

Carlos Eduardo Amaral de Paiva <sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto busca destacar a *black music* como prática cultural no país dos anos 1970. Com isso procura-se entender tal movimento como um aglutinador político da juventude negra no país daquela época, relacionando a expansão desse estilo musical à Indústria Cultural e ao movimento negro no país como elemento de afirmação de uma identidade negra. Além disso, busca-se a contextualização desse estilo em flagrante tensão ao projeto político do Estado ditatorial da época, que visava a construção de uma ideia homogênea de nação por meio da difusão do mito da democracia racial.

**Palavras-chave:** Black Music, Indústria Cultural, ditadura.

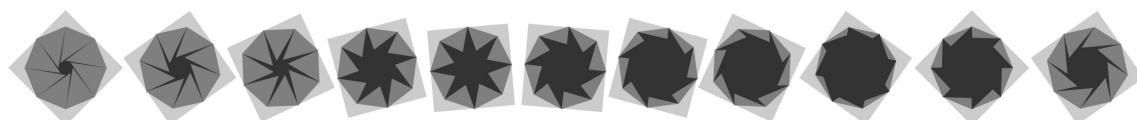
Essa comunicação analisa a produção musical negra no Brasil influenciada pela *soul music* norte americana na década de 1970, buscando entender até que ponto esse estilo musical pode se apresentar como uma prática de afirmação de identidade da juventude negra em tensão com o projeto de integração nacionalista posto na agenda da ditadura militar no país, tendo como dispositivo a consolidação de nossa Indústria Cultural.

A década de 1970 caracteriza-se como um importante momento na história do mundo Ocidental. Mudanças de comportamentos, emergência de novos movimentos sociais, como o feminismo e a contracultura, guerrilhas na América Latina e lutas por libertação de países ainda colonizados na África fazem parte do palco sociopolítico dessa década. No Brasil, o período é perpassado pela ditadura militar de 1964, que reprimiu as organizações populares camponesas e os sindicatos, acabou com o pluripartidarismo, fechou o congresso e a partir de 1969, com a instituição do AI-5, mostrou sua face mais truculenta com a censura e perseguição política.

No campo da música brasileira, os anos 60/70 foram anos de intensa produção e criatividade, com a criação de pelo menos dois importantes movimentos estéticos que transformariam de maneira definitiva as formas de produção e consumo musical no

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, bolsita CAPES. E-mail: [du-paiva@hotmail.com](mailto:du-paiva@hotmail.com)



Brasil. A bossa nova explode em 1959 com o disco **Chega de Saudade** de João Gilberto, que iria revolucionar a música brasileira ao misturar o samba com elementos do jazz, trazendo a tona uma maneira intimista e particular de cantar e tocar violão. Quase dez anos depois, surgia outro importante movimento, o Tropicalismo, trazendo uma reviravolta em nossa produção musical. Ao misturar guitarras elétricas com gêneros musicais tradicionais os tropicalistas reinventavam a canção no Brasil buscando uma liberdade formal junto a uma renovação estética. Paralelamente a esses dois importantes movimentos musicais observamos o surgimento de outros grupos que de maneiras diferentes incorporavam ou contestavam as inovações trazidas pelos bossanovistas e tropicalistas.

Um importante grupo de músicos era formado por uma juventude engajada, que começava a politizar a bossa nova. Conhecidos como a esquerda nacionalista, esses compositores buscavam dar ao novo gênero um conteúdo político, retratando o cotidiano das classes populares ou ainda denunciando a invasão do imperialismo norte americano na música popular, a imagem do nacional-popular aparecia de maneira romantizada entre esses compositores, que viam o popular como matéria prima a ser lapidada a serviço da revolução.

Outro grupo de artistas a fazer sucesso já na década de 1960 ficou conhecido como Jovem Guarda, um grupo de jovens cantores que incorporavam de maneira quase imitativa o *rock*, muitas vezes traduzindo sucessos internacionais e alimentando o consumo por esse novo gênero musical. Vale ressaltar que esses movimentos musicais que assolaram o Brasil se encontraram vinculados à consolidação da Indústria Cultural no país, bem como a emergência de uma cultura jovem, que se tornava de cada vez mais atrativa a essa indústria.

É na década de 1970, influenciada por essa gama de gêneros que começa a se desenvolver a chamada MPB. Segundo Marcos Napolitano (2002) a sigla sintetizava a busca de canções que expressassem o país, influenciada por uma ideologia nacional-popular, que se incorporou ao gosto da classe média herdeira de uma ideologia nacional desenvolvimentista no campo político, porém aberta a um cosmopolitismo presente na nova cultura consumista.

É também nesse momento que vemos surgir um movimento musical que chamarei aqui de *soul music* brasileira, tal movimento incorporou em sua forma a música negra norte americana de maneira peculiar. Dialogando com a tradição do samba e até mesmo do baião a *soul music* no Brasil representou um movimento estético de

tradução cultural que incorporou elementos da diáspora negra mundial com elementos de uma estética popular, revelando-se como uma importante prática sociocultural formadora de novas atitudes e aglutinadora de algumas demandas da juventude negra no país.

O estilo musical denominado *soul music* tem seu surgimento na década de 1960 nos EUA, segundo o pesquisador Hermano Vianna (1987,p.45) “o *soul* é o “filho milionário” do *blues*, música negra profana que também deu origem ao *rock 'n rool*, com o gospel, música protestante negra – dois sub-genêros característicos da música negra norte-americana”. Durante os anos 60, o *soul* foi um gênero importante na conscientização e canalização cultural dos movimentos pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Já no fim dessa década, tal gênero se tornou artigo extremamente rentável para Indústria Cultural, sinônimo do termo geral *black music*, na mesma época em que a gíria *funky*, que até então era usada de maneira pejorativa, passa a ser usada como expressão de orgulho negro.

Ainda segundo Vianna, o *funk/soul* começa a se difundir pelo Brasil em início dos anos 70, quando o discotecário e radialista carioca Big Boy passa a organizar os primeiros bailes no Rio de Janeiro ao som de James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang, as festas chamadas de Bailes da Pesada aconteciam no Canecão (casa de show da zona Sul da cidade) e mobilizava milhares de jovens negros vindos dos subúrbios cariocas, o enorme sucesso desses bailes levará a desconfiança dos dirigentes da casa que acabam por restringir os bailes, na tentativa de transformar o reduto em palco de shows para a classe média. Como afirmava Ademir, um dos organizadores da festa:

As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile.”(Ademir *apud* Vianna 1987, p.52)

Foi por meio desses bailes que a *soul music* brasileira começou a se difundir, se em um primeiro momento os bailes eram embalados apenas por sucessos internacionais,

observa-se que com o sucesso e a expansão do gênero, cada vez mais artistas nacionais influenciados pelo soul começaram a surgir e se expandir pelo rádio e pela televisão.

Quanto ao *soul* nacional, as gravadoras também não economizaram verbas de produção e divulgação. A WEA chegou a financiar os ensaios dos músicos que iriam compor a Banda Black Rio. Outras bandas e artistas caíram nas graças da indústria fonográfica: União Black, Gerson King Combo, Robson Jorge, Rosa Maria, Alma Brasileira, além de nomes mais antigos como Tim Maia, Cassiano e Tony Tornado. (Vianna, 1987 p. 61)

O fenômeno da *soul music* no Brasil foi acompanhado por diversos cantores e compositores, antes mesmo da intensificação dos bailes nos subúrbios cariocas, não apenas negros, como no caso da cantora Elis Regina que em 1970 grava a canção **Black is beautiful** de Marcos Valle, a música possui claras influências *soul*, sintoma da difusão da música negra americana no Brasil. Foi em 1970 também que o cantor Tim Maia torna-se conhecido no país. Chegado a pouco tempo dos EUA, o cantor trazia em suas bagagens as influências da música negra do *Bronx*, as composições de Tim Maia eram fortemente marcadas pela *black music*, principalmente o chamado estilo *montawn*, referência à gravadora norte-americana especializada em música negra, cujos principais artistas acabaram formando um estilo próprio de produção musical, com orquestração, uso de instrumentos de sopro e um refinamento nos arranjos. Além de interpretar algumas canções em inglês, as roupas e o corte de cabelo de Tim Maia fazia clara referência ao movimento *Black Power* norte-americano.

Outro artista, extremamente popular, adepto da *soul music* na década de 1970, foi Jorge Ben. Com seu primeiro LP lançado em 1963, o artista tornou-se um fenômeno de vendas, estima-se que seu disco foi o primeiro a superar a marca dos 100 mil. O trabalho do músico não se destaca apenas pela vendagem, mas principalmente pela sua inovação estética na música brasileira, influenciado pela onda bossanovista da década de 1960, Jorge desenvolve um estilo próprio e único de tocar violão, sendo admirado e inspirador do grupo tropicalista, além de frequentar os programas da Jovem Guarda; o compositor passa a ter livre trânsito entre os dois grupos, sem, no entanto, aderir à estética de nenhum dos respectivos grupos.

Jorge Ben será referenciado pelos tropicalistas, com quem chegou a gravar algumas canções como **Charles Anjo 45** com Caetano Veloso, e o disco **Gil & Jorge Ogum, Xangô** (1975), gravado com Gilberto Gil, uma verdadeira “viagem musical”,

em que as músicas chegam ao tempo de 14 minutos, uma afronta experimentalista à “ditadura” dos 3 minutos estipulados como tempo médio para a canção popular comerciável.

A partir dos anos 1970, nota-se na obra de Jorge Ben uma evidente influência da *black music* em conjunção a uma frequente afirmação da negritude. Como por exemplo, em seu LP **Negro é lindo**, em que o autor faz referência à negritude brasileira, aproximando suas canções a uma ancestralidade afro-brasileira por meio da alusão de figuras do candomblé. Tal aproximação reflete no plano estético de sua obra uma dialética entre o internacional e uma construção de nacional e popular, o compositor traz à tona elementos de afirmação da negritude embasada na cultura e religiosidade popular conectado as guitarras e elementos do *blues* e *rock’n rool* internacional.

Outra evidência da expansão do fenômeno *soul* ocorreu no V FIC, Festival Internacional da Canção de 1970, com a música **BR-3** (antiga sigla identificadora da rodovia Rio- Belo Horizonte), canção de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar. A música consagrou-se vencedora da fase nacional do festival, interpretada por Trio Ternura e Tony Tornado, que assim como Tim Maia chegara a pouco dos EUA, e nessa época trabalhava como *crooner* em gafieiras de Copacabana, cantando e dançando ao estilo James Brown. A canção, que alcançou enorme sucesso, não foi bem recebida pelos censores da ditadura, vista como subversiva, fazendo com que Tony Tornado, perseguido pela ditadura como incentivador do protesto negro no país, se visse obrigado a se exilar no Uruguai. (MELLO, 2003. P358-359)

A análise das canções produzidas por artistas negros da década de 1970 traz à tona um debate amplo e complexo a respeito das formas de participação política da juventude negra nessa época, bem como das estratégias de afirmação de uma identidade negra. Tal fenômeno vem impulsionado por duas forças contraditórias e convergentes, a luta do movimento negro pelos direitos civis, aglutinando boa parcela da juventude negra em torno de políticas de identidade, mas também o impulso comercial de uma Indústria Cultural que começa a ser sistematizada na referente década.

Segundo Renato Ortiz (1988), as décadas de 60 e 70 marcam o apogeu e consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil, como demonstra o sociólogo, embora esse processo ocorra sob tutela do Estado militar, o projeto de difusão cultural fica a cargo das empresas privadas, o que contribuiu para a expansão da produção e consumo cultural. Nesse sentido, a consolidação da Indústria Cultural no país teve o

importante papel na difusão da ideologia nacionalista do Estado militar, que buscou se utilizar de elementos da cultura popular para o seu projeto de integração nacional.

É importante ressaltarmos que a década de 1970 foi marcada por dois movimentos na produção e consumo cultural. De um lado temos a construção e difusão de um nacionalismo ufanista condizente com o projeto de integração nacional, por outro, esse momento é também marcado pela mundialização cultural, esses dois processos nacional x mundial, marcam as práticas culturais na referida década.

Renato Ortiz aponta essa tensão presente nos países de capitalismo periférico, revelando que tal fenômeno ocorre no processo de inserção desses países na lógica da modernidade, em que a constituição de um mercado nacional ocorre concomitantemente à construção do mercado de bens simbólicos internacional. O autor observa o surgimento do que ele chamará de “internacional-popular” que, segundo Ortiz, refletiria o processo de globalização cultural e econômica pelo qual passavam os países periféricos na década de 1970. É neste contexto de tensão entre um projeto de integração nacional e a expansão internacional do mercado de bens simbólicos que se insere a *soul music* brasileira, já que este estilo é caracterizado tanto por elementos nacionais, como o samba ou a idealização da nação, quanto pela influência estrangeira, principalmente em sua forma e em especial no uso constante da língua inglesa.

Entendemos que além dessa constatação do surgimento da *soul music* no Brasil como um produto da relação entre a expansão do mercado de bens simbólicos interno e a sua internacionalização, esse estilo também foi responsável pela construção de uma identidade étnica entre a juventude negra da época.

Como afirma Santuza Cambraia Naves (2010), os cantores negros da geração de 1970 introduziram no Brasil uma pauta política relativa a questões da expansão dos direitos civis para a população negra, nessa perspectiva tanto a temática de suas canções quanto suas atitudes representaram atitudes de engajamento político. A diferença entre o engajamento político dos cantores da *black music* brasileira e os da esquerda intelectualizada encontra-se principalmente na postura frente à produção musical e à performance, enquanto a esquerda nacionalista articulava seu engajamento nas letras das canções de protesto, os jovens negros passavam suas mensagens a partir de suas atitudes: nos cabelos estilo *black*, nas indumentárias e nas performances que se aproximavam do movimento *black power* norte americano. Tal aproximação acabará impondo a esse movimento a pecha de inautêntico, visto por parte da opinião pública como um movimento de cópia do império.

Destarte, é interessante notar que na década de 1970 a influência da música norte americana nas canções brasileira se apresentava para parte da intelectualidade brasileira como uma forma de alienação, uma importação das referências culturais do império<sup>2</sup>. Nessa perspectiva não deixa de ser sintomático o artigo **Atenção Brasileiros** escrito em 1977 por Gilberto Freyre, em que o autor ataca a influência da *black music* nas práticas musicais negras no país.

Será que estou enxergando mal? Ou terei realmente lido que os EUA vão chegar ao Brasil (...) norte-americanos de cor (...) por quê? Para convencer os brasileiros também de cor que seus bailes e suas canções “afro-brasileiras” também teriam que ser de “melancolia e de revolta”? E não, como acontece hoje, os sambas que são quase todos alegres e fraternos. Se o que li é verdade, trata-se mais uma vez de introduzir num Brasil que cresce plena e fraternalmente moreno – o que parece provocar ciúmes nas nações que também são birraciais ou trirraciais -, o mito da negritude, não do tipo do de Senghor, da justa valorização dos valores negros e africanos, mas do tipo do que às vezes traz a luta de classes como instrumento da guerra civil. (FREYRE *apud* HANCHARD, 2001p.138)

Podemos notar nas palavras de Freyre o perigo que uma conscientização racial poderia trazer a harmonia racial no Brasil, o sociólogo exalta ainda a ideia de mestiçagem configurada no ideal de “moreno fraternal” contra aquilo que ele chama como “mito da negritude”. O texto revela o perigoso mito da democracia racial brasileira, com a busca de uma visão harmônica da sociedade contra qualquer forma de identidade racial ou de classe, que certamente poderia causar uma tensão latente ao projeto de integração nacional.

Como se sabe o mito da democracia racial, que perpassa a história do Brasil, serviu de diversas maneiras para a consolidação de uma ideia de harmonia racial. No entanto, a década de 1970 é um período crucial para essa ideologia, já que o regime autoritário se esforçará para a sua ampla difusão, reinventando relações raciais pacíficas no país que coincidia com a construção de uma visão de povo homogêneo. Por outro lado, esse mito já vinha perdendo sua força, principalmente com as pesquisas empenhadas por parte da intelectualidade paulista, tendo como referência o trabalho de

---

2 Vale lembrar que os tropicalistas, principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, também foram acusados de alienados culturais, principalmente pelo uso de guitarras e pela incorporação de elementos da música pop a suas canções.

Florestan Fernandes e Roger Bastide **A integração do negro na sociedade de classes**, lançado em 1964, que em certo sentido representava as transformações da sociedade brasileira, no que se refere à visão desse mito.

Assim, nossa interpretação nos leva a concluir que a *soul music*, como prática cultural impulsionada pela expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil, se apresentou como um importante meio para a confrontação do mito da democracia racial e da integração nacionalista, projeto político dos militares, principalmente por mesclar parâmetros identitários da cultura negra nacional com elementos internacionais. Entendemos que essa prática cultural possuía seus limites e suas contradições. Se é verdade que não se pode falar em uma prática politicamente orientada contra o regime ditatorial, podemos por outro lado observar a formação de uma prática cultural que norteará o movimento negro de afirmação de identidade e busca por ampliação dos direitos civis e democráticos no país.

Em seu livro **Da diáspora** (2003), Hall faz uma interessante interpretação do processo de constituição e mudança da cultura popular negra, para o autor essa cultura se constitui na experiência diaspórica da comunidade negra. Além disso, Hall aponta para o caráter de luta das culturas populares, assim, a cultura popular se apresenta como uma arena de luta, é nela que ocorrem as negociações e conflitos pela hegemonia, que no limite, representam uma dialética de contenção e resistências dentro das práticas culturais populares.

Nesta perspectiva a *soul music* no Brasil nos revela um importante movimento cultural, pertence à Indústria Cultural, mas também se apresenta como um aglutinador político, possui discurso nacionalista, mas em flagrante aproximação com a cultura negra norte-americana. Em última instância contém uma dialética de resistência e resignação presente em grande parte das culturas populares.



Bibliografia:

COSTA, Emilia Viotti. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo. UNESP. 1999

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 38<sup>a</sup>. ed., São Paulo, Ática. 1978.

FICO, Carlos. **Além do golpe. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro. Record. 2004

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o Poder: Movimento negro no Rio e São Paulo**. Rio de Janeiro. UERJ. 2001

MELLO, Zuza Homem. **A Era dos Festivais**. Rio de Janeiro. Ed.34.200

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da musica popular**. Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **A música popular brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. México. 2002. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> acessado em 02/04/2012

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. – (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes)

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1976.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular Brasileira: de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Edições Graal.1977.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995

\_\_\_\_\_. **O baile Funk carioca.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional UFRJ. Rio de Janeiro. 1987