatral. Esse Glamour teatral que era nossa experiência e a nossa

visão política também, tendo em vista que a maioria era universitário e também do Renascença, deu o upgrade que a gente precisava para o movimento. Esse upgrade político passava pela 'auto-estima'. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

O traço político do movimento já estava decidido bem antes da ação, propriamente dita. Ele vem da participação de Dom Filó e outros integrantes do Renascença em discussões acerca da questão negra e da organização do movimento negro.

Por que a coisa começa a ser definida politicamente? Porque eu antes de ser, de entrar no contexto do Black Rio do Renascença, nós freqüentávamos as discussões políticas. Não existia o movimento negro, nenhuma entidade que representava o movimento negro naquela época, mas os artistas se reuniam discutindo a questão racial e alguns setores se reuniam independentes, na época, na universidade Cândido Mendes. Na Cândido Mendes eles se reuniam aqui no centro Afro-Asiático discutindo a necessidade de ter uma representatividade, ter uma instituição. E paralelo, na zona sul, onde tinha a Siqueira Campos, onde existia o teatro Opinião, ali era o celeiro do samba de raiz na zona sul, todas as segundas-feiras em frente à Adega Pérola se reuniam os artistas para discutir a questão racial e isso fez com que houvesse um sincronismo e todos foram para a universidade discutir. Mas só que alguns como eu, éramos muito elétricos. Nós não gostávamos muito da discussão. Desse papo a gente já estava cansado. Nosso negócio era outro. Então se definiu no movimento negro duas vertentes: uma vertente é aquela apaixonada pela oratória e aquela outra era apaixonada pelas armas. Eu era pelas armas. Não necessariamente armas contundentes, outras armas. Por exemplo, como é que se definia isso: você tinha um grupo que era a favor da luta dos povos, luta da libertação dos povos africanos que seguiam Samora Machel, Agostinho Neto, Amílcar Cabral. Por outro lado tinha outro grupo que era a favor dos Black Panthers, direitos civis americanos que seguiam Malcolm X, Martin Luther King. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

Seguindo os passos do movimento americano e flertando com as ações do grupo *Black Panthers*, a equipe definiu uma estratégia para os bailes do Renascença.

Agora como colocar na massa as informações políticas, esse era o segredo que começa a partir do Renascença porque quando a gente vai para o baile do Renascença o nome da festa já era uma questão política, chamava-se noite do Shaft³⁹, em função daquele ator, daquele detetive negro que era o nosso referencial. Porque ele era um grande detetive que era o mocinho da parada. Aquilo ali virou noite do Shaft. Em contrapartida nós pegávamos as

³⁹ O nome refere-se ao filme Shaft, de 1971. Dirigido por Gordon Parks e estrelado por Richard Roundtree, o filme notabilizou-se por lançar um herói negro, quase um similar de James Bond, porém carregado do linguajar do gueto, das roupas e cabelo *black power*. Shaft pode ser considerado um dos primeiros filmes que inaugura a vertente chamada *blaxploitation* (filmes feitos por negros e para negros) e que teve um grande orçamento. A trilha sonora, composta por Isaac Hayes, um dos expoentes do movimento *soul*, ganhou o Oscar.

revistas que chegavam tipo Ebony e mais outra que eu não me lembro agora o nome. Nós fotografávamos essas revistas, extraíamos ali os artistas negros, colocávamos em slides e projetávamos nas paredes do clube que era uma parede grande ao ar livre, isso usando quatro, cinco, seis projetores Ektagraphic que eram automáticos. Era uma programação visual muito igual porque você soltava cada um num tempo. Então havia lá várias imagens que geralmente eram imagens desses artistas negros junto com a comunidade que era fotografada num dia e aparecia no outro. Naquela época a gente já fazia comunicação que hoje a gente faz aí nas nossas ações, quer dizer, 'auto-estima' pura. As pessoas querem se ver e com isso daí a gente conseguiu atrair a comunidade que se via. Então aquele cara que vinha com um visual não queria voltar no outro dia com o mesmo visual. Ele queria estar mais bonito ainda. Ele ia usar um adereço a mais, ele curtia isso. Mesmo não tendo recurso ele sempre dava um toque diferente. Isso se falar nos homens. As mulheres então, maravilha. Isso daí fez com que a auto-estima crescesse dentro dos bailes Black. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

Entremeados aos slides dos astros e frequentadores, Dom Filó interrompia a discotecagem e passava algumas mensagens, que também eram exibidas em slides.

De uma certa forma ele foi o pai dos MCs⁴⁰ no Rio de Janeiro. 'O seu cabelo cresce dia-a-dia, mas o mais importante é o que está debaixo desse cabelo. O que você está pensando do futuro?', mandava. Falando de jovem para jovem, Filó abordava brevemente temas como estudo, família, droga e violência. E pregava: 'Nós temos que nos organizar como negros, senão nós não vamos chegar lá'. (ESSINGER, 2005, p. 22-23).

A questão da auto-estima levantada nas noites do *Shaft* gerou uma série de outros estímulos. Em alguns bailes havia premiação para os *blacks* mais bonitos, para os que se parecessem com o músico Isaac Hayes, para os melhores dançarinos. Nos panfletos distribuídos mensagens como "leve um analfabeto ao MOBREAL" (da Equipe Black Power), ou mensagens como "o amor exige presença. Sem sua presença não haverá amor" (festa de lançamento do 2. LP do DJ Luizinho e 3° Encontro Black Rio) logo se tornaram marcas distintivas dos bailes *black*.

Então o Mister Funky Santos assumiu a mesma postura de fortalecer a auto-estima, o Paulão da Black Power e por aí foi. Os bailes foram crescendo a partir da noite do Shaft, no Renascença Clube. Ficamos lá dois anos, só que o clube cresceu, ganhou dinheiro, resolveu parar e fazer uma grande obra e com isso fomos pra um outro espaço, que era um outro clube chamado Maxwell, aos domingos. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

A mudança para outros espaços como o Clube Maxwell e para o Cascadura

⁴⁰ MCs ou Masters of Cerimony é um termo usado para definir os cantores de rap, que a princípio usavam o microfone para "fazer seu discurso" (VIANNA, 1988).

Tênis Clube acarretou uma mudança e aumento do público nos bailes, em contrapartida, a mensagem política dos slides chocou parte da audiência. “*Aí você tinha que aparecer com alternativas. Foi quando eu criei a Soul Grand Prix, soul em alta velocidade*”, conta Dom Filó, explicando: era Soul Grand Prix porque ele entremeava os slides black com cenas dos pilotos de Fórmula 1: “Era a única forma de burlar a questão da censura” (ESSINGER, 2005, p. 23).

O sucesso dos bailes da Soul Grand Prix, com suas peculiaridades foi o estopim para a criação do que a imprensa carioca chamaria Movimento Black Rio.

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, ‘fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes’ (*Jornal de Música*, n° 30:4). Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais. Os dançarinos que acompanhavam a Soul Grand Prix, e também a equipe Black Power, criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo capas de discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão ‘*Black is beautiful*’. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente ‘*Sex Machine*’, ‘*Soul Power*’, ‘*Get on the Good Foot*’, lotavam todas as pistas de dança. (VIANNA, 1988, p. 27).

Os bailes começaram a reunir um público que girava entre 5 e 15 mil pessoas por noite, como no baile de lançamento do primeiro disco da Soul Grand Prix, no Guadalupe Country, grande, mas não o suficiente para comportar as 15 mil pessoas que compareceram. Lembra-se o empresário da equipe Nirto: “a piscina do clube estava vazia e as pessoas dançavam dentro dela. A passarela em frente ao Guadalupe estava tomada. Foi uma coisa que nós também não esperávamos” (*apud* ESSINGER, 2005, p. 29).

Com um movimento tão grande, vivendo um período de repressão política, pois eram os anos 70, a polícia, certamente, vigiava as atividades das equipes.

Já Filó lembra da parte menos agradável daquela noite: ‘Veio a PM com mais de 600 homens querendo quebrar tudo, e eu só tinha uma alternativa: o microfone. Fui iluminado e falei: ‘A PM está aqui para nos proteger, até porque eles vêm para mostrar a segurança, não a violência.’ Foi a primeira grande demonstração de força daquela garotada negra do subúrbio em sua busca por diversão e identidade. Um ano depois ela ganharia nome: Black Rio. (ESSINGER, 2005, p. 29).

Enquanto os órgãos de repressão e controle vigiavam os bailes, a mídia começa a perceber que ali se constituía um movimento, que também movimentava um grande mercado consumidor de discos, roupas, acessórios. O grande destaque surge a partir da publicação da matéria “Black Rio - O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil” publicado pela jornalista Lena Frias, na edição do dia 17 de julho de 1976, no Caderno B do Jornal do Brasil (Anexo A). A reportagem de 04 páginas atribui, finalmente, aos bailes *black* uma conotação de movimento cultural, e que já se disseminava pelo país afora.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade. [...] Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente - ora está em Colégio, onde fica o clube Coleginho, considerado um dos primeiros templos do **soul**, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna. Cujos pontos de encontro e de decisão são as calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Calçadão em Caxias; em Vilar dos Teles ou na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio.

Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de **blacks** ou de **browns**; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbyrds; cuja bíblia é Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como **brother** e **white**; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruffus Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é **I am somebody**; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio.

É o **soul power**, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país. (FRIAS, 17 jul. 1976, p. 1). (Grifo no original).

A importância da matéria de Lena Frias reside, entre outros fatores, no fato de ter sido a primeira, de uma série de outras matérias que discorreriam, apoiando ou não o movimento *black*. E também de perceber que ali se formava um movimento social, itinerante, até certo ponto, pois os bailes mudavam a cada final de semana propriamente, mas fortemente coeso a partir a criação de uma identidade coletiva.

O trabalho de Frias causou grande repercussão, não apenas entre a comunidade negra, mas gerou uma série de outras matérias, nem todas favoráveis ao movimento. A reação entre a comunidade *black* também foi dividida. Vianna (1988) comenta:

Hoje, as pessoas que viveram o 'Black Rio' não guardam boas recordações dessa matéria. Paulão, dono e discotecário da equipe Black Power, afirma: Que eu saiba, foi o *Jornal do Brasil* que inventou o nome Black Rio. Eu nem sei se o meu nome estava ali naquela matéria. Eu nem sei quem é a Lena Frias. Mas o nome da minha equipe era muito forte e, de carona nessa história de Black Rio, eu fui parar no DOPS. (VIANNA, 1988, p. 27).

A reação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) também se estendeu a Dom Filó e outros integrantes da *Soul Grand Prix*, que foram presos em diversas ocasiões, inclusive acusados de receber financiamento do movimento Black Panther. Dom Filó ressalta a ação dos integrantes do movimento e a reação dos órgãos policiais:

Todos eles, hoje, proclamam o Soul como uma grande virada: - 'olha sou do Soul por aquela informação que você passou, porque eu cheguei e queria acabar com o mundo, porque a polícia me parava, a polícia tomava os meus garfos'⁴¹. Isso tudo aí a polícia bagunçava a gente, dava geral, era dura, mas não adiantou a gente girava o mundo, a gente virava tudo para ir aos bailes das equipes. Então, isso gerou desde de 72 até 78 uma ação, e como toda ação, tem a reação. E essa reação começa a acontecer a partir do momento que nós estamos juntando 10, 15 mil pessoas por final de semana. 'Opa! Peraí, o que esses caras estão fazendo? O que é isso?' Aí começam as ações. E nós estamos vivendo um momento de ditadura, repressão total. Começa o terrorismo em cima da gente. 'Cadê o um milhão de dólares que a CIA botou aí pra fazer esse movimento? Isso aí é um dinheiro que veio de fora, isso é dinheiro que está sendo introduzido'. Só que não tinha droga, a gente bebia guaraná e queria dançar, esse era o papo. Ganhamos as páginas da Manchete, Fatos e Fotos. Isso daí fez com que o Black fosse para o mundo. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

O movimento Black Rio pode ser considerado o divisor de águas, pois foi aquele que teve a maior repercussão na mídia, conseguindo assim uma divulgação para um movimento que já acontecia em muitas cidades do país. As festas começam a chamar a atenção, também, não apenas pela quantidade de pessoas que ali se reuniam, mas pela peculiaridade de suas características. Uma nova identidade começava a se delinear a partir do movimento *black*, que se disseminava por todo o país como o Black Bahia, o Black São Paulo, o Black Porto e o Black Uai, movimentos que se assemelham na forma, na dança e, em parte, no discurso. Logo as discussões giravam em torno da autenticidade, ou não, desse movimento brasileiro, mas com raízes estrangeiras.

Entidades ligadas ao movimento negro, na época, apoiaram o movimento,

⁴¹ "Na verdade não existia pente para a gente. A gente criava um pente próprio que era feito com os aros de bicicleta" (Dom Filó, 03 jul. 2007).

entendido como uma forma de superação do racismo. Nas palavras de um dos diretores do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), citado por Vianna:

‘É claro que dançar *soul* e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária *emulação* - partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e o subseqüente massacre escravista e racista - para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades. (Jornal da Música, n° 33, agosto de 1977: 16)’. (VIANNA, 1988, p. 28).

O *soul*, na visão do movimento negro, deixava de ser apenas uma oportunidade de diversão e passava a ser reconhecido como um movimento em busca da igualdade racial. Vianna (1988) aponta essa percepção a partir do comentário publicado na coluna “Afro-Latino-América” do jornal *Versus*, em 1978:

‘Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do *Soul*. (*Versus*, maio/junho de 1978:42)’. (VIANNA, 1988, p. 28).

Diversas ações dos movimentos negros incorporavam a linguagem do *soul*, como forma de cooptação, como a apresentação do Wattstax, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio (MAM), para comemorar o primeiro aniversário do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), como narra a matéria de Frias (1976):

Aberta a bilheteria, rapidamente os 220 lugares ficam ocupados e, poucos minutos após, quase 320 pessoas comprimem-se na sala da Cinemateca. Lá embaixo, no pátio outros tantos ainda tentam entrar. Antes de iniciar a sessão, um membro do IPCN explica a razão da festa: ‘É a melhor forma que nós encontramos de comemorar o primeiro aniversário do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras. Não tem bolo nem vela *pra* apagar, mas tem um convite para vocês: vamos dar continuidade ao nosso trabalho, a partir da semana que vem com reuniões’. (FRIAS, 1976, p. 4).

A escolha do filme justifica-se com o depoimento da jornalista na seqüência:

O público repete as palavras, as frases, embora o sentido lhes possa até ser desconhecido. E quando o reverendo Jesse Jackson aparece na tela conclamando os negros americanos à profissão de fé na própria raça, o cinema, a exemplo do que acontece em todas as exibições do Wattstax no Grande Rio, repete com ele as palavras que fazem chorar um jovem negro de 16 anos, Roberto, estafeta, que está a meu lado, espremido no corredor da cinemateca: ‘*I am somebody*’. Jessie Jackson fala na tela, com o punho erguido, braço dobrado para dentro, a multidão no estádio de Los Angeles repete gesto e palavras. Na pequena multidão reunida no MAM, como nas grandes multidões reunidas nos ginásios da Zona Norte e Baixada, alguns punhos também repetem o movimento, e todo mundo dizia em coro, uns mais alto, outros quase sussurrando: ‘*I am somebody*’. (FRIAS, 1976, p. 4).

O movimento de afirmação da identidade *black*, assim como no Black Rio, é recorrente em diversas capitais do país, principalmente em São Paulo e Salvador, além de Belo Horizonte. Concentraremos-nos apenas nesta última, pois é nosso objeto de estudo.

4.3 O movimento *soul* em Belo Horizonte

Assim como no Rio de Janeiro, o movimento *soul* começa em Belo Horizonte a partir da influência do rádio, no caso da rádio Cultura AM. E, assim como o Big Boy foi o radialista que trouxe a linguagem jovem para o rádio no Rio, em Belo Horizonte, essa transição foi encabeçada pelo radialista Geraldo Ferreira de Souza, o Geraldão.

O rádio, nessa época, era um rádio comportado, o rádio brasileiro passava por uma fase interessante, eu acho porque havia um rompimento político violento, o movimento de 64, e que o rádio foi assim, a primeira grande vítima da ditadura. Então o rádio teve que procurar uma acomodação. Esse foi o período, já pós 64, e o rádio ficou aquela coisa monótona, a música, as novelas já tinham acabado e o seu poder foi sumindo. Esse era o cenário da época. Em compensação lá em 67, 66 por aí já com os Beatles, uma revolução musical, uma coisa, o rádio foi mudando, foi segmentando, foi procurando um caminho. Belo Horizonte tinha um rádio maravilhoso, sempre teve, mas era um rádio muito comportado havia assim um comportamento geral, aquele rádio certinho. Tinha muito rádio musical, eram locutores de vozes aveludadas com aquela programação que eu sempre fui contra. Então era aquele rádio 'senhoras e senhores' e tal, voz impostada. (Geraldão, 15 jun. 2007).

O formato das rádios, assim como das primeiras emissoras de TV em Belo Horizonte seguiam o modelo mais formal. A mudança do cenário acontece com a entrada da programação segmentada, como explica Geraldão:

Foi quando começou a Rádio Cultura, a Rádio Mundial no Rio de Janeiro já procurando fazer a programação com outros produtos dando preferência para a música internacional porque tinha mais qualidade e era uma novidade aqui no Brasil. São Paulo tinha uma rádio muito boa que era a Excelsior, tinha a Difusora, que já começava a pegar outros produtos e tocar e isso aí deu uma conotação mais ou menos de rádio jovem e cada uma foi tomando a característica de acordo com a cidade. Belo Horizonte eu sempre achei, principalmente naquela época, tinha uma juventude muito culta, era uma cidade muito bem servida de uma rede de colégios, quem viveu Belo Horizonte no final dos anos 60 a escola aqui era de qualidade e a juventude estudava. (Geraldão, 15 jun. 2007).

A cultura e o acesso às discussões ligadas à música, ao teatro, à filosofia, foram determinantes na influência da programação musical que se instituiu na Cultura AM, bem como a constituição de um novo mercado consumidor - os jovens:

Pelo fato de eu ser universitário eu via essa cultura e tentei no rádio, que é a visão utópica que tive, de que o problema não era [...] era fazer realmente um rompimento, mas um rompimento geral, não era assim tipo mascarado que tinha na outras rádios, você tinha um programa que tocava um pouco de rock e o resto você [...]. Eu falei não, há que ter um rompimento. Isso já era em 69 e tinha à disposição uma qualidade nova de música principalmente no rock, na soul music e a música brasileira em baixa. Então esse rompimento teria que vir pelo rock and roll pela erupção e aproveitando aquele caos cultural da época, aquela erupção dos movimentos reivindicatórios que todos eles tinham uma carga jovem. Ou seja, a briga era entre jovem e velho. Então haveria necessidade de se preocupar com o mercado jovem que viria, como de fato veio. (Geraldão, 15 jun. 2007).

A entrada da *soul music* na programação da Cultura AM se deu em virtude do seu sucesso internacional.

Nos EUA afluía um movimento já de assentamento da qualidade da música negra. A música negra, nos EUA, assumiu um patamar nessa época de uma qualidade fantástica a mercê da cultura negra dos EUA que já, em meados dos anos 60, já tinha, já se falava do Otis Redding e outros do movimento Soul americano, de uma qualidade inquestionável. E esse movimento, ele deu uma sacudida tão grande na periferia de Belo Horizonte porque a Soul Music atingia exatamente uma faixa pobre que não tinha acesso às tardes do Minas Tênis Clube e era uma música de qualidade e uma cidade também muito racista, Belo Horizonte sempre foi uma cidade impiedosa com o negro. O negro aqui além de ter uma cultura ele tem que brigar pelo seu espaço e mesmo assim é muito difícil. (Geraldão, 15 jun. 2007).

Muito distantes da elite que freqüentava os clubes da zona sul, os primeiros bailes *soul* acontecem primeiro, timidamente nas casas da periferia de Belo Horizonte, embalados pelos Ritmos da Noite⁴², da Cultura AM:

Então começaram aqui em Belo Horizonte as chamadas equipes de som, isso que eu acho que era fantástico, eram jovens de periferia que montavam sua caixinha de som, seu amplificador, na época dos tapes decks, e nas garagens faziam os bailes. A trilha sonora era da Rádio Cultura. Eu sabia por causa da freqüência com que eles corriam à rádio e eu dava toda a informação da música e tal, aí foi crescendo esse movimento. O movimento cresceu tanto que dentro da Rádio Cultura eu criei um marketing especial para atendê-los, ou seja, muitos bailes eu divulgava gratuitamente só pelo prazer do lazer, às vezes era até mal entendido pelo dono da rádio, mas era

⁴² Ritmos da Noite era o nome da programação veiculada pela rádio Cultura na faixa das 22h, especialmente focada em lançamentos, e que tinha grande audiência.

um movimento que eu sempre tratava com carinho e eles começaram a alugar quadras no Renascença⁴³, não sei aonde, na igreja tal, isso foi tomando conta de Belo Horizonte, era o lazer do pobre, era uma coisa sadia. (Geraldão, 15 jun. 2007).

A influência da Cultura AM no conhecimento da *soul music* é ratificada por Raimundo Luzia Ventura, o DJ Tatu, responsável pela mais famosa equipe de som da época, a Som James, que explica a sua influência:

A equipe Som James, se chamava assim porque a gente gostava do James Brown. Na época tinha a Rádio Cultura, era ali no Dom Cabral. Então tinha o Geraldão locutor, a gente conseguia alguns discos com ele, era vinil, a gente gostava muito, gostávamos de soul e rock. Conhecemos através da Rádio Cultura, que foi uma influência para a geração toda da época. (DJ Tatu, 20 nov. 2007).

Dos arredores da cidade, os bailes encontraram no Centro de Belo Horizonte o local ideal para o encontro dos *blacks*, que vinham dos pontos mais distantes da cidade. O centro era ideal, pois não havia necessidade de mais de uma condução e todos os ônibus circulavam por lá. O mais conhecido, considerado por todos os envolvidos no movimento como o principal baile era o Máscara Negra, localizado no primeiro andar de um prédio na Rua Curitiba, 482. Sua origem foi um baile de carnaval.

Dora pegou e fez um baile de carnaval, na Rua Curitiba. Essa parte da Curitiba em cima da Bemoreira era de um parente dele. Aí desenhou umas máscaras na parede. Porque o Máscara Negra ele foi uma referência, dos desenhos das máscaras. A gente falava: 'sábado você vai lá naquele lugar? Lá onde tem as máscaras. No máscara. Lá na máscara negra'. Aí pegou o Máscara Negra. Botamos o apelido de Máscara Negra aí pegou. Foi aquele baile de carnaval. E naquela época os bailes tinham intervalo. Todos os bailes tinham intervalo era uma base de quinze minutos de intervalo. Então foi o carnaval tinha bandinha e tudo 'A cabeleira do Zezé' essas coisas todas. Aí quando deu o intervalo de 15 minutos, nós pedimos que colocasse um 'soulzinho' para a gente dar uma escorregada. Com isso como era carnaval o centro estava lotado, quando ele colocou o soul, colocou o Brown para rolar, a casa encheu. A casa encheu e o olho cresceu. Aí o olho cresceu e falou esse negócio aqui vai ser é soul. Isso daqui não vai ser carnaval. E nisso foi direto. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

Depois de Doraci, o baile passou a ser administrado pela equipe que passou a se chamar Som James. O nome advém do gosto do dono Tatu, pela música de James Brown. De acordo com o DJ ACoisa:

⁴³ O entrevistado refere-se ao bairro Renascença, na região pericentral de Belo Horizonte.

Ele gostava de James Brown então ele falava _ 'Meu Som só rola James, é só James [...].'_ _ aí desse negócio de ficar 'só James, só James, só James' aí colocou o 'M' e ficou 'Som James'. Tatu começou isso em 71 e foi onde ficou registrada a história da chegada do Soul em Belo Horizonte, foi por ali. (DJ ACoisa, 07 fev. 2006).

O DJ Tatu recorda o início dos bailes, até a chegada no Centro de Belo Horizonte:

A gente começou na periferia mesmo, na Cabana do Pai Tomás, no Buraco Quente. De lá a gente foi para o Nova Cintra que era a Rua Santarém. Cada sábado a gente fazia um baile, sempre na periferia. De lá viemos para o Máscara Negra. Foi de 1975 a 1987, quando o Máscara fechou, em 1987/88. [...] No Máscara quem ia era a periferia. Era um clube de pobre. Era um lugar de melhor acesso e perto. (DJ Tatu, 20 nov. 2007).

Outro baile que concorria em frequência com o Máscara Negra era o da União Síria, que se localizava na Av. Augusto de Lima, 1269, no Barro Preto, próximo ao Centro, nos mesmos moldes. Durante a semana, os frequentadores dos bailes *black* se reuniam em dois pontos de encontro na cidade: a Galeria Ouvidor, na segunda-feira para conversar e na Feira Hippie, às quintas-feiras, localizada na época na Praça da Liberdade, para dançar.

Naquela época na década de 70 nós tínhamos um encontro na Rua Curitiba sempre os blacks se encontravam em frente à Galeria do Ouvidor. Esse encontro acontecia na segunda feira braba, renovar a ressaca. A gente se encontrava para conversar, só conversar não tinha som. Era se reunir ali. Você chegava era a mesma coisa de ver isso aqui, essa galera mesmo. Esse cinquentões que você está vendo aí a maioria ia. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

Diversos bailes aconteciam no entorno do centro, principalmente nos bairros Carlos Prates (Tremedal, Asteka, Orion, Esparta), no bairro Renascença, em diversos outros bairros. O advento dos bailes possibilitou a criação também de diversas equipes de som e de grupos de dança. Entre eles Mister Sam Jazz, África Soul, Sonimegion, Ali Babáticos, Stéreo Gladson, Soul Grand Funk, Stéreo Record Som, BlackMinas, Renegados do Funk, Jazz Summer, Woodstock, Brother Soul e BH Soul.

No entanto, a força maior dos bailes, que são citados por todos os entrevistados, residia nos bailes do Máscara Negra e da União Síria, ambos na área central da cidade. Por serem tão frequentados, eram também frequentemente alvo de batidas da polícia.

O União Síria era aqui na Augusto de Lima no Barro Preto, agora o Máscara Negra era na Curitiba aqui quase na Elmo ali, na Elmo não, na Mesbla, quase esquina com Afonso Pena. Ali os blacks ficavam do lado de fora, quem não era 'de maior' não entrava, então a maioria ficava do lado de fora, então lá tinha aquele negócio lá, os policiais chegavam e quem estava com ouriçador ia preso, o ouriçador é uma arma, o Toni Tornado é quem trouxe dos EUA aquele enorme ouriçado famoso, então o pessoal começou a usar e a ir pro baile com ouriçador, chegar lá com a juba enorme, o pessoal todo usando ouriçador. Ai o pessoal que ficava do lado de fora tudo de menor, de menor e as mulheres ficavam, aí quando dava a batida era mulher num canto e homem pro outro, quem estava com documento: na mão. Tinha muitas vezes que ia na parede, colocava todo mundo na parede e com o documento na mão, aí eu até falei com o guarda uma vez, 'se você me colocar na parede como é que eu vou tirar o documento do bolso?', não tinha jeito de tirar o documento do bolso, eu tava na parede, ele falou: 'não, coloca a mão na parede e mostra os documentos'. Eu falei 'oh, meu filho como é que eu posso mostrar o documento se eu tô com a mão na parede?', aí eu mostrei o documento e ele me liberou e ali ele liberava e dava um chute fazia maior covardia nessa época, era uma época terrível, ruim demais. (Lourinho, 25 ago. 2007).

O cabelo *black power* também era motivo de perseguição dos policiais, como comenta Cláudio Manoel de Souza, outro freqüentador do movimento:

Era discriminado pela polícia militar. Aqueles 'blackão' que tinham um cabelão, chegavam na Praça Sete eram raspados. Tem um amigo nosso, ele era dançarino ele teve a cabeça raspada, e hoje ele é policial militar. Ele foi raspado, eles raspam a cabeça dele, na Praça Sete, porque o cabelo black power era conhecido como maconheiro, maloqueiro na época. Tem até uma música do Berimbrown que fala, 'a rapa chegou homem para um lado mulher para o outro' isso eu já passei. (Cláudio, 16 jun. 2007).

A repressão policial era uma constante nos bailes, sempre exigindo dos freqüentadores documentos comprobatórios da condição de trabalhador, não apenas carteira de identidade. A maioria dos *blacks* não possuía carteira de trabalho assinada, pois grande parte trabalhava no mercado informal como camelôs, pedreiros, etc. E isso acarretava um grande número de detenções.

E o baile naquela época era muito perseguido porque foi na época da ditadura. Do regime militar a polícia não dava mole. Era 'mão na cabeça quem tem documento apresenta, quem não tem entra ali'. Quantas vezes a gente foi preso, a gente foi preso por quê? Porque a gente estava dançando, não estava fazendo nada de errado. A gente não se drogava a gente nunca tinha visto droga na vida. Até hoje, não fumo nem bebo eu só gosto de dançar. Então a gente ia preso à toa. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

A discriminação contra os blacks era sentida, principalmente pelas constantes incursões da polícia nos bailes, e não era percebida em outros locais, de acordo com seus relatos:

Todo mundo consciente, todo mundo respeitava o outro. Antes era bacana. Na época a polícia já tinha aquele preconceito da raça negra. Parece que eles tinham raiva da raça negra. Então eles já chegavam nos bailes com aquela arrogância: 'homem pra um lado, mulher pro outro'. E aí aqueles que eles não iam muito com a cara, eles levavam. Mas o preconceito partia da polícia, isso não tinha entre a gente.

Vinha nego de fora, de longe e dormia com a gente. O baile começava 08 horas e tinha vez que ia até as 05h. Os 'homens' batiam, então a gente dava aquela parada e depois voltava de novo. Assim que eles saíam a gente continuava. Quase toda noite tinha batida. Era a própria polícia que discriminava. Porque onde tinha baile dos burgueses, dos cocotinhos, eles não iam. (DJ Tatu, 20 nov. 2007).

A repressão policial e a discriminação, até então sentida somente pelos freqüentadores dos bailes ficou registrada no evento *Black Christmas*, promovido por Geraldão e a Rádio Cultura, que se viram intimidados, mesmo contando com patrocínios de peso.

Quando eu deparei com essa realidade que vi a importância desse lazer e aqui, onde é hoje o Diamond Mall⁴⁴, era o campo do lazer do Atlético, aí que eu fui ver o preconceito e a discriminação racial. Nessa época, com apoio da poderosa Coca-Cola para meus projetos, a Cultura já era uma rádio assim de ponta, eu trabalhava com grandes anunciantes, muitos exclusivos da Rádio Cultura. Com o apoio, eu acho que da Coca-Cola eu fiz um Natal, um Black Christmas, no Campo do Lazer, reunindo aqui, isso me parece que em 1976, 77, por aí, e eu queria as principais equipes de som, todas juntas. Era um movimento para 20, 30 mil pessoas e foi um negócio fantástico. Então quando todas as equipes, a maioria delas no campo, por volta das oito da noite um general que morava ali perto havia ligado afirmando que não podia ali o som e eles apelaram para o problema dos 'decibéis', ou seja, como é que você vai botar uma rapaziada para dançar com um som de rádio de pilha? Era incompatível. Isso eu acho que foi a decadência dos movimentos aqui, era o tal do alvará que eles não conseguiam, a polícia chegava prendiam, mão na parede aquela coisa, isso acontece até hoje e isso foi arrefecendo o movimento. (Geraldão, 15 jun. 2007).

O declínio dos bailes *black* no Centro de Belo Horizonte pode ser creditado, principalmente, à repressão policial. De acordo com, Antônio Marçal, o DJ Toninho Black, que hoje promove o maior baile da cidade, o Baile da Saudade, em Venda Nova, bairro periférico localizado na zona norte da cidade:

Na época teve muitas represálias não podia ter um baile soul que a polícia chegava com várias viaturas, parava o baile, dava geral, batia em pessoas que não tinham nada a ver. Eu mesmo na era Máscara Negra, quando o Som da Soul James foi para o Máscara Negra, eu mesmo fui um dos que

⁴⁴ O Shopping Diamond Mall, antigo Campo do Atlético, localiza-se na Zona Sul da cidade, uma região altamente elitizada.

cortei. Cortei de ir no Máscara Negra um bom tempo por medo de tomar tapa da polícia. Na década de 70 a música negra era muito criticada no Brasil em geral. Então todo mundo achava que era o funk soul, o funk nosso, nós negão, eram umas músicas mais para marginal, mais para favelado, mais para pessoa que não presta. (Toninho Black, 12 fev. 2006).

Outro fator que contribuiu para a desagregação do movimento *black* em Belo Horizonte, e em todo o país, foi o advento da *disco-music*. Conhecida também como discoteca, a disco tinha, a princípio, a mesma base rítmica da *black music*. Grandes nomes ligados à *disco-music*, são intérpretes negros: Chaka Khan, Donna Summer, Gloria Gaynor, entre vários outros nomes. No entanto, a força do movimento da *disco-music*, reside no que poderíamos chamar de processo de “whitização”, termo utilizado por vários componentes do movimento *black*.

4.4 O advento da *disco-music*, o fim da era *black-power* e o surgimento do quarteirão do *Soul* em 2004

O apogeu dos movimentos *black* pelo país acontece até meados dos anos 70. A partir de então um novo fenômeno musical emerge com grande força, abalando a hegemonia da *black music*, ainda que inspirada nesta. É a *disco-music*. Pela primeira vez na história da música, tem lugar um produto pensado para ganhar a audiência de massa:

A música disco ao contrário de muitos outros estilos musicais da história não nasceu de uma acidental produção de novos músicos ou cantores performistas de rua, mas foi uma forma artística que nasceu de um profundo entendimento da psicologia musical e do poder dos arranjos musicais elaborados por produtores, arranjadores e maestros de orquestras sinfônicas que tomando como base a música negra que estava ganhando reconhecimento nos Estados Unidos conseguiram definir o início da Era Disco em 1974 em termos de música popular. As batidas ritmadas como a do coração, a percussão abundante, as vozes e arranjos vocais requintados, arranjos rítmicos de alto trompete e de corda são propriedades da música Disco que revelam o quanto a música era calculada em detalhes desde a composição, arranjo, produção e mixagem até nos efeitos artísticos, filosóficos e psicológicos de cada obra. (SANT’ANNA; SIQUEIRA, 2001, p. 1).

O fenômeno da *disco music* dissemina-se com uma rapidez em todo o mundo. Criam-se os *disco-clubs*, a moda disco é incorporada ao cotidiano e o apoio da mídia é decisivo. Em 1977, o cinema se encarrega de reforçar a imagem da *disco*

music, com o lançamento do filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (Saturday Night Fever), dirigido por John Badham e estrelado por John Travolta. O filme narra a história de um rapaz do gueto, que tem sua chance de estrelato ao brilhar nas pistas de dança. História de centenas de *blacks* que buscavam se destacar nas noites de sábado. A diferença, fundamental, reside no fato de o protagonista da história ser branco. O que era, até então, um orgulho e diferencial dos negros, torna-se uma arte dos brancos. Os bailes deixam de ser privilégio dos negros e abrem espaço para a *disco music*.

A partir de então, surgiram diversos hits que não saíam das rádios e embalavam a todos nas diversas boates do mundo, movimentando um grande número de jovens que queriam sair para dançar e agitar a noite inteira. A disco ganhava espaço no cinema, assim como também na televisão. Surgiam diversos talentos Kc & The Sunshine, Village People, Sister Sledge, Chic, Earth, Wind and Fire, Gloria Gaynor, Donna Summer e diversos outros que emplacaram grandes sucessos que são tocados até hoje. Famosas discotecas como a Studio 54 e Paradise Garage, em Nova York, despontavam empolgando multidões em uma pista iluminada por globos e luzes coloridas que ao som da Disco Music não paravam de dançar.

A Disco chegou a gerar US\$8 bilhões por ano para indústria musical. Em 1978 as estações de rádio Disco alcançaram os maiores índices de audiência do mercado americano. (SANT'ANNA; SIQUEIRA, 2001, p. 3).

No Brasil, a era disco contou, além do filme, com o apoio decisivo da Rede Globo, que colocou no ar em 1978, a novela *Dancin' Days*, dirigida por Gilberto Braga, que contava a história de Júlia Matos (Sonia Braga), uma ex-presidiária que conquista seu espaço na sociedade carioca, brilhando nas pistas de dança. O mesmo discurso do filme de Travolta. Novamente uma personagem branca. A comunidade da *soul music* credita o declínio do movimento, em grande parte a esse fenômeno. Dom Filó analisa:

O arremate foi dado quando eles introduziram, em 77, uma mudança na questão, porque o rock não conseguia mais ser a grande, como não consegue até hoje, ser a grande bandeira musical no mundo e no Brasil então, o Brasil é reflexo lá de fora. Os Beatles foram a última grande bandeira. Depois dos Beatles a black music arrebatou e arrebatou de maneira viral. Isso daí fez com que a Rede Globo buscasse na própria black music um caminho pra destruir o Soul e foi buscar exatamente na evolução do Soul que foi a discoteca que era o funk, o disco-funk. Para nós é o disco-funk, mas houve um segmento 'não black' que pegou disco-funk e criou com o rock um som, tipo John Travolta, leia-se 'Embalos de Sábado a Noite'. E o que a Globo fez, criou uma novela chamada Dancin' Days. Colocou essas músicas, todas desse 'Embalos de Sábado a Noite' e bateu forte para que ali se criasse um novo conceito musical. Isso mexeu com quem? Com aqueles, com aquelas equipes que eram do Soul que ganhavam dinheiro,

que migraram para a discoteca. Outros que eram fiéis, como eu, não fui. Morri aos 78. Em 1977, 1978 eu saía do movimento porque a Soul Grand Prix evoluiu pra essa área com outras pessoas e eu não fui. Então, na verdade, a Globo foi fundamental junto com, na época, o governo, a política local, a política da época, ou seja, com a ditadura foi o braço para ocupar o movimento Black. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

Na visão de Lourinho, dançarino e freqüentador dos bailes em Belo Horizonte:

Aí surgiu na década 80, de 79, aí surgiu o John Travolta, aí foi aquele embalo de John Travolta só que tem que estava atrapalhando nós que éramos o black, então a gente não queria, John Travolta era o outro lado porque por um lado o cara fez muito sucesso na época e não tocou os black, estava atrapalhando um pouquinho. (Lourinho, 25 ago. 2007).

No discurso dos freqüentadores dos bailes percebe-se a sensação de usurpação de uma identidade que antes era creditada aos *blacks*.

John Travolta era o outro lado porque assim, eu vou falar, não leve para o lado pessoal, ele era mais clarinho de cor clara então o pessoal não gostava, o pessoal negro achava muito assim absurdo o cara daquele jeito fazer o sucesso igual ele fez. (Lourinho, 25 ago. 2007).

A percepção se confirma na fala de Mestre Tito, dançarino do grupo Brother Soul:

Aí surgiu o John Travolta, a Tina Charles e essa coisa toda de requebra. E muitos caras que era black foi requebrar. Eram os blacks falsos que estavam no meio dos blacks macho, verdadeiro né. E aí foi requebrar! E nós continuamos a gente vai dar um tempo na turma que está requebrando e vamos manter a nossa linha e a nossa roupagem que um dia vai dar fruto. (Mestre Tito, 12 fev. 2006).

A identidade *black*, que antes caracterizava-se inclusive pela ocupação de espaços na cidade, começa a se fragilizar em função da entrada de um público “não *black*” nos bailes e na criação de concorrência. De acordo com Ronaldo Black:

Os bailes eram assim [...] não sei se era o racismo ou o que era, era uma coisa meio esquisita. Naquela época era assim eu não ia no meu bairro e você não ia no meu. Tinha aquela rivalidade, igual tinha a Italiana. Nós não gostávamos de entrar na Italiana era só playboy. Mas os playboy não entravam no Máscara Negra, que era só black. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

A separação racial dos bailes começa a declinar em função da entrada da *disco-music*. Toninho Black lembra:

Antes as danceterias eram lotadas e aceitavam por que mesmo na década de 70 tinha separação. Tinha aqueles meninos que gostavam das músicas mais, que a gente chamava de música de playboy. As músicas de discoteca tipo Donna Summer, Madonna, Cindy Lauper, tinha as separações. Tinha as separações, mas as pessoas não falavam 'não vou ali naquela danceteria porque as músicas lá são ruins', não. O cara entrava na danceteria aguardava a música que ele queria curtir então no meio do público você encontrava vários gostos. Cada um curti aquilo que gostava. (Toninho Black, 12 fev. 2006).

Essa nova concepção dos bailes faz com que a *soul music* comece a ceder lugar nas pistas para os dançarinos da *disco-music*. Os espaços tradicionalmente dedicados ao *soul*, se curvam diante da pressão dos novos frequentadores. Eduardo, 42 anos, que é da segunda⁴⁵ geração do *soul*, comenta:

Depois quando o soul enfraqueceu quando chegou em 85 mais ou menos 85 para 86 o soul começou a perder força. Ai esse público que usava sapato, usava calça de tergal, usava terno, paletó começou a desaparecer. Ai começou a vir a new wave, a discoteca a Donna Summer, só que ai o povo migrou. Ai a gente que queria dançar o soul o que a gente fazia: ficava esperando, a gente só começava a dançar lá pelas três horas da manhã quando o cara falava agora é o soul. Porque todo mundo já tinha ido embora já estava cansado e a gente ficava lá esperando. A gente ficava lá assim (de braços cruzados) e os caras: 'os caras não vão dançar não?' Mas a gente estava esperando o soul. Porque o soul era de quatro e muitas vezes ia até as seis horas da manhã, e a gente tinha que esperar. Ficava aquele monte de black assim de braço cruzado e a gente não sabia dançar o new wave da época, a discoteca e o passinho. Até o Alceu Valença com aquela Manga Rosa, aí todo mundo: 'eu não danço isso não!' A gente achava que estava traindo o soul, você ir para outro lugar você estava traindo. Ai você esperava mesmo, ficava lá de castigo, pintava o soul: agora é minha época. Ai os 'cocotos' que a gente apelidava de 'cocotos' encostavam no canto e os blacks: 'agora é a minha vez de dar o show'. (Eduardo, 16 jun. 2007).

O sentimento de exclusão nos bailes alia-se ao de traição. Os *blacks* se sentiam duplamente traídos, pois não tinham a primazia nos bailes e tampouco queriam aderir ao novo estilo de dança, pois sentiam estar traindo o movimento. Um manifesto mimeografado lançado pelo grupo de dança Black Minas no início dos anos 80⁴⁶ intitulado "O *soul* está se decaindo" (*sic*), lamenta o fechamento de alguns clubes e insta os frequentadores a uma união, enfatizando a importância dos bailes como ponto de encontro dos negros e criticando a *disco music*. Transcrevemos uma

⁴⁵ Consideramos a primeira geração do *soul* aqueles que frequentaram os bailes nos anos 70 e hoje estão na faixa dos 50 anos.

⁴⁶ O documento não tem data, mas os frequentadores acreditam ser deste período, pós fechamento dos clubes, em meados dos anos 80. Mantivemos a escrita e formatação original.

parte (a versão integral está no Anexo B):

Fazemos aqui algumas observações: -

- Por que os clubes mais badalados, foram fechados?

- Por que muitas equipes de *Soul*, passou a mudar o ritmo para a DISCOTECA? Será por causa da 'RENDA'?

Blacks [...] vamos dar valor ao que é nosso, sabemos que o ritmo do *Soul*, é marcante e criativo, o mais importante ainda, é que nos Bailes de *Soul*, os negros se encontram, sofrendo menos discriminações, mesmo apesar de outras críticas, por gostarmos deste tipo de diversões de origem americana.

O RÍTIMO DE DISCOTECA É BRASILEIRO? E no entanto é um ritmo sem criação, só com som que não tem nada a ver com a dança e com a moda, e no entanto, não é tão criticado como o *Soul*.

A *disco music* ainda teve uma presença maciça nas festas da periferia. Os tradicionais clubes de dança são fechados nos anos 80. O Máscara Negra em meados de 1988 e o União Síria antes, em 1979. Os bailes *black* começam a perder a força em Belo Horizonte, conseqüentemente acarretando a dispersão dos encontros *blacks*. Como ponto de resistência Antonio Marçal, conhecido como Toninho Black e seu irmão Magno abrem a primeira danceteria voltada para a *soul music* no início de 1980. Desde então, foram mudando de local, sempre na Zona Norte até criarem a Flashdance, no bairro Venda Nova, Zona Norte da cidade, onde, desde 1998, ocorre o Baile da Saudade, o mais tradicional evento da *soul music* em Belo Horizonte, até hoje.

A gente começou esse baile na década de 80. Quando os tradicionais bailes soul foram acabando em BH. Ai eu falei bom a gente gosta de curtir um baile soul, um James Brown umas música da raça negra. Então acho que o recurso vai ser eu abrir uma danceteria. Onde posso tocar as músicas que a gente quer curtir. Então nos anos 80. 81, 82 por aí eu abri a minha própria danceteria bem pequenininha chamada 'Forninho' onde a gente reunia os amigos e fazia o baile, para a gente curtir as músicas que não tinham mais nas outras danceterias. Ela ficava no bairro Lagoa, na pracinha São Jorge. A gente tratava lá de 'Forninho' mas o nome mesmo era 'Holly Tape Soul'. Depois, em 84, eu abri a danceteria Zepellin no final do ônibus Lagoinha, cujo nome de fantasia era 'Funk Soul Dance'. Eu fiquei ali dez anos naquele local. Esses dez anos que eu fiquei ali houve um acidente lá e a Rede Globo filmou a danceteria, por motivo de um acidente que não tinha nada a ver com a danceteria. Ai o nosso movimento caiu e eu fechei. E eu abri a Ritmo da Noite lá no bairro da Lagoa, na Rua Quatro. Com um sócio, mas não deu bem certo entre eu e o outro sócio porque o pessoal não queria o James Brown, e o meu assunto é James Brown. Eu separei e desci mais um pouco e abri aqui a Flashdance. Abri aqui em 1998 e estamos fazendo baile soul até hoje. Graças a Deus. (Toninho Black, 12 fev. 2006).

O retorno do *soul* ao Centro de Belo Horizonte acontecerá somente em 2004.

No dia 03 de abril de 2004, alguns amigos se encontraram no quarteirão da Rua Goitacazes entre as ruas São Paulo e Curitiba, região central da cidade. A idéia do Quarteirão do *Soul* surgiu do encontro de sete amigos no local, onde um deles Geraldo Antonio dos Santos, o DJ Geraldinho, lava carros. De acordo com Ronaldo Black, eles estavam com a Caravan (sua marca inicial) estacionada no local e começaram a dançar. Daí surgiu a idéia de “rever os velhos companheiros”. Para Valdeci ou Abelha, “*a gente quer resgatar o espírito jovem, o black não fica velho*”. Os amigos fundadores da chamada “Diretoria” vieram dos locais mais distantes: Gugu, do bairro Vera Cruz, Zezinho do Planalto, Geraldinho do Casa Branca, Ronaldo Black, da cidade de Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte e O DJ ACoisa, da cidade de Betim, também localizada na região metropolitana. Abelha, do Bairro São Geraldo e Goder, do bairro Sagrada Família. A localização central propiciou um ponto de encontro em um local até então, praticamente sem movimento aos sábados.

O Quarteirão do Soul, o que é? É um resgate. Cada um pegou a missão de estar trazendo para ali as pessoas que freqüentaram esses bailes naquela época. Então assim, se você conheceu três pessoas que freqüentaram o baile nos anos 70 e 80 e essas pessoas estão vivas, eu não sei se essas pessoas estão vivas, mas você sabe. Então você vai se virar para levar uma das três lá que esse um vai fazer o segundo ir que vai fazer o terceiro ir, independente de já ter parado, independente de estar na igreja, independente de estar no samba. Uma hora, mais cedo ou mais tarde, ele vai chegar ali e quando ele chegar vai ver pessoas que conviveram com ele naquela época que estão totalmente diferentes daquilo que foram quando eles eram mais jovens, mas têm os traços. E é interessante você vê as pessoas chegando lá e olha um pro outro assim _ ‘Você não é o fulano de tal?’ - ‘Sou! Você me conhece da onde?’ - ‘Lá do Máscara, lá do Máscara [...] lá do União Síria, lá do clube de Damas’. (DJ ACoisa, 07 fev. 2006).

Ao som da *soul music* que, a princípio, saia de duas pick-ups instaladas em uma Caravan aberta, e hoje ficam instaladas no passeio, um grupo de pessoas de meia-idade dança na rua, fazendo coreografias que encantam e surpreendem pela agilidade.

Esses cinquentões que você está vendo aí a maioria ia. (aos bailes) Porque quem freqüenta o Quarteirão hoje é aquele mesmo pessoal daquela época. Porque aqui passam pessoas com a idade de 60 anos e gostam? Porque aquelas de 60 anos na década de 70 elas deveriam ter o quê 30, 20, 25. Então quer dizer eram jovens e eles estão vendo o que está acontecendo da época deles e matam a saudade que é uma coisa boa. O soul é bom. É respeito. E hoje em dia o baile black é uma representação para todos os movimentos que tem de respeito. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

O Quarteirão do *Soul* surgiu como uma forma de se reencontrarem os amigos que freqüentavam os chamados bailes *black* no centro da cidade nos anos 70 e que, com o passar dos anos, foram sendo expurgados para a periferia da cidade. A idéia de resgatar os amigos é um dos pontos principais que moveram a organização do espaço. Tal manifestação constitui uma forma de resistência, pois os participantes do Quarteirão do *Soul* se apropriaram do local mesmo sem o aval da prefeitura e também caracteriza-se pela afirmação da identidade de seus participantes, que se espelham no discurso de igualdade pregado pelo movimento *soul* representado principalmente pela figura do cantor James Brown, ícone presente em estampas de várias camisetas, que tem seus passos e vestimentas copiados e celebrados por todos os freqüentadores do espaço.

Esse movimento Quarteirão do Soul foi lançado através de uma caravan que estava parada em cima daquela placa ali em baixo. Para quê? Simplesmente para resgatar as pessoas. Que da nossa época estão aí, mendigando, estão na base da droga. Estão escondidos no canto, não têm ninguém, não têm amigos, não têm nenhuma pessoa que possa chegar para elas e dar um convívio. Quantas pessoas já chegaram aqui e já choraram porque reencontraram velhos amigos? E hoje ele não tem amigo nenhum. É aqui que ele encontra o caminho dele. Aqui todo mundo chega, todo mundo aqui está por uma união, uma amizade. Chega aqui, pode ser o mais bonito ou o mais feio, pode ser o mais rico pode ser o mais pobre. Eles se unem aqui em torno da black music. (Cláudio, 16 jun. 2007).

A partir do gosto comum pela *black music*, e trazendo o ideário de igualdade e fraternidade do movimento *soul*, os amigos constituíram o Quarteirão do *Soul*. O público freqüentador situa-se na faixa dos 40/50 anos, um fato intrigante quando se pensa que a maior parte dos movimentos de rua é encabeçada pela rebeldia juvenil. A maioria vem de bairros distantes do centro da cidade e pertence a classes economicamente desfavorecidas. Para o DJ Geraldinho, o mentor do movimento: “A idéia de criação do Quarteirão do *Soul* veio pela paixão pela música, pelo *soul*, pela dança, pela alegria e pela paz que ela traz para a gente” (Geraldinho, 17 nov. 2007).

A apropriação do espaço do Quarteirão do *Soul* ocorreu de forma espontânea. O poder público não foi consultado. Os freqüentadores do local, capitaneados pelo lavador de carros que trabalha durante a semana naquele espaço decidiram dar-lhe outra finalidade aos sábados. A comunicação entre os participantes se estabeleceu e contribuiu para o aumento da freqüência ao espaço, que passou a se constituir como local de encontro e sociabilidade. A freqüentadora

Expedita Maria⁴⁷, avó de quatro netos afirma:

Eu venho desde que o Quarteirão começou. Chego aqui às três e saio daqui sete horas. É muito chique e muito bacana minha amizades, eu amo meus amigos e as minhas músicas. Amo meu James Brown e amo a minha galera. A gente já curtia o som e ter iniciado o Quarteirão, para nós foi bom. Porque eu esperava uma vez no mês para poder ver. Depois eu fiquei esperta, falei o que, onde tiver James Brown eu tô indo. Ficar dentro de casa não. Chega no dia de eu ir curtir meu James Brown eu esqueço até que eu tenho família. (Expedita, 16 dez. 2006).

Em 2005 o Quarteirão teve uma cisão, entre os frequentadores e que criou outra vertente, o Movimento *Black Soul*. Esse desentendimento provocou o esvaziamento do movimento, e sua quase extinção. No entanto, desde o início de 2006 houve um acerto entre o DJ Geraldinho e o representante do Movimento *Black Soul*, Abelha, ficando acertado que cada DJ tocaria em 02 sábados do mês. Mesmo tendo passado por crises que culminaram no afastamento de alguns membros, sofrendo a intervenção da polícia em alguns tensos momentos, o Quarteirão do *Soul* vem resistindo. A cada dia vemos o seu público aumentar. Hoje ele ganha algum destaque na mídia e os frequentadores começam a receber novos adeptos, de todas as idades e vindos das mais diferentes regiões da cidade. Por ser um espaço público as pessoas que ali se reúnem e agora já tomam não apenas a calçada, dançam em toda a rua, sentem-se participantes não apenas de um movimento, mas da vida da cidade.

O Quarteirão do *Soul* hoje representa um momento de exceção na vida cotidiana da cidade. Um momento de festa, da consagração da alegria do estar juntos, da possibilidade de, por alguns momentos, sair da condição de invisibilidade social, unidos pela paixão da *soul music* e pela utilização de um espaço, que ao mesmo tempo é de todos e não pertence a ninguém: a rua.

Tudo, porque minha dança eu comecei na rua, assim, comecei lavando carro e dançando, então na rua aqui isso para mim é minha casa, eu estou aqui praticamente confortável. Todo mundo que chegar aqui me vê dançando e eu trago alegria pra muita gente. Tem vez que eu não estou em condições de vir aqui porque estou passando mal, mal-estar porque eu trabalhei muito de manhã que eu trabalho no sábado, três anos que eu não tiro férias, muito cansado. Eu venho aqui para alegria do pessoal, dá muita alegria para o pessoal que passa dança igual aí, passa, para dar uma

⁴⁷ Expedita morreu em janeiro de 2007. Teve um aneurisma enquanto decidia qual roupa usaria no baile da noite, em homenagem à memória de James Brown. Como era de família muito pobre, os frequentadores do Quarteirão se uniram para cobrir as despesas com o enterro.

olhadinha, é uma coisa, mas aqui é a melhor coisa que teve em Belo Horizonte foi isso aqui, porque Belo Horizonte é um lugar é igual o pessoal do Rio, São Paulo fala, aqui é praticamente uma roça, mas não tem nada de roça não, nós somos muito inteligentes, o mineiro é muito inteligente e são os melhores dançarinos do Brasil e do mundo porque só aqui que existe isso. (Lourinho, 25 ago. 2007).

Entendemos o Quarteirão do *Soul* como um movimento de uma pequena porção de moradores da cidade, uma minoria, como na definição de Muniz Sodré (2005), que a considera como uma voz qualitativa e não um conceito quantitativo, referindo-se assim à possibilidade de um determinado segmento social ter voz ativa, ou capacidade para intervir nas instâncias decisórias do Poder. Cabe a essas minorias ativar fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder levando assim a tomadas de decisão que refletem no interior de determinada dinâmica de conflito.

Minoria passa a ser percebida como um conceito simbólico, que carrega uma intencionalidade ético-política para inseri-lo numa luta contra-hegemônica, presente em diversos setores da vida social, permeando sua cultura e sua arte. Essa minoria que ao se apropriar de um determinado gênero musical - no caso a *soul music* - como manifestação de uma resistência, configura uma identidade e transforma, também, os sentidos de apropriação da cidade.

A afirmação da identidade *black* é um elemento fundamental na apropriação do espaço do Quarteirão do *Soul*. Essa afirmação se faz presente no discurso dos seus freqüentadores que se espelham em James Brown e que têm na moda, nos gestos, nas expressões da fala e na dança seus principais elementos distintivos. O movimento *black* tinha, em todo o país, características semelhantes. Desde as roupas, passando pelo cumprimento, gírias, postura dos dançarinos, que levaram à configuração desta identidade, que, ainda hoje, se constitui em sua peculiaridade, e se mantém presente nos bailes no país e nas ruas de Belo Horizonte nas tardes de sábado, como veremos a seguir.

5 A SIMBOLOGIA DO MOVIMENTO SOUL

5.1 A constituição do código do espaço da *soul music*

Milton Santos citando Placide Rimbaud afirma que

‘a cidade transforma tudo, inclusive a matéria inerte, em elementos da cultura’. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio. (SANTOS, 2002, p. 326).

A cultura, ou a apropriação simbólica de determinados elementos culturais, propicia a transformação da relação do homem com o espaço na cidade.

A cidade atrai para si tudo o que nasce, da natureza e do trabalho, noutros lugares: frutos e objetos, produtos e produtores, obras e criações, atividades e situações. O que ela cria? Nada. Ela *centraliza* as criações. E, no entanto, ela cria tudo. Nada existe sem troca, sem aproximação, sem proximidade, isto é, sem *relações*. Ela cria uma situação, a situação urbana, onde as coisas *diferentes* advêm umas das outras e não existem separadamente, mas segundo as diferenças. O *urbano*, *indiferente* a cada *diferença* que ele contém é considerado como indiferença que se confunde com a da Natureza, com uma crueldade que lhe seria própria. Contudo, o urbano não é indiferente a todas as diferenças, pois ele precisamente as reúne. Nesse sentido, a cidade constrói, destaca, liberta a essência das relações sociais: a existência recíproca e a manifestação das diferenças procedentes dos conflitos, ou levando aos conflitos. (LEFEBVRE, 2002, p. 111).

Na cidade diversas identidades circulam e se moldam a partir de influências culturais distintas. As trocas simbólicas, determinadas pelas relações sociais, ocorrem em determinados contextos, e adquirem sentidos de acordo com os códigos de recepção estabelecidos por aqueles que neles se reconhecem. Estes sentidos específicos estabelecidos pela recepção das formas simbólicas interferem na constituição das identidades, como no caso dos fãs da *soul music* e possibilitam o reconhecimento dos indivíduos a partir destas identidades.

O processo de recepção não é um processo passivo de assimilação; ao contrário, é um processo criativo de interpretação e avaliação no qual o significado das formas simbólicas é ativamente constituído e reconstituído. Os indivíduos não absorvem passivamente formas simbólicas mas, ativa e

criativamente, *dão-lhes um sentido* e, por isso, produzem um significado no próprio processo de recepção. Mesmo uma manifestação verbal relativamente simples, trocada entre amigos num encontro casual, é tipicamente compreendida em relação a uma história contínua da qual este encontro faz parte. (THOMPSON, 2002, p. 201).

As identidades constituídas em função de determinados produtos simbólicos respondem a códigos específicos, por vezes inteligíveis apenas aos membros do grupo de referência, e podem determinar também os sentidos que são atribuídos a determinados espaços na cidade. O *espaço diferencial* na concepção lefebvriana emerge a partir destas atribuições, destes códigos do espaço, que são construídos socialmente, até mesmo em oposição aos sentidos tradicionalmente atribuídos aos lugares.

Ao receber e interpretar formas simbólicas, os indivíduos baseiam-se em recursos, regras e esquemas a eles disponíveis. Assim, as maneiras pelas quais são avaliadas e valorizadas podem diferir de um indivíduo para outro, dependendo das posições que eles ocupam em instituições ou campos socialmente estruturados. (THOMPSON, 2002, p. 201-202).

As identidades baseiam-se em formas simbólicas, como no caso do Quarteirão do *Soul*, em que as roupas, a música, a dança e o espaço têm conotações diferenciadas, estabelecidas a partir de códigos, que em grande parte, fazem sentido para os frequentadores do espaço, mas causam estranhamento àqueles que por ali circulam, pois não dominam tais referências.

Assim, toma igualmente sentido e alcance a teoria do *espaço diferencial*. As diferenças que emergem e se instauram no espaço não provêm do espaço enquanto tal, mas do que nele se instala, reunido, confrontado pela/na realidade urbana. Contrastes, oposições, superposições e justaposições substituem os distanciamentos, as distâncias espaço-temporais. (LEFEBVRE, 2002, p. 117).

Dessa maneira, para se entender como o Quarteirão do *Soul* se configura como um espaço diferencial faz-se necessário entender os códigos simbólicos que agregam os integrantes do movimento. O espaço diferencial surge a partir da acentuação das diferenças. Ele reúne aquilo que o espaço abstrato tende a separar: as funções, elementos e momentos da prática social. O espaço diferencial faz emergir as contradições entre o valor de uso do espaço e sua transformação em valor de troca. Portanto, analisar estas diferenças que se apresentam como formas simbólicas é o percurso que seguiremos, dentro do referencial da Hermenêutica de

Profundidade. Tomaremos como base de análise três categorias, porque recorrentes entre todos os freqüentadores do movimento, desde seu surgimento, até os dias de hoje. São elas: o espelhamento dos freqüentadores no mito James Brown; o gestual - a dança e o cumprimento *black* e, por último, a importância atribuída ao vestuário. Estas três categorias articulam-se e fundam o que podemos caracterizar como a identidade do movimento *soul*.

5.2 O mito James Brown - o paradigma do orgulho negro

Compreender a simbologia explicitada na admiração e fascínio que James Brown exerce para os freqüentadores do movimento *soul*, como são definidas as roupas, os discursos, a gestualidade da dança e dos cumprimentos constituem categorias de interpretação que nos permitem entender o universo dos freqüentadores em relação ao outro e à vida social ali estabelecida, pois como defende Thompson (2002), toda forma simbólica segue um conjunto de regras, códigos e convenções geralmente interpretados como da ordem do conhecimento prático, sendo compartilhados por vários sujeitos, demonstrando assim seu caráter social.

O ideário da *soul music*, como já visto anteriormente, pauta-se pela busca de relações de igualdade racial, sendo fortemente influenciado pelo movimento pelos Direitos Civis, ocorrido nos Estados Unidos. Os líderes religiosos Martin Luther King e Malcolm X são ícones e o orgulho negro, ou *black power* disseminado pelo discurso, entre outros, do partido *Black Panther Party of Self Defense* rapidamente se incorporou às suas músicas.

Vários cantores, músicos e compositores são responsáveis pelo sucesso da *soul music*, mas nenhum deles conseguiu reunir tantas características do ideário *soul* como James Brown. O cantor é a principal referência, desde o início do movimento, principalmente no Brasil, para todos os freqüentadores dos bailes *black*. Sua história de vida serve como modelo de identificação, pois os consumidores dos produtos da indústria cultural identificam-se com modelos arquetípicos que derivam dos mitos fundantes da nossa cultura. Edgar Morin aponta que a necessidade da Indústria Cultural divide-se no paradoxo entre a repetição de modelos e a exigência

do novo. A possibilidade de identificação é uma necessidade iminente para manutenção e aceitação de seus produtos.

O imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções e gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas. [...] A indústria cultural persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos. (MORIN, 1989, p. 26).

A identificação dos fãs com determinado modelo comportamental define-se, entre outros fatores, pelos papéis sociais que são estabelecidos pelo e dentro do grupo ao qual se identificam.

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra 'pessoa', em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel [...] É nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos.

Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que nos esforçamos por chegar a viver - esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (PARK⁴⁸ *apud* GOFFMAN, 1985, p. 27).

A criação destes papéis pauta-se por modelos, criados a partir de um ideário que promove, de alguma forma uma identificação do homem comum com os ídolos criados a partir dos produtos da mídia. James Brown aliou diversos fatores que proporcionam ao mesmo tempo uma identificação e um modelo para os fãs. A começar por sua infância pobre, o desenvolvimento de uma carreira de sucesso e milionária, a exaltação do orgulho de ser negro e as polêmicas em que freqüentemente se envolveu, criaram uma aura de fascínio e identificação, típica do herói comum, como apontado por Morin:

Certamente os heróis continuam heróis, isto é, modelos e mediadores. Mas, combinando cada vez mais intimamente, e de forma variada, o excepcional e o habitual, o ideal e o cotidiano, eles passam a oferecer a identificação de pontos de apoio mais e mais realistas. (MORIN, 1989, p. 13).

⁴⁸ PARK, Robert Ezra. *Race and culture*. Glencoe: The Free Press, 1950. p. 249.

Para o cantor Gerson King Combo:

É a lenda. Por que James Brown, o que ele transmitia? Ele veio do negro pobre, de um prostíbulo, engraxava sapato na porta da televisão, depois foi ser o dono da televisão. É o motivo do cara da periferia, negro ruim, pobre, do morro, ele queria ser aquela [...] como jogador de futebol. Não é todo mundo que pode ser o Pelé. Fica naquela ilusão. Então é por isso que o James Brown representa para o músico, para a música negra o que o Pelé é para o futebol. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

O início da história de James Brown confunde-se com a maioria dos negros pobres, seja nos Estados Unidos ou no Brasil. Nascido em uma cabana de madeira nas florestas de Barnwell, na Carolina do Sul, no dia 3 de maio de 1933, ele cresceu no estado da Georgia, para onde sua família migrou em busca de trabalho. A carreira musical de Brown, desde cedo fascinado pelo *gospel*, inicia-se aos 13 anos, em 1946, numa primeira tentativa bem sucedida: o grupo Cremona Trio, todos da mesma idade. No entanto, a promessa de sucesso é interrompida quando foi preso por roubo em 1949, depois de trabalhar como engraxate e boxeador. “Não me lembro quando comecei a roubar, mas sei o motivo: queria roupa decente para ir ao colégio” (BROWN⁴⁹ *apud* LAPUENTE, 1997, p. 2).

Ao sair do reformatório em 1952, foi morar em Toccoa, onde conhece a família Byrd, com quem passa a freqüentar o coro da igreja, cantando *gospel*. Em seguida forma, junto a Bob Byrd o Gospel Starlighters, ou The Avons, dependendo do que ou onde tocavam.

O conjunto The Avons (ou seus vários pseudônimos) fazia baladas pop, animando chás, bailes em clubes e escolas. Nesse momento, a fórmula que transformaria James Brown no *Soul Brother Number One* já era posta em prática: muito trabalho. Ensaios contínuos, apresentações nos lugares mais longínquos do estado, visitas a todas as rádios e gravadoras.

Penso que é necessário suar mais, trabalhar em clubes, é preciso fazer mais turnês, atuar mais vezes ao vivo e menos em vídeos. Gostaria de ver os cantores atuando de joelhos para excitar o público. Todos eles dizem querer cantar brincando com as palavras, mas vem um disc-jockey e põe um disco durante o show. E ainda querem que o público pague por isso. Não sabem divertir-se. Um verdadeiro grupo necessita de guitarras, piano, as garotas do coro, uma boa seção de instrumentos de sopro; isto é a

⁴⁹ JAMES Brown. Sex machine. In: LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do soul music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

autêntica diversão. Estes jovens necessitam mudar de método, não fazem mais do que aproveitar-se do *playback*, necessitam dar mais de si ao público, necessitam fazer longas viagens de ônibus para conhecer a realidade deste ofício. (BROWN⁵⁰ *apud* LAPUENTE, 1997, p. 4).

O primeiro sucesso de Brown, junto à sua banda *The Famous Flame* foi o single *Please, please, please*. Gravado em 1955 tornou-se um sucesso de público e vendas. Os singles posteriores não tiveram destaque, até que em 1958, Brown lança *Try Me*, uma balada *rhythm & blues* que alcançou o primeiro lugar nas paradas de sucesso e tornou-se marco de vendas. Em 1962, contrariando o seu produtor Syd Nathan, que não apostava na idéia, James Brown e seu grupo - agora *The Famous Flames* - gravou o show *Ao Vivo no Teatro Apollo*, na noite de 24 de outubro de 1962. O disco, ainda hoje, é considerado um dos marcos na música do século XX.

Em 1965, os *Famous Flames*, agora com uma formação mais completa, determinante na trajetória de Brown, incorporando os saxofonistas Maceo Parker e St. Clair Pinckney e o guitarrista Jimmy Nolen lançam *Papa's got a brand new bag*. A batida, diferente de quase tudo que se ouviu até então determina, assim como o título da canção, uma etapa nova na trajetória de música negra e também uma inflamada declaração de independência artística.

Em março de 1966, a caravana de James Brown cruzou o Atlântico para aparições em Londres e Paris pela primeira vez. No dia 11, "*Ready, Steady, Go*", o maior programa pop da TV britânica, foi todo dedicado a ele e transmitido ao vivo. De volta ao seu país foi recebido no aeroporto por uma série de fãs.

O seu papel como ícone do movimento *soul* começa a ser reconhecido e com isso, não havia como ausentar-se do quadro político. Em 1968, no dia seguinte ao assassinato de Martin Luther King, ele foi televisionado no concerto no Boston Garden para tentar acalmar o amotinamento da população negra. Em seguida, voou para Washington, para falar no rádio e pedir fraternidade. Brown e sua esposa também foram convidados para um jantar de Casa Branca com o Presidente Johnson. Durante o mesmo ano o cantor visitou a Costa do Marfim e tocou para as tropas americanas no Vietnã. Suas atitudes de apoio ao governo norte-americano não trouxeram a aprovação da militância do movimento negro. Ao mesmo tempo,

⁵⁰ JAMES Brown. Sex maxime. In: LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do soul music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

entretanto, Brown exaltava o orgulho negro com “*Say it loud! I’m black and I’m proud!*”. Com isso ele se transformaria na grande voz dos negros norte-americanos, angariando o respeito de uma multidão de fãs.

Entre 1971 e 1972, Brown emplacou a lista dos 10 Dez Melhores Hits sucessivamente, competindo com astros como Marvin Gaye, Stevie Wonder, os Isley Brothers, Al Green e uma nova geração de grupos de *funk*. Nesse período ganhou o apelido “*The Godfather of Soul*”, ou o “padrinho do *soul*”. Até 1975 James Brown tornou-se uma das estrelas de maior vendagem nos Estados Unidos. Mas os tempos ainda mudariam e a era Disco estava chegando com toda força. Seu espírito áspero não se encaixava na linha Disco e seu ritmo também não era considerado bastante pesado para a nova vertente do *funk* que começava a se delinear.

Para Dom Filó, a qualidade do trabalho de Brown associada à produtividade constante lhe conferiam o título de *Godfather of Soul*, associando-se ao orgulho negro, que ele não apenas reforçava em suas canções, como também exaltava:

Primeiro a origem. A origem dele é a mesma da nossa. Segundo, musicalidade. A trajetória dele musical é muito forte. Ele não fez uma, ele fez milhares, mas era cada uma que deixava a gente zozno. Não era aquele artista que fez uma musiquinha. Ele fez 10 vezes mais que os Beatles. E os Beatles têm uma dimensão maior [...] agora não, mas tinham uma dimensão maior do que ele e ele fez 3, 4 vezes mais musicalmente e cada letra dele era uma letra como Say it Loud. Aquela foi a primeira música que levantou o gueto americano. O gueto americano se levantou com Say it Loud. Aquilo ali chegava para nós com muita força. Ele era a grande referência. Porque a marca dele ficou e está aí até hoje. Michael Jackson toma benção com James Brown. Outros como eu falei aqui tomam benção de James Brown. Todo mundo tomou benção do James Brown. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

As características musicais e as performances de Brown no palco, passionais, levavam as platéias ao delírio. A utilização de elementos vocais de exaltação da tradição gospel, associados à sua potente voz e a uma dança surpreendente marcou profundamente toda uma geração de músicos e intérpretes. O locutor Geraldão afirma seu pioneirismo:

O Brown, ele foi o ícone, foi assim o grande protótipo do soul e funk. Ele criou uma coreografia, eu acho que o Brown está assim para a black music americana como o Louis Armstrong para o jazz, que aquilo é nato dele. O Armstrong quando faz o sopro Satchmo, aquele só com a voz, aquilo é dele, ele quem criou. E o Brown é a mesma coisa, ele deu a coreografia que aquela música precisava. Então, veio uma turma de seguidores os JB's, Fred Wexley, aqueles negros da época, todos vieram da influência dele, todos os grandes grupos da soul music da época tudo em cima do que ele fazia por ser o precursor. Ele foi o primeiro a levar tapa na cara, ser preso,

essas coisas, quer dizer, coube a ele essa aura até hoje merecidamente. Eu acho que ninguém dança e ninguém canta e interpreta como ele. (Geraldão, 15 jun. 2007).

A utilização dos elementos da cultura afro-americana, desde as tradicionais performances religiosas, até o encerramento de shows com um manto sendo jogado em suas costas trouxe aos fãs negros uma identificação de sucesso, de afirmação de sua auto-estima.

Estas características musicais e de performance, tão enraizadas na tradição afro-americana, foram, em grande parte, responsáveis pelo fato de Brown ser tão querido na comunidade negra. Porém, apesar de sua autêntica apresentação, estes mesmos elementos impediram, provavelmente, que ele obtivesse o sucesso inter-racial pelo qual tanto esperava e trabalhava. Embora o *soul* estivesse 'na moda', algumas das características apresentadas eram muito estranhas para serem assimiladas pela cultura branca. Brown, então, teve que se contentar com o espetacular sucesso nas paradas de R&B e *soul*, algumas conquistas na parada pop, e a reputação de 'Soul Brother n°1'. (FRIEDLANDER, 2006, p. 230).

A peculiaridade do trabalho de Brown, se, por um lado afastou-o, num primeiro momento do público branco, por outro trouxe aos fãs negros uma característica distintiva. Era um negro que fazia música e falava de questões que pertenciam a um universo exclusivamente negro. Para o DJ ACoisa, em entrevista a Duda Fonseca:

Foi o artista que fez o negro descobrir a sua auto-estima. Ele deixou de lado o complexo de inferioridade por causa do nosso padrão social e nos mostrou que o caminho era esquecer esse preconceito e correr atrás das coisas, se divertir e, principalmente, não ter vergonha de ser negro. (FONSECA, 2007, p. C5).

Brown era uma estrela internacionalmente conhecida - mas não tinha ainda sido reconhecido em seu próprio país. Os anos 80 foram mais um período conturbado para James Brown que viu seu trabalho ser apropriado⁵¹ pela geração do *funk*, *house* e *rap* que surgia, sem nenhum respeito por sua obra, incluindo-se aí os direitos autorais, e vendo seu nome desaparecer do cenário musical. A mudança de cenário foi proporcionada pelo cinema, quando foi apresentado a um novo público no filme *Blues Brothers* (1980, direção de John Landis) interpretando o Reverendo

⁵¹ De acordo com Weinger et al. (1991), os aficionados estimam que entre 2000 e 3000 *raps* gravados nos anos 80 apresentavam alguma amostra do trabalho de James Brown.

Cleophus James. *Blues Brothers* é um dos primeiros filmes a reverenciar o talento dos grandes mestres do *blues* e do *soul* (nele participam Cab Calloway, John Lee Hooker, Ray Charles, Aretha Franklin e uma série de outros nomes). O papel de Brown é tão carismático que ele voltou a interpretá-lo em *Blues Brothers 2000* (2000, direção de John Landis). Brown inclusive fez participações em outros filmes e seriados no período. Adenauer, dançarino e colecionador das obras de Brown comenta a diversidade de sua produção:

James Brown teve a inteligência de fazer dentro das suas criações vários ritmos. Ele é o pai da soul music. Mas se você for catalogar os discos dele, o trabalho que ele realizou, que é considerado um dos maiores do show business do mundo, ele fez músicas orquestradas, fez blues, ele fez músicas românticas, rock quando começou. Quer dizer, ele foi muito inteligente porque trabalhou com a criação dentro de bases instrumentais. Não foi um batido só, ele fez várias músicas e utilizou todos os instrumentos que se utiliza até numa orquestra. Tem discos dele que é praticamente uma orquestra. Você olha assim e ninguém fala que é James Brown. Ele trabalhou com a mente, com a vontade, com o idealismo de música e fez muita coisa boa. Não somente as músicas que a gente dança. Músicas que entram em todos os lugares. E para você ter uma idéia, tem uma quantidade infinita de filmes que têm músicas do James Brown e participações do James Brown. Já participou de vários filmes e até de seriados, no Miami Vice ele teve participações. Em vários filmes de só gente famosa, por exemplo John Travolta, Nicolas Cage, Steven Seagal vários artistas tem filme que tem música do James Brown, dando aquele incentivo, dando aquele impacto. Até mesmo no desenho, aquele Garfield, dança I feel good. (Adenauer, 05 fev. 2006).

Em dezembro de 1988 Brown foi sentenciado a seis anos de prisão, por violações de trânsito e por resistir à prisão. Como parte da sua sentença, o *Padrinho do Soul* respeitosa e aconselhou a população local pobre e pronunciou sermões contra drogas. Nessa época ele comentava com amargura:

Não creio que seja compreensível negar-se os direitos básicos a ninguém. Se eu tivesse uma melhor formação cultural, isso não teria acontecido. Também tinha direito a um advogado melhor. O meu me defendeu, apresentou a sua conta e pronto. Tudo foi uma farsa. Aprecio o fato de que muitos amigos não me esqueceram, e ainda estou surpreso pelo apoio recebido de muita gente branca. Acho que isto aconteceu porque eram pessoas cultas e sabiam que o que tinha ocorrido era injusto. É muito triste que coisas assim aconteçam comigo ou a Doctor King, ou a Malcolm X ou a outras pessoas e que ninguém se oponha e tudo continue igual. Se deixarmos que fatos semelhantes ocorram sem protestarmos, acabaremos perdendo todos os nossos direitos. (BROWN⁵² *apud* LAPUENTE, 1997, p. 11).

⁵² JAMES Brown. Sex machine. In: LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do soul music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

O discurso do cantor retrata a situação de milhares de negros, não apenas em seu país de origem, mas também no Brasil. Anos antes ele já alertava: “80% da população negra não recebe educação. Isso significa um percentual de 80% de criminosos e assassinos profissionais” (BROWN⁵³ *apud* LAPUENTE, 1997, p. 11). O fato de ser alguém que, mesmo com todo o sucesso, continuava em permanente situação de inferioridade, mas sempre com um discurso de valorização de auto-estima pode ser considerado um dos aspectos que promovem ainda hoje a identificação dos fãs.

Para os freqüentadores do Quarteirão do *Soul*, a presença de James Brown é uma constante. Todos fazem questão de explicitar que conhecem o cantor e sua obra. Podemos perceber sua influência pelos relatos do primeiro contato visual que tiveram com o cantor, em períodos variados, de acordo com a idade destes. Ronaldo Black, hoje com 50 anos afirma:

Quando chegou 1972, surgiu o James Brown na TV Tupi pela primeira vez. Nós vimos o James Brown aquele cara com a boca funil, nós ainda usávamos boca sino. Ele com aquela boca funil dançando e deslizando, com aquele deslizo que a gente faz. A gente ficou encantado com aquilo. Poxa nós vimos o cara assim. A gente não falava direito James Brown a gente enrolava João Brown, Janes Brown. E nisso pegamos o estilo também fomos dos fundadores do Máscara Negra. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

Para o então guardador de carros Lourinho, hoje com 54 anos, o contato veio primeiro pela música de Brown:

A gente começou dançar na época da Jovem Guarda, dançando até que conheci o Soul na década de 70, em 70 que surgiu o embalo, aquela febre do James Brown chegando com aquele negócio Sex Machine, várias músicas, então o pessoal começou cantar, ouvia as músicas e gostou. Eu, foi na boate, eu tomava conta de carro ali na Afonso Pena com Getúlio Vargas, eu tomava conta de carro lá, e de noite eu tomava conta de carro em boate, então eu via as mulheres treinando de manhã, elas ensaiavam para a noite fazer strip-tease, dançava muito naquela época. Então a primeira vez que eu ouvi James Brown na boate, foi na década de 70 aí eu senti firmeza e comecei dançar meus pés não pararam mais e dançava igual doido, aquele negócio todo e o pessoal falou: ‘você tá doido, menino?’ Foi passando o tempo. Eu fiquei na rua três anos. Três anos não é brincadeira não, na rua, dormindo mesmo é a vida mesmo. Fiquei três anos na rua aí tomando conta de carro e ouvindo James Brown direto nas boates. (Lourinho, 25 ago. 2007).

⁵³ JAMES Brown. Sex machine. In: LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do soul music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

A sedução do som de James Brown, tinha um reforço nas letras que afirmavam a identidade negra, algumas eram traduzidas por Geraldão na Rádio Cultura. Raimundo, o DJ do Máscara Negra explica o fascínio que ele criava nos bailes:

James Brown foi o que mais tocou e o que mais tem disco bom. As letras são fortes, é bem melhor que o *hip-hop* de hoje. Algumas músicas eram traduzidas, tinha influência com a raça negra. Tanto o Geraldão da Rádio Cultura, muitas vezes ele traduzia as músicas. E muitos também já sabiam o que era falado. (DJ Tatu, 20 nov. 2007).

Eduardo mais jovem, confirma a visão do DJ:

Meu hino é James Brown. O pessoal da minha faixa etária ouvia, mas não sabia que movimento era esse. É o *soul*, antigamente a gente falava que era o Brown. O James Brown é que é o papa mesmo do *soul* o pai do *soul*, mas tem a Aretha Franklin, tem Bob Bird, tem muito mais, mas as pessoas só gostam do James Brown. Mas muitas vezes você ouve e só quer James Brown. Por exemplo, Sex Machine. Se chegar no som e não tocar Sex Machine para os caras é como se não tivesse tocado nada. É como você ir a Roma e não ver o Papa. Então Sex Machine é o carro chefe. O pessoal gosta também de *Soul Power*, parece que o pessoal se identifica a 'alma poderosa', o pessoal se identifica é o *soul* mesmo. (Eduardo, dia 16 jun. 2007).

O primeiro contato dos fãs com a imagem de James Brown revela o fascínio que o processo de identificação com o cantor traria. Assim como no cinema, quando o espectador vive uma relação de encantamento e sedução com as imagens. É quase um processo de "sonhar acordado". Os personagens não precisam contar ao espectador o que sentem, pois ele percebe aquela presença e realidade como se fosse sua, como se dela fizesse parte. Béla Baláz nos chama a atenção para esse processo de identificação:

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta, Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha para o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem como nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de 'identificação'. (BALÁZ, 1983, p. 85).

A identificação do homem comum permite que ele vivencie através do herói,

no caso James Brown, o sonho de poder e conquista, espelhados no imaginário apresentado nos seus shows, com o vestuário sofisticado, mulheres bonitas. Situações distantes da vida real da maioria daquelas pessoas. O contato com a imagem de James Brown, ainda que escasso em Belo Horizonte, mesmo nos anos 80, fazia com que os fãs se deslocassem de seus locais de origem e empreendessem algumas jornadas para admirá-lo, como nos explicam os dançarinos do grupo *Brother Soul*:

Clipe do James Brown a gente não tinha visto ainda. A não ser em 1978, no programa Rock in Concert na televisão, a gente viu um clipe lá básico foi uma coisa rápida e sumiu. Não tinha vídeo e nenhum clipe de James Brown, a não ser os discos mesmo. E teve essa época no DCE esse evento cultural que era em telão, em 1985. Na época tinha vários cantores de Rock - Iron Maiden, Janes Joplin e a gente chegou. Tínhamos saído do som de madrugada, todo mundo de paletó cansado, suado aquela confusão toda. A gente saiu a pé do Renascença lá para o DCE, lá em cima. A gente chegou lá de manhã eram mais ou menos 10 h. O show começou já era quase meio dia depois do show do Iron Maiden e da Janis Joplin. E a gente chegou todo mundo de terno, blazer, morrendo de sono e cansados, mas doidos para ver o James Brown que ninguém tinha visto ainda. O pessoal do rock achou estranho aquilo, 'que monte de pastor é esse?', não sabiam o que estava acontecendo. Quando apareceu o James Brown a gente já saiu da poltrona foi para o carpete e já deu aquela rodada e já dançou. E a gente ficou prestando atenção. Então essa imagem para a gente que foi a primeira imagem de James Brown com as músicas que já conhecíamos. (Conrad, 05 fev. 2006).

E, presentes na mesma ocasião estavam os componentes de outro grupo de dança, o *BH Soul*.

É uma coisa, a magia, mas a magia maior ainda foi ter acesso a imagem de James Brown, a imagem de James Brown foi em meados de 86, me parece que foi na década de 80 quando foi exibido o primeiro clipe do James Brown no DCE lá em cima na Gonçalves Dias, hoje é um cinema lá. Então quando eu vi aquelas imagens, James Brown, ele dançando eu descobri uma grande magia. Descobrir que ele estava dançando passos que eu, que ele, que outro já dançavam sem ver. Então você vê uma coisa, parece que ele transporta a distância para a gente através das suas expressões, através da sua música, ele transporta para a gente o que ele fazia no palco, então é impressionante, puxa vida, como é que eu vou dançar alguns passos que James Brown dança sem tê-lo visto dançar, como é que o outro dança os passos sem nunca tê-lo visto dançar. Então realmente é uma coisa mágica. James Brown lamentavelmente nos deixou, foi uma coisa assim muito triste, mas o que nos consola é exatamente o legado que ele deixou. Somos co-herdeiros do James Brown e do legado que ele deixou. (Stevie, 13 jan. 2007).

Na fala dos dançarinos percebe-se o processo de identificação com o ídolo. Ao ver suas imagens eles se transportam para a tela e vivenciam as emoções do

cantor como suas, incorporando em seu imaginário o poder de sedução, a força do astro, o que só faz aumentar o mito. James Brown é o grande modelo dos freqüentadores do *soul* e do Quarteirão do *Soul*. Os fãs conhecem dados de sua biografia, acompanharam as disputas pelo seu enterro e, até mesmo, lamentam o destino de seu espólio, como na fala de Lourinho, que caracteriza este como um problema dos fãs e não apenas da família de Brown:

O soul tinha que nascer em Belo Horizonte, em vez de ser nos EUA tinha que ser em Belo Horizonte porque o soul é pai de tudo, a matéria e nós estamos aqui meio 'injurados' porque está tendo o problema do James Brown lá. Ele morreu. Então nós estamos com um problema aí, sabe, porque problema financeiro lá, o pessoal querendo a herança do cara. Não sei se é muito dinheiro, sabe como é que é, negro não liga muito pra dinheiro a gente procura se divertir, dinheiro, ninguém pensa em dinheiro. (Lourinho, 25 ago. 2007).

Thompson (1988, p. 191) apresenta uma forma de relacionamento entre o espectador e os produtos da mídia por ele denominada “intimidade não recíproca à distância”. Essa forma de relacionamento, estabelecida a partir da interação mediada proporcionada pelos meios de comunicação de massa, cria uma sensação de intimidade, como percebemos nas falas dos fãs, que denotam, ao mesmo tempo, um fascínio pelo cantor e uma intimidade criada a partir dos detalhes que sabem de sua vida, a partir da mesma dança que eles partilham. Um aspecto que é denotado quando ressaltam que faziam “a mesma dança” de Brown, mesmo sem nunca tê-lo visto.

A interação mediada, pelo fato de ser monológica, não pressupõe reciprocidade. Portanto, os fãs se aproximam do ídolo, vivem seus sentimentos, sem ter que colocá-los numa perspectiva relacional, criando uma imagem idealizada deste, que poderia facilmente ser rompida numa relação de interação face-a-face.

O fascínio pelo cantor, que morreu em 2006, ainda no auge de sua forma, apesar dos seus 73 anos, contribui para o crescimento de seu mito. Mesmo porque os freqüentadores do Quarteirão do *Soul* já passaram dos 40 anos e espelham sua vitalidade na de Brown, e fazem questão de exibir em suas coreografias a influência do cantor. A dança é um dos significantes para os freqüentadores do movimento *soul* que têm nela todo um código de comportamento e identificação, como veremos em seguida.

5.3 A dança black

A dança presentifica-se como uma possibilidade eficiente de elaboração do conhecimento e do processamento de nexos de sentido. Isso decorre do fato de trabalhar a partir da matriz primária da comunicação: o corpo em movimento. Ou seja, a dança nada mais é do que um processo de comunicação altamente complexo e especializado que emergiu no corpo quando este se mostrou apto a elaborar processos simbólicos nascidos de caldos culturais. (GREINER, 2003, p. 49).

Um dos principais elementos que caracteriza os *blacks* é a sua dança. A dança tem para os freqüentadores do movimento *soul* um caráter distintivo. Assim como o vestuário, algumas expressões e gestos, a dança *soul* marca uma identificação entre os seguidores do movimento. Desde seu surgimento no país, foram criados diversos grupos de dança que freqüentavam os bailes, tinham vestuário e coreografia diferenciados. Atualmente, em Belo Horizonte, os dois grupos que seguem a tradição são *Brother Soul*, composto por 04 membros: Tito, Adenauer, Conrad e José Adão e a *Equipe BH Soul*, formada por Stevie, Ronaldo Black e Jair.

A dança *soul* surgiu nos bailes como uma forma de diferenciação dos dançarinos frente ao grupo, mas ao mesmo tempo, uma forma de se inserir nesse grupo. É também uma forma de afirmação da identidade negra. A dança *soul* é pautada sempre na elegância dos gestos, do relacionamento com outros membros, sejam homens, ou mulheres. Para Gerson King Combo:

Dançar, você tira de dentro de si uma energia junto com a tua cabeça e o coração, junta cabeça e coração. A energia bate em encontro, aí já, opa [...] é um ritmo. Então Soul, dançar Black é Soul, Black Soul Music. Então você vai se sentindo elegante. É uma mistura de coração e mente, mente e coração, ali na dinâmica do [...] o cara dançando Black, ele se sente sexy, uma coisa assim, porque não tinha o que pensar, não tinha o que falar. Era uma fuga para o belo do negro, de dentro. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

A apresentação dos dançarinos, o domínio do corpo e do espaço individualizam e, ao mesmo tempo, criam um sentimento de pertencimento coletivo, de inserção social. A partir da dança estabelecem-se novas relações entre o dançarino e sua visão de mundo e entre este e os outros membros do grupo.

A dimensão espacial pode ser sentida, percebida e explorada através do movimento corporal. A pele contém, limita e projeta. Como limite de união e separação entre espaço interior e exterior, a pele possibilita a incessante e dinâmica projeção para um e outro âmbito espacial. O espaço interior encerra todo o conteúdo da pele para dentro; é o âmbito de tudo o que acontece em seus espaços vazios e cheios, do volume e das dimensões lineares do corpo. O espaço exterior compreende tudo que está além da pele; é o âmbito do mundo físico circundante. (BRIKMAN, 1989, p. 18).

O contato com a *soul music*, possibilita, pela dança uma externalização dos conflitos e, de certa forma, das discriminações às quais os negros são submetidos:

Começamos a expressar o Soul Music de uma forma que ele, ao invés de penetrar em nosso ouvido, ele saísse chorando em nossos poros e o que aconteceu: - descobrimos a dança. Então ao descobrir a dança, descobrimos também que poderíamos fazer alguma coisa que chamasse a atenção não só daquela forma negativa com nosso cabelo Black Power, a calça cintura alta, a cor, era uma coisa que chamasse a atenção de modo positivo. O que aconteceu: - isso elevou a nossa auto-estima, a minha e de todos os colegas do Soul até hoje. A elevação dessa auto-estima foi muito importante porque a cada passo novo que a gente dá de Soul a gente se sente mais importante. (Stevie, 13 jan. 2007).

Nesse sentido, a dança para o freqüentador do movimento *soul* constitui um momento em que ele se integra ao grupo, e também é o momento em que ele revela seu talento, sua individualidade. É um momento de alteridade, que se traduz na performance da dança. Entendemos aqui a performance como na definição de Gonçalves, para quem:

A performance poderia ser considerada uma manifestação artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação e arte que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações e propor mudanças nas formas de percepção do que está estabelecido. (GONÇALVES, 2003, p. 12).

A dança do *soul* não tem como objetivo único a diversão. Ela é um momento de sacração, no qual o dançarino revela seus talentos, e distingue-se socialmente no grupo. A distinção que lhe é negada cotidianamente, pelas baixas condições de trabalho, estudo e ganho, é substituída pelo orgulho na pista de dança, ou no espaço da rua, como no caso do Quarteirão do *Soul*. Esta performance se completa com o reconhecimento do outro. Quando os dançarinos são alvo de fotografias, ou filmagens, os passos se mostram mais rebuscados, a altivez de postura floresce. Os passos tomam mais espaço na pista, seu espaço social se amplia.

A expressão corporal funcionaliza a linguagem do corpo em suas estruturações, componentes e desenvolvimentos. Por isso, sua prática leva à manifestação da personalidade, a um conhecimento e uma consciência mais completos, para fora e para dentro de si mesmo e, enfim, a uma comunicação fluida, capaz de promover uma profunda transformação da atitude básica da personalidade. (BRIKMAN, 1989, p. 16).

A personalidade que se revela na dança *soul*, traduz a visão de mundo dos dançarinos, uma incorporação do estilo do seu modelo arquetípico - James Brown, e o atrelamento a ritmos e à ginga própria do negro brasileiro. Na dança enfatiza-se a questão do orgulho negro, uma das matrizes ideológicas do movimento *soul*.

A questão do estereótipo, não melhor do estereótipo, a questão da dança plástica só o brasileiro dança o autêntico Soul a exemplo do James Brown. Nem o americano dança o que James Brown dança. Nem o atual e nem aqueles dançavam na época do Soul dos anos 70. Porque é mais ou menos como o futebol. Chegou aqui e criou uma identidade própria. O Soul aqui foi criando uma identidade própria porque nós brasileiros temos a ginga. Essa questão da nossa mistura racial e a influência forte da questão da cultura negra, da etnia negra, afro, fez com que a ginga se tornasse forte não só no esporte como na música. E fácil. O Soul era dançado por um movimento, com todo o corpo, cabeça, mas muito forte com os pés. Era o movimento dos pés, era a leveza dos pés, aquele brilho. Você flutuava. Isso daí era o que James Brown fazia. Tem todo um contexto uma plástica, na dança, na expressão. Aí sim, uma coisa que a Soul Grand Prix começou a levantar porque a gente não admitia. O black dançava só olhando para o chão porque ele queria ver os seus movimentos. E a gente achava que aquilo não era legal. Tinha que levantar a cabeça e ter o orgulho e a Soul Grand Prix, através do seu grupo de dança que era o Angola Soul, o Grupo Soul e outros grupos como o Philadelphia começaram a dançar e ter uma postura de levantar a cabeça e mostrar a expressão facial. Aí fez com que o movimento desse uma virada e [...] a cabeça começa a subir. Até, a propósito, também para gente não deixar de fora, essa coisa da cabeça, o Tornado quando foi para o Festival da Canção⁵⁴, usou muito o próprio black. Então ele batia muito a cabeça quando dançou a música BR 3. Essas coisas foram se encaixando no formato da dança, para completar uma dança. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

A performance do dançarino era o momento de sagração da semana, existia toda uma preparação, um ritual que tinha no baile seu momento de glória, de êxtase.

Ai dava o show mesmo e dançava, você dançava assim como se fosse a última vez, você falava hoje eu vou morrer dançando. É como se fosse isso, então você sentia seu coração pulsar, mas você não morria, eu estou vivo até hoje. Mas quando você dançava você dava tudo de si como se fosse a última vez que você estava dançando. Porque no outro sábado você não sabia se ia ter mais. Você fazia daquilo ali como se fosse um encontro com você mesmo, um momento único só seu. Ali você era realmente o artista. A gente esperava mesmo e molhava a roupa, alguns amigos chegaram a

⁵⁴ O V FIC, Festival Internacional da Canção, que o lançou ao estrelato com BR3, como já foi mencionado.

pegar pneumonia. Porque você dançava molhava a roupa, não tinha outra. Você saía no frio todo molhado e chegava até a pegar pneumonia. Mas então é tudo em amor ao soul. Muitas vezes o que a gente fazia, chegava no sábado se comia só macarrão. Eu por, exemplo falava, com a minha mãe 'faz só macarrão'. Ai você ia ao mercado comprava queijo para colocar no macarrão com carne moída para dar energia, carboidrato. Só para dançar. (Eduardo, 16 jun. 2007).

No baile, o dançarino se transporta para um mundo em que se mescla o real e o imaginário. Naquele momento ele incorpora outro papel, diferente da dura realidade do cotidiano. “A expressão corporal se propõe, precisamente, a abrir caminhos e possibilitar a representação desse mundo imaginário” (BRIKMAN, 1989, p. 76). Nesse imaginário criado pelos freqüentadores dos bailes, aflora a sua sensualidade, seu domínio do espaço e de pertencimento à sociedade.

O cara fica dançando a noite inteira, não para nunca. Mas esse cara não cansa? Uma música atrás da outra só quando para ele para, se enxuga, a toalhinha dele aí ele volta de novo, quer dizer, então dançar Black é um sentimento que dá de querer coisas [...] e as meninas ficam olhando e quanto melhor você dança mais você é observado. Esse que é [...] era antigamente é e vai ser sempre a dança Black. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

O baile segue um ritual, assim como a dança. Os bailes, geralmente começam com um ritmo mais lento, mais sincopado. Na sua metade entra a música lenta e o final é o *soul* mais pesado, mais ritmado. Os grupos se distinguem e os dançarinos mais hábeis ficam mais próximos do palco, ou do local onde fica o DJ. Existe certa discriminação, quase uma zombaria, em relação àqueles que não sabem dançar e apenas se vestem de *black*, como nos revela Gerson King Combo:

Agora tem uma historinha aqui. Fui chamado para fazer um show lá em Minas com o pessoal do Dema. Olha, tinha um cidadão lá todo caracterizado. Eu falei: 'Meu Deus, esse aí vai arrasar'. Ele era o mais bem vestido Black. Um chapéu lindo, um terno, mas todo diferente. Eu falei: 'Ah, meu Deus do céu'. Aí começa o Soul. Os mais mal caracterizados dançavam, abriam a perna⁵⁵ e o negrão parado lá, e pensei: 'mas quando ele entrar, ele vai arrasar'. Minha filha, quando ele deu dois passos eu falei: 'mas o que [...] não vai dançar, não ô Black?' - 'Não aqui já dá até ritmo'. - Ele dava dois passinhos, não sabia dançar nada. Então eu pensei: 'vou chamar aquela figura pra dançar comigo'. E ele foi ao palco, dava dois passinhos assim e voltava, mas não saía do lugar. Um para lá, outro para cá. Só fazia tipo. Eu nunca mais esqueci essa figuraça. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

⁵⁵ “Abrir a perna” refere-se ao passo chamado “espaguete”, em que o dançarino faz uma abertura de pernas e quase encosta no chão. O espaguete é um dos passos mais difíceis do *soul*.

A dança black é estruturada em alguns passos nos quais o dançarino se exhibe em grupo, são as coreografias chamadas de “passinhos”, ou individualmente. No transcorrer dos bailes, ou mesmo no Quarteirão do *Soul*, forma-se uma roda e cada dançarino se exhibe individualmente no centro. Ao contrário do *hip-hop*, quando as danças individuais são apresentadas com um aspecto de competição entre os membros das “tribos” ou *crew*⁵⁶, no *soul* as exibições individuais não têm esse aspecto. Ainda que cada qual queira se exhibir, as danças são sempre exaltadas pelos parceiros, que intervêm com brincadeiras e às vezes formam duplas. Dom Filó explica a seqüência geral da dança:

*A dança Soul é dividida em sets*⁵⁷. São vários sets diferentes que você compõe pra você fazer uma dança. Os dançarinos são os mais variados, você olha dez dançarinos cada um tem um estilo diferente. Por isso o Soul, realmente é genuíno. Cada um criou a sua performance. Por exemplo, uma música como *Earth, Wind & Fire*, você dança em coreografia. A dança tem uma levada swingada, duas, três pessoas puxam quatro, cinco passos então toda galera faz igual. Já as músicas do James Brown você tem que fazer realmente. Eles chamam de quebra coco, quebra assoalho, porque você tem que dançar sozinho, tem que tirar de si o que está ouvindo. Talvez isso seria o que ele (Brown) queria fazer quando se apresentava, mas os americanos, mesmo estando ali pertinho, os irmãos, eles não entenderam e nós rapidinho sugamos isso. E aqui no Rio de Janeiro isso foi mole. Os bailes começaram e a negrada rapidamente começou a fazer igual. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

Um outro aspecto presente nos bailes e nos encontros no Quarteirão do *Soul* e que compõem o gestual do *black* é o cumprimento. Assim como eles se denominam “*brothers*” e “*sisters*”, a maioria dos blacks ao chegar aos lugares se cumprimenta de uma forma especial, com uma série de movimentos que identifica os pertencedores àquele grupo. O ritual existe desde os anos 70, como canta Gerson King Combo nos seus mandamentos: “*fazer sempre o cumprimento black*”.

Mais negros chegam e se cumprimentam num ritual de gestos, punhos tocando-se ligeiramente dentro de uma seqüência mímica, tanto mais complicada, quando maior é o conhecimento das pessoas ou dos grupos entre si. O mais simples é apertar fortemente a mão do parceiro, por baixo, um segurando o polegar do outro. (FRIAS, 1976, p. 5).

Assim como os *Black Panthers* tinham no braço erguido com o punho fechado

⁵⁶ *Crew* ou bondes são as denominações mais corretas para os grupos que se formam entre os adeptos do *hip-hop*.

⁵⁷ *Sets* são as séries de movimentos que compõem a dança *soul* e podem ser executados sozinhos ou em grupo.

um distintivo de filiação, o cumprimento *black* é uma forma de se demonstrar a identificação dos *brothers* entre si. O cumprimento é feito a partir de uma série de gestos de mãos, que não são passíveis de reprodução escrita. Nos anos 70 ele constituía uma forma mais sofisticada. Ouvimos relatos de uma dupla que usava 92 passos em um único cumprimento. Com o passar do tempo ele se simplifica, mas continua sendo usado.

A importância desse cumprimento é para selar o laço de amizade que um tem pelo outro, o laço de irmandade, o laço de respeito, consideração. O cumprimento é uma coisa tão importante que não importa a forma como é feito. (Branca de Neve, 13 jan. 2007).

A importância reside no fato da irmandade, do encontro com a alteridade. O pertencer ao grupo, que ao mesmo tempo se distingue, mas se iguala a outros grupos, promovendo assim uma espécie de inserção social.

Esse é o cumprimento, isso é muito importante no dia-a-dia de cada ser humano, isso faz lembrar exatamente da união que nós temos é a união que Deus quer que a gente sempre tenha. Conforme o Branca falou não tem cor, não tem credo, não tem área social, não tem nada disso, todos são iguais exatamente isso. (Stevie, 13 jan. 2007).

Os *blacks* fazem questão de ressaltar a diferença entre o cumprimento do *soul* e o do *hip-hop*, pois o cumprimento *soul* é focado na irmandade, ao contrário da disputa explicitada naquele do *hip-hop*, como explica Cláudio José, apelidado Branca de Neve:

Já estão tentando fazer os novos cumprimentos que a gente vai estrear em Minas Gerais e entre São Paulo, Rio e Minas Gerais, então vai sair um novo cumprimento em breve, é um cumprimento mais simples para acabar a mistura entre o cumprimento do hip-hop e o cumprimento do soul. [...] É diferente do cumprimento do hip-hop que é um cumprimento que você sente que tem um ar de briga, um ar de má-querência no cumprimento porque eles não se tomam como irmãos e os nossos cumprimentos se tomam como irmãos. (Branca de Neve, 13 jan. 2007).

A dança e o cumprimento, além do tratamento por *brothers* e *sisters*, completam-se com a vestimenta *black*. O traje dos *blacks*, desde o início do movimento no Rio de Janeiro, teve uma importância fundamental na constituição do grupo, na particularização do movimento *soul* e no processo de elevação da auto-estima dos negros. Discutimos isso na seqüência.

5.4 A moda black

A moda diz respeito a uma questão essencial para nossos contemporâneos, talvez a mais essencial de todas: a de sua identidade. Sendo assim, interpretar esse fenômeno como um sinal suplementar do materialismo do Ocidente apenas leva a torná-lo incompreensível. (ERNER, 2005, p. 219).

A moda, desde o final do século passado começa a ser discutida em perspectiva acadêmica. Desde a antiguidade os trajes já eram considerados elementos de diferenciação social. Nobres distinguiam-se de plebeus, trabalhadores rurais do homem citadino. Distinções acerca da etnia e da religiosidade revelavam-se pelos trajes usados. A moda cria identidades entre os seus usuários, revela posturas políticas, afirma a individualidade e também a sensação de pertencimento aos grupos sociais. O advento da produção em série, a apropriação por grupos sócio-políticos que fazem da vestimenta uma bandeira de seus propósitos, faz com que a moda seja vista como um elemento preponderante na análise social de determinados grupos, como no caso dos participantes do movimento *soul*.

No transcorrer do século XX, principalmente no período pós Segunda-Guerra, a moda começa a ser disseminada em grande escala, com o advento do *prêt-à-porter*, com os modelos prontos, que podiam ser adquiridos nos magazines em todo o mundo. No final dos anos 50, a geração *baby-boom* busca nos tipos sociais estereotipados no cinema e na música os modelos de filiação e de afirmação de sua identidade. A grande revolução na vestimenta começa a partir desse momento.

Para compreender como os novos significados são conferidos a itens de vestuário, e o papel da cultura popular nesse processo, lançarei mão de teorias segundo as quais alguns itens da cultura popular, entre eles o vestuário, são 'abertos', pois são frequentemente redefinidos tanto pelos criadores de cultura como pelos consumidores. O cinema e a música são elementos importantes nesse processo. Ao associar imagens de destaque a peças de roupas específicas, ambos alteram o significado dessas peças e seu poder simbólico para o público. (CRANE, 2006, p. 339).

A moda, assim como a música, que começa a surgir a partir do final dos anos 50 tem nos jovens seu público alvo e principais disseminadores das novas tendências. A moda para os jovens começa a representar uma primeira forma de diferenciação e identificação dentro de seu grupo social.

Entretanto, essas tendências, populares particularmente entre os jovens, mostram mais uma vez que a moda é antes de tudo uma maneira de elaborar a identidade. Pela aparência que assume, um indivíduo se situa em relação aos outros, como também em relação a si mesmo. Nessas condições, a moda é um dos meios que ele utiliza para se tornar ele mesmo. (ERNER, 2005, p. 220).

Crane observa que a preocupação com o visual já fazia parte das preocupações da comunidade negra nos Estados Unidos desde o final do século XIX. Ela ressalta que parte dessa preocupação diz respeito ao fato destas pessoas sentirem necessidade de se apresentar bem nos eventos sociais (igreja, passeios).

Desde o final do século XIX, as roupas têm tido um significado especial na cultura negra americana, em parte por causa da importância atribuída por homens e mulheres à apresentação pessoal nas ruas de bairros negros e em igrejas. Uma importante fonte de entretenimento para ambos os sexos era andar pelo bairro exibindo as próprias roupas e observando as dos outros. Os rapazes, particularmente, orgulhavam-se bastante de se vestir elegantemente. (CRANE, 2006, p. 379-380).

Essa preocupação com o visual, diz respeito, em primeiro lugar aos momentos de lazer. A autora apresenta uma discussão da separação entre a vestimenta de trabalho e do lazer, como forma de diferenciação social. Enquanto a roupa de trabalho revela o status econômico e social, essa distinção deixa de existir na roupa de lazer. As atividades de lazer criam uma outra esfera de inserção social, que não a da estratificação econômica.

[...] As sociedades contemporâneas são caracterizadas por uma disjunção entre economia e cultura, entre trabalho e lazer. Isso sugere que, com base em ocupações e profissões, a população é diferenciada em classes sociais distintas cujos membros devem exibir identidades marcadas por tipos de atitude e comportamento característicos no local de trabalho. Fora da esfera econômica, as bases de estratificação são configurações culturais fundamentadas em estilo de vida, valores e conceitos de identidade pessoal e de gênero. As atividades de lazer, entre elas o consumo, moldam as percepções que os indivíduos têm de si mesmos e, para muitos, são mais significativas que o trabalho. (CRANE, 2006, p. 44).

A construção da imagem social do indivíduo nos momentos de lazer diferencia-o das atividades cotidianas. Novos papéis podem ser assumidos, em momentos específicos, sem que haja o comprometimento da identidade do indivíduo, que alterna seus papéis sociais. Assim o militar Eduardo Resende pode assumir nas tardes de sábado seu papel de dançarino no Quarteirão do *Soul*.

Os indivíduos são tão mais lúcidos em relação às suas escolhas de vestuário que doravante se tornam superinformados sobre os significados dos *looks*. Além disso, a uniformização das aparências não resulta da imitação de um modelo sugerido pelas classes dominantes. Nossa sociedade se caracteriza por sua reflexividade, sua capacidade de decifrar os símbolos sociais que são as roupas ou as marcas. Esses símbolos podem informar sobre a posição social de um indivíduo, às vezes também sobre seu nível de renda. Contudo, são sobretudo instrutivos a respeito da imagem que este último quer refletir. (ERNER, 2005, p. 226).

O momento dos bailes, ou do encontro no Quarteirão do *Soul* é um momento de exceção na vida cotidiana, momento em que os freqüentadores têm a liberdade de escolher os papéis que querem desempenhar. Portanto, o vestuário, sua composição aliada aos gestos e à dança faz com que os dançarinos construam, naquele momento um personagem, muitas vezes distinto do papel que desempenham no dia-a-dia. Lá as histórias que os trajes contam são de orgulho e altivez.

A variedade de opções de estilos de vida disponíveis na sociedade contemporânea liberta o indivíduo da tradição e lhe permite fazer escolhas que criem uma auto-identidade significativa. A construção e a apresentação do eu tornam-se preocupações importantes na medida em que uma pessoa reavalia continuamente a importância de eventos e compromissos passados e presentes. O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar 'narrativas próprias' que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro. (CRANE, 2006, p. 37).

Essa identidade se constrói a partir da vestimenta, traz os elementos que refletem a forma como o indivíduo quer se inserir, e principalmente, a forma como este quer ser percebido pelo grupo.

Aí nós criamos aquela imagem de uma pessoa forte, bem nutrida, pobre da periferia, mas com saúde. Mostrar que a gente não vivia sob aquele [...] não era tudo crioulo que era tudo maluco, como é que falavam: 'esse negão aí'. Então a gente botou aquela imagem. Minha falecida esposa, Angélica Maria, criou a grife, criou a imagem. Ela me vestia dos pés a cabeça, mandava fazer as botas, quer dizer, ela criou a imagem da pessoa, do King. King o forte, gordo, bem nutrido, come bem. Eu adorei porque as pessoas me curtem até hoje. E o que acontece no soul? Eu não posso me apresentar assim, sem aquela vestimenta porque parece que, eu estou disfarçado, eu ando na rua quase ninguém me conhece. Se eu botar certa touca, aí na mesma hora. Quer dizer, ficou a imagem. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

A partir, principalmente dos anos 60, com a ascensão dos movimentos pela igualdade racial, sexual, movimento feminista, movimento hippie e o movimento estudantil, entre outros, a moda passa a ter características políticas. O vestir torna-

se uma declaração político-ideológica. A moda *soul* representa o movimento de afirmação da identidade negra.

Pode-se afirmar que a moda *soul*, como toda moda, mantém uma relação direta e ininterrupta com o costume. Mas, por seu compromisso específico com um grupo étnico em condição minoritária, o diálogo estabelecido é duplo ou, se se preferir, referido a dois diferentes costumes ou tradições. De um lado, a moda *soul* dialoga com o costume dominante na sociedade envolvente, tomando-o como referência a partir da qual procura se distanciar e diferenciar. De outro lado, ela evoca - e dialoga - com o costume e a tradição nos quais o grupo vai buscar resgatar sua originalidade e o que seria sua autenticidade. (GIACOMINI, 2006, p. 201).

A moda *soul*, principalmente aquela surgida no Rio de Janeiro, alternava-se entre a extravagância das vestimentas coloridas e da influência afro e a elegância composta pelos ternos, possibilitando uma alternativa em relação à moda tradicional vigente, e carregava na escolha a peculiaridade dos grupos de filiação.

Porque a partir de determinado momento a gente começou a criar a nossa própria maneira de vestir. Que era muito elegante. Porque era uma roupa que batia com a gente. Diferente de você chegar ali e comprar uma roupa numa butique. Era diferente você comprar uma roupa numa loja. Você fazia a sua roupa. A calça vinha na sua medida, o sapato vinha na sua medida, os sapatos eram umas obras de arte porque eram sapatos com tom sobre tom que eles chamavam de salada de frutas. (Mr. Funky Santos, 03 jul. 2007).

A moda *soul* foi, nesse momento, um determinante para a afirmação da identidade negra.

A importância é o seguinte, é a identificação porque existia um provérbio antigo que assim, pelo que você está vestido, pelo que você tem você mostra a tua personalidade. O carioca era muito galhofeiro. Eles não andavam bem vestidos, eles andavam mais esbugalhados. O carioca arrumava cada sapato de 3 andares e não sei o quê, mas era bonito, era coisa bonita, mas só que por um lado, eu fazia aquele negro bem vestido, com tipo. Fazia justamente para eles copiarem. Alguns copiaram, mas a maioria da periferia já andava com uma galhofa. Cada um que pintasse mais coisa viesse mais colorido, era mais olhado pelas meninas. Em 1975 quando estava afluindo o Black Rio existia até desfile, o mais bonito negro, o mais bonita, o mais dançarino, o casal mais dançarino. Então as roupas influenciavam muito até por questão deles se identificarem no grupo. Aquele grupo, aquele é da gravatinha, aquele é paletó e fazia paletó, terno, gravata. Eles se sentiam gente, se sentiam maravilhosamente gente, porque nunca se usou terno e gravata, não tinha oportunidade. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

Os trajes alternavam os elementos da cultura convencional, ou seja, terno e gravata, ou usavam variações da moda também convencional, mas adaptando-as à sua visão de mundo e aos apelos da identidade *black*. Eram comuns camisetas com

desenhos de capas de discos, frases de exaltação do *soul power*, ou do *black power*. Mas o principal, como revela a fala de King Combo é o fato de a moda demarcar um sentimento de valorização, de auto-estima, em suas palavras “*de se sentir maravilhosamente gente*”.

Sendo um amálgama de materiais extraídos de diversas fontes, os estilos de roupas têm significados diferentes para diferentes grupos sociais. Assim como alguns gêneros de música e literatura populares, os estilos de roupas são significativos para os grupos sociais em que se originam ou para aqueles aos quais são dirigidos, mas freqüentemente incompreensíveis para os que estão fora desses contextos sociais. (CRANE, 2006, p. 47).

A distinção entre os grupos era fortemente marcada pelas visões políticas com as quais se identificavam no momento, e passava ao largo de outros setores da sociedade que não tinham (ou ainda hoje não têm) afinidade com o estilo dos *blacks*. Existiam basicamente dois grupos: o que se identificava com os ideais africanos e aquele mais próximo ao poder negro do Black Panther. Dom Filó, adepto deste último, explica a distinção:

Você tinha aqueles que eram apaixonados pela África, usavam aquelas calças coloridas, o cabelo também era afro ou trançado. Na época não era muito trançado era mais afro porque não tinha ainda a leitura das tranças, mas já tinham os coquinhos que eram feitos em casa, que ganharam publicamente a rua com aqueles barbantes coloridos. E as batas que eram características daquele jovem, o consciente. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

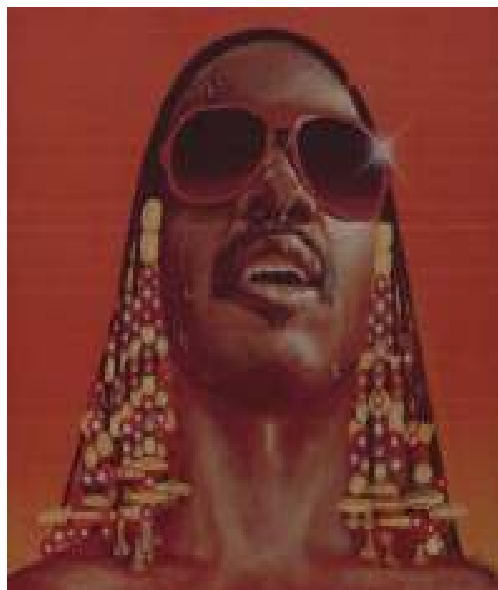


Foto 01 - Modelo Afro (Stevie Wonder)

Fonte: Disponível em: <<http://www.steviewonder.org.uk/Songs/HotterThanJuly/master6.jpg>>.

Convivendo com o modelo afro, o visual black que era mais agressivo.

E por outro lado tinha aquele que já fazia o visual diferente que era o black, o visual que começamos a assumir. Você tinha na época, muito pouca opção de roupa. Não tinha silk screen, não tinha nada. Você tinha camisas que eram pintadas pelos próprios blacks e eles tiravam, alguns especialistas pintavam, das próprias capas dos discos que geralmente eram da Soul Grand Prix, de James Brown. Eles pintavam aquelas camisas coladas no corpo que eram malha Hering mais baratas, mas sempre calça jeans que na verdade deixou de ser Alpargatas para ser a calça Lee que começaram a ser compradas no câmbio negro, geralmente nas zonas de cais do porto. Então você tinha algumas coisas que eram praxe, as calças jeans que vinham largas e eram todas apertadas no contexto Black e os sapatos eram todos característicos porque eles eram plataformas que tinham dois andares, coloridos, tinham todo um outro traçado. Você tinha, além disso, o visual. Então o visual do cabelo começa a ser o seguinte, quanto maior mais lindo, mais bonito, mais maneiro, mais formoso. (Dom Filó, 03 jul. 2007).



Foto 02 - Modelo Panteras Negras

Fonte: Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/black-panthers/hot_blackpanthers.htm>.

Assim, outro elemento fundamental na composição do visual *black* era o cabelo, que pela primeira vez era usado ao natural, sem alisar e em tamanho maior. No auge do movimento *soul*, no final dos anos 60, a maioria dos cantores aderiu ao visual *black power*, de James Brown a Toni Tornado.

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. (GIACOMINI, 2006, p. 201).

A rejeição ao modelo tradicional dos cabelos, quase raspados para os homens ou alisados para as mulheres revela também uma rejeição ao padrão de comportamento da geração anterior e um inconformismo com as regras estabelecidas:

Para falar a verdade naquela época você tinha dois cortes, ou esse que era o meu e de alguns adeptos, o black-power, e aqueles que usavam o Príncipe Danilo que era rapadinho do lado e só uma cuia na cabeça. Até dentro de casa a gente tinha uma pressão da mamãe, do papai, eles diziam: 'não vai cortar esse cabelo, tá parecendo macaco'. Então a gente já tinha no subconsciente que não podia passar de um centímetro o cabelo, ou melhor, meio centímetro. Então, isso aí fez com que alguns começassem a discutir essa questão da discriminação. (Dom Filó, 03 jul. 2007).



Foto 03 - Cabelos black power (Aretha Franklin)

Fonte: Disponível em: <<http://artfiles.art.com/images/-/Aretha-Franklin-Photograph-C12147468.jpeg>>.



Foto 04 - Cabelos black power (Michael Jackson)

Fonte: Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/totp2/features/wallpaper/images/1024/michael_jackson.jpg>.

Ao atrelamento às raízes africanas, soma-se o orgulho negro nos penteados. Quanto maior era o cabelo, mais bonito e “*black*”. De acordo com Mestre Tito:

Importante também era a questão do cabelo, tinha uns caras com o cabelo desse tamanho igual um repolho. E às vezes chegava com um ouriçador que era uma madeira com 5 grampinhos assim de ferro para ouriçar o cabelo. Ficar com cabelo redondão e ir para os bailes, aquilo era impressionante. (Mestre Tito, 12 fev. 2006).

O orgulho negro revelava-se nos cabelos, que também eram um incômodo para as instituições de vigilância. Mesmo porque as vestimentas eram usadas em momentos específicos, mas o cabelo acompanhava as pessoas onde quer que fossem. Temos relatos, como já foi visto, de vários *blacks* em Belo Horizonte que tiveram a cabeça raspada pela polícia.

O cabelo também é visto como marca ou sinal que melhor e mais decididamente que qualquer outro, expressariam - ou negariam - o *orgulho negro*. Trata-se de um ato de politização do cabelo, a generalização de uma leitura política do penteado: o penteado transformado em manifesto. (GIACOMINI, 2006, p. 203).

A vestimenta como manifesto de identidade já era uma característica usada pelos negros americanos nas décadas de 30 e 40, com o chamado terno “zoot”.

Segundo Martin e Koda, ‘o terno zoot [...] normalmente era composto de um paletó na altura dos joelhos, com ombros largos e retangulares e ombreiras, calça afunilada, larga na altura dos joelhos e justa na bainha’. Confeccionado em cores fortes (como azul-celeste), com chapéu combinando, usado com uma longa corrente dourada e um cinto com um monograma, o terno zoot imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma afirmação contundente da identidade negra; representava uma ‘recusa subversiva a ser subserviente’. (CRANE, 2006, p. 361-362).

Um aspecto curioso, é o fato de as calças do terno *zoot* terem a cintura bem alta, como pode ser percebido nas fotos abaixo. Esta é uma característica também da indumentária dos *blacks* do movimento *soul* em Belo Horizonte.



Foto 05 - Terno Zoot

Fonte: Crane, 2006, p. 363.

Ouriçador, suspensório, a calça era muito alta a calça pegava aqui (no meio do peito). Inclusive a minha calça pegava aqui (no meio do peito) com dois suspensórios e uma camisinha por dentro. Era uma coisa impressionante na época dos blacks mesmo, essa coisa do James Brown estava tocando em todas as casas de BH. (Mestre Tito, 12 fev. 2006).

O terno *zoot*, assim como o chapéu, os suspensórios, as correntes e a bengala foram adaptados ao vestuário dos *blacks*, principalmente daqueles de Belo Horizonte. Em parte porque:

O terno *zoot* [...] codificava uma cultura que exaltava uma identidade específica de raça, de classe, de gênero e de geração. Os habitantes da costa leste que o usavam durante a guerra eram basicamente jovens negros e latinos, da classe operária, cujos locais de vida e círculo social limitavam-se aos guetos da região noroeste, e o terno refletia uma luta pela negociação dessas identidades múltiplas em oposição à cultura dominante. (MARTIN; KODA⁵⁸ *apud* CRANE, 2006, p. 362).

Outra explicação surge na fala dos frequentadores do movimento, ainda que, no fundo, ela tenha o mesmo sentido da utilização do *zoot*. Os *blacks* de Belo Horizonte optaram pelos trajes “formais”, entendidos como os ternos, em função da discriminação feita pela polícia.

⁵⁸ MARTIN, Richard; KODA, Harold. *Jocks and nerds*. New York: Rizzoli, 1989. p. 209.

Então é o que acontece: nós criamos, nós pensamos assim, nós temos que mudar a cara a personalidade desse baile. Porque quem usa terno tem uma visão diferente. Você pode ver se você colocar um cara bem vestido assim desse estilo (mostra sua roupa, um terno). E pegar um outro com um bermudão no meio da canela caindo, cheio de correntes e de tatuagem, assim tem uma suspeitazinha. Então o que nós começamos a fazer? A ir para o baile de terno, de paletó, você representando um cidadão. Nós usamos terno. Então esta coisa está até hoje, porque o black em Belo Horizonte ele usa terno, roupa social, sapato. (Ronaldo Black, 16 jun. 2007).

Na fala do dançarino revela-se o sentimento de exclusão e a tentativa, pela vestimenta, de se inserir na vida social: “você representando um cidadão”. O sentimento de cidadania, de fazer parte da cidade não existia entre os *blacks* naquele momento. Como completa Lourinho, o terno seria uma forma de “melhorar” sua situação frente à polícia:

O pessoal achou ‘na feira hippie dá muita batida’ então a polícia está dando batida demais, aí o pessoal falou assim: ‘oh gente, pra melhorar, vamos usar terno’. Isso já foi na caída de 77 pra 78. Então a gente dançava lá e começou a usar terno porque estava dando muita batida, eu mesmo fui pra conversar com o delegado umas seis vezes porque sem documento antigamente, menor tinha que andar com documento, a maioria trabalhava e tal, mas a gente, negro [...] né igual hoje não. (Lourinho, 16 jun. 2007).

A sensação de melhoria poderia também ser entendida como o aumento da auto-estima, o orgulho da cor e de estar numa posição socialmente reconhecida, dentro do seu meio.

Então mexeu com uma geração de pessoas. Mexeu profundamente dentro do ego dessas pessoas que eles passaram a se vestir melhor, deixou de ser aquele negro vagabundo barbudo sabe, andava muito de malandragem. Quer dizer, até no modo de falar, a cultura foi tão boa, você via os negros falando, sabe quem é que levantou um pouquinho? Naquela década de 70, o Renascimento. O Renascimento começou a expandir certa classe de negros que trabalhavam em banco e outros lugares, já foi melhorando a coisa. Aí você entrava no Renascimento, mas dava gosto de você ir: ‘oh, meu Deus do céu, até que a classe tá melhorando’. Você vê aquelas pessoas bem vestidas, bonitas, sorrindo, conversando, falando sobre a Bolsa de Valores, tudo certo. Aquilo era um orgulho nosso. Então a nossa cultura acendeu e reativou uma coisa que eles tinham guardada dentro de si que não mexiam por medo de qualquer coisa, de ser preso. (Gerson King Combo, 02 jul. 2007).

Nos bailes os trajes tinham toda uma concepção voltada para a dança. A calça, os acessórios, sapatos, tudo fazia parte de uma encenação de um determinado ideal de beleza. Os modelos variavam desde aqueles que se identificavam com o personagem *Shaft*, até os que seguiam James Brown, ou os

modelos dos *gangsters* dos anos 30/40, de clara inspiração na vestimenta *zoot*. O terno caracterizaria uma forma de inserção dentro de um modelo aceito socialmente, mas não deixando de afirmar a sua identidade, pelos acessórios à ele atrelados, como os sapatos. Os sapatos, ainda hoje, constituem o foco da atenção dos dançarinos. Os modelos de plataforma dos anos 70 foram substituídos, em Belo Horizonte, pelos sapatos bicolores, símbolo de elegância retrô.



Foto 06 - Sapatos bicolores

Pode-se observar que a roupa, na maioria das vezes é mais simples, tecidos mais baratos. Mas os sapatos são sempre caros. Em Belo Horizonte os dançarinos do *soul* podem adquirir os modelos bicolores mais simples em apenas uma sapataria. Os modelos mais sofisticados, ainda hoje, são produzidos e personalizados, por uma única loja - Vivaldo Sapatos. Eles não custam menos de R\$200,00, um custo bastante elevado para a maioria dos frequentadores do Quarteirão, que ainda assim não abre mão dos sapatos.

Esse flutuar você usava as mãos pra se equilibrar. Então, por isso se usava luva porque você mostrava mais a parte e as luzes que faziam efeito, geralmente com a bengala, por que era ousado. Por que o sapato era brilhoso? Porque a parte mais importante do black era o sapato. Era o 'tchan'. Não existia tênis na época. Ninguém ia de tênis. Então você tinha que fazer um sapato. Ele era feito sob medida, duas cores, três cores e, geralmente, em verniz. Com isso se criou uma identidade. O visual do Black tem todo um sentido. E por que a calça era apertada? Exatamente para aparecer o sapato. Sendo boca sino era apertada, era difícil de colocar, pois era uma calça muito justa para passar o movimento das pernas, para mostrar o brilho das pernas. Ali você identificava o dançarino e na hora de dar o 'espaguete' que é quando você abre as pernas e dá o 'espaguete', tem todo um contexto, na dança e na expressão da roupa. (Dom Filó, 03 jul. 2007).

A composição do traje no *soul* é pensada de forma a revelar o porte e a elegância dos dançarinos. Na pista eles deixam seus papéis tradicionais e encarnam os personagens mais variados.



Foto 07 - Trajes black (James Brown)

Fonte: Disponível em: <http://www.theage.com.au/ffximage/2006/12/25/knJAMES_BROWN_narrow_web_300x407,0.jpg>. ; e <http://www.parisdjs.com/images/news/061225_James_Brown_RIP_b.jpg>.

O traje, ele é muito importante na dança Soul, porque o dançarino de Soul tem que ter charme, tem que ter elegância, então realmente tem que se trajar elegantemente. Não existe nenhum traje mais elegante que um traje social, um sapato bicolor, então tudo faz parte da dança. Às vezes você vê um dançarino de nariz em pé e tudo é porque ali ele incorpora um personagem e ali ele começa a soltar aquilo ali, tem uns que fazem uma postura de mafioso e tudo porque o mafioso também ele traja bem, são impecáveis os trajes dele, então é por isso que o traje é uma parte do Soul Music, não tem condições do camarada de esporte fazer os passos de Soul, fica uma coisa ridícula, é a mesma coisa que jogar futebol de calça esporte. (Stevie, 16 jun. 2007).

Os papéis incorporados pelos dançarinos do *soul*, na maioria das vezes diferenciavam-se de sua real condição financeira, o que não era impeditivo para sua participação nos bailes.

Sair arrumado de casa impecável e a pé. Sem nenhum centavo no bolso. Acontecia muito isso. Chegava lá e contava com a colaboração do colega, para entrar no som. Às vezes acabava o som, faltava meia hora para acabar e aí a gente conseguia entrar. Dançava três músicas e ficava feliz da vida. (Adenauer, 12 fev. 2006).

A composição das roupas, os adereços criados para impressionar as mulheres. A postura dos *blacks* nos bailes segue todo um ritual, ou como preferem os freqüentadores - os mandamentos *black*.

A gente ia com uma roupa e já deixava outra roupa pronta, aí você dançava. Porque um dos mandamentos blacks que a gente tem é que nunca você dança a primeira música lenta com a dama porque normalmente você está todo molhado de suor. Então você pode ver o black sempre tem um lençinho no bolso. Por exemplo, se pintar que você tem que dançar com uma menina, pelo menos você disfarça o suor. Como a gente morava perto o que a gente fazia? Ia com uma roupa, mas já pensava em outra e colocava em cima da cama. Colocava em cima da cama, pois na hora da lenta você ia para a casa rapidinho e trocava de roupa e já vinha com outro visual. Para você não levar sacola. E a gente dançava até o som acabar. A gente também colocava graxa atrás do salto do sapato de um jeito que se andasse não prejudicasse. Aí chegava no som você pegava com um palito espalhava aquela cera no chão para você deslizar melhor. Outra coisa é o pessoal que fumava: eles colocavam aquela caixa de fósforos porosa que acende o palito, colocava na sola do sapato, ali perto do salto. Aí ele estava dançando, riscava e parecia que ele tinha feito uma mágica, aí ficava aquele glamour. (Eduardo, 16 jun. 2007).

Todos os códigos criados, desde a dança, as roupas e o cumprimento são trabalhados para constituir a identidade *black*. Estes códigos constituem formas simbólicas que refletem o ideário do movimento *soul*. Entendê-los nos permite perceber como se constitui uma identidade *soul*, que se funda a partir do gosto comum dos freqüentadores dos bailes e do Quarteirão do *Soul* pela *black music*. Estas características comuns fazem com que aqueles que freqüentam o espaço do Quarteirão do *Soul* se identifiquem uns com os outros e se reconheçam como grupo.

A utilização de todos esses elementos simbólicos proporciona a identificação dos freqüentadores entre si e com o espaço. Hoje o Quarteirão do *Soul* deixou, para estas pessoas, de ser um simples espaço na cidade. Ele se constitui como um espaço diferencial para eles, pois ali se revela sua alteridade. Nos encontros de sábado, os laços que os unem vão muito além da simples amizade. Ali impera a afirmação de uma identidade que se constitui pela música - a *soul music* e que modifica o espaço da cidade, ainda que apenas uma vez por semana.

O soul ele não pode morrer, tem que ser esta alegria. Porque você não paga nada aqui, você pode ver que é de graça, então eu espero que continue assim. Sempre levantando mesmo porque muitas vezes você está deprimido em casa, aí você vem para cá a depressão acaba. Você não precisa tomar remédio você não precisa usar droga. Isso aqui é uma endorfina mesmo. É uma endorfina é puro prazer mesmo. Porque quando você está dançando, você sente aquela, e quando é o balanço que você gosta, você sente seu corpo todo subir aquele calafrio. (Eduardo, 16 jun. 2007).

Para os dançarinos que freqüentam o Quarteirão do *Soul*, a rua é sinônimo de casa, de espaço de convívio, de alegria.

Um espaço que era praticamente morto aos sábados, pela paixão de um determinado grupo que se constituiu em função da identificação por um produto da mídia ganha, aos poucos, uma nova característica. Esse espaço muda sua constituição de espaço de troca para o espaço de uso, o espaço diferencial. Um uso que vem da resistência do grupo, que, mesmo sendo confrontado pela polícia em determinados momentos, mesmo tendo cisões internas, disputa e se apropria de um espaço da cidade, que é de todos, e não é de ninguém.

CONCLUSÕES, MAS SEM PONTO FINAL

Este trabalho surgiu dos trajetos cotidianos. Convivendo com a rotina da cidade, o pesquisador atento pode descobrir nela uma infinidade de objetos que se revelam a partir do olhar diferenciado. Para o pesquisador em Geografia, a tríade de Lefebvre (1985) - prática espacial, representações do espaço e o espaço de representações constitui ferramenta poderosa para se compreender as relações espaciais que convivem na cidade, pois nos permite pensar o espaço da prática social, aquele que se ocupa dos fenômenos sensíveis sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos e utopias.

Em que medida um espaço pode ser lido ou decodificado? Para Lefebvre um espaço produzido se descreve, se lê. O que implica um processo de significação. Tais processos de significação nos remetem à noção de Thompson (2002) da metodologia da hermenêutica de profundidade, que parte do pressuposto que o objeto de análise é uma construção simbólica significativa, e necessita uma interpretação.

Nosso trabalho, portanto, buscou compreender um fenômeno sócio-cultural que envolve a apropriação do espaço urbano - o Quarteirão do *Soul* - tendo como premissa estas duas categorias de análise, que em vários momentos dialogam e se completam.

A análise dos processos sócio-históricos das formas simbólicas que constituem a identidade dos adeptos da *soul music*, é indissociável da trajetória do surgimento da *black music* no século XX, a partir do momento em que ela se transforma em produto de comunicação de massa, tornando-se acessível a uma grande parcela da população dos Estados Unidos. Para Lefebvre, o histórico e suas conseqüências, o diacrônico, a etimologia dos lugares modificam os endereços e lugares e tudo isso se inscreve no espaço. O passado deixa seus traços, a escritura do tempo, mas o espaço é sempre, hoje como outrora, um espaço presente. Portanto, recuperar a história da música e também dos movimentos sociais que se desenrolaram no período constituiu um elemento que nos possibilitou entender o simbolismo instaurado a partir da *soul music* e que, mesmo sofrendo alterações com o tempo, permanece vivo.

Assim como discutimos também o movimento pelos direitos civis e a atuação de Martin Luther King Jr., Malcolm X e do Black Panthers, como forma de explicitar o contexto e as relações sociais que levaram ao surgimento do movimento *soul* nos Estados Unidos nos preocupamos em recuperar o registro sócio-histórico deste momento no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro e, posteriormente em Belo Horizonte. Entender a repressão política, os atos de propaganda do governo militar, promovidos em forma de festivais de música, a constituição do fenômeno Black Rio e como o orgulho negro se dissemina em nosso país foram elementos preponderantes, não apenas para localizarmos o fenômeno *soul*, mas para entender as suas peculiaridades no Brasil e em Belo Horizonte. Para Lefebvre, o espaço social “incorpora” os atos sociais, de sujeitos às vezes coletivos, às vezes individuais que nascem e morrem, padecendo e agindo. O pensamento da época, as falas, o vestir, ainda hoje se refletem em nossa cultura.

O ideário do movimento *soul* em nosso país seguia aquele norte-americano. No entanto, as peculiaridades começaram a surgir e foram se adaptando ao jeito do brasileiro. A dança tornou-se mais ousada, mais flexível e mais próxima do espírito passional de James Brown. A moda desenvolveu suas vertentes, apropriando-se dos estilos vindos dos modelos do cinema e de Brown. A moda em Belo Horizonte, devido também ao preconceito enfrentado pelos *blacks*, evolui de uma forma diferenciada daquela do Rio, ainda que mantivessem algumas similaridades. Os cabelos e o cumprimento *black* possibilitavam que um simpatizante do movimento reconhecesse e identificasse o outro com um simples olhar. Os mandamentos *black* são um dos aspectos mais enfatizados pelos freqüentadores do movimento, principalmente em relação à amizade e ao respeito entre os *brothers*. O resgate da amizade, inclusive, foi um dos princípios que nortearam o surgimento do Quarteirão do *Soul*.

As falas, as roupas, a dança e o ideário black constituíam características que individualizaram esse grupo e levaram à constituição de uma identidade *black*, bastante expressiva nos anos 70, mas que foi aos poucos minada por uma série de fatores, inclusive o surgimento de uma outra forma simbólica em contraposição àquela: a *disco-music*, que promoveu a popularização da dança e alijou os *blacks* do seu papel preponderante nos bailes.

Em Belo Horizonte o movimento *soul* se desenvolveu no centro da cidade. Com o passar do tempo, o acirramento da repressão policial, e a moda da *disco-*

music, os bailes da região central foram perdendo a sua força e, paulatinamente, acabando. O surgimento do Quarteirão do *Soul* trouxe uma possibilidade de resgate de um espaço social na cidade, que tivesse um acesso fácil para todos os dançarinos.

Lefebvre nos lembra que a prática espacial de uma cidade esconde seu espaço. Lembro-me bem que a minha primeira indagação ao ver as pessoas dançando no Quarteirão foi: o que aquelas pessoas estavam fazendo ali? O ali era a rua. E hoje sei bem que a rua pode, e deve ser ocupada, pois a rua é um espaço de todos, não apenas do espaço percebido como passagem cotidiana. Não do espaço concebido pelos planejadores da cidade. A rua é também e, principalmente aos sábados, o espaço de representações, onde as formas simbólicas se disseminam e constitui o espaço diferencial, utopia lefebvriana.

Hoje, ao pensarmos na espacialidade das relações sociais, acredito que não podemos mais nos furtar a pensar na mídia também como um dos componentes desta espacialidade. Pois, assim como o Quarteirão do *Soul*, centenas de outros lugares na cidade se constituem em espaços diferenciais, a partir do gosto comum pelos produtos simbólicos, seja a música, sejam os seriados. A mídia hoje cria novos territórios e modifica a percepção da cidade. A memória da cidade transforma-se também em função das referências impostas por ela. Assim, a Praça Diogo de Vasconcelos transforma-se, em função do apelo publicitário de uma padaria, na Praça da Savassi. E um dia, quem sabe, a esquina da Goitacazes com São Paulo passe a se chamar Quarteirão do *Soul*, a Praça Sete, o Quarteirão do Skate e da Música.

Investigar um movimento ocorrido no passado dá ao pesquisador certa segurança, pois o movimento teve o seu auge, e o seu fim. E também, propicia um distanciamento do objeto, um envolvimento um pouco menor. Em contrapartida, investigar um movimento, como o Quarteirão do *Soul*, que mesmo tendo suas raízes nos anos 70, em seu estágio atual ainda é uma novidade, até mesmo para quem o criou, tem suas vantagens e desvantagens. O curioso é que se pode tê-las ao mesmo tempo.

A realidade social inclui o observador. A proximidade com o objeto pode turvar o ponto de vista do investigador, mas é também uma oportunidade única de se vivenciar a experiência do convívio entre os membros do movimento, ouvir o que têm a dizer, ouvir e ver o que não dizem. Durante os quatro anos em que me

dediquei ao Quarteirão do *Soul*, conheci pessoas maravilhosas e me debrucei sobre questões que nunca poderia imaginar. O que me encantou na Geografia, que me foi apresentada pela leitura de Milton Santos, é o fato de que ela, muito além de simplesmente olhar a constituição do solo, se importa com o homem que cria suas relações sociais em cima desse solo. Esta foi, talvez, a minha maior descoberta. Na comunicação, muitas vezes, tendemos a enxergar apenas o aspecto simbólico, separando o símbolo do objeto. O real do virtual. Nesse trabalho pude enxergar como o simbólico se manifesta diretamente pela percepção das pessoas. O virtual se concretiza no real.

Aquelas pessoas estavam e estão ali hoje porque têm direito ao espaço. Por que elas construíram esse espaço. Porque deram um novo sentido ao espaço. É o espaço diferencial na prática. A partir da existência do Quarteirão do *Soul*, essas pessoas, transformaram o gosto comum pela música em identidade, em identidade de resistência, que forma uma comuna cultural - o Quarteirão do *Soul* - e anda na contramão das tendências dominantes, e que cria e segue seus próprios códigos. E ao tomar posse daquele pedaço da cidade, aos sábados, eles excluem aqueles que os excluem, pois simplesmente usufruem de um espaço da cidade, sem pedir permissão a ninguém.

Enquanto finalizo este trabalho, tramita na Prefeitura de Belo Horizonte um projeto de lei que propõe a regulamentação do Quarteirão do *Soul* como espaço cultural do município. A regulamentação do Quarteirão do *Soul* confirma a nossa hipótese inicial. Os produtos simbólicos produzidos pela mídia interferem na constituição da identidade de determinados grupos sociais e estas identidades propiciam a transformação do espaço urbano, em função da apropriação de espaços da cidade, levando ao surgimento do espaço diferencial. Hoje podemos afirmar que o Quarteirão do *Soul* é o espaço diferencial de Lefebvre.

O consumo dos lugares na cidade, cada vez mais cede espaço aos lugares de consumo que expurgam aqueles que não têm acesso a seus produtos. Nesse sentido, iniciativas como o Quarteirão do *Soul*, surgidas em função de algo aparentemente inócuo como o gosto musical, podem se transformar em verdadeiras armas de uma revolução alegre, pacífica, mas que garante um lugar para as pessoas, e reforça sua auto-estima. Não é praxe terminar um trabalho com uma citação, mas Eduardo Resende, um dos dançarinos do Quarteirão resume na sua

fala, a nossa convicção:

O preto ele não podia, ele andava de ônibus mas era lá atrás, e os brancos na frente. Mesmo quando estivessem todos os locais lotados e um branco entrasse, independente da idade do preto ele tinha que levantar e ceder o lugar para o branco. Aí depois o Martin Luther King disse: 'vamos acabar com isso, vamos fazer um boicote aqui. Nós não vamos usar a condução mais. Nós não podemos fazer isso!' Aí chega uma senhora andando quilômetros e quilômetros a pé. Um repórter chegou e perguntou para ela 'a senhora não está com os pés doendo não?' Ela falou assim: 'antigamente o meu pé não doía e a minha alma doía, hoje é o contrário, a minha alma está livre e o meu pé está doendo, mas isso aí não é nada'. Então quer dizer é uma frase muito interessante mesmo, você lava a sua alma. Aqui eu encontro comigo mesmo. Um certo autor falou uma vez 'hoje eu vou me visitar e tomara que eu esteja em casa' e aqui eu venho me visitar e eu estou sempre em casa comigo mesmo. Então é muito bom isso aqui, não pode acabar não. (Eduardo, 16 jun. 2007).

E assim concluo este trabalho, mas sem um ponto final. Pois felizmente, a história do Quarteirão do *Soul* ainda está acontecendo. E espero que algum dia, os filhos ou netos dos freqüentadores daquele espaço possam acessar a universidade e escrever, com todo o orgulho negro e paixão a sua história.

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2007.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520: informação e documentação - apresentação de citações em documentos*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2005.

_____. *NBR 6023: informação e documentação - referências - elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006a.

_____. *Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. Senac-Rio, 2006b.

BALÁZ, Bela. Nós estamos no filme. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 75-100.

BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BRIKMAN, Lola. *A linguagem do movimento corporal*. São Paulo: Summus, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

CARLOS, Ana Fani A. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Espaço-tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto, 2001.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

_____. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. Os fantasmas da cidade. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 2: Morar, cozinhar, p. 189-202.

_____; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 2: Morar, cozinhar.

CLARK, David. *Introdução à geografia urbana*. São Paulo: Difel, 1985.

COSTA, Heloísa S. M.; COSTA, Geraldo M. Repensando a análise e a práxis urbana: algumas contribuições da teoria do espaço e do pensamento ambiental. In: DINIZ, Clélio Campolina; LEMOS, Mauro Borges (Org.). *Economia e território*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. v. 1, p. 365-382.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.

CRISTINA, Maira. *WATTSTAX - o Woodstock da música negra*. 2005. Disponível em: <http://16toneladas.multiply.com/recipes/item/3?&item_id=3&view:replies=reverse>. Acesso em: 20 ago. 2006.

DEE, Ebony. *Revisando a história negra - a história dos panteras negras*. Documento transcrito e traduzido do Serviço de Notícias Intercomunal do Partido dos Panteras Negras. 2003. Disponível em: <http://www.realhiphop.com.br/blackpanthers/hot_blackpanthers.htm>. Acesso em: 18 ago. 2006.

DELTA BLUES MUSEUM. *About the Delta*. Clarksdale, Mississippi, 2006. Disponível em: <<http://www.deltabluesmuseum.org>>. Acesso em: 07 abr. 2006.

DINIZ, Clélio Campolina; LEMOS, Mauro Borges (Org.). *Economia e território*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERLICH, Lillian. *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix, 1977.

ERNER, Guillaume. *Vítimas da moda?* São Paulo: Ed. Senac-SP, 2005.

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

_____. *Soul Brasil - o balanço dos blacks se aclimata nos trópicos*. [s.d.]. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=58>. Acesso em: 22 ago. 2007.

FERRARETO, Luiz Arthur. O hábito de escuta: pistas para a compreensão das alterações nas formas do ouvir radiofônico. *Revista GHREBH*, São Paulo, n. 9, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=Ferraretto>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

FONSECA, Duda. "I Feeeeeeeeeeeeel Good". *O Tempo*, Belo Horizonte, 03 jan. 2007. p. C5.

FRIAS, Lena. Black Rio - O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2006.

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

GIL, Gilberto. Hegemonia e diversidade cultural. *Le Monde Diplomatique*, jan. 2007. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2007-01,a1481>>. Acesso em: 20 jan. 2007.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Comunicação e experimentação com a linguagem na performance. *LOGOS 18: Comunicação e Artes*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 8, p. 10-29, 1º sem. 2003.

GREINER, Christine. A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal. *LOGOS 18: Comunicação e Artes*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 8, p. 46-59, 1º sem. 2003.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Pápirus, 2000. p. 30-50.

HALIMI, Serge. Nas pegadas de Washington. *Le Monde Diplomatique*, dez. 2005. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2005-12,a1204>>. Acesso em: 22 ago. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

HERZHAFT, Gerard. *Blues*. Campinas: Pápirus, 1989.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Anuário estatístico do Brasil 1959*. Rio de Janeiro: IBGE, 1959. v. 20.

_____. *Anuário estatístico do Brasil 1970*. Rio de Janeiro: IBGE, 1970. v. 31.

_____. *Exemplos de luta que ficaram na história*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/discriminacao/exemplos.html>>. Acesso em: 14 ago. 2006.

JAMES Brown. Sex maxime. In: LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do soul music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997. p. 1-12.

JOSEPH, Isaac. A respeito do bom uso da escola de Chicago. In: VALLADARES, Lícia do Prado (Org.). *A escola de Chicago: impacto de uma tradição no Brasil e na França*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005. p. 93-128.

KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

LAPUENTE, Luís (Org.). *Os grandes do Soul Music*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1985.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. Espaço, território, espaço virtual. In: MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: NTC, 1996. p. 143-174.

_____. (Org.). *Pensar-pulsar: cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: NTC, 1996.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MEMPHIS Rock n Soul Museum. The *Soul* Music Gallery. Memphis, Tennessee, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.memphisrocknsoul.org>>. Acesso em: 07 abr. 2006.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

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

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2005.

PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 26-67.

RIVELLI, Pauline; LEVIN, Robert. *Giants of black music*. New York: Da Capo Press, 1979.

ROCHA, Amara. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2007.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SALDANHA, Jorge. "*Blaxploitation*". O som dos filmes "black" dos anos 70. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.scoretrack.net/blax.html>>. Acesso em: 08 abr. 2006.

SANT'ANNA, Cinthia; SIQUEIRA, Marcos. 70's disco club. Salvador, 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/com024/discoclub/disconomundo.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Espaço-tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHILLING, Voltaire. *A luta pelos direitos civis: de Abraham Lincoln a Martin Luther King*. 2002. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/martin_king.htm>. Acesso em: 14 ago. 2006.

SCHLOREDT, Valerie; BROWN, Pam. *Martin Luther King*. Lisboa: Ed. Replicação, 1989.

SELLERS, Charles; MAY, Henry; McMILLEN, Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 2: 1958-1985.

SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

_____; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 11-25.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV.; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

STAX Museum of American *soul* music. About Stax. Memphis, Tennessee, 2004. Disponível em: <<http://www.staxmuseum.com>>. Acesso em: 07 abr. 2006.

THAYER, Allen. Black Rio - Brazilian *Soul* and DJ Culture's Lost Chapter. Illustration by Alberto Forero. *Revista Waxpoetics*, New York, n. 16, p. 88-106, abr./maio 2006.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VALLADARES, Lícia do Prado. Apresentação. In: VALLADARES, Lícia do Prado (Org.). *A escola de Chicago: impacto de uma tradição no Brasil e na França*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005. p. 11-22.

_____. (Org.). *A escola de Chicago: impacto de uma tradição no Brasil e na França*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 1988.

WEINGER, Harry et al. *James Brown - star time*. New York: Polygram, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 90-113.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teoria e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

Apêndice A - Perfil dos entrevistados

Adenauer (Adenauer Marques da Silva) comerciário, integrante do grupo Brother Soul e colecionador de discos de vinil, que divide com o irmão Conrad.

Branca de Neve (Cláudio José), dançarino do grupo BH Soul, trabalha com projetos sociais voltados para a dança.

Cláudio (Cláudio Manoel de Souza) freqüentador dos bailes *black* e do Quarteirão do *Soul*.

Conrad (Conrad Marques da Silva) industriário, DJ e integrante do grupo Brother Soul.

DJ ACoisa - (Paulo da Silva Soares) DJ e produtor musical na área do hip-hop em Belo Horizonte. DJ do grupo musical Berimbrown, produz bailes black por todo o país e agora também na Europa. Coordena o projeto social Hip-Hop na Veia Pela Vida na cidade de Betim. É colecionador de discos e material relacionado à *black music*.

DJ Tatu (Raimundo Luzia Ventura) hoje, longe das *pick-ups*, tem uma loja de roupas em um shopping popular de Belo Horizonte.

Dom Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho) engenheiro coordena a ONG LUB, Liga Urbana de Basquete, com projetos voltados para o desenvolvimento e o resgate da auto-estima dos jovens negros. Eventualmente toca nos bailes de Sir Dema.

Eduardo (Eduardo Carlos de Resende) policial militar, está sempre acompanhado da mulher Maristane, ativa incentivadora do Quarteirão do *Soul*, conhecida como Dama do *Soul*.

Expedita (Expedita Maria) uma das freqüentadoras mais velhas do Quarteirão e dos bailes *black*. Ela morreu em janeiro de 2007, aos 56 anos.

Geraldão (Geraldo Ferreira de Souza) radialista, hoje aposentado, continua pesquisando as novidades da música.

Geraldinho (Geraldo Antonio dos Santos) DJ que comanda as *pick-ups* o Quarteirão do *Soul*, e lavador de carros durante a semana naquele espaço.

Gerson King Combo (Gerson Côrtes) cantor carioca, considerado o James Brown brasileiro. Teve 03 discos solo lançados: Gerson King Combo (1977), Gerson King Combo II (1978) e Mensageiro da Paz (2001), além de diversas participações em coletâneas e trabalhos de outros intérpretes. Atualmente trabalha para a Prefeitura do Rio de Janeiro em uma creche comunitária em Vila Isabel, mas continua se apresentando em bailes *black*.

King Nino Brown (Joaquim de Oliveira Ferreira) historiador, coordena a Zulu Nation Brasil e a Casa do Hip-Hop de Diadema, SP. Trabalha com a cultura hip-hop buscando resgatar a auto-estima dos jovens.

Lourinho (José Maria Gonçalves de Carvalho) pintor de automóveis freqüenta o Quarteirão do *Soul* sempre acompanhado pela mulher Cida, que vende salgados e bebidas no espaço, e também é uma Dama do *Soul*.

Mestre Tito (José Antônio Tito) vigilante bancário desenvolve um trabalho social voltado para capoeira. É integrante do grupo Brother Soul.

Mr. Funky Santos (Oséias Moura dos Santos) autônomo, agora faz participações nas apresentações da Soul, Baby, Soul e do Club do Soul.

Ronaldo Black (Ronaldo Bernardo Soares) taxista faz parte do grupo de dança BH Soul. Geralmente vai ao Quarteirão acompanhado do filho Ronaldinho, de 10 anos, que já segue os passos do pai na dança.

Sir Dema Mathias (Dema Mathias) trabalha com consultoria e é DJ por paixão. Colecionador de discos e material sobre a *black music*, comanda o Club do Soul, no Rio de Janeiro e faz parte da equipe de som Soul, Baby, Soul!.

Stevie (Aloísio) dançarino do grupo BH Soul.

Toninho Black (Antônio Marçal) DJ e dono da danceteria Flashdance, em parceria com seu irmão Magno, no Bairro Venda Nova, na região periférica de BH. Promove o mais tradicional baile *black* da cidade, todo segundo sábado do mês.

Apêndice B - Relação de documentários e filmes de referência

Documentários:

A história do rock'n'roll. Produção Jeffrey Peisch, 1995.

Jazz. Direção Ken Burns, 2002.

Marvin Gaye - searching soul. Direção Richard Olivier, 2004.

Only the strong survive. Direção Chris Hegedus e D. A. Pennebaker, 2004.

Sam Cooke – legend. Direção Peter Guralnick, 2003.

Soul to Soul. Direção Denis Sanders, 2004.

The Blues. Produção Martin Scorsese, 2006. v. 1 e 2.

Wattstax. Direção Mel Stuart, edição especial 30° aniversário - 1972/2004.

Filmes:

Blues Brothers 2000. Direção John Landis, 2000.

Os embalos de sábado à noite (Saturday night fever). Direção John Badham, 1977.

Os irmãos cara-de-pau (The blues brothers). Direção John Landis, 1980.

Shaft. Direção Gordon Parks, 1971.

BLACK RIO

QUEM GOSTA DE "ROCK" NÃO VAI PARA O "SOUL" E A ZONA-SUL E TODA DO "ROCK"

Os músicos de rock não se preocupam com o nome de "Black Rio". O que eles querem é fazer música. E isso é o que eles fazem. Eles não se preocupam com o nome de "Black Rio". O que eles querem é fazer música. E isso é o que eles fazem.



Na REAL, os rockers de rock (ao lado)

...mas o que é o rock? É uma música que nasceu nos Estados Unidos e se espalhou pelo mundo. É uma música que nasceu nos Estados Unidos e se espalhou pelo mundo.



Colôs trêzêis e o grupo de rock "real", acompanhando no grupo de rock



Em Rock, o músico complexo e complexo de rock

É SEMPRE ASSIM, N. SEMES E ELES CORRERAM A GENTE A ENTRAIR NO CARRÃO, MURIELA HUMERAZÃO

Depois de um tempo, o grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.



Em Rock, o músico complexo e complexo de rock

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar. O grupo de rock voltou a tocar.

Anexo B - Manifesto lançado pelo grupo de dança Black Minas no início dos anos 80 intitulado "O soul está se decaindo"

