

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -
UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS

IRIS AGATHA DE OLIVEIRA (CAPES-DS)



***BLACK SOUL* E “SAMBA DE RAIZ” -
convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro -
1975 - 1985**

Rio de Janeiro
2014

***BLACK SOUL E “SAMBA DE RAIZ” -
convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro-
1975 - 1985***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social em fevereiro de 2014

Linha: Memória e Linguagem
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Carmen Irene Oliveira

RIO DE JANEIRO

2014

048 Oliveira, Iris Agatha de
***Black soul* e “Samba de Raiz”: convergências e divergências do**
Movimento Negro no Rio de Janeiro-1975 – 1985/ Iris Agatha de
Oliveira, 2014.
206 f. : il. ; 1CD-ROM

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro – UNIRIO, Pós-Graduação em Memória Social –
PPMGMS

Referências: f. 201-206

1. Movimento Negro. 2. Black music. 3. Samba. 4. Memória. 5.
Linguagem. 6. Identidade.

CDD 305.896081

***Black soul* e “samba de raiz”:
convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro-
1975 – 1985**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social em fevereiro de 2014

Aprovada em 20 de fevereiro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Lopes
PPGMS - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Micael Herschmann
Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Carmen Irene Oliveira (Orientadora)
PPGMS - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos explicando o uso da flexão dos verbos na primeira pessoa do plural nesta dissertação. É que este curso de Mestrado tem uma história comprida, que começa no colo da minha avó Luiza. Fazendo seu cigarrinho de palha, vizinha, rezadeira e imaginativa, estava sempre pronta a contar causos para os netos - eu e meus irmãos. Continua com Frei Francisco, da Igreja de Santa Rita dos Impossíveis, em Ramos, onde eu fiz Primeira Comunhão. E ascende na Escola Estadual Tenente Antônio João, onde Dona Diva, a diretora, demonstrou um enorme respeito àquela pretinha de cabelos disciplinados a ferro quente e tranças. Aos cinco anos de idade transferiu-a para a Primeira Série - quando o normal seria aos sete anos - e cujos primeiros meses teve de cursá-la com o uniforme de Jardim de Infância - impecavelmente alvo. O amor pelos estudos começou assim, permeado de respeito e o cultivo da autoestima; que teve a participação da professora Dirce Dias de Souza, dos meus sete e oito anos de idade. Feriados, fins de semana eram detestáveis. Férias, nem pensar. O curso Primário (na década de 60 era assim que se chamava) é a minha referência social mais forte além do meu núcleo familiar.

Por isso uso a flexão que designa o nós. Não por formalidade ou elegância, mas por ser convicta de que a conclusão do curso de Mestrado é um somatório de ensinamentos e exemplos, estímulos e desafios que tenho tido ao longo da vida.

Agradeço aos meus professores. À Prof^a Dr^a Vera Dodebei e ao Prof. Dr. Javier Lifschitz componentes da banca que aprovou meu projeto para o ingresso no Mestrado. Destaco a Prof^a Dr^a Carmen Irene Oliveira, integrante da banca, tornando-se depois a minha orientadora em uma realização desejada e planejada há mais de três décadas. Reverencio todos os estudiosos que disponibilizaram e multiplicaram seus conhecimentos para que eu pudesse usufruir deles.

Estendo minha gratidão aos guardiões de documentos, valiosos a todos, pesquisadores ou não, aos responsáveis por arquivos; em especial os funcionários daqueles por que passei: a Biblioteca Municipal do Grajaú, a Biblioteca do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCH) da UNIRIO, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca Euclides da Cunha, a Biblioteca do Centro de Ciências

Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Associação Brasileira de Imprensa e do Arquivo Nacional.

Sou grata ao Prof. Dr. Nilo Sérgio S. Gomes, companheiro, por me conduzir com ideias, pelas mãos e no colo – às vezes pelas orelhas – aos textos, livros e escritos nesta dissertação. Agradeço à minha filha Joana pelo seu apoio na informática e durante meu afastamento da maternidade, papel dos mais prazerosos da minha vida.

Sou grata a toda a minha família, avôs e avós, tios e tias, primos e primas, sobrinho e sobrinhas adoráveis; irmão e irmã amados. Ao meu pai, maestro Ruy, que me avivou os sentidos para a recepção da arte. À D. Iris, minha mãe, que me fortaleceu em espírito com a imposição de uma disciplina de “caserna” e o seu dito preferido: “O saber não ocupa lugar”. Pelo exemplo deles, retornei àquelas décadas de 1960, 70, quando adolescente, olhei muitas vitrines: de discos, roupas, sapatos, acessórios, cosméticos... Mas as que me conquistaram foram as de livros.

Dedico este trabalho a todos os pretos da Diáspora Africana. Por suas agonias, seus risos, seus cânticos, seus conhecimentos e sabedorias. Por terem semeado com dores e irrigado com lágrimas as terras da América, e, com isso, fazem ecoar a trilha sonora do planeta em samba, jazz, choro, afoxé, calango, rock, soul, reagge, blues, calypso, rumba...

RESUMO

Esta dissertação investiga a intercessão de duas manifestações de cultura musical, a *black music* e o “samba de raiz”, no “movimento negro”, na cidade do Rio de Janeiro, no decênio compreendido entre 1975 e 1985. Ambas, com grande contingente de adeptos, forjaram novos paradigmas para os descendentes de escravizados africanos e extrapolaram as fronteiras da capital carioca, do Estado do Rio de Janeiro e do país. O propósito desta pesquisa, ao configurar duas manifestações calcadas em músicas e inseri-las no “movimento negro” é problematizar a existência simultânea das duas correntes que se diferenciavam por seus referenciais. A *black music* referenciou-se na cultura e na luta dos pretos estadunidenses enquanto o “samba de raiz” baseou-se nos fazeres africanos ressignificados no Brasil. O trabalho apoia-se em documentos escritos, material iconográfico, vídeos e músicas que preservam uma memória recente de rebeldia ideológica contra o “mito da democracia racial” e suas implicações na sociedade brasileira. Este suporte é discutido sob o aporte teórico do discurso, da cultura, da memória e da identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento Negro – *black music* – Samba – Memória –
Linguagem - Identidade

ABSTRACT

This dissertation investigates the intersection of two manifestations of musical culture, black music and "samba roots" in "black movement" in the city of Rio de Janeiro, in the decade between 1975 and 1985. Both with large contingent of fans, forged new paradigms for the descendants of enslaved Africans and extrapolated the borders of Rio capital of the State of Rio de Janeiro and the country. The purpose of this research, configure two demonstrations modeled on music and insert them into the "black movement" is to problematize the simultaneous existence of two streams that differed by their reference. The black music is referenced in the culture and the struggle of black Americans as the "samba roots" was based on the African doings reinterpreted in Brazil. The work is based on written documents, iconographic material, videos and music able to bring to those who read them, viewing and listening to a recent memory of ideological rebellion against the "myth of racial democracy" and its implications in Brazilian society . This support is discussed under the theoretical framework of discourse, culture, memory and identity.

KEYWORDS: Black Movement - black music - Samba - Memory - Language - Identity

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
Introdução.....	11
Capítulo 1 – Os pretos do Rio: resistências flexibilidades.....	30
1.1 – Os antecedentes: enfrentamentos e negociações.....	31
1.2 – Os sambistas.....	38
1.3 – Os <i>black</i>	43
1.4 – O “samba de raiz”.....	48
1.5 – A <i>black music</i>	62
1.6 – Práticas “culturalistas” como instrumento de lutas: válidas ou não?.....	87
Capítulo 2 – Dizeres e atitudes na linguagem de sambistas e de <i>black</i>	97
2.1 – A palavra do “samba de raiz”.....	106
2.2 – O que disseram os <i>black</i>	116
2.3 – O “canto negro” do “samba de raiz” e dos <i>Black</i>	130
2.4 – A imagem como discurso.....	137
2.5 – Visibilidade e espetacularidade para formação de novos referenciais.....	141
2.6 – Vistos e espetaculares.....	169
Capítulo 3 – Quem eu sou? Quem nós somos? Em memória de quê e de quem?.....	165
Considerações finais.....	177
Acervo e demais fontes documentais.....	189
Lista de figuras.....	199
Lista de Vídeos.....	200
Referências bibliográficas	201

INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a somar-se à memória do “movimento negro” do Rio de Janeiro ao problematizar duas vertentes culturais: o “samba de raiz”¹ e a *black music* (ou *black soul*)² que emergiram na segunda metade do século XX. Seus aspectos que interessam à pesquisa são: sua existência simultânea - que atraiu grande número de adeptos, para cada um dos lados, de um mesmo segmento étnico - suas tensões, conflitos e semelhanças; e como elas adicionaram-se à memória do “movimento negro”. O propósito é promover a junção das correntes retomando aquela época, em que se discutia e lutava-se contra a discriminação, contra o preconceito de cor e pela ascensão social dos praticantes dos dois gêneros musicais. Pretende-se, com isso, esquadrihar identificações que uniam adeptos dos dois grupos e averiguar pontos identitários e desidentitários. Qual teria sido a ignição que acionou jovens e seus potenciais pais e avós a tomarem atitudes e a articularem, pelo menos aparentemente, divergentes pensares em torno de um ideal; qual era este ideal; havia algum? Pressupomos que sim. E é isso que averiguamos.

O corpus desta dissertação é a junção da *black music* e o “samba de raiz” entre o decênio que vai de 1975 a 1985. Nosso pressuposto é que as duas manifestações tenham sido protagonizadas com referências em “culturas negras”, emergiram e foram praticadas em separado por haver diferenciações entre as concepções de suas lideranças em relação a seus ideários.

Neste limite, visamos configurar ideias, ações e ideais dessas manifestações vistas como um movimento social de práticas culturais de viés musical. A pesquisa recorta a década entre 1975 e 1985 por ter sido o período de emergências de fatos, pensamentos e atitudes que assinalaram as duas manifestações. Inicia em 1975 porquanto foi o ano do nascimento do Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, síntese dos ideais do “samba de raiz”.

¹ Na concepção de Nei Lopes, “samba de raiz” é a vertente do samba de morro, produzido “nos redutos cariocas de maior concentração negra” - em *25 anos do Movimento Negro no Brasil*. Org. GARCIA, Januário. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2008.

² O ritmo que passou a ser conhecido como *black soul* foi criado a partir da “união do *rhythm and blues* [R&B], música profana, com o gospel, música da igreja protestante negra [nos Estados Unidos], descendente eletrificada dos *spirituals*.” A explicação é de VIANNA, Hermano, no livro *O mundo funk carioca*. Por ter sido um gênero gerado entre os pretos do norte da América, passou a ser chamada *black music*, assim como as variantes posteriores da *black soul*.

Também 1975 foi o ano em que a banda *Soul Grand Prix* (SGP) entrou em estúdio para gravar seu primeiro disco. Neste estudo, destacamos esta entre cerca de 300 bandas de *black soul*, por que seu criador, Asfilófilo de Oliveira Filho, o Filó, concebido os bailes como tentativa de conscientização dos jovens e afirmação da “negritude”. Filó era tratado Dom Filó, quando produtor da *Black Music* e ao se afastar deste empreendimento, adotou o nome Filó Filho. A escolha do marco inicial, 1975, é fortalecida pela fundação do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, de caráter crítico e reivindicativo, em julho daquele ano, no Rio de Janeiro.

Escola de samba e banda germinaram as manifestações culturais em discussão nesta dissertação, cujo limite é fixado em 1985. Foi o ano final da *black soul* conforme sua concepção conscientizadora inicial, quando já afastado da banda, Filó vai para os Estados Unidos. Também naquele ano houve o esvaziamento da agremiação, que desfilou pela última vez em 1986. No decênio focalizado, ainda surgiram associações de estudos, cultura artística e caráter objetivamente reivindicatórios, como o Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA), da Universidade Cândido Mendes; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUDR), e Bloco afro *Agbara Dudu*, entre outros.

Os objetivos deste estudo são conhecer o passado que os sambistas traziam ao presente com vistas a projetá-lo ao futuro; conhecer as expectativas dos promotores da *black music* e qual a perspectiva de porvir para eles. Procuramos por enunciações que afetavam os grupos. Possíveis influências de militantes da negritude do ponto de vista intelectual, político, reivindicativo nos dois grupos. Se havia um ideário, e quais eram. Se havia objetivos e metas nas manifestações. Se eles dialogavam, em que convergiam e/ou divergiam – total ou parcialmente. Investigamos se produziram alguma mudança sobre as ações discriminatórias que tenham gerado resultados satisfatórios a ambas correntes na atualidade.

Algumas peculiaridades significativas das lutas dos negros no Rio de Janeiro são pontuadas com o objetivo de compreender a interferência cultural deles na cidade; caracterizamos as práticas dos dois grupos, *black music* e “samba de raiz”; analisamos os discursos das duas correntes com vistas a identificar nelas os elementos de uma memória de e para os respectivos grupos; relacionamos os discursos identitários de caráter musical,

intelectual, político e reivindicatório, como esses discursos eram exteriorizados, com quais sentidos objetivando entender suas motivações à procura de um possível ideário comum.

As duas manifestações culturais mobilizaram jovens, adultos e idosos negros: o “samba de raiz”, defensora da cultura de tradição afrobrasileira e a *black soul*, de inspiração estadunidense. Ambas despertaram a atenção, especialmente pelo novo visual que exibiram: penteados de cabelos naturais (sem tratamento químico), roupas e acessórios que ora lembravam o estilo exuberante de negros dos Estados Unidos, ora remetiam às estampas dos países africanos. Além da aparência, os dizeres dos dois grupos se destacaram por exaltar a “negritude”³ e o “orgulho negro”. Reuniam-se aos milhares em quadras de escolas de samba, em clubes, salas de universidades, diretórios acadêmicos estudantis, e onde houvesse – ou pudessem criar -espaço para discutir os problemas de discriminação étnica, preconceito de cor e segregação social. As duas correntes marcaram uma versão inovada do “movimento negro”, diversa das ocorrentes em toda a trajetória dos pretos no Brasil. As inovações serão explicitadas nos capítulos dedicados à configuração das manifestações e à análise de discurso.

O denominador comum do movimento era a luta pela emancipação socioeconômica do segmento étnico, porém a cor da pele, o fenótipo e as lutas comuns de ancestrais escravizados não eram bastante para unir opiniões e diretrizes sobre as táticas de encaminhamento das reivindicações. Alguns militantes elegeram como prioridades a aquisição e difusão do conhecimento por estudos, pesquisas, política e a inserção dos embates étnicos nas lutas por liberdades democráticas no país. Na época em foco, vivia-se no Brasil sob ditadura militar, censura intensamente vigilante, e a “luta racial” era vista pelos agentes da ideologia da “Segurança Nacional” como desnecessária ou tão subversiva quanto a tentativa de reinstauração da democracia, com eleições diretas, retorno de civis à

³Conforme DOMINGUES, Petrônio, atribui-se ao poeta antilhano Aimé Césaire a criação da palavra negritude. A palavra *négritude* em francês deriva de *nègre*, termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado desqualificar o negro, em contraposição a *noir*, outra palavra para designar negro, mas que tinha um sentido respeitoso. A intenção do movimento foi inverter o sentido da palavra dando-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. O termo apareceu pela primeira vez, em 1939, no poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal* ("Caderno de um regresso ao país natal"), escrito pelo antilhano Césaire. Segundo Domingues, o termo negritude vem adquirindo diversos "usos e sentidos" com a maior visibilidade da "questão étnica" no plano internacional e do movimento de afirmação racial no Brasil, a palavra negritude passou a ter um caráter político, ideológico e cultural: serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado; pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial; e valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. Mais informações, em *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

Presidência da República, possibilidades de organização sindical, liberdade de expressão, manifestação pública e de produção artística, entre outros direitos próprios de regimes democráticos.

Conforme disse anteriormente, empregamos vocábulos diferentes dos usuais em livros, trabalhos acadêmicos e de ativistas do “movimento negro”. Refiro-me a <preto/preta> em vez de <negro/negra>; <escravizado, escravizada> e <cativado/cativada> ao invés de <escravo/escrava>, <cativo/cativa>. Em sendo o discurso um dos pilares deste trabalho, conforme explanarei ao expor a base teórica, fizemos algumas escolhas no uso do vocabulário. A opção por <preto/preta> baseia-se em a) classificação gramatical dos termos e b) as formulações de Lívio Sansone (2003) em sua pesquisa etnográfica na Bahia⁴; os “privilégios” concedidos pelo embranquecimento físico e comportamental discutido por Teófilo de Queiroz Júnior (1975); e a cooptação social dos menos escuros exposta por Carlos Hasenbalg (1979).

Iniciamos as justificativas pela preferência com a definição léxica presente no dicionário Etimológico Nova Fronteira de Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, no qual o verbete <negro> é um adjetivo originário do latim *níger*, que significa sujo, lúgubre, cujo uso data do século XIII; <preto> é também originário do latim, *pretus*, cuja definição é perto. Somamos a esta definição, primeiramente, a informação de Sansone (1979), que o termo <negro> serve à polarização proposta pelo “moderno movimento negro (negro *versus* branco)”, classificação utilizada também por pesquisadores, artistas e setores do Estado.

É complexo o sistema de classificação racial no Brasil, na América Latina e em algumas regiões caribenhas de língua inglesa, afirma o antropólogo. Tal sistema, explica, é composto por vocábulos raciais criados dentro do “espaço negro” - locais de rituais religiosos e socialização – e refletem “o conflito e a negociação em termos de cor” e a maneira como diferentes grupos e instituições sociais vivenciam a ideologia racial. O resultado dessas implicações é um sistema fluido cujas regras flutuam conforme o jogo de interesses que envolvem seus participantes nas experiências do cotidiano (SANSONE, 2003, p. 61, 62). A complexidade de categorização é tamanha que, em pesquisas na Bahia e no Rio de Janeiro, Sansone apreendeu uma subjetividade na autoidentificação da cor e na

⁴ No Capítulo 1 do livro “*Negritude sem Etnicidade*”, Sansone discute a autoclassificação racial e os termos utilizados para designar a cor de pele dos brasileiros.

classificação da cor do outro que abrange o clima de humor (brincadeira ou briga); a idade, o grau de instrução, o nível de renda; o lugar onde se situa o (auto) identificador; o status da outra pessoa e se ela está presente ou ausente; e até o horário em que se fala interfere na classificação da cor (SANSONE, 2003, p. 67 a 69). Entre os 36 termos diferentes⁵ empregados por entrevistados no questionário de autoidentificação aplicado por Sansone na Bahia, ressalta o crescente uso de <negro> entre os jovens e mais instruídos, em lugar de <preto>, segundo ele, “menos afirmativo em termos étnicos”. E, discorrendo as conotações entre os dois termos, o antropólogo assegura que <negro> “é uma categoria sociopolítica de conotação positiva e constitui (...) o termo politicamente correto” e a palavra <preto> refere-se à cor escura, “a cor negra propriamente dita”.

Na autoidentificação da cor, o termo *negro* conota o orgulho pela negritude e é, implícita ou explicitamente, uma categoria política, capaz de incluir tipos físicos que outros entrevistadores rotulariam com os termos *preto*, *sarará*, *mestiço moreno* e até *moreno claro*. (SANSONE, 2003 p. 74)

Nestas últimas formulações de Sansone, pode-se compreender que o termo <negro> revela-se como um “guarda-chuva”, abrigo de tons de pele desde a mais clara à mais escura e também daqueles que se identificam com o orgulho negro no tocante à cultura negra. Houve a frequência da autoclassificação negro entre informantes quando o termo era associado à “cultura popular, da música e da religião, (...) e o foi sem apresentar uma conotação de militância” (SANSONE, 2003, p. 73, 74).

Esta dissertação aborda justamente a emergência do orgulho negro, da “negritude”, que teve entre seus líderes e adeptos aliados brancos por motivos comerciais, mercadológicos, políticos, filosóficos e de afinidades - como veremos no desenvolvimento deste trabalho. Embora houvesse identificação com o movimento negro, aqueles aliados não tinham a tez escura, o cabelo crespo, lábios proeminentes, nariz menos afilado, enfim, não tinham o fenótipo que contrariava a “boa aparência” solicitada por empregadores mesmo a trabalhadores com um mínimo de especialização, como era o caso das domésticas⁶. Não sentiam na pele – escura – o impacto que sua presença era capaz de

⁵ Na pesquisa feita nos bairros Caminho de Areia e Camaçari, em Salvador (BA), os entrevistados se classificaram com termos tais como “pardo cor de formiga”, “quase preto”, “cabo-verde” (SANSONE, 2003, p.73)

⁶ Em 15 de dezembro de 1975, o jornal O Globo, na seção de classificados, p. 15, entre outras ofertas de emprego, pudemos encontrar, para função de vendedora em que se exigia “ótima aparência” para moças na

provocar em ambientes “reservados” a brancos ou “permitidos” a mestiços. E “diferenças mínimas no tom da pele tornaram-se dados sociais significativos” no Brasil, assevera Carlos Hasenbalg (1979) no seu estudo sobre *O Mercado de Trabalho e o Antagonismo Racial*. O autor usa o estudo de Oliver C. Cox para explicar que:

(...) uma recompensa é atribuída aos graus de branqueamento entre as pessoas de cor. Os graus de cor tendem a se tornar um determinante do status num gradiente contínuo de classes sociais, com os brancos nas posições superiores. Assim, supondo igualdade cultural entre o grupo, quanto mais branca a aparência, maiores as oportunidades econômicas sociais (COX apud HASENBALG, 1979 p.235).

Em 1975 - início do recorte temporal desta pesquisa - Teófilo de Queiroz Júnior escreveu o ensaio sobre miscigenação *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. Na abordagem sobre preconceito, usa a conceituação do sociólogo Oracy Nogueira, sobre a relação entre a escala de cor de pele e escalada social patente em nosso país. Nogueira tipifica os preconceitos existentes nos Estados Unidos e no Brasil, estabelecendo a diferença entre eles: nos EUA prevaleceria o preconceito de origem, do qual decorre a ideologia segregacionista, de exclusão, tipo que pressupõe as “potencialidades hereditárias”, não importando aí a aparência; no Brasil, predominaria o preconceito de marca, simultaneamente ‘assimilacionista e miscigecionista’, que “determina uma preterição” (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 79). Ou seja, neste país, a incidência de melanina define as oportunidades de ascensão social, pois “no Brasil, a experiência decorrente do problema da cor varia com a intensidade das marcas e com a maior ou menor intensidade que tenha o indivíduo de contrabalanceá-la com outros característicos e condições como elegância, talento, polidez, instrução etc.” (NOGUEIRA apud QUEIROZ JÚNIOR op. cit.).

Hasenbalg (1979) explica que o sistema multirracial de classificação criado no país, por contingências históricas, implicou no estabelecimento de:

- (a) como regra geral, as oportunidades diferenciais de mobilidade social ascendente estão ligadas a diferentes matizes de cor; (b) parte dos membros mais claros e ambiciosos da população não-branca pode ser absorvida nos níveis médio e eventualmente superior do sistema branco, sem constituir uma ameaça ao monopólio de propriedade,

Casamar-Modas, em Copacabana; “boa aparência” para moças e rapazes para balconista na Tijuca e em Copacabana; para copeiros em Bonsucesso. Um(a) morador(a) da Gávea oferecia emprego de dama de companhia e exigia que fosse de “cor branca”.

poder e prestígio da classe dominante branca. (HASENBALG, 1979, p. 236)

Os dois itens apontados por Hasenbalg atenderam ao ideal do branqueamento e ao mito da democracia racial, além de provocarem a fragmentação da identidade racial, assuntos que abordaremos no decorrer desta dissertação. Portanto, concluímos o rol das justificativas ponderando que: o objetivo do presente trabalho são as manifestações criadas e lideradas por pessoas de pele escura, que seriam identificadas oficialmente como pretas - Dom Filó, pela *black music*, Candeia, pelo samba de raiz; perpassamos por instituições fundadas por universitários preteridos pelo mercado de trabalho em razão da cor escura; tratamos do segmento que não usufruiu da “saída de emergência do mulato”⁷ por conta da cooptação social (HASENBALG, 1979, p. 234)– problema que será discutido mais adiante. Pelos motivos apontados, achamos adequado e objetivo o qualificativo <preto/preta> como referentes à camada da população brasileira mais desafortunada e menos aquinhoadas na distribuição e conquistas de oportunidades de ascensão social, por razões históricas, políticas e ideológicas.

Outros vocábulos pelos quais optamos são <escravizado, escravizada> e <cativado, cativada> para qualificar os africanos trazidos à América para o trabalho forçado. <Escravo/escrava> são substantivos, e, na definição de Pasquale & Ulisses (2001), substantivo é uma categoria que nomeia os seres (p. 211). Segundo os mesmos autores, o adjetivo caracteriza o substantivo indicando-lhe o estado. Portanto, isentamo-nos de nomear os africanos traficados e seus descendentes como escravos, entendendo que esta não teria sido a natureza deles ou que não exerciam tal função social ao serem capturados no continente de origem; com o mesmo intento utilizamos <cativado/cativada> no lugar de <cativo/cativa>. Portanto, ao usarmos os vocábulos <negro/a>, <escravo/escrava>, <cativo/cativa>, será em respeito ao texto original dos autores. A expressão <movimento negro> será utilizada com aspas ou com a sigla MN.

Muito já foi dito e escrito sobre o *soul* e o samba, porém livros, artigos, teses e dissertações falam deles em separado. Entre livros, análises, pesquisas acadêmicas e

⁷ Recorrendo a Marvin Harris em “The origins of the Descendent Rule”, Hasenbalg lista algumas posições desempenhadas por mestiços ou mulatos claros no Brasil que seriam exercidas por colonos brancos nos Estados Unidos, entre elas “afastar os índios da costa açucareira, capturar escravos indígenas, perseguir e trazer de volta os escravos negros fugidos, trabalhar na indústria do gado e suplementar o fornecimento de culturas alimentares básicas da colônia”, o que segundo ele, pode vir a ser a “saída de emergência do mulato” na inferência de Carl Degler. (HASENBALG, 2003, p. 237).

jornalísticas que tratam do *soul* e do samba encontram-se alguns dos mais interessantes e significativos como: *Batidão: uma história do funk* (ESSINGER, 2005); *O mistério do samba* (VIANNA, 2007); *O funk e o Hip-Hop invadem a cena* (HERSCHMANN, 2005); *Samba, o dono do corpo* (SODRÉ, 2007); *O mundo funk carioca* (VIANNA, 1988); “*O mundo negro*”: *a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)* (PEREIRA, 2010); *Palavra de Bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca* (BARBOSA, 2010). Diferentemente desses estudos dos quais nos valem, instiga-nos a conexão das duas correntes e os resultados possíveis de propósitos divergentes. Ou não.

A nossa abordagem metodológica de cunho qualitativo, procurou a partir de uma gama variada de documentação, tais como documentos oficiais de órgãos de segurança, jornais, imagens fotográficas, vídeos, páginas na internet, músicas, além de leitura específica sobre a escravização e suas consequências no Brasil, delinear os dizeres e atitudes dos protagonistas das duas manifestações a partir do período em que elas se tornaram visíveis ao grande público, dialogaram entre si e provocaram debates travados nos meios de comunicação, a fim de que se possa apreender o que ocorreu na época. As análises, mais específicas, recaíram sobre as letras de músicas e algumas reportagens.

Foram consultados também textos de colunistas de música, considerando que eram formadores de opinião; cartas de leitores participantes dos debates midiáticos; pareceres de acadêmicos durante o desenrolar das manifestações. Seguindo esta linha, manuseamos jornais encadernados, microfilmado (no caso d'O Globo) e digitalizado (Jornal do Brasil) à procura de material não apenas nas seções dedicadas ao entretenimento, lazer e arte, nas quais, de antemão, presume-se que seriam divulgadas informações sobre as manifestações de cunho musical, mas também nas editorias de política, nacional, cidade, economia e classificados de emprego. Coletamos depoimentos e declarações de lideranças da *black music* e do “samba de raiz” em entrevistas e reportagens no Jornal de Música, Jornal do Brasil, O Globo e Última Hora; opiniões dos colunistas Ruy Fabiano (Jornal da Música), Tárík de Souza e Maria Helena Dutra (Jornal do Brasil), Nelson Motta (O Globo), J. Black, Carlos Imperial e Waldinar Ranulpho (Última Hora). Comparamos algumas exposições e cuidamos de complementar informações divulgadas nas diferentes fontes consultadas. Os critérios para as escolhas desses jornais foram a abrangência de público leitor e sua distribuição territorial.

Pesquisando em revistas, encontramos apenas duas alusões ao “samba de raiz”; uma em artigo assinado por Tárík de Souza, em 1975, sobre o lançamento de um *Long Play* de Candeia; a outra discorre sobre um show que reuniu Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Elton Medeiros e Candeia no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro.

O Jornal de Música era quinzenal, dedicado exclusivamente ao segmento musical. Promovia debates, publicava artigos, reportagens, anúncios publicitários e divulgava eventos de *black music* e de samba. Jornal do Brasil, O Globo e o Última Hora circulavam diariamente, com distribuição em todo território nacional, e eram lidos por públicos diferentes: o JB tinha a preferência de universitários; O Globo tido como mais conservador; e o Última Hora mais popular. Outros fatores que determinaram a opção por esses periódicos foi que Nelson Motta anunciou n’O Globo o nascimento da Quilombo em novembro de 1975, um mês antes da reunião fundadora da Escola, em dezembro; o JB registrou a primeira reunião de fundação da escola em dezembro do mesmo ano e, com uma ampla reportagem em 1976, despertou os meios de comunicação e, conseqüentemente, mobilizou a indústria cultural e acadêmicos que dirigiram o olhar para a *black music* como manifestação cultural e oportunidade de negócios. As quatro publicações divulgaram informações e discussões sobre discriminação racial, a interferência do poder público e da indústria fonográfica no carnaval, nas escolas de samba e na *black music*; e a influência estrangeira na cultura brasileira quando se debatia a *soul music*. Além disso, o noticiário contido nos jornais escolhidos exibiu um panorama das conjunturas nacional e internacional no período que permeou as manifestações em foco.

Os critérios que definiram o recorte temporal para a pesquisa dos informativos foi a repercussão das manifestações na imprensa entre 1975, no caso do “samba de raiz”, e 1976, em se tratando da *black music*, ao ano de 1978, quando do lançamento do último LP da *Soul Grand Prix*, mesmo ano em que morreu o idealizador, fundador da Quilombo. Entre os anos de 1979 e 1985, as mudanças nos desfiles das escolas de samba não suscitaram grandes debates na imprensa, pois a presença dos profissionais carnavalescos e da indústria fonográfica haviam se consolidado. Podemos dizer que o principal evento no período mencionado foi a construção de um espaço fixo para a exibição das agremiações no carnaval, a passarela da Rua Marquês de Sapucaí, em 1984. Os bailes *soul* perderam o

ideal de fixação e propagação da negritude, e foram transformados nos bailes *funk* destas primeiras décadas do século XXI.

O noticiário compreendido entre os anos de 1975 a 1978 preencheu a necessidade de informações para configurarmos as manifestações, como elas se desenvolviam, eram usadas, tratadas nos meios de comunicação e o relacionamento entre elas. Mesmo assim, revimos o noticiário de anos anteriores, partindo de 1970 e conferimos na entrevista à repórter Mary Hartenberg, no *Jornal do Brasil*⁸, que Candeia estava desiludido com as escolas de samba, criticava “um grupo que tomou conta da Escola” (referindo-se a todas as agremiações) e os intelectuais.

(...) existe todo o preconceito externo: se um compositor de Escola de Samba fizer uma música em que houver um erro de tratamento, será logo tachado de analfabeto; se fosse um outro, a coisa passaria como “liberdade poética”. A turma de intelectuais que se infiltrou no nosso meio quer exigir do sambista a perfeição de um Vinícius de Moraes, e despreza, então, o verso autêntico de samba, por ser muito simples.⁹

Apesar do desencanto com as escolas de samba, nesta reportagem não há nenhuma menção à criação de alguma agremiação para fazer frente às mudanças que provocavam desgostos. Isso verificamos também na edição que circulou no dia 20 de dezembro na página 10 do Caderno B de 1971¹⁰, também do JB, em que Candeia reprovava a incidência da música internacional nos meios de comunicação na reportagem cujo título é “Candeia, aula de samba”, que começa assim:

- O samba tem uma harmonia mais rica e mais variada, do que qualquer música estrangeira. O público distanciado das nossas raízes e viciado pelo que toca no rádio e na televisão toda hora não conhece as diferenças.¹¹

É notável como a controvérsia sobre a chamada deturpação do samba era fomentada pelos jornais. Quando não ocorriam fatos, promoviam-se debates entre sambistas como o publicado no dia 20 de abril de 1974¹². A reportagem assinada por Emília Silveira, “CULTURA POPULAR – MORTE E SOBREVIVÊNCIA DO QUE O RIO CRIOU” (o jornal editou com o título em maiúsculo) reuniu os compositores Cartola,

⁸ *Jornal do Brasil*, Edição 00073 de 1º julho de 1970, página 8 do Caderno B, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09. Acesso em 15/07/2013.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* Edição 00219 de dezembro de 1971, página 8 do Caderno B.

¹¹ *Ibid.* Edição de 19/20 de dezembro de 1971, p. 10. Caderno B.

¹² *Ibid.* Edição 0012 de abril de 1974, página 8 do Caderno B.

Elton Medeiros e Monarco; o ex-presidente da Portela Lino Manuel dos Reis, que por vários anos desenhou fantasias e alegorias para os desfiles da escola; o crítico musical Sérgio Cabral; e dona Zica, mulher de Cartola. O primeiro parágrafo da matéria já polemiza compositores, indústrias fonográfica e turística e mídia.

Cartola acha que o samba está definhando. A culpa deveria ser dividida entre as gravadoras, que impõem condições para gravar um samba, e o turismo, que aumentou o preço das arquibancadas, impedindo o acesso do povo. A imprensa também teria dado ao samba uma promoção que ele não estava preparado para suportar.¹³

Neste mesmo ano de 1974, em dezembro, o JB publica outra matéria especial: “CANDEIA, EM AZUL E BRANCO, A PRESENÇA DE REI”, em que o jornalista Juarez Barroso pede a opinião do compositor sobre as escolas de samba naquele período. Candeia reclama da falta de liberdade e da invasão nas escolas. “Mas isso eu sempre digo: a gente não pode sair. Se sair é pior. É lá dentro que a gente tem que lutar pela preservação de alguma coisa. O pessoal antigo tem que permanecer na escola”, completou o compositor, demonstrando que não cogitava em se desgarrar do seu “berço” de samba, a Portela, que frequentava desde criança, levado pelo pai.

Ao compararmos a presença dos líderes das manifestações nas publicações pesquisadas, entre os anos de 1970 a 1985, pudemos perceber que Candeia era reconhecido como porta-voz, representante do samba. Encontramos e coletamos informações, declarações e opiniões de e sobre aquele sambista. No entanto, encontramos o idealizador do movimento *black* no Rio, Filó Filho, apenas no Jornal da Música, com um depoimento e uma entrevista. Poucas vezes mencionaram o nome dele na dita grande imprensa, mesmo assim em boxes de anúncios de entretenimento. Nomes de líderes de organizações intelectuais e críticas como o Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Instituto de Pesquisa das Culturas Negras não foram mencionados em jornais diários. O IPCN só aparece uma vez, no jornal Última Hora, mas segundo a reportagem, o entrevistado pedira para permanecer incógnito. É possível creditar esta solicitação à repressão política. Feliciano Pereira, militante que participou da Quilombo e do Instituto, conta que a sede do IPCN foi vasculhada pelo Departamento de Organização Política e Social, o DOPS¹⁴; Carlos Alberto

¹³ Jornal do Brasil, Edição 00073 de 20 de abril de 1974, página 1 do Caderno B, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09. Acesso em 15/07/2013.

¹⁴ Em depoimento à Contins, Márcia, no livro *Lideranças Negras*. P. 145.

Medeiros, ex-dirigente do Instituto, relatou que o presidente Ernesto Geisel, em 1977, provocou o afastamento da Fundação Inter-Americana do Brasil após ler um relatório da instituição sobre a questão da discriminação racial no Brasil, com informações fornecidas por lideranças brasileiras¹⁵; Essinger (2005) narra que policiais do DOPS levaram encapuzados Filó e seu sócio na SGP, Nirto, diversas vezes, para prestarem esclarecimentos sobre financiamentos de norte-americanos à *black music*.

Enquanto samba e sambistas percorriam os jornais quase que diariamente, a *black music* era ignorada mesmo por uma publicação segmentada, como o Jornal de Música. Infelizmente, sua coleção sob a guarda da Biblioteca Euclides da Cunha está incompleta, reduzida a apenas seis exemplares, porém valiosos, pois é o único jornal que tem entrevistas com Filó: na edição de número 30, publicada em 17 de fevereiro de 1977¹⁶ e na edição 31, que foi às bancas quatro meses depois¹⁷. Trechos destas entrevistas, reproduziremos mais adiante.

A Seção de Periódicos e a Hemeroteca da Biblioteca Nacional, assim como a Biblioteca Euclides da Cunha – divisão musical da BN – foram fundamentais na coleta de material jornalístico para contextualizar as manifestações e seus protagonistas. A captação foi feita em meio aos fatos ocorridos e debates travados sobre a produção cultural, a discriminação pela cor da pele e fenótipo em vários setores, a censura que vigorava e acontecimentos nacionais e internacionais que perfizeram o cenário dos anos de 1975 a 1978.

As redes sociais e páginas na internet, sites de armazenamento de vídeos na *web* permitiram o acesso a material videográfico para suprimento de memória. O portal Cultne - Acervo de Digital Cultura Negra serviu como fonte de informações, especialmente, quanto ao arquivo de vídeos. O Cultne foi criado e é mantido por Filó Filho e o sociólogo Carlos Alberto Medeiros – companheiros e militantes desde os tempos dos bailes de *black music*, nos anos de 1970. Juntos, desde o início da década de 1980, registraram, no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, memórias do movimento negro em seus aspectos musicais,

¹⁵ Ibid. P. 132.

¹⁶ Com o título “ENLATANDO BLACK RIO”, com texto de Ana Maria Bahiana, editora de então, o Jornal de Música divulgou ampla reportagem com a participação dos jornalistas Aloysio Reis, Antônio Carlos Miguel, Gabriel O’Meara, Guerra, Liana Fortes e Paulo Macedo.

¹⁷ Na página 6 daquela edição, consta a matéria “O Brafro vem aí”, com texto de Antônio Carlos Miguel, em que Filó informa sobre o evento que estava produzindo e seria apresentado na quadra da Escola de Samba Quilombo.

políticos e de lazer, debates, depoimentos e eventos. Um destes foi importantíssimo para nossa dissertação, por se tratar da gravação do ato público contra a violência policial, em 1982, que reuniu líderes, como o advogado e jornalista Carlos Alberto de Oliveira, Caó (eleito deputado federal dois meses após este ato), universitários, artistas profissionais liberais pretos nas escadarias do Theatro Municipal, na Cinelândia, centro da capital carioca. Pelos discursos registrados, foi possível conhecer o pensamento, os propósitos e o discurso de parte do segmento intelectualizado e reivindicador do movimento negro carioca.

Embora o “samba de raiz” exiba um arsenal discursivo interessante pela exposição de sua discordância dos caminhos para as quais o samba estava sendo conduzido, transmitindo pensares, críticas, contestações de forma explícita, algumas canções serão apenas mencionadas por que não haveria comparativo com a *black music*; a música instrumental perfez a sonoridade dos bailes. Porém, os signos adotados pelas manifestações constam da análise de discursos, pois enquanto sambistas buscaram na africanidade novas linguagens com fins expressivos, os *black* recorreram aos estadunidenses para se expressar.

O aporte teórico do nosso trabalho baseia-se nos conceitos de cultura, discurso, memória e identidade, por ter em vista que os dois segmentos estudados tinham sustentáculos na cultura musical, um mote para as aglomerações nas quais as lideranças propagavam uma nova consciência étnica e de cor de pele no Brasil. Partimos da cultura com o propósito de extrair concepções, fazeres e ações de africanos no Rio de Janeiro e a transmissão dessas práticas aos seus descendentes que protagonizaram as manifestações problematizadas. A partir de então, abordamos o discurso, por ter sido, em suas formas verbal, imagética, gestual e musical, o meio pelo qual os participantes de ambas as correntes expressaram seus anseios, protestos, convergências e divergências. Rebusca-se uma memória dispersa, que tende a ser de grande significância para o “movimento negro” e, ainda, investiga-se as evocações mnemônicas que incentivaram os reclamos reivindicatórios de diversos fins. Quanto à identidade, porquanto ela seria aglutinante, de caráter específico nas duas correntes e, particularmente intrigante, no caso da *black music*, em razão de ter sido inspirada nos Estados Unidos.

A verificação, mesmo que em breve relato, das conjunturas nacional e internacional naquele período, particularmente no Rio de Janeiro, e a inserção nelas do

“samba de raiz ” e da *black music* levam à reflexão em torno das favorabilidades à emergência de tais manifestações. No cenário político, o Brasil vivia um regime de exceção, sob forte repressão geradora de contestações artísticas, sindicais e estudantis clamantes por liberdades democráticas – em dois meses, 26 de outubro e 25 de novembro de 1975, o ministro da Justiça Armando Falcão assinou portaria proibindo a venda de 14 livros, sob pena de prisão para livreiros que desobedecesse a determinação¹⁸; em um dia apenas, nove pessoas foram denunciadas por subversão entre 17 acusados¹⁹; e no dia 26 de outubro de 1975, o II Exército amanhece sob suspeita após a morte do jornalista e militante do Partido Comunista Brasileiro Vladimir Herzog preso naquela unidade que, segundo nota oficial teria cometido suicídio²⁰.

No plano governamental – em termos de relações raciais –, o ministro das Relações Exteriores Mário Gibson Barboza declarava não serem necessárias medidas para “assegurar a igualdade de raças no Brasil”, pois não havia discriminação racial (TELLES apud JACCOUD, 2008, p. 56). No entanto, além de anúncios de empregos que exigiam como condição o requisito “boa aparência”, tido como discriminatório, destacamos alguns casos de discriminação racial que chegaram aos noticiários²¹: 1) Em 1975, a coluna do jornal Última Hora expôs em várias edições as dificuldades de atores pretos na TV brasileira, enfocando o escurecimento por tinta ou bronzeamento artificial de atores brancos para a interpretação de papéis principais em vez da contratação de pretos²²; 2) O Última Hora foi um dos periódicos que publicou a ocorrência de discriminação contra uma universitária em Minas Gerais que provocou a interferência do então presidente da República, Ernesto Geisel²³; 3) Em 1976, também no UH o colunista Armino Blanco criticou a ação policial no morro do Salgueiro em que os barracos do compositor Jair Rosa

¹⁸ O Globo, edições de 27/10/1975, 13/11/1975 e 26/11/1975 do acervo em microfilme da Biblioteca Nacional.

¹⁹ Ibid., edição de 1/11/1975.

²⁰ Ibid., edições de 26/10/1975.

²¹ Ao estudar o noticiário sobre discriminação racial na imprensa, Hasenbalg (1979) observa, com base em experiência própria, a limitação dos dados pela cobertura restrita em extensão e diversidade da totalidade dos casos que ocorrem e os jornais publicam. Outra ressalva que faz é quanto à proporção de pessoas discriminadas e denúncias nos organismos policiais e processos judiciais tornados de conhecimento público via imprensa. A pesquisa de Hasenbalg coletou 48 casos entre 1968 e 1977. (HASENBALG, 1979, p. 262)

²² Jornal Última Hora, coluna de Eli Halfoun nas edições dos dias 27, 29 e 31/3/1975 do UH Revista, do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

²³ Ibid. Edição de 4/4/1975. O UH informa que o fato se deu em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, mas Hasenbalg colheu para seus estudos a notícia em O Globo do dia 27/03/1975, que informa ter sido em Juiz de Fora, Zona da Mata mineira o ocorrido. (op. cit., p. 276)

dos Santos e do ritmista Jorge Calmon de Souza, ambos da Escola de Samba Salgueiro, foram invadidos. Os dois foram presos sem que se provasse nada contra eles na delegacia para a qual foram levados. Segundo Armindo “não se imagina a polícia entrando a pontapés num apartamento da Lagoa e prendendo Chico Buarque por suspeita de vadiagem”, pois este é branco²⁴; 4) o Jornal do Brasil e o Globo publicaram em novembro de 1976 a decisão do estudante de Medicina Otelino de Souza de entrar com ação por discriminação racial contra o Sanatório Botafogo por ter sido preterido para a função de estagiário, pois, com “clientela de alto nível (...) pega mal um médico negro”, dissera o superintendente da clínica Pedro Campello, que Otelino registrou com um gravador²⁵; 5) Em 1982, o Jornal do Brasil estampou na primeira página a foto de um policial militar segurando uma corda na qual estavam amarrados pelo pescoço 8 rapazes pretos – voltaremos a este episódio mais adiante.

No painel acadêmico, estudos observavam menores índices de mobilidade ascendente e maiores de mobilidade descendente dos pretos, cerca de 80 anos após a abolição da escravidão (JACCOUD, 2008, p. 58); economicamente, o “milagre econômico” impulsionara o crescimento da classe média, branca, e aos negros ainda eram reservadas as posições subalternas em razão do restrito acesso à educação, segundo análises do Instituto de Política Econômica Aplicada (IPEA), publicadas em 2008²⁶. E mesmo com um diploma de curso superior, os jovens negros se viram frustrados em suas expectativas de usufruir das oportunidades em um mercado de trabalho em ascensão como ocorreu na década de 1970. Explica o historiador Joel Rufino dos Santos em “O Movimento Negro e a crise brasileira” que aqueles jovens oriundos das universidades “eram preteridos, ou remunerados em média 30% abaixo” (SANTOS apud PEREIRA, 2010, p. 175)²⁷.

O panorama internacional estimulava a luta contra a discriminação de cor e a segregação disfarçada, o “racismo à brasileira”. No Brasil, militantes pretos apoiavam a independência dos países de língua portuguesa Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-

²⁴ Jornal Última Hora, coluna de Armindo Blanco na edição do dia 6/2/1976, do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

²⁵ O Globo publicou este caso nos dias 6 e 9/11/1976, respectivamente nas páginas 18 e 14 da editoria Grande Rio.

²⁶ Ipea (Instituto de Política Econômica Aplicada) – *Boletim de Políticas Sociais: acompanhamento e análise*. Nº 16, 2008. Anual.

²⁷ Ler mais em SANTOS, Joel Rufino dos. *O Movimento Negro e a crise brasileira*. In: Política e Administração, vol. 2 Julho – Setembro 1985.

Bissau, Angola, Moçambique, nas guerras anticolonialistas; uniam vozes às dos militantes estadunidenses nas denúncias contra os massacres dos colonizadores na Rodésia e Namíbia; manifestavam-se contra o *apartheid* na África do Sul; e acompanhavam o ativismo dos estadunidenses, que havia derrubado barreiras segregacionistas de forma violenta, com as brigadas dos *Black Panthers* (os Panteras Negras) e o pacifismo de Martin Luther King. A agência alemã de notícias DPA noticiava que o campeão mundial dos pesos pesados de boxe, Cassius Clay, teria declarado em entrevista publicada na última edição da revista Playboy, que a população negra dos Estados Unidos precisava de um Estado próprio e “A América terá de pagar pelos linchamentos e mortes dos escravos, por tudo o que fez aos negros (...).”²⁸

Ainda no âmbito mundial, nos anos 1970, desenvolviam-se movimentos que inauguraram a “*política de identidade*”, como categorizou Stuart Hall (2011, p. 45) ao destacar o feminismo no papel de descentrador do conceito “de sujeito cartesiano e sociológico”, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação, redefinindo o que venha a ser “político”. No dia 15 de outubro de 1975, em Berlim Oriental, foi aberto o Congresso Mundial do Ano Internacional da Mulher, que reunia cerca de duas mil delegadas de 115 países. Angela Davis era uma das representantes dos EUA. O tema do Congresso era “Como terminar com a discriminação da mulher em todos os setores”. Defesa da igualdade de direitos de sexos no trabalho, na vida política, social, cultural, na família e na educação dos filhos.²⁹ No Brasil, a escritora Rachel de Queiroz conseguiu furar o bloqueio da Academia Brasileira de Letras, que não permitia candidaturas de mulheres ao título de imortal. No dia quatro de agosto de 1977 ela foi eleita e tomou posse três meses depois, ocupando a cadeira número 5.

Naquele momento sócio-histórico, os anos 1970/80, duas manifestações culturais se destacavam. Arrebanharam alguns milhões de pessoas e influenciaram outras tantas na adoção de comportamentos inéditos, até então. A partir das várias perspectivas componentes do final do XX, relacionamos a desenvoltura dos manifestantes da gente de cor no Rio de Janeiro.

No percurso deste trabalho são pontuados alguns aspectos dos embates dos pretos na cidade do Rio de Janeiro para, em seguida, situar especificamente a posição dos dois

²⁸ O Globo. Edição de 26/10/1975. Microfilme do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

²⁹ Ibid. Edição de 16/10 1975.

movimentos em foco. O Capítulo 1 aborda as lutas e a configuração da população de cor na virada do século XIX às primeiras décadas do XX, com vistas a observar os seus fazeres e o seu possível legado para as gerações seguintes. Para tal, recorremos a Muniz Sodré, que, ao discorrer sobre cultura, particularmente a “negra”, explica como os terreiros, onde os escravizados praticavam a religiosidade, implicavam simultaneamente em espaço de continuidade cultural e de resistência à ideologia dominante (SODRÉ, 2005, p.91). Este autor insere-se na discussão da utilização da cultura como tática na luta pela preservação de seus costumes, no caso do “samba de raiz”, e, nos dois casos, a cultura como tática para a resistência à ideologia vigente, de discriminação. Na discussão das manifestações na contemporaneidade, trazemos o conceito de Hall (1997) de centralidade da cultura nas práticas sociais; a cultura como “condição constitutiva” para a existência de práticas sociais; e regulação da cultura e o governo através da cultura, visto que a formulação deste sociólogo converge para Ortiz (1994) ao abordar a salvaguarda da identidade nacional e a guarda dos bens culturais como questão de segurança nacional, pelo Estado brasileiro, entre os anos de 1960 e 1980.

O Capítulo 2 é dedicado aos discursos. Estes darão diretrizes cruciais para o entendimento das memórias, identificações e propósitos das duas manifestações. A trajetória dos africanos e descendentes, em particular no Rio de Janeiro, é trançada por diferentes vozes, línguas, linguagens que resultaram em rebeliões, contestações, submissões, negociações, acomodações, transformações e todas as ações que envolvem a convivência forçada e necessária de grupos sociais antagônicos, adversários ou desarmônicos. Este cenário polifônico e polissêmico evidencia indicativos para trazer Mikhail Bakhtin e alguns dos seus interlocutores à discussão. Entre estes, Robert Stam (2000), que decodifica o tema central da linguagem e do dialogismo no pensador russo revelando-o em sua diversidade nominal: poliglossia, heteroglossia, polifonia, dialogismo, termos “associados à comunicação através da diferença” entre pessoas, textos e grupos sociais, elementos presentes na vivência sociopolítico-ideológica brasileira. A influência que o falante sofre do meio no qual está inserido e da ingerência dele neste mesmo meio – o “eu” e o “outro”, e os outros “eus” - é imprescindível para a questão dos sucessos e insucessos, as consequências das manifestações na época em que ocorreram. O discurso expresso em imagens, gestos e cantos, permeou a vida dos africanos escravizados e inscreveu-se na comunicação entre seus descendentes que vieram a formar os grupos

focalizados; na comunicação interna dos grupos e destes para a sociedade em geral. As críticas e os debates fomentados e exibidos pela mídia nos são tão úteis neste capítulo quanto ao capítulo seguinte em que abordamos a identidade.

Dois grupos agregavam-se em torno de culturas musicais distintas. E ao usarem a cultura como recurso reivindicativo, de resistência e alteridade, entre os anos 1970 e 80, os pretos cariocas se fizeram ver pelo novo posicionamento expresso em atitudes, aparência, roupas, acessórios, gestos e palavras. Neste cenário, cabe a contraposição do conceito de espetacularidade de Guy Débord (2007), cuja concepção é ligada à indústria cultural, contestada pelo “samba de raiz”, e a espetacularidade como plataforma servente a grupos sociais, em Micael Herschmann (2005), usada pela *black soul* e também pelos sambistas. A presença do samba e da *black music* no setor midiático como movimento musical-cultural será abordada neste tópico.

Memória e identidade estão imbricadas na agregação dos adeptos das manifestações em questão. Assim, o processo identitário desses grupos e a memória evocada neste processo são tratados em conjunto no Capítulo 3. Aparentemente, a memória referenciada pelos sambistas são os inventos, os arranjos, enfim, a cultura dos fundadores de ranchos, posteriormente escolas de samba; dos frequentadores de zungús e terreiros, onde atualizavam práticas socializantes em rituais religiosos e festivos e conspirações. Se existe uma provável evidência no “samba de raiz”, cabe procurar indicativos mnemônicos também na *black soul*. Segundo o sociólogo Michael Pollak (1992), é a partir de acontecimentos marcantes que as memórias de tais acontecimentos podem ser transmitidas por longo tempo com intensa identificação. E, conforme Pollak, a “memória é constituída por pessoas, personagens” (POLLAK, 1992, p. 202), memórias que podem ser vividas além da convivência em um mesmo espaço, em um mesmo tempo.

Investiga-se a “construção de identidade” forjadora da sensação de pertencimento dos grupos do “samba de raiz” e da *black music*. Empregamos “construção de identidade”, seguindo a noção de Hall (2005), pois nos pautamos na identificação em vez de identidade. Na visão deste sociólogo, preferível é adotar o conceito de identificação e “vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2011, p. 39). Desta forma poder-se-á deduzir como aqueles jovens desconsideravam a transmissão da cultura de seus antepassados brasileiros e se reuniam aos milhares nos bailes *black*, construindo sua identificação com a música eletrônica, comportamento e ideário de uma comunidade situada nos Estados Unidos,

portanto distante de suas vivências. Nesta direção, é possível incluir no conceito de Stuart Hall o processo construtivo da identidade dos adeptos do “samba de raiz”, pois eles, diferentemente dos jovens, defendiam a preservação dos fazeres absorvidos na sequência das gerações no Brasil. E discutir, também por meio de Hall (1997), o deslocamento das culturas do cotidiano ao abordarmos a acessibilidade às informações para configurarmos os adeptos da *black music*.

No último capítulo, apresentamos nossas considerações finais e as convergências e divergências dos manifestantes que verificamos ao longo desta pesquisa. Este é seguido de reproduções fotográficas de matérias jornalísticas, e de um acervo de imagens da *black music* e da Quilombo, disponíveis em sites na internet.

Para encontrar o veio que conduza a conclusões que possam responder às indagações, é imperioso retroceder no tempo e percorrer caminhos, procurar por fatos significativos, tentar revivenciar os negros em suas relações sociais, ações e reações à submissão e às normas do escravismo e mesmo imediatamente após a libertação. Estudos anteriores baseados em relatos de testemunhas da época e documentos nos favorecem nesses objetivos.

1 Os pretos do Rio: resistências e flexibilidades

Para o percurso a ser feito entre o regime escravista e as manifestações em questão, o “samba de raiz” e a *black music*, este capítulo é dividido em quatro seções. O primeiro traça um panorama das lutas, posicionamentos políticos e táticas para a emancipação social do contingente escravizado. A segunda e terceira seções indicam o possível legado que os negros no período pós-abolição e nas primeiras décadas do século XX teriam construído e transmitido às gerações subsequentes: respectivamente, o surgimento do “samba de raiz” e da *black music*. Na quarta e última seção, expomos a discussão sobre as práticas culturalistas como tática política nos enfrentamentos ao poder dominante.

Na historiografia dos africanos e seus descendentes no Brasil, são recorrentes as narrativas sobre fugas e dissimulações como estratégias nas lutas por liberdade física, por direitos humanos e civis e pelo livre exercício de práticas culturais próprias desde o século XVI, quando foram trazidos para a América durante a vigência do escravismo moderno (REIS e GOMES, 1996; FREYRE, 2000; CUNHA, 2004; ARANTES, 2005; SODRÉ, 2007; SOARES, 2007). Após a abolição, no final do século XIX e no decorrer da modernização do Brasil, desde o início do XX até os anos de 1970, verificou-se que a ascensão social dos descendentes dos escravizados seria ainda uma meta a ser conquistada. Tal constatação resulta de estudos de Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva, em 1988, que traçaram as desigualdades na mobilidade social entre pretos e brancos no país (HASENBALG e SILVA apud OSÓRIO, 2008, p. 92).

No entender do sociólogo Rafael Guerreiro Osório, também pesquisador do *International Poverty Centre*³⁰, em uma “sociedade extremamente móvel, somente a discriminação racial forte, presente e atuante nos processos de mobilidade poderia garantir

³⁰ O Internacional Poverty Center (IPS) é uma unidade do Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas (UNDP é a sigla em inglês), que tem projetos desenvolvidos com o governo brasileiro cujo objetivo é promover a cooperação com vistas à diminuição da pobreza entre países do hemisfério sul.

a persistência da desigualdade racial” (Op. cit.); e o ativismo dos “movimentos negros” seria determinante na reversão de tal *status quo*. Foi o que as “pessoas de cor” tentaram entre os anos 1970 e 1980 ao assumirem uma nova atitude na cidade do Rio de Janeiro. Numa retrospectiva histórica das lutas raciais da década de 1970 no Brasil, o antropólogo Julio Cesar Tavares (2008) conceitua a modernidade do movimento negro por características, segundo ele, marcantes: “militância disciplinada, organização em núcleos, foco na luta contra o racismo como uma das tarefas prioritárias da luta democrática”, o esforço por uma frente única na luta antirracista pela unidade de propósitos.

Por isso se conseguiu forjar uma sólida política de alianças, a ponto de a expressão “Movimento Negro” se transformar em conceito evocativo de um novo segmento do movimento de massas, tanto no cenário político quanto no imaginário nacional. (TAVARES, 2008, p.11)

Esta luta moderna incluiu as duas manifestações musicais que emblematicamente transformaram a postura dos negros no combate à “discriminação racial”, na contestação do “mito da democracia racial” e na “afirmação de identidade racial negra positivada”, as três características do movimento negro contemporâneo na visão de Pereira (2010, p. 61)

³¹.

É interessante expor possíveis ascendências do contingente que eclodiu em reivindicações naquele decênio, 1975/85. Nesta diretiva, serão favoráveis estudos antecedentes e relatos de viajantes em passagem pelo Rio de Janeiro, entre final do século XIX e início do XX.

1.1 Os antecedentes: enfrentamentos e negociações

Em tese de mestrado sobre os trabalhadores do Porto da cidade do Rio de Janeiro, Arantes (2005) dá conta de que predominavam na cidade negros vindos da África Central; e quando finda o tráfico transatlântico, na metade do século XIX, o tráfico interprovincial trouxe da Bahia, escravizados provenientes da Costa Ocidental africana, a chamada “Costa dos Escravos”. Arantes (2005) ressalta que alguns autores consideram que, mesmo em minoria de 2% entre os africanos, os *mina* influenciaram decisivamente

³¹ Amílcar Araujo Pereira destaca essas três características na tese de doutorado, op.cit. “*O Mundo Negro*” – a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970 – 1995), disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1254.pdf>. Acesso em 22/10/2012.

escravizados de outros povos e nações que aqui já estavam. Examinando cartas de viajantes, a pesquisadora constatou que nos anos de 1840 *mina* passa a significar corajosos africanos mulçumanos de língua árabe, inteligentes, habilidosos e cheios de energia, capazes de enfrentar o trabalho árduo para comprar a própria liberdade e de seus pares, por não se submeterem resignadamente ao estado de escravidão e em razão de suas competências mercantis. Um levantamento feito por Soares (2007) confirma que os *mina* eram maioria entre os escravizados que compravam alforrias (SOARES, 2007, p. 284 e 285).

Em áreas urbanas do Rio de Janeiro, os escravizados valeram-se de “subterrâneos”, “redes de cumplicidade”, “porões”, como Líbano Soares (2001) classifica os zungús. Estes eram as casas de angu, espaços alugados que serviam, concomitantemente, de casa de comércio de forros, local de sociabilidade, refúgio onde se tramavam ações contra o escravismo, esconderijo e terreiro para as práticas religiosas africanas, tidas como feitiçarias, proibidas, portanto. Volta e meia, havia batidas policiais naquelas casas devido às variadas “infrações” cometidas pelos pretos. A frequência dos zungús diversificava-se com brancos pobres, libertos, mestiços e escravizados de ganho e africanos de diferentes nações, mas os *mina* mantinham preponderância sobre os outros, sendo eles “o elo fundamental com as raízes africanas dos zungús” (SOARES, Líbano apud ARANTES, p. 110).

Outra perspectiva que merece destaque na composição étnica dos africanos e descendentes do Rio, no que concerne aos *mina*, é a liderança junto aos trabalhadores no porto da cidade entre o fim do século XIX e no início do XX. Trabalhavam na estiva e no trapiche, naquele período, 62,3% de pretos e 14% de pardos. Com este dado é possível imaginar a paisagem humana na qual predominavam pessoas de cor a transitarem no porto e no entorno dele. Arantes concluiu que os pretos do Rio conseguiram, com disciplina, organização e táticas de luta, se impor e conquistar ganhos até então jamais alcançados por outros trabalhadores no país.

Uma questão de interesse nessa trajetória é que entre os africanos traficados como mão de obra forçada, vieram os malês que dominavam o código alfabético (CUNHA, 2004, p. 35). Liam e escreviam em árabe, tendo em vista que professos do islamismo, orientavam-se pelo alcorão. Uma das formas pelas quais teriam assimilado o idioma português teria sido porque serviram ao experimento do “método de Lancaster”,

também denominado “método mútuo”, ainda no início do século XIX. Este processo de ensino, implantado por D. João VI como uma medida no campo educacional, teve os cativados como os primeiros alunos. Devido à falta de professores e a razões econômicas, o procedimento interessava à Corte Portuguesa, recém-instalada. Consistia em um sistema de aprendizagem em que, sob a orientação de um professor, um aluno era multiplicador do aprendizado, ensinando o colega de turma (CUNHA, 2004, *ibid.*).

Educação foi um entre mecanismos componentes das ações lideradas pelos nagôs na cidade do Rio de Janeiro durante o regime escravista e no período pós-abolição como expõe Sodré (2005). Em *A verdade seduzida*, consta que os nagôs “conseguiram implantar aqui (...) os elementos básicos de sua organização simbólica de origem” (SODRÉ, 2005, p. 90). Mesmo durante a escravidão, “desenvolviam *formas paralelas* de organização social”. Essas *formas paralelas* às quais se refere o pesquisador estavam presentes em todos os setores do cotidiano.

(...) de ordem econômica – caixas de poupança para compra de alforrias de escravos urbanos; de ordem ‘política’ – conselhos deliberativos próprios para dirimir disputas internas de uma nação ou etnia, ou para a preparação de ações coletivas (fugas, revoltas), ou então confrarias de assistência mútua sob a capa de atividades religiosas (cristãs); de ordem mítica – elaboração de uma síntese representativa do vasto panteão de deuses ou entidades cósmicas africanas (os orixás), assim como a preservação do culto dos ancestrais (os eguns) e a continuidade de modos originais de relacionamento e de parentesco; de ordem linguística – manutenção do iorubá como língua ritualística. (SODRÉ, 2005, p. 90)

A análise de Sodré salienta ainda que para preservar os dispositivos culturais de origem, a forma mítica tornava-se essencial para os nagôs, daí, explica, as associações que empreenderam em espaços urbanos, instituindo terreiros que compunham um

(a) continuum cultural, isto é, a persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na História e, portanto, com elementos reformulados e transformados em relação ao ser posto pela ordem mítica original e (b) um impulso de resistência à ideologia dominante, na medida em que a ordem originária aqui reposta comporta um projeto de ordem humana, alternativo à lógica vigente. (SODRÉ, 2005, p.91)

Sodré (2005) ressalva que essas “*formas paralelas* de organização social” não teriam sido originadas em terras brasileiras, frente às agruras e vicissitudes vividas pelos escravizados. Afirma que os africanos teriam trazido “dispositivos culturais” conhecidos e

desenvolvidos por seus povos e nações anteriormente ao início do tráfico escravista. A reorganização social que produziram no Brasil serviu a outros intuitos, tais como a necessidade de se reconstituírem como coletividades, de se solidarizarem. Uma das propriedades do escravismo era evitar dispor em um mesmo espaço africanos de mesma etnia. Com isso, tentavam impedir que entre eles houvesse entendimento que resultasse em conchavos, fugas e rebeliões. Soares (2007) explica que para evitar o sentimento de identidade entre os cativados, foram importados ao Rio de Janeiro africanos de dezenas de etnias diferentes, muitas delas rivais no continente de origem, rivalidade conservada depois de chegarem à cidade (SOARES, 2007, p. 96).

Esse esquema dificultou o entrosamento dos africanos até mesmo para a formação de famílias conforme as tradições dos locais de procedência. Isto resultou, no entender de Reis (1986), a tecitura de novas noções de linhagem e relações de parentesco: os “*parentes de nação*”. Apoiado no historiador e jurista Perdigão Malheiros, Soares (2007) indica também como fatores impeditivos na constituição de famílias entre escravizados foram a importação em maior número de homens – para as lavouras, principalmente -, o que provocava “grande desequilíbrio sexual entre a população cativa” (SOARES, 2007, p. 38). Decorre daí que a cosmogonia africana, o candomblé praticado nos terreiros, estabeleceu as condições para a “formação” dos novos laços parentais, as “*famílias de santo*” (REIS apud ARANTES. 2005, p. 114). No entanto, explica Sodré, os *batuques* eram permitidos apenas como danças, brincadeiras, para servirem de válvula de escape e, possivelmente, enfatizar as rivalidades entre os praticantes. Da permissão, os pretos tiravam proveito para as suas práticas, evidenciando-se, assim, “a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica” (SODRÉ, 2005, p. 93).

Esses hiatos de tolerância do poder dominante³², os pretos preencheram com o ritmo e a música que permearam suas vidas na diáspora africana desde que chegaram à

³² Sobre a tolerância do poder dominante – clero, colonizadores e o reino português - aos batuques, em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre apresenta um arrazoado passível de explicar a permissão aos folguedos africanos. Um dos motivos seria o aspecto pagão de algumas cerimônias religiosas que o colonizador trouxe ao Brasil. “Não foram menos faustosas nem menos pagãs as grandes procissões no Brasil colonial. (...) na do Corpus-Christi, na Bahia, músicos, bailarinos e mascarados em saracoteios lúbricos. E uma que se realizou em Minas em 1733 foi uma verdadeira parada de paganismo ao lado dos símbolos do cristianismo. Turcos e cristãos. A Serpente do Éden. Os quatro pontos cardeais. A lua rodeada de ninfas. E no fim, uma verdadeira consagração das raças de cor: caiapós e negros congos dançando à vontade suas danças gentílicas e orgiásticas em honra dos santos e do Santíssimo.” (FREYRE, 2003, p. 308 e 309)

América. O costume foi preservado e enriquecido com criatividade no cativeiro; em atividades laborais (nas plantações estadunidenses, no transporte de cargas às costas e no porto do Rio de Janeiro, por exemplo) ³³, rituais religiosos (com os cânticos a divindades afros), nos enfrentamentos físicos (como a capoeira) e também em contestações e reivindicações.

Reis e Gomes (1996) asseveram que “onde houve escravidão houve resistência” (REIS e GOMES, 1996, p. 9). Os escravizados engendraram várias táticas de resistências: negociavam maior autonomia com os senhores, promoviam boicote ao trabalho, evadiam-se de fazendas em grupo, formavam quilombos, escapavam individualmente, praticavam roubos, cometiam assassinatos. Variantes eram as formas de ação e reação ao trabalho forçado, aos castigos físicos, à escravidão e à impossibilidade de praticar a cultura de suas nações, seus povos. Chegavam ao ápice com o suicídio.

Quando não formavam quilombos, os fugidos tentavam “se diluir no anonimato da massa escrava e de negros livres” (REIS e GOMES 1996). No século XVIII, uma forma de sobreviver à escravidão e agir contra ela foi “alicerçada na fé” (CUNHA, 2004, p. 11), erguendo igrejas e constituindo irmandades, como a de Nossa Senhora do Rosário e dos Homens Pretos e a de Santa Efigênia e Santo Elesbão, na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, fé católica. O referencial utilizado foi a religiosidade dos colonizadores escravistas.

A dissimulação em vez do confronto direto com agentes policiais era outra conduta usual dos negros cariocas no início do XIX, como informa Arantes (2005, p. 107). Os zungús, como destacado acima, frequentemente recebiam as investidas de policiais que efetuavam prisões às dezenas (ARANTES, 2005, p. 107).

Nota-se que muitos dos recursos engendrados pelos escravizados pautaram-se por fugas, camuflagens, esconderijos, anonimatos, dissimulações, escamoteações. Foram alguns procedimentos que expressavam ou davam a entender ora como recuos, ora como avanços. Sodré (1999) usa o termo “tática” ao analisar as ações ético-políticas dos negros brasileiros nos terreiros, ao se contraporem às forças dominantes. A explicação dele é que tática “implica sempre agir sob a pressão do outro, acomodar-se ao instituído para infiltrar-se e conquistar posições” com o fim de atingir a meta desejada (SODRÉ, 1999, p. 226).

³³ O blues foi criado nas plantações de algodão dos Estados Unidos. Mais detalhes em VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988 e em ARANTES, Erika Bastos. *O porto negro: Cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do séc. XX*. Campinas, 2005. Disponível em http://www.historia.uff.br/mundosdotrabalhoeff/textos/Dissertacao_Erika_Arantes.pdf

“Resistência” é outra palavra inadequada para Sodré, que prefere empregar “flexibilidade” em se tratando das comunidades litúrgicas afrobrasileiras, que conseguiram manter-se no cenário nacional. Diante dessas definições, é cabível entender que as atitudes efetuadas pelos pretos no Rio de Janeiro foram táticas, resistentes e flexíveis. Submetiam-se a algumas normas e leis, burlavam umas, resistiram a outras e conseguiram, em dadas ocasiões, reverter favoravelmente determinadas situações.

Sob várias perspectivas, está perfilada a população negra da cidade do Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX: na maioria era da nação *banto*, da África Central, segundo Arantes (2005). Mas os *mina* (nos quais os *nagô* estavam incluídos), mesmo em minoria de 2%, lideravam os africanos no Rio em setores importantes, como o trabalho, as relações e reivindicações trabalhistas, a religião e o lazer. São essas duas etnias que suportam a definição da “cultura negra” e sua diferenciação em relação à cultura moderna ocidental em Sodré (2005).

Banto, nagô, o africano tradicional não é um ser ‘social’ (essa é uma perspectiva moderna), mas ritualístico. Pode-se dizer que o ritual é lógico (porque existe compatibilidade sistemática de seus signos), eficaz (visa a fins precisos) e mesmo empírico (sua eficácia comporta comprovações, dados de realidade). Mas nenhum desses meios de produção de real (exaltados na ordem social moderna), nem sequer o conjunto deles, domina o ritual. Enquanto na ordem moderna a verdade (o real) se impõe aos atores sociais, por ser produzida numa escala transcendente ou superior ao grupo, na ordem arcaica, a fala que sustenta a elaboração do real está na mesma escala dos parceiros da troca ritualística (SODRÉ, 2005, p.99).

Dispersados por força da comercialização de seus corpos, desarraigados da terra de origem, apartados de sua ética, os africanos que aqui aportaram tentaram ressignificar os sentidos de suas vidas reordenando sua cosmogonia e rituais; com as alterações possíveis e cabíveis nas novas relações em que foram introduzidos: a opressão dos brancos, uma ética estranha a eles, a imposição de desconhecidos mitos e religião, e, também, a convivência com mestiços e com diversas e, até, rivais etnias africanas.

Sodré vê na reposição da cultura africana no Brasil três pontos de originalidade: a capacidade de ter jogado com as ambiguidades do poder constituído e, assim, “podido implantar instituições paralelas”; o sucesso na continuidade da ordem simbólica africana, gerando uma heterogeneidade atuante; e a manutenção intata de *formas essenciais* de diferença simbólica, a exemplo da iniciação e do culto aos mortos, que acomodaram

tradições africanas somadas a elaborações em território brasileiro, o chamado sincretismo religioso – em que se cultua um orixá africano de semelhanças com um santo católico. Que nos dias de hoje, aos 23 de abril, pela manhã, permite uma reza na Igreja de São Jorge e à noite a reverência a Ogum em um terreiro de umbanda.

Pesquisas e relatos nos esclarecem sobre homens e mulheres que se dispuseram à luta em confrontações diretas ou furtivas. Labutaram pelo alcance financeiro para a própria liberdade, de suas famílias e companheiros; estudaram e aprenderam a falar e a escrever como o colonizador e repassaram o aprendizado, em solidariedade, a seus pares; reivindicaram e conquistaram direitos trabalhistas; estudaram e aprenderam como se comportavam os brancos para, seguindo-os, tentar alcançar os mesmos direitos dos quais estes desfrutavam; impuseram cultura nativa e adequaram alguns de seus aspectos às circunstâncias que surgiram. Apesar das rivalidades existentes entre as diferentes etnias, conseguiram uma sociabilidade tática e crucial para lutas conjuntas, em momentos de burlar códigos que lhes desumanizavam e infringir leis que lhes oprimiam e diluíam seus sentidos.

O perfil traçado a partir dos estudos expostos, as múltiplas visões de viajantes e seus registros concernentes às intervenções dos africanos escravizados e livres na cidade entre o final do século XIX e início do XX, fazem crer que a propensão das manifestações entre os anos 1970 e 1980 tem intensas referências. E qual o legado cultural que aqueles homens e mulheres transmitiram aos seus descendentes, derivado nas congregações em torno do samba e da *black music* nos anos 1970/80? É do que tratamos na próxima seção.

1.2 Os sambistas

Na década de 1970, compositores, cantores e profissionais de mídia - jornalistas e radialistas - defendiam a autenticidade do samba e de sua representação carnavalesca nos desfiles. Explicando melhor, eles consideravam como autêntico o samba praticado conforme a tradição preservada e transmitida pelos seus fundadores descendentes de escravizados. Admitiam modificações desde que fossem decididas por pretos, herdeiros do conhecimento adquirido. Nos anos de 1970, os tradicionais combatiam o que chamaram de “embranquecimento” das escolas de samba e criaram a Escola Quilombo, em cujo manifesto de fundação dizia: “Respeito mitos e tradições. Trago um canto negro. Busco a

liberdade. Não admito moldes.” A Quilombo optou por desfilar em subúrbios e, apenas como convidada, na Avenida Rio Branco e na Rua Marquês de Sapucaí, onde escolas de grande porte se exibiam em certame. No entanto, recusava-se a concorrer a prêmios e a participar das competições oficiais do carnaval.

Nesta seção, vamos apresentar alguns dos porta-vozes do “samba de raiz” que, com a Quilombo, ou representados por ela, intentaram apontar o que poderia ser para eles o ideal de uma escola de samba.

O primeiro ensaio da escola mereceu o entusiasmo do jornalista Nelson Motta no jornal O Globo.

Candeia, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Monarco, Ismael Silva, D. Ivone Lara e Wilson Moreira (por sinal, um time respeitável) estarão todos presentes ao primeiro ensaio da mais nova e moralizadora escola de samba do Rio: o Grêmio Recreativo de Arte negra Escola de Samba Quilombos. O evento acontecerá amanhã (...) no Esporte Clube veja (Rua Curupé, 65, Coelho Neto), com entrada franca pra rapaziada. Gente muito fina e de respeito, que merece todo o apoio e prestígio dos que confiam no bom samba de nossos compositores.³⁴

A respeitabilidade à qual o cronista se refere, deve-se à sólida biografia dos artistas citados.

Antônio Candeia Filho. Filho de Seu Candeia, flautista, portelense. Frequentador de rodas de samba desde criança, conduzido pelo pai. Adolescente, aprendeu a tocar cavaquinho, violão, jogava capoeira e frequentava terreiros de candomblé. Aos 14 anos, desfilou pela primeira vez na Portela. Com 18, em 1953, compôs seu primeiro samba enredo, em parceria com Altair Prego, “Seis Datas Magnas”. Com este samba, a Portela obteve, ineditamente, até então, nota máxima em todos os quesitos do desfile (total de 400 pontos). Em 1960, Candeia dirigiu um conjunto de samba. Em 1961, quatro anos após ingressar na Polícia Militar, foi baleado na coluna vertebral e aprisionado a uma cadeira de rodas. Deprimido, voltou à vida social por força do samba, reunindo pessoas com quem ele poderia lutar pela revitalização do que considerava o “verdadeiro samba”.³⁵

³⁴ O Globo. Segundo Caderno. Edição de 4/1/1976. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

³⁵CECAC - CENTRO CULTURAL ANTÔNIO CARLOS CARVALHO. “Candeia: Samba e Resistência”. Disponível em: http://www.cecac.org.br/MATERIAS/Candeia_Samba_e_Resistencia.htm. Consultado em 26/03/2013.

A exemplo de Candeia, Paulo César Batista de Faria, o Paulinho da Viola, teve como mentores e condutores musicais o pai – involuntariamente - e um tio. O pai Benedito César Ramos de Faria era violonista do conjunto Época de Ouro e músicos como Pixinguinha e Jacob do Bandolim eram presenças constantes na casa da família. Mas Paulinho teve que estudar violão sozinho, porque seu pai queria que o filho seguisse outra carreira, não a de músico. Adolescente, ajudou a organizar o Bloco Carnavalesco Foliões de Anália Franco, para o qual compôs seu primeiro samba. Logo depois, com alguns amigos deste bloco, formou um conjunto no qual tocava violão. Compôs seu segundo samba em 1962, "Pode ser ilusão", quando integrava a Ala dos Compositores da Escola de Samba União de Jacarepaguá. Além do pai músico, Paulinho da Viola era sobrinho de outro músico, Oscar Bigode, diretor de bateria da Portela, que o levou para a escola.

Elton Medeiros também foi conduzido à música pelo pai Luís Antônio de Medeiros. Ele participava de ranchos - como o Flor do Abacate e Mimosas Cravinas. Aos oito anos, com o irmão Aquiles, formou um bloco e começou a compor os primeiros sambas. Adolescente, aprendeu a tocar saxofone e trombone, participando da banda do colégio. Também animava bailes tocando bateria em um conjunto. Aos 20 anos, trabalhava como funcionário público, mas não abandonou as atividades culturais. Foi parceiro na criação do Bloco União do Amor, fundou o Bloco Tupi de Brás de Pina que se transformou na Escola de Samba Tupi de Brás de Pina. Em 1953 foi para a Escola de Samba Aprendizes de Lucas e fundou a Ala dos Compositores, chamada para ser madrinha da Ala de Compositores da Portela devido à sua organização. Na Portela tornou-se amigo de sambistas considerados como Alvaiade, Manacéia, Valdir 59 e Candeia. Em 1954, o maestro Radamés Gnattali fez um arranjo para violino, caixas de fósforo e voz do samba "Exaltação a São Paulo", que Elton havia composto para a Aprendizes de Lucas³⁶.

Hildemar Diniz é o Monarco, nascido no subúrbio carioca de Cavalcanti e que aos dez anos de idade foi morar em Madureira. Ali teve contato com os sambistas da Portela, integrou blocos e começou a compor ainda na infância. Com 17 anos entrou para a ala dos compositores. O primeiro disco solo lançou-o em 1976 como intérprete.

Yvonne Lara da Costa adotou o nome artístico de Dona Ivone Lara. Compositora desde os 12 anos de idade, também é cantora, habilidades herdadas da mãe, Emerentina, que cantava no rancho Flor do Abacate. O pai, mecânico de bicicletas, era violonista e

³⁶Fonte: www.dicionariompb.com.br/elton-medeiros/biografia. Acesso em 23/09/2013.

integrava o Bloco dos Africanos. Adolescente, cantava no Orfeão dos Apinacás, da Rádio Tupi, sob a regência do maestro Heitor Villa-Lobos. Quando ficou órfã aos 17 anos, teve de ir morar com o tio Dioniso Bento da Silva, pertencente a um grupo de chorões no qual tocava violão de sete cordas, ao lado de Pixinguinha e Donga. Foi com o tio que Dona Ivone aprendeu a tocar cavaquinho. Na família ainda tinha outro músico, Fuleiro, com quem convivia em Madureira, bairro para o qual se transferiu. Fuleiro apresentava como seus os sambas e partidos-altos que Dona Ivone compunha, para burlar o machismo dos outros sambistas da Escola de Samba Prazer da Serrinha, de onde nasceu a Escola de Samba Império Serrano. Mas Ivone Lara conseguiu romper a barreira e tornou-se respeitada. Em 1965, tinha como parceiros Mano Décio da Viola, Aniceto e Silas de Oliveira. Três anos mais tarde foi alçada ao posto de madrinha da Ala dos Compositores imperiana³⁷.

Ismael Silva era filho do cozinheiro Benjamim da Silva e da lavadeira Emília Corrêa Chaves, era o mais novo de um grupo de cinco irmãos. Compositor desde os 15 anos de idade, em 1928, Ismael Silva participou com outros sambistas do Estácio, da fundação do bloco Deixa falar, que se tornaria o precursor da considerada a primeira escola de samba do Brasil. A Deixa falar desfilou nos anos de 1929, 1930 e 1931. O criador das escolas de samba foi barrado nos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro duas vezes. Em 1965, quando, em dificuldades financeiras, Ismael pediu ao secretário de turismo do então Estado da Guanabara, Levy Neves, por meio de carta ao jornal Correio da Manhã, um ingresso para assistir ao desfile. O secretário negou. Ismael Silva, magoado, escreveu de novo para o Correio dizendo que "é injusto que a criação [escolas de samba] receba auxílio do governo enquanto o criador cai no esquecimento". Em 1973, a Secretaria de Turismo concedeu-lhe dois ingressos de cadeiras cativas, mas no carnaval do ano seguinte, o compositor foi barrado outra vez. Em 1977, como pedido de desculpas, a Riotur concedeu os ingressos ao compositor. Mas não eram para cadeiras cativas e sim para arquibancadas.³⁸

Wilson Moreira teve tios e avós jogueiros e tocadores de caxambu. Natural que se interessasse por música desde criança. Frequentou várias escolas de samba – algumas extintas -, foi ritmista e ajudou a criar escolas de samba, como a Mocidade Independente

³⁷ Fonte: www.donaivonelara.com.br. Acesso em 23/09/2013.

³⁸ Fonte: www.mpbnet.com.br/musicos/ismael.silva

de Padre Miguel, onde também criou várias alas, inclusive a dos compositores. Aperfeiçoou-se na música em um curso, entre 1968 e 1970, com o Maestro Guerra Peixe no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, através de bolsa distribuída entre compositores de Escolas de Samba. Em 1972, fez outro curso de música popular, patrocinado pela Ordem dos Músicos do Brasil. Compôs dezenas de músicas, algumas em parceria com Candeia e Nei Lopes, companheiros na fundação da Quilombo.³⁹

O “samba de raiz” tinha entre seus defensores pessoas que não se enquadravam na categoria de músico profissional, não compunham nem cantavam, mas ligavam-se ao “mundo do samba” como divulgadores e produtores culturais. Jorge Coutinho era um deles. Ator, produtor e radialista, Coutinho dirigia a “Noitada de Samba” apresentando “artistas dos morros e periferias que empolgavam o público da Zona Sul”, lotando o Teatro Opinião (hoje Teatro Tereza Rachel) por 10 anos. Nos shows, às segundas-feiras, lá estavam sambistas como Martinho da Vila, Beth Carvalho, João Nogueira e Clara Nunes – bons em vendagem de discos e aparições na grande mídia – e desconhecidos ou esquecidos pelos meios de comunicação, como Xangô da Mangueira, Mariúza e Ademilde Fonseca. A entrada no meio das escolas de samba foi garantida pela avó paterna, Dona Hercília, integrante da Escola de Samba Capela, do bairro Parada de Lucas, na periferia da cidade.

Jovem bombeiro eletricitista do luxuoso hotel Copacabana Palace, Coutinho assistia aos ensaios de espetáculos teatrais e descobriu sua vocação artística. Entrou para o Conservatório, fez curso no Teatro Tablado e em 1958 conseguiu seu primeiro papel no teatro. Em razão do ativismo cultural e político no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), no movimento Cinema Novo e no Grupo Opinião é obrigado a se exilar na Argentina. Quando retorna, “Jorge Coutinho choca a opinião pública na novela ‘Passo dos ventos’, de autoria de Janete Clair, ao dar o primeiro beijo entre um negro e uma branca, desafiando o preconceito desde então vigente.”⁴⁰

E a Quilombo também representava sambistas como Lecy Brandão, a primeira mulher a furar o cerco masculinista da Ala dos Compositores da Mangueira, da qual se retirou o compositor Nelson Sargento, integrante durante 31 anos, até então. O apelido de Nelson Matos foi adotado após sua passagem pelo Exército. Aos 10 anos de idade tocava tamborim na Escola de Samba Azul e Branco, do morro do Salgueiro, onde morou.

³⁹Fonte: www.dicionariompb.com.br/wilson-moreira. Acesso em 23/9/2013.

⁴⁰ Fonte: [museudatv.com.br/biografias/Jorge Coutinho](http://museudatv.com.br/biografias/Jorge_Coutinho). Acesso ibid. Atualmente está na segunda gestão do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado do Rio de Janeiro.

Mudou-se de lá para o morro da Mangueira e entrou para a Ala dos Compositores. “O meu afastamento [da Mangueira] foi pelos mesmos motivos de quase todos. De repente, me senti um ‘estranho no ninho’. Mas não deixo de ser Mangueira. (...) Só que não dá mais pra viver em função da escola. Eles estão em outra e eu não sei dizer se estão errados”, disse na mesma em entrevista do Jornal de Música.

1.3 Os *black*

O panorama musical predominante entre os pretos cariocas nos anos 1970/80 era o samba e sambistas que se rebelaram contra a sua “deturpação” e os bailes de *black music*, com milhares de jovens que provocavam estranhamento. Na ocasião em que nascia a Quilombo, no bairro de Rocha Miranda, bailes *soul* atraíam cerca de um milhão de jovens referenciados em James Brown e Isaac Hayes na mesma região, Zona Norte carioca (VIANNA, 1988, p. 13), em clubes e em quadras de escolas de samba - entre elas a da Portela e Império Serrano. Entre 1975 e 1985, havia quase 300 equipes de som *black* (ESSINGER, 2005, p. 31). Eram cerca de 700 bailes nos fins de semana!

Pelo menos uma centena de bailes reúne um público superior a 2 mil pessoas. Alguns deles costumam ter de 6 mil a 10 mil dançarinos. “Fazendo as contas, por baixo, é possível afirmar que um milhão de jovens cariocas frequentam esses bailes.” (VIANNA, 1988, p.14).

É razoável ter como um importante difusor de novas preferências os festivais de música promovidos, produzidos e transmitidos ao vivo pela televisão. Efervesciam plateias atentas aos novos compositores, intérpretes e comportamentos que despontavam. Era a época do Brasil da ditadura militar em que os festivais

(...) se tornaram o meio mais importante para que os músicos da MPB promovessem sua música e em alguns casos, registrassem alguma forma de protesto. Para a plateia que assistia ao vivo aos eventos e que era formada, em grande parte por estudantes de classe média e profissionais urbanos, os festivais também proporcionavam oportunidades de expressar preferências, muitas vezes com matizes políticos. (DUNN, 2001, p. 83)

Foi em 1970, no V Festival Internacional da Canção (FIC), produzido e transmitido pela TV Globo, que subiu ao palco um homem preto, de 1,90m de altura, com um palmo de cabelos “arrepiados”, macacão e botas de estilo militar. Em rede nacional,

cantou um *soul* - “BR 3”, composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar – acompanhado pelo Trio Ternura, formado por duas moças e um rapaz pretos, com roupas coloridas e cabelos crespos. Dançou um *break*. Arrancou aplausos. O público cantou junto. As arquibancadas vibraram. Foi laureado com o primeiro lugar do Festival. O nome do artista era meio inglês, meio brasileiro: Tony Tornado. Retornara havia pouco dos Estados Unidos. Na edição seguinte do FIC, em 1971, Tornado saiu do ginásio do Maracanãzinho algemado porque levantara o punho cerrado como um Pantera Negra, ao interpretar com Elis Regina a canção *Black is beautiful*, composta por Marcos e Paulo Sérgio Valle (PELEGRINI & ALVES, 2011).

Com músicas e atitude inspiradas no movimento negro americano e letras como “Você teria por ele esse mesmo amor/ Se Jesus fosse um homem de cor?”, Tony Tornado desafiou o regime militar, colecionou nove passagens pela polícia política da época – Departamento de Ordem Política e Social (Dops) –, teve discos apreendidos e enfrentou o exílio no início dos anos 1970 em países como Uruguai, Angola, Egito, Tchecoslováquia e Cuba.⁴¹

O cantor-dançarino era Antônio Viana Gomes, nascido no interior de São Paulo. Migrou para o Rio de Janeiro ainda criança e vendia balas para se sustentar. Foi paraquedista do Exército e, quando começou a cantar rock em rádio, americanizou o nome, adotando o pseudônimo Tony Checker. Ingressou no grupo de show “Brasiliana” na década de 1960, e, com ele, viajou por vários países. Ao chegar aos Estados Unidos, decidiu morar lá, naquela época em que o país vivia a conturbação dos embates pelos direitos civis. Nos EUA, Tony morou em Nova York onde foi lavador de carros, trabalhou com traficantes de drogas no Harlem. Teve de voltar ao Brasil porque foi delatado pela imigração. Em 1969, depois de trabalhar na boate Sambatoque, voltou a ser cantor em casas noturnas da Zona Sul carioca (ESSINGER, 2005, p. 20). Nos Estados Unidos, Tony também se envolveu com ativistas pretos e conheceu Stokely Carmichael, criador do gesto-símbolo do *black power*⁴² (PELEGRINI & ALVES, 2011).

⁴¹Essas informações estão inseridas no artigo “Tornado ‘black’ e musical” que PELEGRINI, Sandra C. A. e ALVES, Amanda Palomo publicaram na versão eletrônica da Revista de História, disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tornado-black-e-musical>. Acesso em 13/05/2013.

⁴²Ao sair da detenção pela 27ª vez por seu ativismo étnico-político, no dia 16 de julho de 1967, em Greenwood, estado do Mississippi, Carmichael era esperado por cerca de três mil pessoas na porta da delegacia. Fez um discurso durante o qual ergueu o braço, com o punho cerrado, e gritou “*We been saying ‘Freedom’ for six years. What we are going to start saying now is... ‘Black Power!’*” (“Estamos dizendo ‘Liberdade’ por seis anos. O que nós vamos começar a dizer agora é... ‘Poder para os Pretos!’”) E a multidão repetia: “Black Power”. Fonte: <http://stokely-carmichael.com/>. Acesso em 18.11.2012.

Em 1970, estreava em disco solo o cantor, compositor, maestro, produtor e multi instrumentista Tim Maia. Apelidado de “*soul man* brasileiro” por ter introduzido na música brasileira o estilo soul. Havia passado uma extensa temporada nos Estados Unidos, onde participara do grupo de R&B *The Ideals*⁴³, informa Essinger (ESSINGER, 2005, p. 21). Partiu para aquele país aos 17 anos e retornou ao Brasil em 1968, deportado por posse de maconha⁴⁴, quando passou a produzir discos, especialmente para a Jovem Guarda, e compor canções que fizeram sucesso na voz de outros intérpretes. Em 1969, compôs a canção *These are the songs* para o disco de Elis Regina e foi convocado a gravar com ela. A gravação projetou-o ao convite para fazer um LP solo. Em 1970, tornou-se sucesso.

Gerson *King* Combo encarnava o melhor estilo *black* norte-americano, com trajas em cores vibrantes, chapéu enfeitado com pluma, óculos e barbicha. Em 25 de janeiro de 1977, Gerson, que ainda não era *King*, foi destacado na coluna de Nelson Motta, n’O Globo:

Há anos que Gerson Cortes vem trabalhando em música e foi dos primeiros a entrar firme numa linha *black soul*, com diversas tentativas. Agora, com o fenômeno “*Black Rio*” em plena ascensão e a *black music* desfrutando de altos prestígios e popularidades, parece ter chegado a sua hora: está para ser lançado o LP “Gerson Combo”, que pretende fundir o *soul* internacional aos ritmos afro-brasileiros.⁴⁵

Mas, o que era somente um baile de jovens pretos, no entender de Asfilófilo de Oliveira Filho poderia ser no Brasil, como originariamente foi nos Estados Unidos, uma plataforma para a conscientização da negritude.

O produtor Asfilófilo Filho, o Dom Filó como ficou conhecido nos tempos de Soul Grand Prix, é considerado elemento fundamental do movimento *black* carioca. Foi adolescente no bairro do Jacaré, na periferia da cidade. Frequentou o Renascença, clube nascido no Méier e transferido para o Andaraí, na Zona Norte. Filó conhecia a história e os propósitos do clube, criado no final dos anos 50, conforme explicou em depoimento a Essinger (2005), “com o objetivo de reunir a comunidade negra para que ela tivesse a sua autoestima elevada, para que ela trocasse o máximo de informações e buscasse no coletivo a ascensão”. Filó cursou Engenharia numa turma de trinta alunos em que somente ele e

⁴³O site oficial do artista, <http://www.timmaia.com.br/biografia/primeiros-anos>, informa que ele criou a banda “*The Ideals*”. Acesso em 19/12/2013.

⁴⁴ Informação do site <http://paporeto.net.br/barometro/com-uma-cancao-tambem-se-luta-irmao/>. Acesso em 12/11/2013.

⁴⁵ O Globo, Segundo Caderno, p. 34. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

mais dois eram “negros, ambos militares”, detalhou. Iniciou sua mobilização pela causa não apenas na prática, no convívio do Renascença com a diretoria cultural do clube, onde conheceu artistas pretos que vieram a despontar nacionalmente, entre eles Antônio Pompeu e Zezé Motta. Àquela atividade, acrescentou a leitura e discussões sobre obras de ideólogos e ativistas do chamado “Atlântico Negro” – expressão criada em função da travessia deste oceano para o tráfico de africanos à América, entre os séculos XVI e XIX –, tais como Malcolm X e Martin Luther King, do norte da América; Samora Machel, de Moçambique, e Agostinho Neto, de Angola, os primeiros presidentes africanos após as guerras anticolonialista contra Portugal.

Depois de diplomado, Filó frequentava comunidades faveladas onde realizava um projeto de informação e combate sanitário à doença de Chagas no Morro dos Macacos, em Vila Isabel, e do Salgueiro, na Tijuca. Fazia palestras e exibia filmes sobre jazz que o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) lhe emprestava (ESSINGER, 2005 p. 16). Ou seja, Filó circulava livremente entre pobres de baixa instrução formal, limitado acesso à informação, mas partilhava com eles suas conquistas: acúmulo intelectual, reconhecimento entre seus pares, respeito e confiança de uma instituição europeia de integrantes germânicos. Além do mais, aquele *black* não andava a pé. Transitava pela cidade de carro próprio, o que era raro de ser ver naqueles tempos (ESSINGER, 2005 p. 19).

Na terceira de quatro páginas de sua reportagem acima citada, Lena Frias escreveu que a maioria dos *black* era de gente que não havia completado nem o “primário” - atualmente categorizado como os quatro primeiros anos do Ensino Fundamental, mas ela constatou em um baile *soul* no Clube Maxwell estudantes do segundo grau e “forte incidência de universitários” entre os jovens. Carlos Alberto Medeiros era um daqueles universitários admiradores da *black music*.

Em 1974, o jornalista e sociólogo Carlos Medeiros, que já usava o cabelo à moda *Black Power*, conheceu Filó, que fazia a Noite do *Shaft*, no Renascença. Paulista de Taubaté, Medeiros estudou na Escola de Cadetes do Ar, em Barbacena, e saiu da Aeronáutica em 1968. No ano seguinte foi aprovado no vestibular da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Durante o período da faculdade trabalhou como revisor no Jornal do Brasil. Terminando a faculdade foi para a área de publicidade, em 1972, e depois para a Editora Zahar, onde trabalhou como copidesque e tradutor. Com a mãe morando no Rio Grande do Sul, ia àquele Estado com

frequência para visitá-la e constatou a segregação racial concretizada em clubes associativos. Em festas de brancos, pretos não entravam, e vice-versa. A adolescência vivida em São Paulo também foi marcada pela discriminação, em clubes que também não aceitavam Medeiros e outras pessoas pretas.

Medeiros passou a conhecer o posicionamento dos “negros” norte-americanos em 1969, por meio de revistas estadunidenses, como a *Ebony*, vendidas em bancas de jornal do Centro da cidade e da Zona Sul. Segundo ele, “o próprio fato de comprar uma revista negra significava tomar uma posição: ‘Sou negro!’”, disse em depoimento a Contins (2005). Morava na Tijuca, mas ia a Madureira todos os fins-de-semana, no Imperial Basquete Clube (que foi extinto) para os bailes *soul*. No Renascença é que soube das reuniões do Centro de Estudos Afro-Asiáticos, da Universidade Cândido Mendes, que passou a frequentar até 1975, quando em julho daquele ano, um grupo de artistas negros, no qual estava incluído como publicitário e jornalista, ajudou a fundar o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN). Foi como representante do IPCN que conseguiu negociar com o Inter-American Foundation um financiamento de 82 mil dólares para a compra da sede do Instituto. “É a única instituição que conseguiu sobreviver por tanto tempo, graças a sua sede física. As pessoas podem se afastar, mas existe um ponto sólido que está ali.” (CONTINS, 2005, p. 124 - 131).

A exemplo de Carlos Alberto Medeiros, outros adeptos da *black music*, frequentadores dos bailes, tornaram-se líderes do “movimento negro”, como Arcélio Ferreira. Embora seus irmãos tenham se formado em universidades - um é psicólogo e outro fonoaudiólogo -, Arcélio declinou da possibilidade por opção. Preferiu ser *hippie*, autodidata, enveredar pelo teatro, pela dança e investir em leitura. Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Marx, Engels, Lênin, “até a Bíblia” leu, narrou em seu depoimento a Contins (2005). Estudou política dentro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B), que eram clandestinos na ocasião, “sempre travando a luta racial no próprio partido”, mas desligou-se deles por não abordarem a questão de forma adequada, segundo sua opinião. Entre os anos de 1960 e 1979, foi “um dos melhores dançarinos do Rio de Janeiro”, inclusive vencedor de vários concursos na época do soul, garante. Participava dos bailes quase todos os fins de semana. Tanto pela dança como pelas táticas de luta, Arcélio identificava-se com os estadunidenses. Foi nessa época que ingressou no “movimento negro”

pelo cabelo, vestimenta, modo de cumprimentar-se. Era toda uma característica negra, trazida da África, dos EUA também, pelos *Black-Panthers*, que, então, eram uma influência muito significativa. Trata-se de um grupo de negros norte-americanos que achavam, e ainda acham, que tinham de identificar-se como negros, custasse o que custasse, lutando por essa identificação racial. (CONTINS, op. cit. p.54)

Na opinião de Arcélio Ferreira, o *soul* teve uma grande importância para o crescimento e organização do “movimento negro” nos anos de 1970 até os dias atuais.

Os quadros expostos neste capítulo, com a ajuda de pesquisadores e jornalistas, sugerem que os líderes do “samba de raiz”, da *black music* e de grupos intelectuais, seja calcados em tradições nacionais ou referenciados em experiências estrangeiras, tentaram afirmar uma nova forma de se relacionar com o meio social em que viviam. Reportagens, entrevistas, relatos e memorizações compuseram o panorama no qual, ao desvelarmos os representantes de ambas as manifestações, é possível imergir nas ações que empreenderam nos anos entre 1975 e 1985.

1.4 O “samba de raiz”

Na apresentação do “samba de raiz” valemo-nos do noticiário de jornais. Reportagens, colunas de cronistas especializados em arte, música e lazer nos dão um panorama do samba e as ocorrências em torno dele no ano da criação da Escola Quilombo e nos dois anos seguintes, até a morte do idealizador da agremiação, Candeia, em 1978.

Em 30 de janeiro de 1975, precisamente nove dias antes do desfile das chamadas grandes escolas, o jornalista Carlos Imperial, em sua coluna no jornal Última Hora, chamava a atenção dos presidentes de alas da Portela para um número considerável de “personalidades” interessadas em desfilar na escola⁴⁶. O mesmo jornal publicou em novembro do mesmo ano a reportagem “POBRES SAMBISTAS: ELES FAZEM A FESTA, GERAM LUCROS E AINDA FICAM SEM DINHEIRO” (em caixa alta pelo jornal). A matéria informava que a “Riotur⁴⁷ explora o desfile comercialmente e deverá

⁴⁶Jornal Última Hora - UH Revista, p. 7 . Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁴⁷ Empresa Municipal de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro.

financiar apenas seis dos 80 milhões de cruzeiros que as agremiações precisam.”⁴⁸ Naquele ano, a empresa colocou à venda 93.563 ingressos para as arquibancadas: 27.747 para lugares cobertos e 67.816 para descobertos. Os preços eram de Cr\$ 300,00, Cr\$ 350,00 e Cr\$ 500,00 para os assentos cobertos e Cr\$ 50,00, Cr\$100,00 e Cr\$ 200,00 para os descobertos.^{49/50}

E as escolas de samba penetravam nas colunas voltadas para o *high society* com a de Carlos Swann informando que o presidente da Riotur Vitor Pinheiro anunciava que a venda de ingressos para o desfile das escolas de samba batera recorde, com mais de 700 mil cruzeiros sobre o total do ano passado (1974). Até aquele dia, 17 de fevereiro, arrecadara quantia superior a seis milhões de cruzeiros.

Outra reportagem a respeito da subordinação dos sambistas à empresa de turismo oficial da cidade foi publicada dias depois, em 26 de novembro, no mesmo periódico: “SAMBA É VENDIDO AO TURISMO OFICIAL”. Informava que o presidente da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, Amaury Jório, assinaria com a Riotur um contrato que acabaria com a subvenção às escolas e estabelecia um percentual do faturamento nos desfiles. Para as de Primeiro Grupo (atualmente chamado de Grupo Especial, por atrair mais turistas e terem maior divulgação nos meios de comunicação) 15% da renda. Segundo o contrato, as agremiações não participariam da comercialização dos ingressos ou da exploração de publicidade. O contrato trazia uma cláusula de exclusividade, que “as proíbe de atuar nas ruas sem autorização e participação da Riotur”. Acresce a isso, o fato de que foram obrigadas a participar do calendário oficial de atividades de turismo da cidade, estabelecido pela empresa.⁵¹ Naquele mesmo dia 26 o contrato foi fechado.⁵²

O Globo divulgou mais detalhes a respeito do compromisso:

CONTRATO COM A RIOTUR NA PRÓXIMA SEMANA

“(…) um contrato destinado a explorar comercialmente e intensificar o número de apresentações extracarnavalescas das 44 escolas de samba da cidade, segundo informou ontem seu presidente Vitor Pinheiro. A partir

⁴⁸ Jornal Última Hora. Editoria local, p. 7 Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁴⁹ O Globo. Editoria Grande Rio de 6/12/1975, p. 20. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional

⁵⁰ Para auxiliar o cálculo de conversão, informamos que o valor do salário entre os meses de janeiro de 1975 e abril de 1976 era de Cr\$ 532,80.

⁵¹ Jornal Última Hora - UH Revista, p. 3. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁵² Ibid. Editoria local, dia 27/11/1975, p. 7.

do dia 20 de janeiro, as escolas farão exhibições (...) no Pavilhão de São Cristóvão, com cobrança de ingressos, cabendo à Riotur 60 por cento da renda e à Associação os restantes 40 por cento. Esta [a Associação das Escolas]⁵³ assumirá a responsabilidade do pagamento às escolas ou aos sambistas que se apresentarem.” Na opinião de Vitor, “as escolas de samba perderam criatividade em sua evolução, mas ganharam dimensão maior em termos comerciais. Por isso pretende (sic) explorar comercialmente apresentações em clubes, estações de televisão, festas e outras exhibições no Rio, no Estado e no exterior.”⁵⁴

É presumível que as Escolas de samba tornaram-se produto financeira e institucionalmente valioso para o poder governamental. Em setembro daquele 1975, elas haviam sido as grandes atrações do congresso da *Association Society of Travel Agents* (ASTA), que reuniu 97 países em 250 stands, inclusive o Pavilhão Brasileiro. Dez escolas de samba desfilarão em torneio e a Mocidade Independente de Padre Miguel ganhou em primeiro lugar. Devido ao sucesso da apresentação das agremiações, O Globo estampou em primeiro de novembro: “Rio terá semana de turismo, com um carnaval em setembro” (projeto que não foi realizado). Um subtítulo informava “Sambistas aprovam a ideia”; no intertítulo “Mais proteção” e entre os entrevistados estava Candeia que, segundo o texto, teria ficado satisfeito com o carnaval em setembro, porém demonstrava preocupação⁵⁵. Três dias depois, Nelson Motta, colunista de O Globo, informou, em nota de poucas linhas, que seria fundada uma nova escola de samba: a Quilombo.⁵⁶

Não só o governo municipal submetia as escolas de samba às suas condições. A indústria fonográfica também. Duas gravadoras disputavam o mercado e os compositores das escolas, impondo suas regras. A peleja foi tão acirrada que em 1975, mal acabaram de desarmar as arquibancadas dos desfiles⁵⁷, o jornal Última Hora informava que os “Compositores são coagidos pelas escolas de samba a gravar na Tapeçar. Se escolherem outro selo para gravarem, ficam (sic) fora da escolha do samba.”⁵⁸ Em outubro daquele ano, no O Globo, Sérgio Cabral divulgou na coluna Música Popular, o “Cercos fechados”. A nota dizia o seguinte:

⁵³ Em 1975, a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro compreendia 44 agremiações.

⁵⁴ O Globo. Editoria Grande Rio p. 20. Exemplar em da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁵⁵ O Globo. Editoria Grande Rio de 1/11/1975, p. 14. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional

⁵⁶ Ibid. Segundo Caderno. Edição de 2/10/1975.

⁵⁷ Os desfiles das escolas de samba do Primeiro Grupo (atualmente denominado Grupo Especial) em 1975 ocorreram no dia nove de fevereiro.

⁵⁸ Jornal Última Hora. Editoria local de 3/3/1975, p. 4. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

A gravadora Top Tape assinou com a Associação das Escolas de Samba contrato de exclusividade para lançamento de LP de sambas do desfile de 1976. No ano anterior, a Tapeçar havia penetrado no setor, assinando com vários compositores, em separado, contratos de edição, passando a proprietária das músicas e lançou um LP. A previsão para o carnaval de 1976 era de venda, no mínimo, de 300 mil exemplares.⁵⁹

Em novembro, o mesmo jornalista revelou que “Cada samba-enredo gravado este ano (1975) renderá a seus compositores um adiantamento de Cr\$ 16 mil⁶⁰, dado pela Top Tape. Conclusão: em algumas escolas a saudável disputa entre os compositores transformou-se em verdadeira batalha.”⁶¹ No dia 17 de fevereiro de 1976, uma notinha de Ibrahim Sued, anunciava o lançamento dos elepês de escolas de samba do I e II grupos em capitais europeias.

Em agosto daquele ano, a Riotur, a Associação das Escolas de Samba e a gravadora Top Tape promoveram o I Torneio de Samba Exaltação ao Rio. Concorreram sambistas representantes de escolas de samba, entre elas, Império da Tijuca, Unidos de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel, Império Serrano, Império de Campo Grande. Jorge Coutinho estava no júri.

Exatamente um ano após, 17 de fevereiro de 1977, o Jornal de Música foi para as bancas com uma capa que trouxe, entre as manchetes, uma chamada “Escola de Samba S/A”, extensa matéria com textos de vários jornalistas. Um deles, Walcyr Araújo, traçava um panorama das escolas de samba com o título “Esplendor e ruína da escola como empresa” e o intertítulo “Comercialização dos sambas-enredo”. O texto dá conta de que Martinho (da Vila) e Paulinho (da Viola), entre outros, nem cogitaram em se transferir para a gravadora-editora que a Associação das Escolas pretendia montar e não conseguiu devido às dificuldades que encontrou para concorrer com as grandes gravadoras e os grandes editores.

Os autores [Martinho da Vila e Paulinho da Viola] dizem que somente podem concorrer aos sambas-enedos se assinarem documento autorizando as escolas a comercializarem suas obras. Portanto, no momento em que são proclamados vencedores das competições internas, eles recebem Cr\$ 18 mil e as escolas Cr\$ 25 mil. No ano passado, os compositores que se submeteram a essa exigência se decepcionaram: em

⁵⁹O Globo. Segundo Caderno. Edição de 2/10/1975. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁶⁰O salário mínimo em novembro de 1975 era Cr\$ 532,00.

⁶¹O Globo. Segundo Caderno. Edição de 13/11/1975 Exemplar em microfilme pertencente da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

abril, a etiqueta gravadora disse que eles nada tinham a receber porque a vendagem dos discos dera prejuízos.⁶²

No entanto, entanto, a seção Bolsa UH, no UH Revista (do jornal Última Hora) publicou no dia quatro de fevereiro de 1976 a lista dos discos mais vendidos na primeira semana daquele mês. O periódico dava como fontes o NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado)⁶³ e lojas de discos:

- 1-Samba enredo – Top Tape
- 2-Benito de Paula – Copacabana
- 3-Maravilha de Cenário (Martinho da Vila)
- 4-Moça (Vando) – Beverly
- 5-Clairidade (Clara Nunes) – Odeon
- 6- Roberto Carlos – CBS
- 7-Viagem Encantada (Jorginho do Império) – Phonogram

Além de o *Long Play* de samba enredo ter sido o mais vendido naquele período, nota-se que os discos com melhor desempenho no mercado foram os de artistas brasileiros, e quatro deles eram de samba. Por sinal, 1975 foi considerado pelos críticos musicais o ano do samba. Em dezembro, os três colunistas de música popular de O Globo, inclusive o DJ *Big Boy*, noticiaram “O estouro do samba em qualidade e venda de discos”. A nota veiculada por *Big Boy* destacou Jorginho do Império (compositor e cantor da Escola de Samba Império Serrano) e Paulinho da Viola, intérprete e compositor da canção “Pecado capital”, música de abertura da novela homônima transmitida no horário nobre, às 20 horas, na TV Globo, com 167 capítulos⁶⁴. Três dias depois, Nelson Motta noticiou que Martinho da Vila e Clara Nunes tinham “boa vendagem”, e o LP de sambas enredo do Grupo 1 estava em segundo lugar em vendas, “só perdendo para Roberto Carlos”. Sérgio Cabral ampliou a lista dos sambistas campeões no mercado fonográfico, incluindo, além de Martinho da Vila e Paulinho da Viola, Roberto Ribeiro e João Nogueira. No início do ano

⁶²JORNAL DE MÚSICA, Edição n.º 30, 17/02/1977 Exemplar da Seção de Periódicos da Biblioteca Euclides da Cunha - Anexo musical da Biblioteca Nacional.

⁶³O NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) foi criado em 1965 para atender com exclusividade a indústria fonográfica. Sua pesquisa de venda de discos era produzida a partir de informações de lojistas e abrangia os 50 discos mais vendidos. Essas informações estão contidas no artigo *Os dados do nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999*, de autoria do pesquisador VICENTE, Eduardo, da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. Disponível em www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/eduardovicente.pdf

⁶⁴Fonte: memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/pecado-capital-1-versao/galeria-de-personagens.htm. Acesso em 19/12/2013.

seguinte, janeiro de 1976, o articulista Artur da Távola deu o título “Só dá samba” à sua coluna no Segundo Caderno d’O Globo opinando que:

(...) A emersão do samba ao rádio, à televisão e ao disco ficará como o grande dado da comunicação no Brasil em 1975. É um estranho e interessante fenômeno: exatamente quando o rock entrou no auge no mundo inteiro e contrariando não só as previsões mas até fortes investimentos nele aqui feitos por gravadoras, rádios e tevês, uma intensa onda de samba emerge do mercado e dita as leis do comportamento do público em 1975 (...).⁶⁵

Para que os discos de samba enredo se enquadrassem às regras de mercado, os primeiros a serem atingidos foram os compositores, o que provocou incômodo e o afastamento de alguns deles de suas escolas, como Paulinho da Viola, compositor, cantor e integrante da Ala dos Compositores da Portela. Em entrevista a Ruy Fabiano, no Jornal de Música, Paulinho reclamou que:

Você chega num ensaio e não há ensaio. Há baile de carnaval. As pessoas pulando e brincando, sentindo-se integradas a uma coisa que elas pensam que é uma escola de samba. Essa infiltração da classe média chega até a influir na própria estrutura do samba. O sambista quer tirar partido dessa situação. Então, ‘ajustam’ o andamento das músicas, para criar um clima de embalo, com aqueles refrões em lá, lá, laia, etc. O samba perdeu aquele cadenciamento gostoso, aquela harmonização. É muito fácil comparar os sambas atuais e antigos das escolas: hoje o samba ficou banal e menor. Não vejo nenhuma saída para essa situação.

Desiludido, o compositor e intérprete Nelson Sargento também se retirou da escola que integrava, a Mangueira. Martinho da Vila - da Escola Unidos de Vila Isabel - lamentou: “Perdi a disputa de samba-enredo na Vila por que me neguei a fazer sambinha fácil e ruinzinho (...)”. Lecy Brandão, falou que:

Este problema de compositor é muito sério e nada fácil de resolver. Agora mesmo, as escolas de samba estão colaborando para que, cada vez mais, os verdadeiros sambistas se afastem das escolas. (...) E os próprios diretores são culpados pelo que está acontecendo. Estão violentando um negócio maravilhoso que é a escolha do samba que a escola vai desfilar. Com isso, o compositor, que geralmente é um cara que tem pouco dinheiro, faz um negócio que a gente chama de armação: paga cerveja pro pessoal na quadra cantar o seu samba, lota três ou quatro ônibus de gente que não tem nada a ver com o samba e leva pra quadra; compra pastora, paga aos caras da bateria, enfim, é uma zona total. Além do mais, o

⁶⁵ “O estouro do samba em qualidade e venda de discos” foi opinião de Big Boy em sua coluna, publicada no dia 16 de dezembro de 1975. A coluna de Nelson Motta e de Sérgio Cabral foram divulgadas em 19 de dezembro e o artigo de Artur da Távola em 10 de janeiro de 1976. Todas as colunas foram publicadas no Segundo Caderno do jornal O Globo. Pesquisa feita no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional.

samba agora tem ser uma música fácil para poder tocar no rádio e ser cantada na arquibancada. Quem sai perdendo com isso é o samba, cada vez mais entregue aos comerciantes.⁶⁶

Em 1980, o jornalista Sérgio Cabral teve acesso ao contrato assinado entre a gravadora Top Tape e as escolas, ditando as regras da gravação dos sambas enredo. Cabral informou que o contrato nunca havia sido divulgado ao público porque os compositores não teriam participado do acordo. O colunista publicou as cláusulas que achou mais significativas em sua coluna d'O Globo. Destacamos alguns aqui. Logo na primeira cláusula, a fábrica assegurou a exclusividade sobre todas as formas de reprodução fonográfica dos sambas; e determinava que a escola de samba concedesse à fonográfica “o direito único e exclusivo” sobre a escola e o samba enredo para fins publicitários e comerciais. No contrato, os compositores seriam obrigados a ceder a edição da obra à gravadora, sob pena de desclassificação nas eliminatórias dos sambas, e só pudesse concorrer o autor ou grupo de autores que incluíssem a escola na parceria. A décima cláusula do contrato estabeleceu que as escolas arcassem com as despesas referentes aos músicos, ritmistas e puxador de samba que participassem da gravação. Sérgio Cabral achou, “no mínimo”, curiosa esta determinação.

É o único caso em todo o mundo em que a gravadora não paga as despesas dos músicos para o lançamento de um disco comercial. Até agora, pensava-se que as escolas de samba e os compositores realmente lucrassem com os sambas-enredo. Mas esse contrato revela que tanto uns como outros são, no mínimo, ingênuos, aceitando determinações draconianas como as desse contrato com a Top Tape. Pior ainda é a situação do compositor, obrigado a dar parceria à própria escola, ao mesmo tempo em que perde todo o controle, para efeitos comerciais, da música que compôs.⁶⁷

E as escolas de samba entraram no jogo mercadológico, empresarial. O novo tipo de administração explicado pelo dirigente da Escola Estação Primeira de Mangueira é emblemático. Foi publicado com grande destaque n'O Globo em fevereiro de 1976. “Este ano ela virá de Mãe de Ouro” é o título da matéria. O enredo, baseado em livro de Luís da Câmara Cascudo “Geografia dos Mitos Brasileiros” - lenda da Mãe do Ouro – foi de

⁶⁶ As entrevistas de Martinho da Vila, Nelson Sargento, Paulinho da Viola e Lecy Brandão foram concedidas ao jornalista Ruy Fabiano e constam na p. 7 do Jornal de Música, edição nº 30, de 17/02/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Euclides da Cunha.

⁶⁷ O Globo, 9/1/1980. Coluna Música Popular, Segundo Caderno. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

autoria do arquiteto Bernardo Goldwasser, que estreava como carnavalesco. Os figurinos foram assinados pelo costureiro Elói Machado. A Mangueira desfilou com 2.700 figurantes, 30 % deles, segundo o jornal, moradores do morro ou no bairro. A reação do diretor do Departamento Social da escola, Moacir de Abreu, à pergunta sobre transformação das escolas em empresas foi a seguinte:

O que é a tradição? O que significa a tradição diante da realidade que as escolas enfrentam hoje? Como pode uma escola deixar de transformar-se numa empresa, se paga CGC (o da Mangueira é nº 34177006/001), precisa de alvará para funcionar, licença para desfilar, registro de estatutos em cartório como pessoa jurídica e tantos outros documentos, como qualquer empresa?⁶⁸

O profissionalismo nas escolas de samba já estava avançado em 1975, conforme o texto em O Globo:

O profissionalismo nas escolas de samba – a origem de tudo isso – é um tema que todos – dirigentes, compositores, passistas, instrumentistas, mestres-salas e porta-bandeiras – discutem com paixão: ele determinará o futuro dessas organizações e da própria música por elas produzida. Há quem considere irreversível a trajetória das escolas de samba no sentido de se tornarem empresas. Os sambistas, pessoal da bateria, carnavalescos e dirigentes, entre outros integrantes, passariam à condição de funcionários, com remuneração fixa e profissão regulamentada. Para muitos, a predominância do poderio econômico – que já se manifesta - “esvaziaria” as pequenas escolas ao atrair-lhes os melhores valores. E as organizações pequenas seriam afinal “engolidas” pelas grandes – como acontece entre as pequenas e grandes empresas – que monopolizariam o carnaval e o samba.⁶⁹

Os mestres-sala já estavam mobilizados nas suas reivindicações trabalhistas. O Última Hora publicou naquele ano que “os 44 mestres das escolas se reuniram para um debate inédito na história das agremiações carnavalescas: a fixação de um salário para eles, à base de Cr\$ 2 mil mensais. O líder do movimento, Jamelão, mestre-sala da Império Serrano, justificou:

Estamos na fase pré-carnavalesca e precisamos participar dos ensaios trajados convenientemente, pois em geral a atenção do público se volta para o mestre-sala e a porta-bandeira. Significa que temos despesa fora do comum com nossas roupas, principalmente o calçado, que gasta com rapidez. Além do mais - explica – nós concorreremos decisivamente para a colocação da escola, pois nossa atuação vale os mesmos 10 pontos da bateria, do enredo, etc.⁷⁰

⁶⁸ Ibid. 7/2/1976. Capa do Segundo Caderno.

⁶⁹ Ibid. Editoria de cidade de 27/2/1976. P. 11.

⁷⁰ Última Hora. Editoria local de 17/10/1975. P.. 3. Exemplar da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

Para Hiran Araújo, Presidente da Associação das Escolas de Samba, o destino das escolas era tratar o samba “cada vez mais como uma mercadoria”.

Desde que o samba virou bem de consumo, uma mercadoria como outra qualquer, gerou-se um processo irreversível. Houve a ascensão social do sambista. Se a escola de samba cobra ingresso e comercializa o samba, nada mais justo que aquele que o produz seja remunerado. (...) até o ano passado [1976], os ritmistas que tocavam nos ensaios nada cobravam. Hoje só tocam por Cr\$ 300,00 ao dia, mais a bebida. Não há como culpar o sambista: não foi ele quem criou esse sistema. Já o encontrou formado.

⁷¹

O dirigente considerava o esquema semiprofissional, porque os sambistas “ainda não têm consciência da sua importância, da importância do seu produto”.⁷²

As interferências determinantes nas escolas de samba de profissionais saídos da academia e atuantes em ateliês de alta costura, como o arquiteto e o costureiro, constavam entre as várias razões listadas para o descontentamento dos sambistas dissidentes. Ocorre que a concorrência entre as escolas tornou-se acirrada por causa do que se chamou de “gigantismo das escolas de samba”. Um exemplo (e consequência) desse gigantismo foi o transtorno para a retirada dos carros alegóricos do galpão onde foram construídas para o desfile da escola Beija-Flor de Nilópolis, noticiado em O Globo: tratores da Secretaria Estadual de Obras foram usados na abertura de uma pista no fundo do prédio 98 da Rua Joaquim Palhares, na Cidade Nova, para a saída das alegorias projetadas pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Foram derrubadas duas paredes laterais do “barracão”.⁷³

Na quarta-feira de cinzas daquele ano, numa reunião de jornalistas e produtores culturais, especializados em carnaval, o jornalista Sérgio Cabral sugeriu uma mudança nos critérios de julgamento:

Os valores básicos das escolas de samba correm o risco de serem relegados a um plano inferior, em relação a outros que podem ser considerados estranhos ao espírito da escola. Esta formulação consistiria basicamente no peso de cada quesito: a bateria, por exemplo, continuaria valendo dez enquanto a alegoria seria reduzida para três.⁷⁴

Com os parâmetros que definiam as qualidades do desfile de carnaval, privilegiando a suntuosidade das alegorias, as escolas passaram a comprometer a renda

⁷¹ Ibid.

⁷² O Globo. Segundo Caderno de 26/2/1976. P. 8. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁷³ Ibid. Editoria Grande Rio, p.8

⁷⁴ Ibid. Capa do Segundo Caderno de 03/03/1976

arrecadada nas bilheterias das quadras de ensaio, e contraíram dívidas insuportáveis do ponto de vista econômico e cultural. O dinheiro era usado na preparação para o carnaval, mesmo que a arrecadação com os ensaios começasse em novembro, com o início das férias universitárias, e terminasse às vésperas do carnaval - como ainda ocorre.

Um levantamento feito pelo jornalista Walcyr Araújo para o Jornal de Música em fevereiro de 1977 contribui para o entendimento da situação que o objetivo de ganhar os campeonatos da Riotur provocou. Em seu texto, opinava que a vitória do Beija-Flor em 1976 levou as escolas médias (a Imperatriz era uma delas) a fazerem investimentos no carnaval. “O que importa é a conquista de títulos e a implantação de um superesquema de faturamento que permita alcançar o objetivo de qualquer maneira, mesmo que isto signifique os sacrifícios das agremiações, dos sambistas e dos aspectos didáticos e culturais das escolas.”⁷⁵ A matéria expõe a penúria em que as agremiações estavam mergulhadas:

- *União da Ilha – não pode realizar ensaio em sua quadra porque a prefeitura não havia concluído as obras de construção da cobertura da sede da escola;
- *Império Serrano – ensaiava em um terreno cedido pelo Estado;
- *Unidos de São Carlos – fora despejada judicialmente pelo Estado em outubro do ano anterior (1976) após fazer benfeitorias na área de propriedade do governo. Ficaria na quadra da Rua Marques de Sapucaí até quarta-feira de cinzas;
- *Império da Tijuca – despejada depois do carnaval da sede da Companhia de Transportes Coletivos (pertencente ao governo do Estado), na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca. A escola fora campeã do II Grupo naquele carnaval, e ocupava o imóvel havia 10 anos;⁷⁶
- *Mangueira – quase perde a sede devido ao atraso do pagamento das prestações à empresa financiadora da construção da quadra. O dinheiro fora empregado no desfile;
- *Salgueiro – presidente Euclides Pannar, o China Cabeça Branca, exigiu prorrogar em dois anos sua permanência na presidência, contrariando “baluartes” da escola, como “garantia de tempo” para poder arranjar uma quadra de ensaios e retirar o capital que iria investir nas obras de construção.

⁷⁵ Jornal da Música, 17/2/1977, p. 7. Edição pertencente à Seção de Periódicos da Biblioteca Euclides da Cunha – a cervo relativo à música da Biblioteca Nacional.

⁷⁶ Informação também veiculada no O Globo, edição de 10/02/1977. Exemplar do acervo da Seção de Periódicos da BN.

Na reportagem, Walcyr Araújo informava que em 1977 a Portela estava amortizando dívidas de carnaval contraídas em 1967; e, diante da necessidade de fazer caixa para arcar com os compromissos financeiros, havia ensaios em quadras diferentes, como a Mocidade Independente de Padre Miguel, que chegou a desmembrar a bateria para fazer três ensaios em locais variados.⁷⁷

Nesta edição nº 30 do Jornal de Música, Ruy Fabiano é o autor da matéria de capa “Escola de Samba S/A”, com depoimentos de sambistas. Um deles é o de Martinho da Vila, que fazia um prognóstico:

No futuro, será assim: ‘ A Coca-cola e a Mangueira saúdam o povo carioca e pedem passagem. ’ ‘A Portela e o cigarro tal apresentam seu samba-enredo’ etc. A tendência é essa e não vejo saída. Muitos se queixam de que não se assiste mais a um ensaio autêntico numa escola de samba. Isso não é verdade. As escolas do segundo grupo continuam ensaiando como as de antigamente. Agora, o que não é mais possível é querer que as grandes escolas voltem a ser o que eram. Elas precisam faturar para saldar compromissos assumidos. E os sambistas também.

Ou seja, as escolas, passaram a depender financeiramente dos poderes público, dos contraventores e, no futuro, teriam de se submeter também à iniciativa privada. Mas era necessário angariar recursos. Isso era admitido por sambistas tradicionais, como Angenor de Oliveira, Cartola, fundador da Mangueira, mas com ressalvas. “(...) toda vez que a gente acende esses refletores [da quadra da escola], é uma fortuna que temos de pagar à Light. Então é preciso faturar. Agora, não podemos esquecer certos particulares, que são o espírito das escolas de samba. O perigo maior é esse.”

Além da Light carecia também de remunerar os profissionais contratados para garantirem a obediência aos novos critérios de boa apresentação - se possível, surpreender - no desfile: os carnavalescos. Não era mais gente como o ex-presidente da Portela Lino Manuel dos Reis, que desenhava as fantasias e alegorias e as confeccionava com a ajuda da comunidade. Na atual conjuntura carnavalesca buscavam-se nos escritórios e ateliês pessoas “gabaritadas”, com a sofisticação requerida pelos novos requisitos, aos quais os

⁷⁷ A matéria de Walcyr Araújo traz informações de outras escolas: Vila – ensaios na quadra e em clube alugado; Imperatriz Leopoldinense – ensaios em Ramos e em clube alugado no município de Niterói; Mangueira – ensaios na quadra, no Flamengo Futebol e Regatas, no bairro da Gávea e às quintas no Fluminense Football Clube, no bairro de Laranjeiras; Beija-Flor – Com ensaios na sede náutica do Botafogo, aumentaram os frequentadores estrangeiros, o que levou a escola a aumentar o preço dos ingressos para cavalheiros, que passou de Cr\$ 25,00 para Cr\$ 50,00, a fim de “melhor selecionar a frequência”.

sambistas se opunham. Entre eles, Matinho da Vila.

Hoje, quando uma Portela, Mangueira, Império ou Salgueiro levantam um campeonato, o mérito é atribuído aos Arlindo Rodrigues, João Trinta ou Fernando Pinto da vida. Os esforços dos componentes das escolas são colocados em segundo plano. (...) Este ano [1977], em vez de sair à frente do carro dos cantores, atirando beijos para a arquibancada e ajudando a eles a criarem fama, vou sair na bateria. Anonimamente.⁷⁸

Esse é o painel do qual emerge a manifestação do “samba de raiz”, que tem como sua (considerada) maior expressão a GRAN Quilombo, expressividade que trataremos com mais detalhes quando enfocarmos a espetacularidade e a visibilidade conquistada pelas manifestações problematizadas: o “samba de raiz” e a *black music*. Por ora, adianto que a fundação da escola teve grande repercussão no setor midiático.

Embora os sambistas se opusessem com críticas e rebeldia às inovações impostas aos desfiles das escolas, inovações que tinham grande atenção do setor midiático, do poder oficial e da indústria fonográfica, os dissidentes usaram os meios de comunicação para propagar os ideais da Quilombo e do samba que concebiam como original. A entrevista de Candeia ao jornal Última Hora é um exemplo. O intento, disse ele, era organizar “uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro”.

De fato, havia brancos entre os componentes da Quilombo, entre eles João Baptista M. Vargens, escritor do manifesto de fundação da escola, que será analisado no capítulo dedicado aos discursos. Outro era o jornalista André Motta Lima, que participou do primeiro desfile da escola.

⁷⁸Entrevista concedida a Walcyr Araújo, para o Jornal de Música, edição nº 20, d 17/2/1977. Do acervo da Biblioteca Euclides da Cunha.

Há indícios de que havia um jogo de aceitação e rejeição do “samba de raiz” para com a indústria cultural. Filó lembra que em 1977, Candeia não só aceitou o convite da gravadora WEA para lançar um disco, como também incluiu uma música provocativa aos *black* por sugestão da fonográfica: “pra juventude de hoje/ dou meu conselho de vez/ quem não sabe o bê-a-bá/ não pode cantar inglês/ aprenda o português”. (ESSINGER, 2005, p. 40/41).

Em sendo assim, podemos inferir que a indústria cultural ou do entretenimento – com a qual estavam familiarizados desde os anos 1920/30, em apresentações nas emissoras de rádio e frequência em gravadoras de discos – não estava no cerne das contestações dos sambistas, mas no tratamento considerado discriminatório e na segregação étnica que o carnaval carioca passou a simbolizar. Aquele início dos 70 assinalou uma subversão nas escolas de samba cujo novo formato de apresentação revolucionou o “samba no pé”. Em depoimento ao documentário “Escola de Samba S/A”, o jornalista Sérgio Cabral lembra que a mudança estética e visual foi grande e profunda graças aos artistas plásticos, que não eram de escolas de samba, e, sim, advindos da Escola Nacional de Belas Artes. O samba tornou-se “mercadoria altamente valorizada” e o carnaval passou a ser oficializado como “propaganda turística”.

A discussão sobre autenticidade, pureza do samba, reclamada pelos tradicionais, vem de longe. Tem início ainda no século XIX. Vianna (2007) cita uma pesquisa de Jota Efegê⁷⁹ em que este musicólogo e cronista descobrira um cartaz publicitário, de 1878 (!), com o anúncio de um espetáculo do “verdadeiro samba de boa fama”; e Efegê deduzira por essas palavras a existência de um outro tipo de samba “falso, deturpado” (EFEGÊ apud VIANNA, 2007, p. 124).

Outro dado importante quando se problematiza a luta pelo “samba de raiz” é a definição de samba carioca, categorizado como samba urbano. A pesquisa de Barbosa (2009) com estudiosos e musicólogos revelou que este

Não é um gênero musical “genuinamente”, ou “puramente” africano. Mesmo entre suas influências africanas, combinam-se práticas musicais diferentes. (...) Há, ainda elementos assimilados de gêneros de origem europeia, como polca, mazurka, shottish, valsa etc. (op. cit. p. 34)

⁷⁹ Ler mais em EFEGÊ, Jota. 1980. *Figura e coisas da música popular brasileira*, vols. 1 e 1. Rio de Janeiro: Funarte.

Para essa discussão, tornam-se importantes as informações de Vianna (2008) sobre a circulação de informações no Rio de Janeiro do início do XX, em que o Centro da cidade proporcionava a mistura de todas as classes sociais, inclusive em moradias vizinhas. Donga confirma este trânsito social, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, gravado em 1969, relatando o contato entre sambistas e literatos. Na república onde moravam ele, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres, eram frequentes as visitas de Olegário Mariano, de Afonso Arinos, então presidente da Academia Brasileira de Letras, e outros poetas da considerada “alta cultura”.

E a bem da verdade, nos anos de 1920, o rancho, gérmen das escolas de samba, já abria alas para a Escola Nacional de Belas Artes passar. E fincar pé. Professor de História da Arte naquela instituição, o romancista Coelho Neto era integrante do rancho Ameno Resedá. Cofundador da Academia Brasileira de Letras, Coelho Neto “propôs a abordagem de temas cívicos no desfile de 1923, em vez dos habituais enredos exóticos, como ‘Os últimos dias de Pompéia’, a ‘Rainha de Sabá’ e ‘Walkírias’” (CUNHA apud BARBOSA, 2009, p. 42). A agremiação topou, e naquele ano desfilou com um enredo homenageando o Hino Nacional Brasileiro. Santos (2006), que estudou a figura do carnavalesco em tese de doutorado, apresenta interessantes dados a respeito, enumerando vários predecessores de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues dos anos 60.

O pesquisador cita o artista Carrancini, cenógrafo italiano que confeccionou o primeiro carro alegórico, por encomenda do rancho Clube dos Democráticos, em 1859; os cenógrafos Públio Marroig e Fiúza Guimarães, o escultor Modestino Kanto, Angelo Lazary e Hipólito Colom, vinculados à Escola Nacional de Belas Artes; o professor e caricaturista Calixto Cordeiro, e ainda o estivador Antonio Infante Zayas, como pioneiros na atividade com que se “organiza o enredo, determina a formação do desfile, sabe enfim os ‘macetes’ capazes de empolgar o público e impressionar a Comissão Julgadora” (EFEGÊ apud SANTOS, 2006, p. 43).

Na revisão dos caminhos do samba carioca, gênero musical que adquiriu personalidade própria na cidade do Rio de Janeiro a ponto de tornar-se Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil⁸⁰, constata-se que ele se entranha na história política do país, conduzido por mãos oficiais: a Presidência da República, na gestão Getúlio Vargas, década

⁸⁰ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 2007, outorgou ao samba carioca o registro de Patrimônio Cultural categorizado como Matrizes do Samba.

de 1930. Mário Reis e o Bando da Lua, acompanhando Carmen Miranda embalaram recepções no Palácio de Catete a convite de Vargas (VIANNA, 2007, p. 126). O samba também foi apresentado ao mundo como representação nacional, e as agremiações já contavam com subvenções de órgãos públicos e se submetiam ao enquadramento de regulamentos governamentais e de empresas privadas nos desfiles de carnaval ⁸¹. Portanto, desde cedo, o samba, criado por escravizados e descendentes no Rio de Janeiro, frequentava os salões, constava da agenda da indústria cultural e fazia parte do circuito musical da classe média. ⁸²

Então, contra o quê se insurgiam os sambistas? Malgrado a resposta seja simples, ela encerra a complexidade social no tocante à cristalização da barreira à cor da pele, à etnia de origem africana no Brasil e ao fenótipo. Havia grupos que valorizavam a cultura popular e seus produtores, mas, por outro lado, o preconceito, a discriminação e a segregação continuaram existindo, como afirma Vianna (2007, p. 154). A posição dos pretos como coletivo permaneceu no mesmo estágio do período pré-abolicionista, em que as oportunidades para a ascensão socioeconômica eram privilégios de um e outro indivíduo. Nessa problemática, Sodré (2007) aprofunda a explicação alegando que o modo de produção que promove o ingresso do samba e de seu compositor (preto) na comercialização e profissionalização como músico o faz “procurando abolir seus laços com o campo social como um todo” (SODRÉ 2007, p. 39/40). Lembrando que os compositores pertencem ao segmento de baixa renda como trabalhadores de funções braçais, subalternas, de ocupações instáveis e desempregados, Sodré acrescenta que o “samba não os promove economicamente como classe social” (SODRÉ 2007, p. 59).

No mesmo estrato social em que se situavam os compositores, encontravam-se demais integrantes das escolas de samba, pessoas que ocupavam postos de trabalho subalternos e de baixa remuneração. Mas foi da ala dos compositores, da Escola de Samba Portela, que em 1975 partiu a formação da dissidência do samba que resultou na Quilombo. Não é possível dizer que os compositores tenham sido os primeiros a se incomodarem com

⁸¹ Vianna conta que em 1933 o desfile de escolas de samba teve ajuda financeira da Prefeitura do Rio de Janeiro e do jornal O Globo. O periódico teria ainda formulado um regulamento para o concurso que proibia instrumentos de sopro e obrigatoriedade da ala das baianas (itens que vigoram até na atualidade). As informações de Vianna constam em SANTOS, Lígia & BARBOSA, Marília, 1980, *Paulo da Portela*. Rio de Janeiro, Funarte.

⁸² Pixinguinha e Donga formaram o grupo Oito Batutas que se apresentou no Cinema Palais, Centro do Rio, em São Paulo, na embaixada norte-americana, aos reis da Bélgica e excursão pela Europa, financiado pelo empresário Arnaldo Guinle (VIANNA, 2007, ps. 115 a 117)

os efeitos das mudanças em curso no samba, mas foram os primeiros a se posicionar e externar a divergência. De antemão, internamente; em carta redigida e entregue, em março daquele ano, ao presidente da Portela, Carlinhos Maracanã. No texto, é possível depreender o porquê da aceitação de acadêmicos, de profissionais, da classe média, em décadas passadas e restrições à presença deles naquele momento presente, os anos 70. Eis um trecho:

Durante a década de 60, o que se viu foi a passagem de pessoas de fora, sem identificação com o samba, para dentro das escolas. O sambista, a princípio, entendeu isso como uma vitória do samba, antes desprezado e até perseguido. O sambista não notou que essas pessoas não estavam na escola para prestigiar o samba. E aí as escolas de samba começaram a mudar. Dentro da escola, o sambista passou a fazer tudo para agradar essas pessoas que chegavam. Com o tempo, o sambista acabou fazendo a mesma coisa com o desfile. (...) Consideramos que este é o momento de fazer a única evolução possível, com o pensamento voltado para a própria escola. Ou seja, corrigindo o que vem atrapalhando os desfiles da Portela, que tem confundido simples modificações com evolução. (...) ⁸³

A carta não obteve resposta, e os itens listados a serem revistos pela diretoria sequer foram à discussão na agremiação, segundo informou o jornalista André Motta Lima, redator da mensagem com o compositor Paulinho da Viola e outros portelenses. O protesto provocou a expulsão de vários componentes da escola; inclusive de Motta Lima e Paulinho da Viola. Após esta tentativa frustrada de negociação é que compositores da Portela, unidos a de outras agremiações, fundaram, em dezembro de 1975, a escola de samba Quilombo.

1.5 A *black music*

Como destacado anteriormente, a musicalidade foi marcante na dispersão africana durante o escravismo moderno. O pesquisador norte-americano Christopher Dunn (2009) delinea que o Brasil, junto com Jamaica, Cuba e Estados Unidos “foi um dos mais importantes produtores e receptores de formas musicais do mundo afro-atlântico.” E nos anos 70,

Esses fluxos culturais transnacionais foram particularmente significativos para o desenvolvimento de novas formas de música brasileira urbana que denunciavam desigualdades raciais, confirmavam vínculos históricos e

⁸³ CECAC.

culturais com a África e articulavam uma identidade negra coletiva. (DUNN 2009, p. 206)

Neste intercâmbio musical, insere-se a *black music*. Embora não houvesse a instantaneidade da comunicação do século XXI, as informações circulavam proporcionando a adoção de ideias e hábitos de sociedades distantes, conforme Hall (2005).

Estes são os novos — sistemas nervosos que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários. É, especialmente, aqui, que as revoluções da cultura em nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro — sobre a — cultura num sentido mais local. (HALL 2005, p. 2)

É plausível cogitar que desde os anos de 1960 havia certa germinação do “orgulho negro” no Rio de Janeiro (e até no Brasil), um dos aspectos fundamentais das manifestações problematizadas. A instantaneidade da *web* ainda estava muito distante. A transmissão televisiva também era precária, pois, excepcionalmente, os programas eram vistos ao vivo quando produzidos em “praças” diferentes. O programa “Jovem Guarda”⁸⁴, por exemplo, apresentado na TV Record, em São Paulo, era assistido no Rio de Janeiro por videotape, o VT, dias depois. Mesmo com deficiências a televisão contribuía de maneira vigorosa na circulação de informações, formação de opinião e, possivelmente, interferir no imaginário dos pretos cariocas, interconectando comunidades e seus interesses. E, ainda que aparelhos de televisão⁸⁵ fossem símbolos de status na casa da maioria dos brasileiros, a “televizinha” – uma TV na vizinhança - formava telespectadores e, muitas vezes, reunia

⁸⁴ “Jovem Guarda” era o nome de um programa da TV Record, em São Paulo, transmitido para o Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Porto Alegre. Lançado em 1965, apresentado pelos jovens cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, “pôs a música brasileira em sintonia com o fenômeno internacional do rock em sua segunda versão, com o conjunto britânico *The Beatles*, e deu origem a toda uma linguagem” falada – várias gírias surgiram -, musical – a entrada das guitarras elétricas – e novos padrões de comportamento. Fonte: artigo de Silvio Essinger em cliquemusic.uol.com.br/gêneros/ver/jovem-guarda. Acesso em 19/12/2013.

⁸⁵ Conforme dados de Jambeiro, Otho, em artigo de Volponi, Plínio Marcos, *Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil*, o número de aparelhos de TV no Brasil entre 1964 e 1970 cresceu de dois milhões para cinco milhões. Em 1974, 43% das residências brasileiras possuíam televisores. Disponível em: [www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Um olhar historico na formacao e sediementacao da TV no Brasil.pdf](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf). Segundo a revista eletrônica ProNews, o número de aparelhos cresceu nos lares brasileiros entre 1960 e 1980 1.272%. www.revistaproneuws.com.br Acesso em 21/12/2013.

grupos em torno de discussões sobre fatos, eventos, informações, comportamentos difundidos em noticiários e durante a programação.

Uma breve passagem pelos enfoques televisivos da década de 1960 e acontecimentos nos leva à hipótese de que a mídia contribuiu na disseminação da negritude. Em 1961, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, foi apontado pela revista francesa L'Equipe o "Rei do Futebol". Na época mencionada, em que os concursos de *miss* levavam milhares de pessoas ao estádio Maracanãzinho, o Clube Renascença elegia sua moça de pele escura para disputar o certame de Miss Guanabara. Em 1963, Aizita Nascimento concorreu e foi classificada em sexto lugar. Com transmissão ao vivo os telespectadores assistiram, ao ser anunciado o resultado, em uníssono, a vaia de um público estimado em 25 mil pessoas clamando "Queremos a mulata". No ano seguinte, Vera Lúcia Couto, também Miss Renascença, foi eleita Miss Guanabara e vice no concurso de Miss Brasil em 1964.

Em 1965, o cantor preto Jair Rodrigues apresentava o programa "Fino da Bossa", na TV Record, em dupla com a cantora branca Elis Regina. E no ano seguinte, no Festival da Canção, transmitido pela mesma TV, o sambista consagrou sua carreira ao cantar a composição "Disparada", de Geraldo Vandré e Theo de Barros e empatou em primeiro lugar com a canção "A Banda", de Chico Buarque, interpretada pela "musa da bossa nova", Nara Leão.

Naquele ano de 1966, o cantor, compositor e instrumentista - tocava pandeiro, piano e trompete - Wilson Simonal, também estava nas telas de TV em São Paulo, visto em várias cidades brasileiras, inclusive no Rio de Janeiro. Na TV Tupi comandava o *Spotlight*, e depois no canal Record, com dois programas: "Show em Si... Monal" e "Vamos S'imbora". Foi o primeiro artista brasileiro a ter um produto vinculado ao seu nome: o boneco MUG. Também foi garoto propaganda dos postos de combustível e produtos Shell.

Assim como Pelé, as misses e o cantor Jair Rodrigues, Simonal não se envolveu com nenhuma organização defensora do "orgulho negro" ou da "cultura negra". Mas, em seus programas abordava o preconceito e a discriminação racial, como consta do documentário "Ninguém sabe o duro que dei".⁸⁶ Durante a temporada de um show⁸⁷, no

⁸⁶Vídeo disponível em www.youtube.com/watch?v=wss2_giOtuy. Acesso em 11/4/2013.

⁸⁷O nome do show era Mugnífico Simonal no Teatro Princesa Isabel, em Copacabana.

Rio de Janeiro, compôs, nos bastidores, a letra “Tributo a Martin Luther King”, Ronaldo Bôscoli fez a melodia⁸⁸. A música foi apresentada no show e depois censurada. Ao ser liberada, após quatro meses, virou sucesso. A melodia era um *soul* e a letra na qual dizia “Sim, sou negro de cor/Meu irmão de minha cor (...)”, era uma reverência ao pacifista Luther King, mas também uma homenagem à beligerante corporação paramilitar estadunidense Panteras Negras. Antes de apresentar a música ao público, Simonal teria dito: “Essa música, eu peço permissão a vocês, porque eu dediquei ao meu filho, esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal Castro.” Em trechos da música, a letra diz:

Sim, sou negro de cor/Cada irmão de minha cor/ O que eu lhe peço/ É
luta sim/ Lutar mais (...)/ Cada negro que for/ Mais um negro virá/ Para
lutar/ Com sangue ou não/ Com uma canção/ Também se luta irmão (...)

A popularidade de Simonal era tal que, no III Festival da MPB da TV Record, foi indicado por tantos compositores para interpretar suas composições que os organizadores abriram uma exceção para que o cantor apresentasse uma canção em cada uma das três eliminatórias. Assim, ele cantou “Balada do Vietnã” (de Elizabeth Sanches e David Nasser); “O milagre” (de Nonato Buzar); e Belinha (de Toquinho e Victor Martins).

Em âmbito internacional, circulavam na metrópole carioca informações sobre o ativismo por direitos civis nos Estados Unidos, as lutas e o assassinato de Martin Luther King, o protesto e a punição dos atletas pretos Tommie Smith e John Carlos nos Jogos Olímpicos do México⁸⁹, as lutas anticolonialistas nas colônias africanas de Portugal, a

⁸⁸Embora tenha gravado também “O samba do crioulo doido”, com o qual o compositor, jornalista, teatrólogo, radialista Sérgio Porto – aclamado Stanislaw Ponte Preta – contribuiu para a estigmatização dos pretos ao carimbar uma suposta ignorância sobre a história do Brasil contada em sambas enredo.

⁸⁹Em 1968, no momento da premiação dos vencedores da prova de 200 m de atletismo no Estádio Nacional do México, Tommie Smith, medalha de ouro, e John Carlos, bronze, subiram ao pódio descalços e imitaram os Panteras Negras, com o gesto símbolo do Black Power. Smith e Carlos foram punidos e perderam as medalhas, e o branco australiano Peter Norman, que foi solidário aos estadunidenses em referência aos aborígenes da Austrália, foi proibido de disputar os Jogos seguintes, em 1972, e abandonou a carreira. Outras informações em: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt8199s37q/>, Guide to the San José State University Civil Rights and Campus Protest Collection;<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/7018/hoje+na+historia+1968+-+medalhistas+olimpicos+sao+punidos+apos+protestarem+contra+discriminacao+racial.shtml>;http://www.nytimes.com/packages/html/sports/year_in_sports/10.16a.html;<http://www.youtube.com/watch?v=xNe5uxccDj4>;<http://www.telegraph.co.uk/sport/olympics/9393260/London-2012-Olympics-Tommie-Smith-and-John-Carlos-famous-Black-Power-salute-still-resonates-44-years-on.html>

violência do *apartheid*, além das músicas. Ray Charles, por exemplo, se apresentou, em 1963, na TV Excelsior, e foi mostrado a todo o país⁹⁰.

Em 1975, também constavam nos noticiários dos jornais informações relativas aos pretos, quer tenham sido no campo de política internacional, ativismo antissegregacionista, entretenimento, arte, moda e discriminação racial. Naquele ano, o jornal Última Hora divulgou na UH Revista o Espetáculo *Olorum Baba Mi*, baseado no samba de Candeia “Dia de Graça”⁹¹; no mesmo suplemento, debateu a discriminação racial na televisão brasileira, na Coluna do Eli Halfoun. O articulista deu como exemplos as novelas “A Cabana do Pai Tomaz” e “Gabriela”, transmitidas pela TV Globo⁹².

Esta abordagem foi feita por cinco dias seguidos, inclusive por outra coluna do jornal, assinada por Mister Eco⁹³. Na editoria local, o Última Hora noticiou o incidente em que uma universitária sofreu discriminação racial em Belo Horizonte.⁹⁴ O Globo noticiou no Segundo Caderno o “Curso de Arte Negra, ministrado pela Sociedade Universitária Augusto Mota em convênio com o Centro Brasileiro de Arqueologia”⁹⁵; que o campeão mundial dos pesos pesados de boxe, Cassius Clay, clamava por um Estado próprio para a população preta dos Estados Unidos⁹⁶; e, na seção de modas, a matéria “Vitrine”, com duas manequins pretas que vestiam roupas exemplificando a tendência-verão⁹⁷.

Em dois de novembro daquele ano, O Globo publicou na editoria internacional sobre o intercâmbio oficial com a África, as viagens do ministro das Relações Exteriores Azeredo da Silveira ao Senegal e à Costa do Marfim e a vinda do presidente do Gabão ao Brasil. “Mas diplomatas africanos reclamaram de aproximação brasileira com ex-colônias portuguesas, Angola e Moçambique, e frieza com a ‘África Negra’, dizia a reportagem⁹⁸. No dia seguinte, divulgou o I Congresso Nacional de Negros que aconteceria no dia 27 daquele mês na Colômbia. O organizador, advogado Moreno Salazar queixava-se de

⁹⁰ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=c5EoXb4L2Hg>. Acesso em 11/4/2013.

⁹¹ Coluna Waldinar Ranulpho. Edição de 6/1/1975. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁹² Última Hora. UH Revista. Edição de 27/03/1975. Na edição do dia seguinte, Halfoun comentou sobre o ator preto Milton Gonçalves. Exemplar da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁹³ Ibid. Edição de 1/4/1975.

⁹⁴ Ibid. Editoria local. Edição de 4/4/1975.

⁹⁵ O Globo. P. 12. Segundo Caderno. Edição de 23/10/1975. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

⁹⁶ Ibid. Editoria internacional, p.15. Edição de 25/10/1975.

⁹⁷ Ibid. Segundo Caderno. Coluna Vitrine. Edição de 26/10/1975.

⁹⁸ Editoria internacional. Edição de 2/11/1975.

racismo velado aos pretos colombianos, 7,5% da população.⁹⁹ Dois dias depois, O Globo informou sobre a vinda do africanista Richard Pattee, da Universidade de Laval, Quebec, para lançar um livro sobre Portugal e a África contemporânea¹⁰⁰; e anunciou na coluna Livros, o lançamento do livro de Teófilo Queiroz Júnior, “Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira”, informando que “o autor reúne duas ordens de análises: a) a que se refere às condições e aos modos de uma sociedade projetar na literatura que produz certos aspectos relevantes de sua organização – no caso, relações entre brancos e negros no Brasil; e b) tratamento das contribuições da literatura no sentido da preservação da ordem social instituída”¹⁰¹.

Naquela mesma edição do dia nove de novembro de 1975, na editoria nacional, O Globo publicou que o Ministério das Relações Exteriores votou na ONU pela condenação do apartheid na África do Sul. No dia seguinte, 10 de novembro, na editoria internacional, noticiou a independência oficial de Angola, última grande colônia portuguesa; no Segundo Caderno, publicou a primeira de uma série de três reportagens com Eldridge Cleaver, criador do partido dos Panteras Negras, que estava asilado na França. No dia 19 de novembro, O Globo publicou na mesma página da editoria internacional que o FBI (Federal Bureau of Investigation) teria induzido Luther King a cometer suicídio e que Cleaver estava de volta aos EUA. Na seção Romance do Segundo Caderno, com o título “A África negra afirma a sua cultura pelo mito”, Ivo Cardoso comentou o livro de Amos Tutuola “O bebedor de vinho de palmeira”¹⁰². Ainda sobre movimentos anticolonialistas, a editoria internacional d’O Globo informou no final de novembro que a colônia holandesa do Suriname proclamara a independência e que os *crioles* e javaneses constituíam a força de trabalho a serviço da dominância dos hindustões, de origem asiática¹⁰³. Dois fatos noticiados naquele mês de novembro não tinham relação direta com o “movimento negro”, mas é presumível que tenham facilitado o intercâmbio de informações: o crescimento de viajantes brasileiros nos EUA em 14%, segundo o Departamento de Comércio do governo dos EUA, em relação a 1974¹⁰⁴; e a inauguração da Discagem Direta à Distância, o DDI,

⁹⁹ Ibid. Editoria internacional. Edição de 3/11/1975.

¹⁰⁰ Ibid. Segundo Caderno. Edição de 4/11/1975.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² O Globo. Segundo Caderno. Edição de 23/11/1975. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁰³ Ibid. Editoria internacional. Edição de 25/11/1975.

¹⁰⁴ Ibid. Editoria de economia. Edição de 5/11/1975.

entre o Rio e Washington, com uma ligação do ministro das Comunicações Euclides Quandt de Oliveira ¹⁰⁵.

Em dezembro de 1975, destacamos d'O Globo um fato que ocorrera em Washington, Estados Unidos, com o título “Integração racial causa mais incidentes” seguido do texto: “Um juiz federal já havia colocado sob administração judicial as principais escolas de Washington. No dia seguinte, incidentes entre estudantes brancos e negros voltaram a acontecer. Três alunos negros foram detidos e dois ficaram feridos a pedradas, precisando de hospitalização, segundo um porta-voz da Polícia local.” ¹⁰⁶No caderno Ela, dirigido ao público feminino, a atriz preta Corinne Clery ilustrava, como manequim de joias, a entrevista do estilista francês Paco Rabanne ¹⁰⁷. No dia 20 de dezembro, no setor de lazer, foi publicado um pequeno anúncio – que no jargão jornalístico era chamado de tijolinho - de “*Show de Soul*”, com “a equipe *Jet Son* Globo de Ouro, com música ao vivo para dançar. Associação Jardim Meriti – São João de Meriti.” ¹⁰⁸ Foi a primeira menção do jornal O Globo à *black music* como diversão, mas fora da cidade do Rio de Janeiro.

Em 1976, a *black music* conquistou espaço nos jornais, os bailes são incluídos na editoria de arte e entretenimento, particularmente na programação de fim de semana a partir do segundo semestre. Em julho, a reportagem de Lena Frias no Jornal do Brasil, denomina de *Black Rio* a manifestação carioca. Na coluna Clubes, de Sérgio Cineli, no Última Hora, foram frequentes os anúncios dos bailes: “Grande noite do Soul” - no CREIB de Padre Miguel ¹⁰⁹; *Soul Grand Prix* na Associação Atlética Encantado ¹¹⁰; SGP no Magnatas no sábado e no Carioca Esporte Clube ¹¹¹; Soul no Magnatas. O Globo continuou a divulgar os bailes: Programação “Ouvir e dançar” – Clube Recreativo do Méier – Show do conjunto Charme ¹¹²; Astória Futebol Clube – Santos e sua banda CURTSON ¹¹³. A partir de 17 de setembro de 1977, a UH Revista passou a circular com a subcoluna Black

¹⁰⁵ Ibid. Editoria nacional. Edição de 10/11/1975.

¹⁰⁶ Ibid. Editoria internacional. Edição de 25/11/1975.

¹⁰⁷ Ibid. Segundo Caderno. Edição de 13/12/1975

¹⁰⁸ Ibid. Edição de 20/12/1975.

¹⁰⁹ Última Hora. UH Revista. Edição de 29/8/1976. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹¹⁰ Ibid. Edição de 11/8/1976.

¹¹¹ Ibid. Edição de 15/8/1976.

¹¹² O Globo. Segundo Caderno. Edição de 10/1/1976. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹¹³ Ibid.

Rio, assinada por J. Black, na coluna SHOW-BIZ.

Quanto ao noticiário sobre discriminação racial, o Última Hora, em 1976, insistiu no debate em torno do racismo na televisão. Na reportagem de Rosane de Souza na capa UH Revista, que foi às bancas no dia 16 de fevereiro, teve o título “Um depoimento dramático de um ator negro que agora é psiquiatra, na TV”, ela entrevista o ator Milton Gonçalves, que interpretava um psiquiatra na novela “Pecado Capital”. Uma das perguntas de Rosane é: “Você falou em função social. Você acredita que os negros, pelo menos na TV, podem ter uma função política na medida em que ela só os coloca como escravos, ou empregados?”¹¹⁴ No dia 26 de agosto, o racismo artístico foi enfocado com o ator André Valli, com o título “É proibido ser feio ou preto”. Na entrevista, o ator discorria sobre o preconceito e a discriminação no teatro e na TV¹¹⁵.

O Globo abordou o racismo no meio artístico de forma discreta em se tratando de Brasil; uma das unidades da organização à qual pertence o jornal, a TV Globo, foi alvo de críticas por causa da personagem Gabriela. Porém, publicou a declaração de Vera da Portela, em meio a depoimentos de sambistas pretos que se apresentavam em shows e tinham alcançado sucesso financeiro. Vera Lúcia dos Santos, ex-empregada doméstica, dançava em rodas de samba, em shows de boate e espetáculos, faturando entre Cr\$ 100,00 a Cr\$ 300,00 em cada uma das apresentações, em tempos de salário mínimo na média de Cr\$ 600,00¹¹⁶. Na entrevista, Vera denunciou que havia segregação por parte das casas de espetáculos contratadoras de passistas femininas. “Como é negra, ela se diz preterida: os promotores dos shows não escolhem o pessoal de acordo com sua arte. E então, segundo Vera, só teriam vez as mulatas – o tipo ‘mulata de exportação’, bem ao gosto dos turistas.”¹¹⁷ Sobre este tema, vale a pena abrir espaço para introduzir o artigo “Beleza mulata e beleza negra” de Sônia Maria Giacomini (1994) e compreendermos melhor a denúncia da passista.

Giacomini (1994) descreve uma casa carioca de *shows*, em cuja plateia predominavam turistas – muitos deles estrangeiros – e grupos de homens desacompanhados de mulheres. No palco, se apresentaram “mulatas autênticas” –

¹¹⁴ Última Hora. UH Revista. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹¹⁵ Ibid. Jornal da TV.

¹¹⁶ O valor do salário mínimo em janeiro de 1976 era Cr\$ 532,80 e em dezembro era Cr\$ 768,00. Dados disponíveis em www.guiatrabalhista.com.br/guia/salario_minimo_1940a1999.htm. Acesso em 18.12.2013

¹¹⁷ O Globo. Editoria de cidade. Edição de 27/2/1976. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

conforme o anúncio do locutor – que, ora estavam de sumários biquínis, ora envolvidas em tecidos transparentes ou com fendas que lhes deixavam o corpo à mostra nas danças da cultura popular brasileira – samba, maculelê, índios, cangaceiros, cultos de terreiro. O ápice do *show* é quando uma “fogososa mulata saliente” – assim é apresentada – chamou um rapaz ao palco para aprender a sambar. Na “aula”, a “mulata S.” guiou as mãos do cliente por seu corpo – traseiro e quadris –, e teatralizou um ato sexual.

Se examinarmos mais detidamente o *Show* de Mulatas, não teremos nenhuma dificuldade para encontrar nele a ritualização da representação hegemônica na sociedade brasileira. Em primeiro lugar, o Brasil se vê, e se apresenta aos estrangeiros, como o país da miscigenação e da democracia racial - ou melhor, de uma democracia racial que se deve, antes de mais nada, à miscigenação. Mas, se somos um **país mulato**, é à mulata - mulher - que devem ser atribuídos os méritos pela realização da extraordinária obra miscigenadora. E que mulata é esta?

Aqui podemos ir mais adiante e constatar que esta mulata, perfeita representante do samba e de tudo o mais que é autenticamente brasileiro, atualiza o estereótipo da mulher sensual, sedutora, disponível. Se o homem branco conquistou o Brasil e a África, a mulher negra - e, mais especificamente, a mulata - conquistou o homem branco...

Aqui o simbolismo da harmonia racial esconde e inverte a relação de dominação a que esteve durante séculos submetida a mulher negra: enquanto escrava e enquanto mulher.

A transformação de mulher negra em mulata irresistível - do ponto de vista do homem branco - reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata. (GIACOMINI 1994, p. 223)

Giacomini observa ainda que nesta estereotipia de brasilidade haveria uma superposição da relação de gênero e da relação de raça: a raça branca é macho, a raça “negra” é fêmea. Ela destaca ainda a ausência da mulher branca, pertencente à esfera das relações familiares; e a eliminação do homem “negro” na atualização/representação da relação dominante. Segundo a autora, os homens “negros” participavam do espetáculo como capoeiristas, sem parceiras, portanto. Representavam assim a não concorrência com o homem branco, para o qual deixavam as mulatas disponíveis em sua sensualidade e sedução.

De volta ao noticiário dos jornais, quando outros países foram alvo de críticas e denúncias de racismo, entraram na pauta d’O Globo com tratamento diferente. No dia 26 de dezembro de 1976, por exemplo, O Globo dedicou uma página à matéria “Muhammad Ali interpreta Muhammad Ali – Vou ser o maior ator do cinema”. O boxeador Cassius Clay teria dito à correspondente Sônia Nolasco:

“Sou ator desde que comecei a minha vida profissional. Ninguém foi mais estudado, fotografado, analisado, televisado. (...) O negócio é que não é fácil ser negro nos Estados Unidos. O negro aqui já nasce em posição de inferioridade, já é destinado a baixar a cabeça, a ser discriminado. Aí eu saí pela vida repetindo, 'Sou o maior, sou o mais bonito, o mais forte. Sou um campeão. (...) Olha aqui, um negro americano é coisa especial, não dá para explicar. Tem que sofrer na pele para saber. Já houve negros que ficaram famosos, aqui, mas passaram a viver feito brancos, comer e se vestir feito brancos, casar com brancos. Não é o meu caso.’”¹¹⁸

No ano de 1977, também circularam informações variadas sobre arte e “cultura negra”. No dia 12 de janeiro, O Globo destacou, em página inteira, ao II Festival Mundial de Arte Negra, em Lagos, na Nigéria¹¹⁹. Dias depois, intitulou “Os escravos negros erguem os braços contra a escravidão” a crítica do ex-embaixador Raymundo Souza Dantas ao livro “O Negro na Luta contra a Escravidão”, de Luiz Luna¹²⁰. O Última Hora informou, em julho, sobre a série dos três espetáculos “O ressurgir das origens”, na Associação Brasileira de Imprensa, em comemoração aos dois anos do Instituto Cultural das Culturas Negras (IPCN)¹²¹; e, em agosto, divulgou na coluna “O seu programa”: “Os grupos Abolição e Zambí-Afro-Brasileiro apresentarão hoje, às 20h30m, o show musical O Teatro Folclórico Afro-Brasileiro, no teatro do Instituto de Educação (...). Direção de Haroldo de Oliveira, roteiro de José Ricardo, supervisão de Don Filó”¹²²; a vinda da cantora Dione Warwick ao Brasil, em setembro foi noticiada pelo colunista Luiz Augusto como “A negra de ouro”¹²³; em novembro, Nelson Motta destacou a Semana de Cultura Negra na ABI¹²⁴.

Chama à atenção a notícia veiculada, com detalhes, por Eli Halfoun, no Jornal da TV do Última Hora: “Artistas entregam ao Governo novo documentos sobre a regulamentação”. A informação do colunista é que os sindicatos dos Artistas e Técnicos do Rio e de São Paulo enviaram um documento com reivindicações, com uma nota oficial distribuída à imprensa, que exprimia: “O resultado deste trabalho é feito de um consenso de todos os setores da atividade artística, obtido através de subcomissões criadas com essa

¹¹⁸ O Globo. Segundo Caderno. P. 3. Sônia Nolasco era correspondente d'O Globo em Nova York.

¹¹⁹ Ibid. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹²⁰ Ibid. Edição de 23/1/1977

¹²¹ Última Hora. UH Revista. Edição de 11/7/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹²² Ibid. Edição de 26/8/1977.

¹²³ Ibid. Edição de 3/9/1977

¹²⁴ O Globo. Segundo Caderno. Edição de 8/11/1977. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

finalidade. Assim, representa hoje este anteprojeto, uma proposta ampla, refletindo os seus mais legítimos interesses em defesa do exercício da profissão, da ampliação do mercado de trabalho, da liberdade de criação e expressão, e da cultura nacional.” As reivindicações eram as seguintes: 1) Registro Profissional 2) Obrigatoriedade de contrato de trabalho; 3) Limitação da jornada de trabalho; 4) Pagamento de direitos autorais e Conexos; 5) Proibição da cessão desses direitos; 6) Aplicação das normas gerais da legislação de trabalho e Previdência Social; 7) Aposentadoria aos 30 anos de serviço; 8) Criação da Fiscalização Especial do Ministério do Trabalho e Previdência Social para o cumprimento da Lei¹²⁵.

Embora alguns artistas reclamassem de discriminação racial e preconceito na escalação de elenco e distribuição de personagens no teatro e na televisão, nenhuma das reivindicações se aproxima desta preocupação. Lembramos que no dia 27 de março de 1975, Eli Halfoun comentou a dificuldade dos atores e atrizes de pele escura na televisão brasileira e concedeu a palavra ao ator preto Milton Gonçalves. As críticas de Halfoun forçaram o diretor da TV Globo a explicar no jornal o porquê da escolha de Sônia Braga, de pele clara submetida a bronzamento artificial, no lugar de Vera Manhães, mestiça de pele escura para interpretar papel de Gabriela. A troca de Vera por Sônia gerou uma reunião de artistas e intelectuais pretos no Teatro Opinião, e desse encontro, ao qual compareceram integrantes do Centro de Estudos Afro-Asiáticos, fundou-se, em julho de 1975, o IPCN¹²⁶. O ator e cofundador da Quilombo Jorge Coutinho confirmou à mestrandia esta reunião.

Diante do que foi apurado, selecionado e exposto até o momento, no que se refere ao tratamento televisivo e jornalístico dado à população preta e mestiça e aos fatos que a afetavam, é dedutível que, além de manter o público sintonizado com os acontecimentos locais e internacionais, provocar discussões, formar opinião, mudar comportamentos, sugerir ideias, contribuir para a formação de novos pensares, os meios de comunicação também avivaram sonhos e possíveis projetos, como uma gravadora exclusiva para artistas pretos, pelo menos um selo, a exemplo da Tamia Motown, que estava lançando no Brasil

¹²⁵ Última Hora. UH Revista. Edição de 4/10/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹²⁶ Em depoimento a Contins (op. cit.), Carlos Alberto Medeiros contou que um grupo de artistas se reuniu para discutir o assunto. Integrantes do Centro de Estudos Afro-Asiáticos estavam presentes.

¹³² Globo. Edição de 13/3/1976. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹³³ Ibid. Edição de 15/3/1976.

o LP *Let's get it on*, de Marvin Gaye, conforme noticiado na coluna Discos POP, assinada por Luis Fridman, publicada em 13 de março de 1976¹²⁷. Ou, como Nelson Motta informou no dia 15 daquele mês, a WGPR-YV, primeira emissora de TV “inteiramente negra” dos Estados Unidos, localizada em Detroit, que começara a operar e com farta programação de *soul music*. Dizia ainda que a TV pertencia à Internacional *Free and Accepted Moden Mason*, “organização negra administrada por conhecidos nomes da TV *black people* da América”¹²⁸.

Desde o final da década de 1960, a *soul music* já movimentava centenas de milhares de jovens pretos em bailes da Zona Norte carioca que não despertavam a atenção da mídia. Os bailes eram apenas mais uma entre dezenas de opções de divertimento na programação dos suplementos de entretenimento e arte dos jornais. Reportagens sobre os bailes, entrevistas com seus produtores e frequentadores, críticas àqueles encontros só começaram a surgir em julho de 1976, no Jornal do Brasil. A partir da nomeação *Black Rio*, feita pela jornalista Lena Frias, autora da matéria, outros jornais, revistas e canais de televisão despertaram para os bailes e a “negritude” que despontava naqueles encontros. À semelhança do tratamento midiático dado ao samba, os meios de comunicação provocaram extensas discussões. Com uma diferença crucial. Em se tratando de jovens pretos e *black music*, o eixo dos debates era a “cultura nacional em perigo”.

A primeira vez que o jornal O Globo deu maior destaque à *black music* foi na coluna do crítico musical Nelson Motta, em janeiro de 1977. E, confessando a ignorância ou negligência do setor midiático ao fenômeno do que teria sido chamado “movimento *Black Rio*” no concorrente Jornal do Brasil, Motta escreveu que eram

poucas e imprecisas as informações; só se sabe que há um número já espantoso de jovens negros, de todas as classes sociais e profissionais, dando dimensão crescente ao *Black Rio* e transformando simples bailes de subúrbio num dos mais surpreendentes e interessantes acontecimentos do ano e merecedor de profundas e precisas investigações sobre seus verdadeiros significados.¹²⁹

Quais os principais atores da manifestação *black music*, ou *soul music* denominada *Black Rio*? Quem a produzia, praticava, fomentava, mercantilizava?

¹²⁹ O Globo. Segundo Caderno. Edição de 2/1/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

É possível afirmar que este tipo de “música negra”, como seria traduzido no Brasil, não teria sido criada aqui. Explica-nos Vianna (1988), que o *soul* é a união das músicas profana, o *rhythm and blues*, e religiosa, o *gospel*, tocadas pelos pretos norte-americanos.

O soul é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados. Os nomes principais para o desenvolvimento do *soul*, em seus primeiros anos, foram cantores como James Brown, Ray Charles e Sam Cooke (...). Durante os anos 60, o soul foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, o para movimento de direitos civis e para a “conscientização” dos negros norte-americanos. (VIANNA 1988 p. 20)

O autor também conta que em 1968 o *soul* já teria perdido o seu caráter revolucionário, pois passara a integrar o repertório dos brancos, ganhara aspecto comercial, fora massificado. O termo *black music* foi dado por músicos pretos estadunidenses, um termo genérico para reforçar a distinção do que veio a ser classificado de *funk*, uma cultura; que poderia estar expressa na vestimenta, em um lugar, no jeito de andar ou na maneira de tocar música. A expressão começou a ser um símbolo do “orgulho negro” (VIANNA, 1988, p. 20). Significaram a gíria <*funk'y*>, que, segundo o *Compact dictionary and thesaurus* (2008), quer dizer fedorento, escândalo — na tradução para o português.

Vianna (1988) diz que os bailes exclusivamente de *black music* não têm data e nem criador definidos. Teriam sido originados do “Baile da Pesada”, no início dos anos de 1970, produzido pelo locutor da Rádio Mundial Newton Duarte, o Big Boy, e o discotecário Ademir Lemos no bairro de Botafogo, que, embora fosse na Zona Sul carioca, atraía jovens de todos os bairros. A preferência de Ademir pelos artistas *soul* teria incentivado a formação de equipes que montariam seus próprios bailes, como a *Black Power* e a *Soul Grand Prix* (VIANNA 1988, p. 25).

Por meio da reportagem de Jalusa Barcellos e Gibson Silva, a primeira sobre a *black music* no jornal Última Hora do dia 12/09/1977, alcançamos as equipes de som e os discotecários. Informava que naquele ano existiam mais de 30 equipes de soul no Rio, algumas dirigidas por ex-discotecários de boates da Zona Sul. Um deles era a Luiz Seltzer, dono da equipe “Luizinho Disc Jockey Soul”. A reportagem dizia tratar-se de

um jovem louro de 23 anos, que se serve da sua participação no movimento para afirmar: “se este fosse um movimento racial, você acha

que seria permitido (sic) a minha presença?” Para esse profissional da música, que trocou definitivamente as boates da Zona Sul pelos clubes da Zona Norte, o soul é a alternativa (econômica) de divertimento do jovem de hoje. O que não o impede de concordar que, pela afluência de público – um baile soul reúne no mínimo 5 mil pessoas – o *soul music* transformou-se numa grande fonte de renda.

Seltzer era discotecário da boate One Way quando foi introduzido no movimento *black* por Filó. Aquela boate, igualmente a outras da Zona Sul carioca, recebia muitos discos de *soul music* e os DJs negociavam grande parte deles. Entre uma negociação e outra, Filó conheceu Seltzer e o convidou para atuar nos bailes do Renascença, devido à “ótima discoteca e seus grandes conhecimentos de *soul music*”. No clube do Andaraí, Luiz tornou-se o “Luizinho Disc Jockey Soul” (ESSINGER, 2005, pp. 19 e 20).

Algumas equipes de som, explica Vianna (1988) em “O mundo *funk* carioca”, eram propriedades de vários sócios. Tinham por atribuições contratar e remunerar técnicos de som, iluminação, discotecário (DJ), o transporte e a montagem das dezenas de caixas de som e, às vezes, seguranças a cada evento. Ao final dos bailes, um dos sócios se reunia com um diretor ou representante da direção do clube e conferiam a renda da bilheteria para a divisão do lucro. Geralmente, cabia a cada parte, clube e equipe, 50% da arrecadação líquida. Havia equipes com capacidade de realizar bailes em ambientes diferentes em um mesmo local e até em clubes diferentes. A Furacão 2.000 chegava a realizar 10 bailes numa mesma noite. (VIANNA, 2008, p. 35 - 38).

Para se ter ideia do investimento que as equipes faziam na preparação das suas apresentações e no decorrer delas, vale à pena, inserir nessa explanação sobre manifestações cariocas, a Furacão 2000. Alguns detalhes ajudam a configurar o progresso e o investimento financeiro dos produtores dos bailes *black*. A Furacão tem origem na cidade de Petrópolis, Região Serrana do Estado do Rio de Janeiro. Em 1978 esta equipe possuía: “50 caixas de som em suspensão acústica, oito caixas de som para acústica, mesa de som com 19 canais, câmara de eco para efeitos especiais, 16 amplificadores transistorizados de 250 *watts* cada, sofisticado sistema de iluminação que vai das luzes rítmicas às cadavéricas. Os profissionais atuantes eram três discotecários, um engenheiro de som, um *camera-man*, dois técnicos operadores de som, um iluminador e oito auxiliares, além de duas excelentes bailarinas, mulatas incrementadas (...).” (ESSINGER,

2005 p. 27). Para dar conta de todos os seus bailes, a Furacão 2000 empregava mais de 100 pessoas a cada fim de semana (VIANNA, 1988, p. 39).

O produtor Nirto também cuidava com afinco do visual da SGP. A equipe se apresentava com o grupo Angola Soul, composta de 30 bailarinos que se postavam no meio do salão. Ao entrar a equipe, começavam a evoluir sob o efeito feérico de luzes estroboscópicas e chuva de filipetas (ESSINGER, 2005, p. 24). Só vendo!

Jalusa Barcellos e Gibson Silva deram mais detalhes na reportagem do Última Hora. As equipes tinham, em média, 15 pessoas, e a popularidade delas era determinada pela potencialidade da aparelhagem que possuíam. O mínimo necessário era uma mesa de controle, um a dois toca-discos, inúmeras caixas com potência de até 2000 watts de alcance, amplificadores, diversos alto-falantes, equipamento de iluminação e circuitos internos de TV, efeitos de fumaça e até fogos de artifício. Toda essa parafernália, apuraram os repórteres, totalizava entre 500 e 600 mil cruzeiros numa época em que o salário mínimo valia Cr\$ 1.106,40 – no mês de julho, quando a reportagem foi feita.¹³⁰

Como não havia música ao vivo, as equipes usavam discos e era imprescindível ter uma boa coleção, e quanto mais atualizados, melhor. Esta exigência significou a formação de um mercado paralelo de discos, incrementado por discotecários de boates da Zona Sul; funcionários de agências de turismo; amigos ou pessoas contratadas pelas equipes que viajavam a Nova York exclusivamente com a incumbência de comprar discos. Os DJs que conseguiam comprar em grande quantidade os revendiam. Em razão da concorrência acirrada, o custo aumentava na mesma proporção da popularidade da música e/ou de sua raridade (VIANNA, 1988, p. 41 e 43; ESSINGER, 2005, p. 69).

Muitas equipes surgiram inspiradas nos Bailes da Pesada, por frequentadores que imitavam Big Boy e Ademir e adquiriam aparelhagens de som, mesmo precárias, como Mister Paulão. Era dançarino dos Bailes da Pesada, possuía uma coleção de discos de *soul*. Morador de Rocha Miranda, na Zona Norte carioca, humilde auxiliar de escritório, Paulão conseguiu montar sua própria equipe com a ajuda financeira da firma onde trabalhava, a *Black Power*, e reforçou a equipe com o DJ Paulinho, também fã de Big Boy (VIANNA 1988 pp. 38 e 39; ESSINGER, 2005, p. 25). Outra equipe formada com dificuldades foi a de Oséas Moura dos Santos, jovem preto roqueiro do Morro da Mineira, na Zona Central

¹³⁰ No ano de 1977, o salário mínimo teve dois valores. Em janeiro de 1977 valia Cr\$ 768,00 e a partir de maio daquele ano passou a valer Cr\$ 1.106,40, ficando assim até abril de 1978. Dados disponíveis em www.guiatrabalhista.com.br/guia/salario_minimo_1940a1999.htm. Acesso em 22.12.2013.

do Rio de Janeiro. Oséas tinha experiência em shows por ser auxiliar de palco para bandas de rock quando descobriu Big Boy ao ouvi-lo no rádio; e resolveu montar sua própria equipe. Admirava o radialista e James Brown, mas queria “escurecer” a festa, atrair mais jovens pretos aos bailes. Determinou-se, então, a fazer os encontros dançantes. Adotou o nome *Mister Funky Santos* e começou a fazer bailes com um precário equipamento de som alugado: dois toca-discos, alguns amplificadores e seis caixas de som. O local escolhido foi o Astoria Futebol Clube (destruído para a construção do viaduto São Sebastião), no Catumbi, bairro onde fica o Morro da Mineira. O formato do Baile da Pesada não satisfazia o *Mister* por que

Você estava dançando e daqui a pouco *Big Boy* tocava um *Pink Floyd*, [do disco] *Ummagumma*. (...) Aí você tinha que sentar, cruzar as pernas e acender um baseado. Ficava aquele clima de paz-e-amor. Na hora em que tocava um soul, a negada do subúrbio abria uma roda. Mas eram quinze minutinhos de alegria só e ele cortava. (ESSINGER, 2005, p. 18 e 19)

Foi em um baile animado por *Mister Funky Santos* que Filó, junto com diretores do Renascença, percebeu a possibilidade de levar os encontros de *soul music* para o clube do Andaraí, e transformá-los em plataforma para a difusão da negritude (ESSINGER, 2005, p. 19). Eis um diferencial da Soul Grand Prix das demais equipes, aponta Vianna (1988 p.38). Enquanto os primeiros conjuntos foram formados por imitação dos Bailes da Pesada e seus promotores, a SGP foi composta a partir da experiência cultural praticada no Renascença, clube criado e mantido exclusivamente por pretos.

Em 1972, ao estrear a programação “Noite do *Shaft*” no Renascença Clube, Filó tencionou associar o nome da festa ao do filme *Shaft*, o primeiro a ter um detetive preto e protagonista - interpretado pelo ator Richard Roundtree. A música tema do filme, composição do *soul man* Isaac Hayes, serviu de inspiração para o evento que se tornou serial. Dois anos mais tarde, quando fundou sua própria equipe que, entre 1974 e 1976, lotava diariamente os bailes, Filó concebia as festas como um meio transmissor para mensagens de “afirmação de identidade racial negra positiva” (VIANNA, 1988, p. 26). É possível supor que os bailes que passaram a ser vistos como parte do “movimento negro”, surgiram e cresceram pelo intuito de um jovem interessado em expandir o horizonte cultural de seus pares, também jovens pretos. Em entrevista ao Jornal da Música, em 1976, reproduzida por Vianna (1988), Dom Filó contou que, junto com a diretoria cultural do clube, exibia produções teatrais, mas não conseguia atrair o público pretendido.

O lance era o Orfeu Negro de Vinícius [de Moraes], (...) um espetáculo maravilhoso, um sucesso, mas jovem negro nenhum. Ninguém tava ligado nesse troço de cultura. Eu com aquilo compreendi e entrei numa de fazer som. Com o som o pessoal se dividiu e nós começamos a fazer um som lá nos domingos às 8 e meia. (JORNAL DA MÚSICA, nº 30:4 apud VIANNA, p. 27)

Os milhares de jovens assíduos dos bailes *soul*, na reportagem de Lena Frias do JB, eram, na maioria, bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório e empregadas domésticas. Em um encontro de equipes de *black music*, no Grêmio de Rocha Miranda¹³¹, os repórteres Jalusa e Gibson entrevistaram um rapaz eletricista da *Boot Power* e maquinista de gráfica; quatro estudantes - dois rapazes e duas moças - e um desenhista.¹³² A Última Hora descreveu o baile onde esteve, com mais de 5.000 pessoas, como tranquilo, sem incidentes, cuja única preocupação dos jovens era com o som e o estilo da dança, tratado como “um ritual”. Os repórteres ficaram impressionados com o vigor dos “bailarinos”, que permaneceram de pé, dançando entre 22 horas da noite às 4 da madrugada, porque nos bailes *soul* em geral, mesas só eram disponíveis para os convidados especiais, como ocorreu na festa que reuniu 10 equipes, registrada pelo jornal Última Hora. Na opinião dos jornalistas, o fenômeno da resistência poderia ser explicado por se tratarem de jovens com idades entre 14 e 20 anos.

Ou então, no que já se transformou em uma espécie de bandeira dos líderes do movimento: ‘a massa *black* não precisa nem de fumo, tóxico ou bebida para se divertir.’ O que é confirmado pelos donos dos bares dos clubes onde, invariavelmente, 80% do consumo é de refrigerantes.¹³³

Quem detectou a abstinência de álcool e drogas pesadas entre os adeptos da *black music*, foi Paulo Correia, executivo da fábrica de disco Top Tape ao revelação que “O pessoal não bebe, não queima fumo, não usa droga, não usa pico. O negócio deles é dançar. O que se bebe muito é Coca-cola e guaraná”, declaração que o JB destacou na reportagem de Lena Frias. A Top Tape, em 1976, começava a investir no mercado da *soul music*; acabara de lançar o LP *Black Power* e estava lançando em disco a equipe *Dynamic Soul*.

Ao investigar a competitividade entre as equipes de *soul*, Lena Frias descobriu que os clubes ficavam com entre 20% a 30% das bilheterias ou contratavam as equipes. A

¹³¹ Reportagem de Jalusa Barcellos e Gibson Silva no jornal Última Hora, já citada.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

Black Power era contratada do Boêmios de Irajá; a *Soul Grand Prix* tinha contrato com o Clube Maxwell. E a jornalista quis saber de Big Boy se as equipes de soul estavam lhe acarretando prejuízos no mercado de bailes, ao que ele respondeu: “Estão. Atualmente, a *Soul Grand Prix*, que não tem a metade do material que eu tenho, ganha Cr\$ 10 mil por baile. Eu ganho Cr\$ 5mil”.

A divulgação dos grandes bailes atraiu a atenção dos meios de comunicação, de pesquisadores e alargou a visão de mercado da indústria fonográfica. Em janeiro de 1977, o produtor de espetáculos, compositor e jornalista Nelson Motta publicou a primeira matéria sobre a *black music* em O Globo. Nela, menciona o empresário de discos, presidente da gravadora WEA, André Midani como visualizador do movimento *Black Rio* como “um verdadeiro fenômeno social”.¹³⁴

O que Midani, da gravadora WEA percebeu, outros executivos do setor também viram: um novo nicho de mercado. O Última Hora afirmava que o investimento das gravadoras comprovava o lucro que o novo segmento proporcionava. Naquele ano de 1977, quase todas as etiquetas editavam “mensalmente pelo menos um LP de *soul*”. O Jornal da Música informou que as primeiras gravadoras a se interessarem pelo mercado foram a Top Tape e a Tapeocar. Em seguida entraram a WEA, a CBS, a Phonogram e a Continental.

Em 1977, a SGP gravou o seu terceiro disco e sempre ultrapassava a previsão de vendagem de 20 mil cópias. E esta equipe ampliava as oportunidades das gravadoras ao promover a vinda de grupos norte-americanos, tais como o conjunto “*Archie Bell & The Drells*”. As equipes mais populares, entre elas, *Black Power*, Furacão 2000, Santos *Brazilian Soul*, *Cash-Box*, *Dynamic* e Modelo estavam contratadas por empresas fonográficas. E o movimento *Black Rio* também lançava artistas de *soul*, logo fisgados pelas gravadoras. Foi o caso da Banda *Black Rio*, a Banda União *Black*, os cantores Gerson *King Combo*, Carlos Dafé e Cassiano.

Tal como o Jornal do Brasil em 1976, em 1977, o UH Revista - seção de entretenimento, lazer e arte – lançou uma coluna dedicada aos bailes *soul*. O responsável por ela era o jornalista que se assinava J. *Black*. Em setembro daquele ano, o colunista

¹³⁴ O Globo. Segundo Caderno. Edição de 2/1/1977. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

escreveu uma matéria intitulada “*Black* Rio denuncia os cartolas do *soul*”, na qual expunha a insatisfação entre os *black* com uma possível exploração que estaria surgindo com o custo dos ingressos no clube e os preços considerados altos pelos refrigerantes, o que encarecia a ida aos bailes. As equipes estariam contrariadas com os diretores, produtores de discos e outros intermediários entre elas e o público.

A situação está ficando insustentável, porque os esquemas de divulgação das gravadoras não funcionam a contento das equipes. Vende-se um certo número de discos para um público reduzido, aproveita-se a expectativa para lançamentos constantes à revelia das equipes, desprezando seus esquemas de divulgação. Com isso as equipes ficam amarradas com uma gravadora, criam um público cada vez maior para a música *soul*, e não contam com nenhum apoio para a realização de seus projetos.

J. *Black* não divulgou quem lhe dera essas informações. Classificando empresários e diretores de clubes de “aves de rapina”, “inescrupulosos” e “imediatistas”, o jornalista propalou que a SGP estava sendo prejudicada por causa da “estreiteza do espírito empresarial vigente” que não permitia discutir um projeto da equipe. Dias depois, o jornalista revela o projeto da *Soul Grand Prix*, que visava a proporcionar dança, esportes e lazer para o entretenimento de jovens pretos. Devido ao alto custo do projeto, sua viabilização só seria possível caso várias equipes, com suas experiências e públicos, se unissem para realizá-lo.¹³⁵

A bipolaridade branco X negro incide entre as entrevistas de Lena Frias, no Jornal do Brasil. Ela ouviu denúncias de discriminação de brancos contra pretos e demonstrações de preconceito ao inverso. O estudante, Sérgio P. S. disse à repórter: “Desde pequeno eu frequento o *soul*. Tenho maior orgulho de ser *black*. *White* no *soul*? Não. Sou contra. Só se for *white* ligado na gente.” José Carlos Alves, assíduo do *soul* da quadra da Escola de Samba Império Serrano, em Madureira, clamava: “*Black* não pode transar mina *white*. Mulher branca não combina. É muito fria, morou?” Antônio F. C., ajudante de operário:

Acho que todo *black*, morou?, tem que curtir. *White* aqui? Acho que não deve, mas se ele quiser vir, pode vir, a gente mostra pra eles como é que a gente é. A gente é melhor. Não precisa discriminar eles, é isso que eu acho. A gente pode ensinar aos ‘*whites*’ a ser gente. Eles tratam a gente de cima, e a gente não precisa fazer isso com eles. A gente é melhor, morou?, não precisa deles pra nada. Eles são ‘tudo’ cocota.¹³⁶

¹³⁵ Última Hora. UH Revista. Edições dos dias 6,15 e 16/10/1977. Exemplares encadernados da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹³⁶ Termo que da linguagem dos *black* com conotação pejorativa, que indicava ser o/a jovem branca e de classe elevada. Usual nos anos 70, 80 e 90.

Alguns desses jovens pretos de baixa condição social contaram que haviam sido discriminados em clubes e em outros lugares, como o balconista Paulo Roberto, morador da favela do Morro Dona Marta, em Botafogo. Na entrevista, garantiu ter sido barrado por causa da cor em um clube da Rua Toneleros, em Copacabana. Em Mesquita, na época distrito do município de Nova Iguaçu, só o Mesquita Futebol Clube admitia a entrada de pretos. O Mesquita Tênis Clube barrava o ingresso deles. Sidney, auxiliar de escritório, que denunciou:

Eu fui querer entrar num baile no Tênis Clube, (...) e eles não deixaram. (...) Eles disseram que a gente não podia entrar, criava tumulto. É por isso que nos bailes *black* não tem *white*. Eu não faço isso, morou? Mas tem muitos *black* que xingam os *white*, bate neles e tudo, como aconteceu no Império Serrano. (...) Eles chegaram lá dizendo que o ar estava cheirando a preto, e isso e aquilo, entraram no cacete.

A jornalista não perguntou ao entrevistado se ele havia denunciado a discriminação do Mesquita Tênis Clube invocando a lei nº 1.390 de 03 de julho de 1951, conhecida como Lei Afonso Arinos, que considera ações discriminatórias baseadas em preconceito de raça ou de cor como contravenções penais. Mas Lena Frias testemunhou um episódio de intolerância racial em Madureira, bairro das quadras de samba da Portela e do Império Serrano - onde se realizavam bailes - e da Sapataria Pinheiro, revendedora dos “pisantes *black*”, os sapatos de solados, chegando a quatro solas, cerca de 10 centímetros de altura. Os sapatos faziam parte da indumentária da rapaziada. Lena contou na reportagem que, com um corte de cabelo tipo *Black Power*, entrevistava - sem auxílio de gravador, para omitir sua missão de jornalista - um grupo de *black* que olhava a vitrine da sapataria na entrada de uma galeria comercial. Atraído pelo grupo, aproximou-se um homem alourado (que, segundo ela, não quis se identificar quando perguntado) e travou-se o seguinte diálogo entre ele e os jovens:

- Vão saindo, vão saindo. Não pode ficar aqui.
- Por quê?
- Por que não pode. Vão saindo.
- Mas por quê? Ninguém está fazendo nada de mais.
- Não, não pode, ajuntamento de *nego* aqui não pode não.
- Quem é o senhor?
- Sou o guarda aqui da galeria.

Lena Frias conclui a narrativa dizendo que na outra ala da galeria, outro grupo de jovens, brancos, sem serem importunados, ria. A jornalista também não inquiriu os jovens sobre a possibilidade de denúncia policial de discriminação.

Havia jovens brancos em bailes também. Poucos, mas Lena Frias encontrou Everaldo João Farias, contínuo, morador do Morro da Saúde (Zona Central da cidade) onde seus amigos eram todos pretos, conforme dizia. Desafeto do *rock*, Everaldo usava roupas e “pisantes” tipo *black*.

Sou *white*, mas sou *black*. *Soul* é de preto mesmo. *Rock* é de branco. Você vê um *black* dançando no meio dos *white*. Todo mundo acha graça. Mesmo dançando bem todo mundo acha graça. *Soul* não, cada um faz o que quer. Branco nos bailes? Aí eu acho que tem que barrar. Não é por nada não. É que onde (sic) eles chegam não deixam lugar pra ninguém. Sujam logo a barra. O *soul* pode separar um pouco. Não querer que o branco se chegue. Mas é assim como uma defesa.¹³⁷

É possível afirmar, com base na reportagem do Última Hora¹³⁸, que havia admiradores de samba entre os adeptos da *soul music*. A jornalista entrevistou produtores e frequentadores dos bailes:

- Luís Carlos de Oliveira, eletricista da equipe *Boot Power* e maquinista de gráfica, achava o samba a alma do brasileiro, e que o *rock* não deveria existir no Brasil. “Mas o *soul* é diferente, pois é uma troca de cultura (negra) entre o Brasil e os Estados Unidos.(...) Portanto, é evidente que eu também curto o samba.”
- Nirto, o produtor da SGP, confessou ser mangueirense;
- Charles, estudante, frequentava e desfilava no bloco Bafo da Onça;
- Sueli, que não disse sua profissão, se dividia entre o *soul* e o samba, ia aos ensaios da Portela e desfilava, junto com o noivo, filho de “Dona Maria Lata D’Água”, destaque da escola;
- Beth, estudante, nunca deixava de ir a uma escola de samba;
- Milton, o Gravatinha, desenhista considerado um dos melhores dançarinos de *soul*, gostava de alguns sambistas.

Quanto às relações raciais no Brasil, os entrevistados não demonstraram posicionamento evidente.

A repórter perguntou “até que ponto um movimento como o soul (ou *Black Rio*)

¹³⁷ Reportagem de Lena Frias no JB, já citada.

¹³⁸ Reportagem de Jalusa Barcellos e Gibson Silva no Última Hora, já citada.

pode intensificar a discussão a respeito do preconceito racial no Brasil” Eis algumas das respostas:

Dom Nirto: “Racista tem em qualquer lugar, mas não sei dizer se existe (ou não) racismo no Brasil, porque quando curto soul me sinto em outro planeta”. Luís Carlos: “Não sei. O que eu acho é que o soul deveria ser mais promovido aqui, porque ele representa a união negra em todo mundo. Ao mesmo tempo em que ele é folclore, é também religião. Mas na verdade, ele (o soul) só vai poder evoluir no dia em que diminuir o preconceito racial no mundo e o pouco que tem aqui no Brasil”. (ibid.)

Sueli: “Eu não acredito na possibilidade do soul, ou do *Black* Rio, intensificar o racismo no Brasil. O que pode ocorrer é uma evolução do negro”. Gravatinha: “Ora, se o preconceito existe, quer dizer, se há racismo no Brasil, principalmente por parte dos brancos a gente tem que se prevenir, pelo menos. Beth: “Acho que não há nenhuma possibilidade de aumentar o racismo, pois ele não é nosso”.

Ao deslocar seus referenciais do círculo familiar para pessoas superficialmente conhecidas, do Brasil para os Estados Unidos, a afirmação da “negritude” entre os jovens tinha na exterioridade o aspecto mais visível da inovação do “movimento negro”. Relembrando a passagem dos anos 60 para os 70, a professora militante Vanda Ferreira conta que o pai não a deixava fazer nada nos cabelos na infância. Ao adquirir “certa independência”, passou a alisá-los, o que era comum na época. Em 1971, ela cortou os cabelos à navalha para deixá-los crescerem naturais. O sociólogo Carlos Alberto Medeiros já os havia adotado dois anos antes, inspirando-se no senador estadunidense Julian Bond, ao ver a foto do parlamentar na capa de uma revista do norte da América numa banca de jornal do centro do Rio. “Ele tinha um cabelo afro, uma coisa da época; um negócio diferente” (CONTINS, 2005).

No final de 1969 para 1970, meu cabelo começou a crescer... Trata-se de um lado estético que hoje não tem muita significação, mas provocava comentários. Passava uma garota e falava: - Pô ele é bonitinho, mas esse cabelo... Era uma afirmação da negritude.” (CONTINS, 2005, p.127)

O “cabelo afro”, como era chamado o cabelo sem alisamento ainda não era popular entre sambistas, como constatarem fotos da época. Os intelectuais pretos adotaram-no de pronto, fato também comprovável em fotografias. Independentemente do visual em desenvolvimento, o lance é que, ao som do *soul* ou do samba, ou mesmo sem gênero musical específico, um enorme contingente carioca, entrou em cena, dançando,

denunciando, protestando, contestando, exigindo e elencando propostas de uma nova consciência: o direito de “ser preto” numa sociedade onde a discriminação institucional os via, “no seu conjunto, em posições pré-estabelecidas, subalternas ou ‘marginais’” (SILVA, 2008, p. 113). Era como se pairassem no ar as palavras de Dom Filó aos dançarinos dos seus bailes, alertando sobre a importância maior do que haveria dentro da cabeça do que em volta dela, os cabelos (ESSINGER, 2005, p.22).

Mas os cabelos eram importantes sim¹³⁹. Digamos uma patente. Ou até mais: um anúncio da possível desconstrução de um imaginário nacional. Nilma Lino Gomes autora de pesquisa etnográfica em salões étnicos - que nos anos 1970 nasceram com o nome de “salões afro” -, assegura que os cabelos usados naturalmente, sem o artifício químico, são a expressão de um “conflito racial” que pretos e brancos vivem no Brasil nas relações sociais estabelecidas pela dominação gerada no escravismo.

Essa separação rígida não é aceita passivamente pelos negros. Por isso, práticas políticas são construídas, práticas culturais são reinventadas. O cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o cabelo do negro como “ruim” e do branco como “bom” expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo. (GOMES, 2004, p. 3)

A experiência da assistente social Lúcia Xavier, coordenadora da organização CRIOLA, confirma Gomes (2004). Ela parou de alisar o cabelo e, incentivada pela irmã, participou do *soul*. Lúcia recorda que quando passou a usar os cabelos naturais deparou-se com dificuldades. Pessoas do seu relacionamento lhe mandavam “consertar o cabelo, acertar e arrumar”.¹⁴⁰

Do mesmo modo que usar os cabelos naturais tornou-se um aspecto da estética afirmativa, trançá-los à moda da nação nagô, significou o reconhecimento, a aceitação e a ostentação da “negritude” entre as mulheres. A professora e orientadora pedagógica

¹³⁹ Tão importante que nomeou o espetáculo musical “*Hair*” (Cabelo), de James Rado e Gerome Ragni. Estreou na Broadway (Estados Unidos) em 1967, em capitais da Europa. No Rio de Janeiro e em São Paulo teve várias remontagens entre 1969 e 2009. O tema do rock-musical é um grupo de jovens brancos e pretos, cabeludos que praticam a contracultura e contestam o recrutamento militar para a guerra no Vietnã. “*Hair*”, ganhou versão em filme em 1977.

Azoilda Trindade, entrou na militância pela cabeça, ou melhor, pelas tranças, aos 22 anos quando estava na faculdade e viu a atriz Zezé Mota com trancinhas. No IPCN lhe indicaram a cabeleireira Vera Papua, especialista nesse tipo de penteado. Na casa de Vera, conheceu pessoas ligadas ao movimento.

Quando vi a trancinha, foi ótimo! Era uma forma de ser eu mesma. Não precisava ficar preocupada, pois a vida inteira tive que alisar cabelo, o que detestava fazer. (...) eu amarrava um pano na cabeça que era o terror da minha família; só vivia com o pano amarrado na cabeça, para não ter que fazer rolinho.¹⁴¹

Aquela casa transformada em salão de cabeleireiro era um ponto de encontro de militantes do “movimento negro”. Lembra Azoilda que havia trocas, doações e indicações de leituras sobre o assunto e muitas conversas sobre questão racial. Gomes ressalta a importância social do cabelo dos pretos, assinalada desde que desembarcavam dos “tumbeiros”, quando as cabeças eram despeladas. A raspagem, que é ritual em algumas religiões, era sentida como mutilação nas circunstâncias em que se produzia “uma vez que o cabelo, para muitas etnias africanas, era considerado marca de identidade e dignidade” (GOMES, 2004, p.8). Outro dado que a autora salienta é que cabelos e corpo são fortes indicativos da identificação para a construção de uma memória de resistência e subversão dos pretos.

Consoante a Maffesoli (2006, p. 108), e pelos depoimentos expostos, é admissível que naquele processo de mudança de paradigmas, os cabelos, visíveis, representassem propósitos há tempos ocultos, recalcados. Ao mesmo tempo em que provocavam reações hostis – de brancos e mesmo de pretos –, sinalizavam um chamado à agregação por objetivos, de comunhão em torno de um tema que se tornou tabu na sociedade brasileira.

Daí a importância da aparência. (...) a estética é um meio de experimentar, de sentir em comum e é, também, um meio de reconhecer-se. (...) A teatralidade instaura e reafirma a comunidade. O culto ao corpo, os jogos da aparência, só valem porque se inscrevem numa cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador. Parafraseando Simmel¹⁴² e sua sociologia dos sentidos, trata-se de uma cena que é “comum a todos”. A acentuação está menos no que particulariza do que na globalidade dos efeitos. (MAFFESOLI, 2006, p.8)

Efeitos que sentiu a escritora Mundinha Araújo, fundadora do Centro de Cultura Negra do Maranhão, com seu pioneirismo feminino ao usar a moda *black power* na sua

¹⁴² O autor se refere ao sociólogo alemão Georg Simmel.

terra natal, a capital maranhense São Luís. Em depoimento a Amílcar Pereira, Mundinha contou que adotou o modelo após uma temporada no Rio de Janeiro, entre o final dos anos 1960 e início de 1970. Nas ruas maranhenses, recebia vaias e em casa, críticas da mãe. “Era como se a gente quisesse agredir”, recorda. Outras moças tentavam imitá-la, mas não aguentavam os ataques e retomavam o alisamento após dois, três meses (PEREIRA, 2010, p. 200). Na universidade, Mundinha sentiu-se incentivada com a nova aparência porque os colegas associavam-na ao “movimento negro” dos Estados Unidos. A jovem se inspirava no *Black Rio*, referência apoiada pelas cabeleiras do conjunto musical Jackson Five e da ativista Angela Davis.

Quando os meios de comunicação perceberam o “movimento negro” dos anos 1970/80, as narrativas conotam que seus adeptos, intencionalmente, teriam se exibido, se espetacularizado (e teriam sido espetacularizados). A convicção de negritude superava as hostilidades familiares que se projetavam para além de casa; fazia com que em grupo ou individualmente pretos defendessem a mudança paradigmática. Em princípio, os *black* foram tratados nos jornais como um fenômeno dos subúrbios do Rio, que curtiam o *soul* nos fins de semana e gostavam de “roupas extravagantes, pisantes (sapatos) especiais, cabelos *black power* e óculos escuros como no Harlem, a exemplo do artigo de Nelson Motta na coluna do Segundo Caderno d’O Globo. Reconhecendo que a mídia estava atrasada em relação ao que ocorria nos clubes da Zona Norte, Motta descreveu os “gigantescos bailes populares”, demonstrando interesse sobre suas “origens, motivações e dimensões”. O jornalista considerava as reuniões em torno da *black music* “um verdadeiro fenômeno de comportamento, inédito no Brasil e sobre o qual ainda são imprecisas as avaliações de força, vitalidade e autenticidade.” Imprecisão que, segundo Nelson Motta, traduzia-se na visão de alguns de “uma tosca e pobre imitação do comportamento externo das ricas, exuberantes e poderosas massas negras americanas” ou, “uma demonstração de orgulho da raça e de consciência dos valores da negritude”.¹⁴³ Neste sentido, a visibilidade e a espetacularidade – conceitos que abordaremos no capítulo da análise de discurso – fizeram-se decisivas na propagação das novas ideias, posicionamentos afirmativos, estabelecimento de táticas para enfrentamento e tentativas de transmutação da ordem que vigorava desde quando os africanos e descendentes tentaram ascender na escala social brasileira.

¹⁴³ O Globo, artigo de Nelson Motta em janeiro de 1977, já citado.

É plausível afirmar que a prática discursiva *black music* irradiou vários sentidos. Na primeira metade da década de 70 foi tida pelos meios de comunicação como opção de lazer; na metade restante, preencheu páginas com informações, interesse de leitores, análises e, sobretudo, discussões sobre a validade do ritmo estrangeiro entre os nossos jovens. Para profissionais do meio musical – produtores, instrumentistas, cantores, compositores etc. - trabalho e remuneração. Para os clubes da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, boa renda de bilheteria. Para a indústria fonográfica, um mercado lucrativo. Para Dom Filó, uma plataforma de conscientização da negritude. Para os jovens frequentadores pretos, identificações e afirmatividade.

Nos bailes, a música predominante era a estadunidense, com discos contrabandeados por conhecidos dos produtores que viajavam aos Estados Unidos com frequência ou pelos próprios produtores, que lá iam exclusivamente para garimpar as novidades. Raras músicas tinham letras e se contivessem haveria dificuldade de compreensão para os jovens dançantes devido a pouca educação formal que primava entre eles. O entendimento seria via indireta, por meio de algum companheiro mais ilustrado. Uma dessas mensagens que alcançou a compreensão do grande contingente dos bailes de Dom Filó foi “*Say it loud, I’m black and I’m proud*” (“Diga alto, sou negro e tenho orgulho”), cantada e dançada por Brown.

Era a afirmação explícita da negritude na voz de um ícone de jovens, não importando aí a geopolítica da sociedade que os distinguiu. A faixa etária, a cor da pele, as características físicas eram “marcas simbólicas”, no dizer de Hall (op. cit. p. 63), que diferenciavam um grupo cujas sensações geradas pelos preconceitos restritivos à mobilidade social indicavam James Brown e outros ativistas estadunidenses como referências.

1.7 Práticas “culturalistas” como instrumento de luta: válidas ou não?

Nesta seção, pretendemos evidenciar as práticas culturais como instrumento de luta e afirmação no contexto brasileiro. As práticas foram depreciadas pelo antropólogo

estadunidense M. G. Hanchard¹⁴⁴ como tática de luta contra o poder branco dominante, em livro escrito após uma pesquisa etnográfica com ativistas pretos no Rio de Janeiro. As críticas de Hanchard provocaram protestos do movimento negro no Brasil e ao resenhar o livro, o também antropólogo Júlio Cesar Tavares (2003) defendeu as práticas culturais, nas quais nota a força, o impacto e os efeitos políticos dos seus discursos. Tavares aponta exemplos tais como os *rappers*, que, com sua música desenvolvem um tipo de militância e protesto considerados como novas forças de atuação política; e lembra ainda que a prática dos chamados culturalistas no Brasil tem capacidade de fundar um partido político, engendrar empreendimentos, negócios e carreiras profissionais que proporcionam melhorias das condições sociais e econômicas dos pretos no país.

Tavares e Sodré (2005) convergem ao considerarem a elasticidade do conceito de cultura, que adquiriu mais de 150 definições na catalogação dos antropólogos Kroeber e Kluckhohn¹⁴⁵ (SODRÉ, 2005, p.8). Dada a sua complexidade, sintetizamos o entendimento de cultura numa frase de Muniz Sodré, ao discorrer sobre a genealogia do conceito: “Cultura é o modo de relacionamento humano com seu real” (SODRÉ, 2005, p. 37). E explicita que a cultura é válida como a “metáfora de jogos ou de dispositivos de relacionamento com o sentido e o real”, entendendo o real aí como o singular, o diferente, reconhecível como tal por referência ao que se aprende no decorrer da vida. O escritor inglês Michael Green simplifica a concepção de cultura ao delinear a primeira fase dos estudos culturais da Universidade de Birmingham, nos anos de 1960. Green assinalou como a marca daqueles estudos a cultura configurada em “espaço de negociação, conflito, inovação e resistência dentro das relações sociais das sociedades dominadas por divisões de gênero, classe e raça” (GREEN apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 41)¹⁴⁶.

Stuart Hall (1997) defende a “centralidade da cultura” nos movimentos sociais pelos seus aspectos epistemológicos, que seria uma “virada cultural”. Esta consiste em

¹⁴⁴ A perspectiva de Hanchard sobre o “movimento negro” brasileiro é exposta no livro *Orfeu e poder: O “Movimento Negro” do Rio de Janeiro e São Paulo, Brasil, 1945-1988*. (Princeton, N): Princeton University Press, 1994. HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o Poder*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

¹⁴⁵ KROEBER, Alfred Louis e KLUCKHOHN, Clyde foram antropólogos estadunidenses cuja linha de pesquisa eram os nativos, chamados índios, do norte da América.

¹⁴⁶ A declaração de Michael Green foi expressa em relação à constituição do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), em 1964, ligado ao English Department da Universidade de Birmingham. Mais detalhes, ler em ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.. *Cartografias dos estudos culturais – uma versão latino-americana*.

“uma abordagem da análise social contemporânea que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente, provocando, assim, nos últimos anos, uma mudança de paradigma nas ciências sociais e nas humanidades (...)” (HALL, 1997, p. 9). O sociólogo defende que uma “ação social” distingue-se da biológica, genética, instintiva porque requer significado e é relevante para ele, sendo que o significado pertence a um sistema criado nas relações humanas. Portanto, afirma Hall, a ação social é significativa para quem a pratica e quem a observa por conter em si um código de significados que regula as relações em sociedade. Ele considera este conjunto de significados formadores das “culturas”, e estas “contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação.

É na complexidade do conceito de cultura, conforme pontuamos acima com Sodré (2005), que a mudança de paradigma interferiu com a “virada cultural”. A mudança interveio também no “interior das disciplinas tradicionais”, conforme Hall (1997, p. 2), resultando na expansão da “cultura” ao atribuir-lhe especificidades com o intuito de abranger as práticas sociais em geral, elucida.

Um aspecto disto é a expansão da “cultura” a um espectro mais amplo, mais abrangente de instituições e práticas. Então, falamos da “cultura” das corporações, de uma “cultura” do trabalho, do crescimento de uma “cultura” da empresa nas organizações públicas e privadas (du Gay, 1997), de uma “cultura” da masculinidade (Nixon, 1997), das “culturas” da maternidade e da família (Woodward, 1997b), de uma “cultura” da decoração e das compras (Miller, 1997), de uma “cultura” da desregulamentação (nesta obra), até mesmo de uma “cultura” do *em forma*, e - ainda mais desconcertante - de uma “cultura” da magreza. (BENSON apud HALL, 1997, p. 12 e 13)

Tal ampliação e compartimentagem da “cultura” podemos assimilar como os múltiplos sistemas de significados que cada instituição, cada prática social requer e estabelece. Ou seja, no entender de Hall, cada grupo cria a sua própria cultura, guiando-se por um código de significados. Esta formulação avança para o campo político e “o político *tem sua dimensão cultural*”, afirma. Seu argumento é que o funcionamento efetivo do poder político depende da “forma como as pessoas *definem politicamente as situações*”, e exemplifica com as relações familiares, de gênero e sexuais, nas quais, no passado, o termo < política > era desconsiderado nas discussões sobre o domínio da esfera de poder.

Teria sido impossível conceber uma “política sexual” sem que houvesse alguma mudança na definição do que consiste o âmbito “político”. Da

mesma maneira, só recentemente - desde que o feminismo redefiniu “o político” (como por exemplo: “o pessoal é político”) - que passamos a reconhecer que há uma “política da família” (HALL, 1997, p. 13).

E é cabível, então, inserir nesta argumentação as relações raciais, especialmente no Brasil. No país, o mito da “democracia racial” penetrou na mentalidade até de quem nos “anos de chumbo” lutava pelo estado de direito, os partidários de esquerda. Eles ignoravam as características mais profundas da discriminação e o preconceito de cor, como recorda o historiador Joel Rufino, que foi membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN) nos tempos da ditadura militar.

Não havia reflexão sobre a questão racial dentro das organizações de luta armada, não só na ALN, mas nas outras também não. Primeiro porque na luta armada é muito contingencial; ela é muito calor de momento. E a questão racial é uma questão de fundo. Ela poderia eventualmente entrar em concepção estratégica da revolução brasileira. Mas não entrava. A estratégia revolucionária não passava pela questão racial (CONTINS, 2005, p. 230)¹⁴⁷

O escritor Abdias do Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, corrobora Rufino. Também crítico dos movimentos de esquerda, que achavam que o combate ao racismo deveria ser diluído na luta contra o regime militar, Abdias falou, em depoimento a Contins, sobre a rivalidade que provocou com a União Nacional dos Estudantes – UNE – em razão do ativismo artístico-político voltado para as causas raciais. Disse ele que, tendo os militantes do TEN integrado a luta pela anistia, reivindicavam aos estudantes brancos uma aliança na luta pela eficaz democracia racial.

Então, começaram as divergências, porque a maioria dos estudantes – naquele tempo o PC [Partido Comunista] era completamente contra essa luta do negro; diziam que a luta devia ser do povo e do trabalhador – discordava da nossa posição, de que o negro tem coisas específicas que não passam pelos outros trabalhadores, inclusive a luta negra nunca teve respaldo e a solidariedade das classes trabalhadoras organizadas. (...) Porque sempre se diz: ‘Não, vocês negros não tem que lutar por vocês mesmos; porque quando o problema dos pobres em geral for resolvido, o de vocês também estará’. Isso é uma maneira muito capciosa, venenosa e maliciosa de tratar a questão: sabemos que o pobre branco é muito diferente de um pobre negro. (CONTINS, 2005, p. 40)

¹⁴⁷ No livro *Lideranças Negras*, a antropóloga CONTINS, Márcia, apresenta depoimentos de ativistas desde a década de 1940, com Abdias do Nascimento, até os anos 1990. A coleta dos 23 depoimentos foi realizada na Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC) com a participação do Núcleo da Cor do Laboratório de Pesquisa Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A esta dificuldade de atrair aliados para a luta política contra a discriminação e o preconceito de cor, Hasenbalg (1979) afirmava na década de 1970 que os brasileiros brancos, mesmo os mais esclarecidos, haviam aderido à ideologia da democracia racial. Esta ideologia, segundo ele baseado em estudos de T. Lynn Smith¹⁴⁸, tinha como “mandamentos”: a) negação da existência de discriminação racial no Brasil; b) toda expressão de discriminação racial que aparecesse deveria ser vista como estranha, como não-brasileira. E vai fundo em sua censura ao asseverar que:

A adesão dos brasileiros brancos à ideologia da democracia racial é tal que a distinção entre “falsa consciência”, como conjunto de concepções cuja inadequação não é clara para seus aderentes. E “falsidade de consciência” ou hipocrisia pura, torna-se difícil. Esta adesão implica um padrão duplo em que concepções preconceituosas sobre os negros e práticas discriminatórias disfarçadas coexistem com uma polida etiqueta Racial, pela qual as manifestações públicas de preconceito e as formas abertas de discriminação incorrem numa severa desaprovação. (HASENBALG, 1979, p.242 e 243).

A aderência dos brancos, que o sociólogo chama de “verdadeiro culto da igualdade racial”, tem como uma de suas consequências o apagamento da questão racial nos debates sobre desigualdades sociais, atribuindo as manifestações de preconceito contra os pretos a diferenças de classe e não raciais.

Consoante à definição de Norberto Bobbio e Nicola Matteucci (1985)¹⁴⁹, poderíamos presumir que os pretos cariocas politizaram suas ações em manifestações que arquitetaram e realizaram, pois lutavam contra um poder coativo. Assim sendo, seria possível considerar nas condutas do passado as fugas, as rebeliões, os esconderijos, as escamoteações, as dissimulações e até os roubos para a compra de alforria como ativismo político. E seria admissível acrescentar na contemporaneidade os “movimentos negros” que, com suas práticas culturais, tinham fins políticos, a exemplo do Teatro Experimental

¹⁴⁸ SMITH, T. Lynn é autor do livro *Brazil, People and Institutions* (Baton Rouge, 1963).

¹⁴⁹Do *Diccionario de Política* (de edição espanhola) do filósofo político Norberto Bobbio e o economista Nicola Matteucci, no qual empregam uma extensa definição de política, destacamos o conceito VI, intitulado *La política como relación amigo-enemigo*, que tomam emprestado de Carl Schmitt. Conforme simplificação feita pelos próprios autores, “la política tiene que ver con la conflictualidad humana; hay varios tipos de conflictos, sobre todo hay conflictos agonistas y conflictos antagônicos: la política cubre el campo en el que se desarrollan conflictos antagônicos. “ Recorrendo a Julien Freund, Bobbio e Matteucci dizem que “toda divergência de intereses [...] puede a cada momento transformarse em rivalidad o em conflicto, desde el momento que assume el aspecto una prueba de fuerza entre los grupos que representan estos intereses, vale decir desde el momento que se afirma como lucha de potencia, se convierte em político.” P. 1248.

do Negro, que mantinha intercâmbio com movimentos semelhantes, inclusive políticos, mundo afora, segundo informações do professor Abdias.

Algumas instituições promoviam atividades culturais ou adotavam nomes correlatos para evitar perseguição policial. É o caso do Instituto de Pesquisa da Cultura Negra, cujo nome sugere apenas pesquisa cultural, e a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, fundada em 1972. Um dos seus fundadores, o matemático Yedo Ferreira, disse que “nunca teve intercâmbio coisa nenhuma”. Segundo ele, a palavra < intercâmbio > foi incluída a fim de evitar chamar a atenção para o confronto, e sugerir interesses da África com o Brasil (CONTINS, 2005, p. 467). Filó também adotou essa estratégia ao nomear sua banda. Em entrevista ao *Jornal de Música*, disse que:

Soul Grand Prix é som em alta velocidade, então esse nome foi bolado assim porque não tem nada de político e não trazia nenhum problema. Nós apresentávamos slides de cantores negros, nacionais e internacionais, mas colocávamos também pilotos de Fórmula Um, fazíamos uma mesclagem, um trabalho bonito.¹⁵⁰

Presunções, admissibilidades, possibilidades sobre ações políticas pelas práticas culturais são conjecturas passíveis de caírem por terra ao lado das assertivas de Hasenbalg (1979). Pioneiro nos estudos sobre mobilidade social dos pretos e mulatos neste país, ele sustenta que faltam coesão e mobilização às pessoas de cor no Brasil. Aponta a ideologia da democracia racial como a grande responsável pela apatia política dos movimentos negros e apresenta vários fatores que impedem a solidariedade e a mobilidade ascendente do grupo subordinado. Hasenbalg (1979) concebe que o mito da “democracia racial” é um instrumento ideológico de controle social que legitima a estrutura vigente de desigualdades raciais (HASENBALG, 1979, p. 19). Destaca que um dos efeitos desse mito é que demonstrações explícitas de discriminação racial são inibidas e reprovadas, mas um tipo sutil e disfarçado de discriminação cumpre a eficácia de assegurar “o baixo nível de mobilização política dos negros brasileiros”. Além disso, prossegue, o mito oficial da “democracia racial” dispensou a legalização da segregação racial após a abolição da escravatura, “fazendo com que os componentes racistas do sistema permaneçam incontestados, sem necessidade de recorrer a um alto grau de coerção”. (HASENBALG, 1979, p. 201, 246)

¹⁵⁰ *Jornal de Música*. Edição nº 30 de 17 de fevereiro de 1977, p. 4. Exemplar da Seção de Periódicos da Biblioteca Euclides da Cunha.

Para Hasenbalg (1979) o baixo potencial de ação coletiva dos pretos no Brasil encontra explicação também no processo de arregimentação de imigrantes para a produção capitalista emergente no início do século XX. Ao excluir o contingente de cor do setor fabril, conseqüentemente impediram-na do acesso a setores combativos da classe trabalhadora industrial. Teriam perdido a oportunidade de adquirir experiência nas lutas sociais daquele período Ou seja, “foram excluídos da aquisição de habilidades políticas e técnicas organizacionais que poderiam ter sido transferidas para os movimentos sociais negros” (HASENBALG, 1979, p. 249).

Revisitando o conceito de movimentos sociais, Goss e Prudêncio (2004) expõem que a partir da mudança de paradigma da concepção marxista do papel das classes sociais, em meados da década de 1970, a atenção à sociedade política desloca-se para a sociedade civil, e a atenção às lutas de classe desloca-se para os movimentos sociais. Isso significa que partidos e sindicatos perdem o lugar de protagonistas políticos para os movimentos centrados em questões antes reduzidas à esfera privada, tornando-as públicas, como as de gênero, de opção sexual e questões étnicas. Outra diferenciação em relação aos tradicionais sindicatos, partidos políticos e organizações trabalhistas, é que os movimentos sociais extrapolam os espaços restritos do político. Concebendo que o político é uma dimensão presente em toda a prática social, criam e politizam espaços alternativos de lutas.

Nesta revisão, Goss e Prudêncio (2004) dialogam com vários sociólogos, entre eles o francês Alain Touraine, para quem

(...) As novas contestações não visam criar um novo tipo de sociedade, mas ‘mudar a vida’, defender os direitos do homem, assim como o direito à vida para os que estão ameaçados pela fome e pelo extermínio, e também o direito à livre expressão ou à livre escolha de um estilo e de uma história de vida pessoais (TOURAINÉ apud GOSS e PRUDÊNCIO, 2004, p.80).

A formulação de Touraine vai ao encontro do sociólogo político alemão Claus Offe - inserido neste debate. Em sua análise política, Offe classifica os movimentos sociais como eminentemente políticos, operadores da reivindicação do reconhecimento como interlocutores válidos, com a finalidade de interferir nas políticas do Estado e em hábitos e valores da sociedade (GOSS e PRUDÊNCIO, 2004, p.86).

Esta revisão do conceito de movimentos sociais aplica-se às manifestações de viés musical problematizadas, e especialmente quando ela insere a proposta do sociólogo

italiano Alberto Melucci por uma redefinição para movimentos sociais e ações coletivas, considerando-os categorias analíticas e não fenômenos empíricos. Goss e Prudêncio (2004) interpretam a proposição de Melucci como a transferência dos conflitos sociais do sistema tradicional econômico-industrial para as áreas culturais, fazendo com que os atores coletivos assumam a função de revelar os problemas da sociedade (GOSS e PRUDÊNCIO, 2004, p. 80). Elas citam como exemplo os movimentos de cunho identitário que lutam por problemas específicos, suas particularidades e diferenças, mas tornam públicos debates que questionam a estrutura social e a regulação de poder na sociedade.

A discussão sobre movimentos sociais/culturais nos anos de 1970 demanda também a abordagem de contracultura. O sociólogo e historiador venezuelano Luis Britto García (1990) conceitua cultura como um construto social que se sustenta nas memórias individuais e nas redes simbólicas por meio das quais se comunicam. Ele argumenta que este modelo não é homogêneo assim como a sociedade também não é. Para García, memórias e culturas são sistemas que abrigam a pluralidade, se constituem pela heterogeneidade. Então, pondera, como toda cultura é composta de partes, as suas partes são a subcultura; toda parcialidade dela é subcultura. E é desta que pode emergir a contracultura, como explica o sociólogo.

Cuando una subcultura llega a un grande conflicto inconciliable com La cultura dominante se produce una contracultura: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discórdia entre grupos integrados ni protegidos dentro del cuerpo social. (GARCÍA, 1990, p 4)

As noções de García se adéquam ao “samba de raiz”, que se sentia desconfortável sob a legenda de cultura nacional, e é pontual ao tratamos da *black music*. Dunn (2001) apoia o inglês Paul Gilroy, para quem a música popular está na “gênese e no desenvolvimento” de uma “contracultura da modernidade do Atlântico Negro” e ela, a música, seria como um veículo-chave para as trocas transnacionais (DUNN, 2001, p. 206). Estudioso dos movimentos musicais brasileiros, em relação aos *black* cariocas, Dunn afirma:

Jovens afro-brasileiros (sic) se apropriaram desses produtos e ícones culturais para contestar a inclinação nacionalista de brasilidade, que tendiam a minimizar a discriminação e a desigualdade racial exaltando a identidade mestiças. (...) Quando a juventude afro-brasileira (sic) urbana começou a contestar abertamente a hegemonia racial na década de 1970, ela muitas vezes recorreu a outras formas de música diaspórica como o veículo mais eficaz de afirmação racial. (DUNN, 2001, p. 207)

Sem deixar de admitir o papel comercial que a *black soul* adquiriu para empresas multinacionais e mesmo nacionais, Dunn (2001) reconhece nela a capacidade motriz que teve na emergência do movimento de consciência “negra” no Brasil.

A vasta documentação disponível em bibliotecas, arquivos públicos e particulares, livros e informações midiáticas nos confirmam que as pelejas das pessoas de cor transmitiram-se às gerações subseqüentes, dos escravizados aos seus descendentes dos anos 1970 e 1980. Houve confrontos em várias fileiras, com arranjos variáveis, com diversificados sentidos inventados e dirigidos conforme as oportunidades encontradas e criadas frente às contrariedades com que se depararam.

Havia ritos e danças, mas também enfrentamentos físicos, revoltas, ações tidas como amorais e mesmo criminosas por parte dos pretos. Ainda houve negociações, embates em nível intelectual e político no questionamento, enfrentamento e disputa de poder. Podemos destacar três exemplos:

- 1 - As irmandades religiosas erguidas no século XVIII: construir uma igreja, com caráter de irmandade, reunindo pretos letrados em matéria jurídica e contabilista; tendo como intento o ensino formal de escravizados, uma caixa de pecúlio para crianças órfãs de cativados e angariação de fundos destinados à compra de alforrias demandou negociações desde a consecução do terreno à permissão das autoridades eclesiásticas e imperiais (CUNHA, 2004, pp. 15, 39, 41, 48, 51);
- 2 - Uso da imprensa nos séculos XIX e início do XX: jornais editados por pretos e mestiços foram tribunas para o clamor pela abolição e defesa dos direitos humanos, civis e igualdade de oportunidades dos descendentes de africanos no Rio de Janeiro (bem como em outras cidades brasileiras) do século XIX, sendo exemplo *O Mulato* (que mudou o nome para *O Homem de Cor*), *O Brasileiro Pardo*, *O Cabrito*, *O Lafuente*. O número de periódicos era de tal modo significativo que originou o conceito de “imprensa negra”, entendida como o conjunto dos jornais publicados com a intenção de criar meios de comunicação, educação e protesto para os leitores aos quais se dirigia, na definição de Santos

(2011, p. 85)¹⁵¹. Nesta imprensa se destacou o abolicionista e jornalista José do Patrocínio.

- 3 - Formação política: ao se falar em defesa de direitos humanos e civis no Brasil, é imprescindível considerar os sobressaltos na vida civil, marcada por regimes de exceção, recessos do Congresso por decretos imperial (com Dom Pedro I) e republicanos, eleições presidenciais indiretas, clandestinidades, proibições de reunião e manifestação, empastelamento de jornais e obstrução de partidos políticos. Um destes foi a Frente Negra Brasileira, com ramificação no Rio de Janeiro, organizada como partido em 1936. Foi dissolvido um ano depois, quando o então presidente Getúlio Vargas implantou o Estado Novo.

É possível, pois, perceber as transformações dos pretos cariocas em movimentos progressivos nas lutas contra o poder dominante branco em suas várias representações e em sucessivos períodos, desde a vigência da escravatura até as décadas finais do século XX.

¹⁵¹ Santos informa que a expressão “imprensa negra” foi cunhada pelo sociólogo francês Roger Bastide, no Brasil.

2 Dizeres e atitudes na linguagem de sambistas e de *black*

Este capítulo será apresentado em cinco seções, entendendo as falas e atitudes como elementos de comunicação em todas as suas formas possíveis de produção de sentidos; divulgar propósitos, conseguir convencimentos, atrair adesões, sugerir reflexões, criar novas redes de significação, contestar e subverter ideologias. Na primeira parte, justifico a inserção de conceitos de Mikhail Bakhtin (2006) na problematização entre a *black music* e o “samba de raiz” por meio dele mesmo e de alguns dos seus interlocutores. Na segunda seção, a análise recai sobre discursos verbais de sambistas e *black*. Primeiramente examinamos o manifesto da Quilombo – lançado com a fundação da escola, em 1975, onde se expõem as insatisfações e ideais do grupo “samba de raiz” – e declarações de Candeia e sambistas nos jornais. Na sequência, analisamos os discursos de Dom Filó, uma mensagem-questionamento que ele dirigia aos frequentadores, em todos os bailes de *black soul*; e dizeres de praticantes e simpatizantes daquela manifestação que foram publicados na imprensa.

Embora letras de músicas constituam discursos e tenham expressado o pensamento do “samba de raiz” a respeito das transformações indesejadas no samba e do comportamento dos jovens *black*, elas não são analisadas. Há referências a sambas quando considerados relevantes nos diálogos entre as duas manifestações ou com a sociedade em geral. Nosso argumento é que não há possibilidades comparativas por que as músicas da *black music* eram na sua quase totalidade instrumentais. Quando havia, as letras eram em inglês, as quais são descartadas na análise, pois a fala pressupõe todo um esquema cultural do qual se vale o indivíduo para se expressar, como observa Sahlin (2004, p. 307), e a cultura estadunidense nos é estranha para o propósito do nosso trabalho.

Na terceira seção avaliamos as imagens, os gestos, atitudes e aparências dos sambistas e *black*. Este conjunto é considerado enunciações, porque, ao adotar um entre vários elementos como referência, pressupõe-se que a escolha recaia sobre o elemento pelo qual o indivíduo se sente afetado e desejaria produzir o sentido.

Na quarta seção, analisamos os discursos dos sambistas defensores da tradição sobre os *black* e dos *black* sobre o samba e os sambistas. Nesta contraposição é possível

revelarem-se as convergências e as divergências das duas manifestações. Deixamos para o final do capítulo a seção que mostra os discursos dos meios de comunicação sobre as duas manifestações. Algumas focalizam os sambistas, outras dirigem seus olhares aos *black* e há casos em que colunistas de jornais comparam as duas manifestações. Análises de acadêmicos também são incluídas neste tópico. O propósito nesta seção é verificar a repercussão que as ações das duas correntes tiveram na sociedade.

Quando recorrermos a Bakhtin (2006), valemo-nos dos seus interlocutores, cujas discussões, formulações, interpretações e extensões empreendidas à obra do pensador russo justificam seu uso como recurso para a compreensão do “movimento negro” pelo viés da cultura musical. Encontramos a viabilidade para atingir o objetivo no esforço de pensar a condição humana em sua globalidade, na concepção radicalmente social do homem, presente em Bakhtin (FARACO, 2007, p.100), pois o que intentamos é examinar a palavra, destringer o enunciado, o discurso, com vistas a alcançar o modo com o qual sambistas e *black* interferiram no processo social brasileiro tentando a transmutação da segregação subjetiva institucionalizada.

Ao discutir e reformular a teoria da expressão, Bakhtin (2006) define grosso modo, segundo ele próprio, a expressão como a composição de duas faces: uma delas é o conteúdo, subjetivo, que se forma no interior do indivíduo resultado de sua interação social; a outra face é objetiva, quando o indivíduo emite seu conteúdo a um interlocutor, que pode ser uma outra pessoa ou ele próprio em lucubrações. À emissão desse conteúdo, Bakhtin (2006) denomina enunciação, que é produzida por um código de signos estabelecidos também na interação social, prescindível da “interação verbal” determinada pelas condições sociais imediatas, de locutor para interlocutor, de locutor para um auditório social (BAKHTIN, 2006, p. 111). No entendimento dele, a enunciação insere-se irremediavelmente no diálogo em toda comunicação verbal, em que a voz é usada como um elemento da expressividade.

(...) entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção. Não se pode, evidentemente, isolar a comunicação verbal dessa comunicação global em perpétua evolução. Graças a esse vínculo concreto com a situação, a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar. (BAKHTIN, 2006, p.126)

A interação neste caso requer um conjunto de códigos inteligíveis aos dois lados, com algo além de palavras; códigos que governam a interação verbal ao qual Bakhtin (2006) nomina *tato*. Entende Stam (2000) que o falante usa sua percepção imbuída de “algum tipo de forma ideológica” para dispor de um estoque de signos sociais ao se dirigir a um ou mais destinatários (STAM, 2000, p. 33). O *tato* seria o regulador do comportamento gestual, da expressão corporal, e da modulação da voz do locutor. Esta regulação levaria em conta a geração, o gênero, a classe social, o poder decisório, enfim, fatores concernentes aos objetivos do diálogo e até a emoção do locutor e do receptor no ato da fala. A reflexão de Bakhtin nos faz concordar com Carlos Alberto Faraco (2007): “Bakhtin é um barato!”, ao incluir Bakhtin entre os “valiosos (...) pensadores que buscaram elaborar aquilo que se costumava chamar de *antropologia filosófica – isto é, uma abordagem mais globalizante das realidades humanas e não nas teorias e modelos formais de fragmentos de coisas*” (FARACO, p. 100, grifo do autor,).

Bakhtin tinha apenas 24 anos ao escrever o ensaio referido acima, lembra Brait (2007), que vê no pensador russo a “constituição de um conceito de linguagem ligado ao esboço de uma teoria do conhecimento, incluindo as questões da relação dos sujeitos com o mundo e a dimensão assumida pela linguagem nessa relação”. Brait interpreta este ensaio como uma tentativa de Bakhtin em “estabelecer uma síntese entre a sensibilidade, o ato vivido, e a razão”, sugerindo as bases para uma “filosofia da linguagem”, uma “semiótica das ideologias”; e reproduz a explanação do autor:

Nenhum conteúdo poderia ser realizado, nenhuma ideia poderia ser realmente pensada, se não fosse estabelecida uma ligação essencial entre o conteúdo e seu tom emocional-volitivo, isto é, o seu valor realmente confirmado para o pensador. Experimentar ativamente uma experiência, pensar ativamente a ideia, significa não ser absolutamente indiferente a ela, significa afirmá-la como forma emocional volitiva. O pensamento real atuante é o pensamento emocional-volitivo, o pensamento entoante, e essa entonação adere de um modo essencial a todos os elementos do conteúdo semântico da ideia no ato performado [do procedimento] e põe-se em relação com a experiência-evento singular. É precisamente o tom emocional-volitivo que orienta e afirma o semântico na experiência singular (BAKHTIN apud BRAIT, 2007, p. 67).

Ao avaliarem, esmiuçarem, decomporem livros e trabalhos escritos pelo próprio Bakhtin, ou a ele atribuídos ou atribuídos a integrantes do seu Círculo, como Voloshinov e P. N. Medvedev, os interlocutores trazem uma considerável contribuição para o

entendimento das teorias e a aplicação delas aos estudos atuais, em especial a filosofia da linguagem, baseada no dialogismo, que Bakhtin desenvolveu. Um desses interlocutores é Robert Stam (2000). Este reforça ainda mais nossa convicção ao apontar a ênfase de Bakhtin (2006) à heterogeneidade concreta da palavra nas manifestações de linguagem em situações sociais concretas; e declarar a relevância do filósofo para o estudo da vida cultural brasileira (STAM, 2000, p.12).

Ao abordar o dialogismo, observamos por meio de Faraco (2007), que a noção de diálogo vai além da comunicação verbal entre dois indivíduos. O próprio Bakhtin (2006), em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, elucida a amplitude da noção, esclarecendo que diálogo, além de ser uma das expressões verbais entre pessoas, é “toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”, que suscite discussões, comentários, críticas, enfim, reações multilaterais, seja ele realizado em voz alta ou não (BAKHTIN, 2006, p.125-126). Ou seja, o diálogo é possível entre vozes, textos e imagens. Beth Brait (2007) observa que dialogismo refere-se ao

permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem (BRAIT, 2007, p. 69).

É do que trata esta dissertação ao problematizar o rompante de um segmento submisso numa sociedade cujo *ethos* polifônico, heteroglota, em permanentes diálogos sobre plataformas das mais diversas, caracteriza constantes disputas, pleitos políticos, poderes de decisão, dispositivos de deliberação expressos em ideologias conflitantes em razão do acúmulo de saberes que se entrecruzam na relação social de etnias distintas e fenótipos diferentes. Pensares que se confrontam em razão da ação da ideologia dominante persistente, desde a implantação das relações de produção escravista no Brasil. Este contexto confirma a assertiva de Stam (2000) sobre a inserção de Bakhtin, a começar sobre a noção de alteridade.

Escreve Brait (2007) que a relação entre o “eu” e o “outro” é o eixo do percurso reflexivo de Bakhtin na procura de possíveis respostas às mesmas perguntas, ao buscar compreender como o discurso funciona na produção do sentido e da significação. Equivale a ir além dos clichês, numa constante tentativa de perceber a diferença do que tem a aparência do mesmo, redimensionar a “significação a partir de materiais à primeira vista

cristalizados” (BRAIT, 2007, p. 62). Ao arrazoar sobre a alteridade como eixo para a noção de dialogismo em Bakhtin, Stam (2000) acrescenta que, segundo o pensador, cada indivíduo ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo, sendo, na sua individualidade, responsável ou “respondível” pelas atividades que exerce, atividades que exercidas entre o “eu” e o “outro” têm na comunicação uma importância capital. Nessa linha de raciocínio, o “eu humano (...) depende do meio social, que estimula sua capacidade de mudança e resposta” (STAM, 2000, p.17). De forma mais explícita:

O que vemos, é determinado pelo lugar de onde vemos. Em se tratando de um diálogo humano, observa Bakhtin, posso ver o que você não pode ver (você mesmo, sua expressão, os objetos que estão por detrás de você e você vê o que não posso ver. Essa necessária e produtiva complementaridade de visões, compreensões e sensibilidades, forma o cerne da noção bakhtiniana de diálogo. Esse processo de diálogo, de autocompreensão através da alteridade, através dos valores do outro, começa cedo, quando as crianças veem-se a si próprias através dos olhos da mãe (...) e prossegue durante toda a vida. (STAM 2000, p. 17)

O raciocínio de Faraco (2007) é de que o vanguardismo de Bakhtin está em ver a linguagem como atividade sócio-semiótica “entre indivíduos socialmente organizados, isto é, constituídos e imersos nas relações sociais historicamente dadas e das quais participam de forma ativa e responsiva”, e, dessa forma, ampliando o senso de social de sujeito e linguagem (FARACO, 2007, p.103). Remetendo-se à leitura que o filósofo e linguista italiano Augusto Ponzio faz da obra de Bakhtin, Faraco (2007) percebe que a alteridade se institui nesse universo dialógico como condição da identidade, isto é, “os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus” na interlocução (FARACO, 2007, p. 106). Pois, para Ponzio, “a razão dialógica é a crítica da categoria de identidade enquanto categoria dominante do pensamento e da prática ocidentais” que põe em cheque o sistema de reprodução social em que predomina a mistificação da identidade sem alteridade (FARACO, 2007, p. 107). Pois, sendo o sujeito um ser social, sua “consciência individual” é constituída e reformulada a partir da interação com as “consciências individuais” dos outros, por meio da linguagem, “do discurso vivido e partilhado por seres humanos” (STAM, 2000, p. 30).

No pensamento de Stam (2000), ao desenvolver a teoria da “translinguística”, ou seja, o papel dos signos na vida e pensamento humanos, e da natureza do enunciado na linguagem, Bakhtin repõe os signos na consciência interindividual, e também lhes atribui

natureza social, ideológica, que simultaneamente reflete a realidade, materializa-a e – acrescentamos – também a distorce.

A noção de alteridade aplica-se aos processos de identificação entre os *black*, os sambistas e os intelectuais pretos ativistas nas décadas 1970/80; na interrelação dos grupos, e na relação destes, em conjunto, no processo de identificação e/ou desidentificação com a sociedade brasileira – abarcante dos instrumentos alimentadores, reprodutores e executores da ideologia de exclusão de uma própria parte dela: os descendentes dos escravizados.

Houve, no período citado, um intenso embate pela conquista do lugar da enunciação que caracterizou a linguagem como “um campo de batalha social” conforme formulação de Bakhtin (STAM, 2000, p. 30). A perspectiva do antropólogo social Jacques D’Adesky (2011), africano de Ruanda, de longa vivência no Brasil, confirma Bakhtin ao tratar da reivindicação da alteridade na postura político-ideológica de intelectuais e lideranças do “movimento negro” no final do século XX. Do ponto de vista de D’Adesky (2011), o “movimento negro”, como composição de grupos subalternos, apoderou-se do processo de construção do **seu** discurso e da **sua** imagem como coletivo, subvertendo as redes de significação negativa, prenhe de preconceitos e estereótipos, redes produzidas pelo poder detentor do domínio e controle da hierarquia social.

Seria mais judicioso, sem dúvida, utilizar doravante a expressão "tomada do poder de enunciação" em lugar do termo "reapropriação", o qual subentende uma retomada de posse de alguma coisa, no caso presente, de um discurso, de uma imagem e de uma memória. Por "tomada do poder de enunciação" designamos, antes de tudo, que se trata de mais que a retomada de um simples discurso existente. Também não se trata apenas da tomada de posse dos discursos estabelecidos, mas igualmente de uma reação, de uma releitura e de uma crítica que permitem a ocupação do "território intelectual" por outras concepções do discurso. (D’ADESKY, 2011, p.100)

E ao tomar o poder de enunciação, o “movimento negro”, no qual se incluem a *black music* e o “samba de raiz”, usou do caráter polissêmico da palavra, inserindo o termo “raça” no “campo de batalha social” e incorporando-a às ferramentas de luta política, intentando, assim, legitimar o autoconhecimento, a construção da identidade e a autorrepresentação. D’Adesky (2011) cita a expressão “consciência racial”, inaugurada pelos intelectuais brasileiros, na qual sintetizavam e com a qual anunciavam e justificavam o construto da rede de significação subvertida, em andamento nos anos 1970/80.

Ao reinterpretarem subjetivamente o termo "raça" como socialmente construído, os intelectuais e líderes do Movimento Negro assumem uma posição política que remete à constatação da semântica de que uma mesma palavra pode ter diversas significações ou designar objetos diferentes. E ainda que seus adversários tentem precisamente atribuir aos líderes do Movimento Negro um pensamento racista baseado na promoção de uma essencialização das raças, é preciso aceitar que a implementação de políticas públicas de ação afirmativa pressupõe a identificação dos grupos que se quer promover, ou seja, uma "racialização" da sociedade. Mas evidentemente esse deslocamento semântico do termo "raça", considerado uma "ferramenta estatística", não é levado em conta pelos adversários das políticas de ação afirmativa, que se recusam, nos debates públicos, a admitir que uma mesma palavra, no caso, o termo "raça", possa ganhar uma outra conotação, distante da interpretação biologizante do racismo científico. (D'ADESKY, 2011, p. 100)

Informa este antropólogo que a composição “consciência racial” foi tornada “Consciência Negra”. Nessa linha, infere-se que também houve a apropriação da palavra “negra”, designativa de inferioridade mental, intelectual e laborativa, quando associada à “raça” na classificação da espécie humana em séculos anteriores; categorização adotada no Brasil¹⁵² para perpetuar o escravismo e, depois dele, manter os descendentes dos escravizados africanos à margem, na “base da pirâmide” social, no entendimento do “movimento”. A interpretação do escritor Nei Lopes indica essa pressuposição.

Consciência, todos sabemos, é sinônimo de discernimento; é percepção clara sobre o que se é, se faz ou se diz. "Consciência Negra", então, é a reflexão sobre as razões que levaram e levam a essa desvantagem dos afrodescendentes no todo da sociedade brasileira, procurando soluções. É trabalhar para que todos compreendam a necessidade de termos um país onde as pessoas não sejam só "iguais perante a lei", e, sim, respeitadas em suas singularidades, tendo todo o direito de expressá-las e demonstrá-las. Consciência Negra não é "racialismo", racismo, ou complexo de inferioridade. É apenas um desejo coletivo de, nós, negros, podermos ser o que somos, sem nos isolarmos, e sem odiar ou menosprezar quem quer que seja. É a vontade de, junto com todos, construirmos uma sociedade

¹⁵² SKIDMORE, Thomas E. (1976) em, *Preto no Branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, p. 54 a 81, discorre sobre três as “escolas racistas” do século XIX que exerceram profundas influências sobre a intelectualidade brasileira entre os anos de 1870 e 1914. Foram elas: a escola etnológico-biológica, de formulação filosófica, nascida nos Estados Unidos nas décadas de 40/50; a segunda foi a escola histórica, que emergiu na Europa e Estados Unidos, estabelecendo que os anglo-saxônicos como os triunfantes no controle do mundo devido ao determinismo ditado pela natureza e pela própria História; a terceira escola era o darwinismo-social, que explicava o processo histórico-evolutivo das raças “superiores” predominando sobre as “inferiores”, segundo seus defensores, fadadas ao desaparecimento na medida em que houvesse hibridação das raças, e a “superior”, branca, predominaria. Esta última escola fez deflagrar a defesa do “ideal do branqueamento” da população brasileira com políticas de imigração europeia.

mais humana e mais justa, formada pelas contribuições de todos os povos que constituem a nação brasileira.

O emprego do signo verbal “negra”, utilizado sob suposta cientificidade para humilhar e submeter, granjeia uma significação outra a ser conjugada ao signo “consciência”, capacidade racional de refletir, diferir, discernir, como explicou Nei Lopes. A professora Azuete Fogaça, da Universidade Federal de Juiz de Fora, estende a explicação, acrescentando que “Consciência Negra” também passa a denotar conhecimento, a compreensão e a disposição de lutar e interferir no processo social para a mudança da realidade que se impõe sobre os subjugados:

Significa criar modelos positivos, para que as crianças e os jovens negros acreditem que podem ser professores, engenheiros ou médicos, que não há nada de errado em ter nariz chato e pele escura, que ninguém nasce predestinado a ser criminoso ou prostituta e que é preciso se organizar para enfrentar os mecanismos sociais que perpetuam a desigualdade. No Brasil, apelar para a miscigenação e se dizer negro é fácil. Difícil é viver como negro. Quando eu era menina, eu era apenas uma mestiça de pele marrom. A vida me ensinou a ser negra.

Embora considere que o vocábulo “raça” remeta às teorias racialistas usadas para dividirem os humanos entre raça superior (branca) e inferiores (indígena, amarela e negra), em que os africanos de pele escura estão na base deste patamar, D’Adesky pondera que seu uso pelo “movimento negro” é “apenas um pecado venial” cometido em nome dos objetivos da implantação de políticas públicas que promovam a positivação social dos descendentes de escravizados. Ele argumenta que a “racialização” é usado como instrumento estatístico na identificação dos grupos visados para a implementação de políticas afirmativas (D’ADESKY, p. 100,101). Como é o caso dos censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e do Ministério da Educação e Cultura que mantém os quadros cor/raça para coleta de dados sobre a população e estudantes (RAIM, 2011, p. 45).

A subversão dos vocábulos “negro/negra” e “raça” em favor da causa pelejada foi possível porque os fenômenos ideológicos se materializam na comunicação social exercida pela linguagem; e “a palavra é o fenômeno ideológico por excelência” por ser em si um signo, o mais puro, revelador das formas ideológicas gerais da comunicação semiótica. Por terem caráter neutro em relação a qualquer função ideológica específica, as palavras têm a capacidade de atender a diversas funções ideológicas, tais como a estética, científica,

moral, religiosa; e “servem de trama a todas as relações sociais, em qualquer domínio” (BAKHTIN, 2006, p. 34).

É o que Hall (1997) chama de “referências discursivas”. Ele categoriza a linguagem como elemento privilegiado na construção e na circulação do significado, e vincula cultura e discurso ao assegurar que a “cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas às quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL 1997). O sociólogo critica a separação tradicional entre os fatores “materiais” e “simbólicos”, entre as “coisas e os “signos”. Entende que as práticas sociais ocorrem e produzem efeitos de acordo com as referências que se tenha dos termos empregados e dos valores a eles atrelados. No caso das práticas econômicas, exemplifica, a distribuição de riquezas e dos recursos econômicos é considerada justa e equânime conforme a referência que se tenha de justiça e injustiça. Podemos dizer então que no caso dos pretos brasileiros, a tentativa de reverter alguns termos depreciativos tinha como objetivo a mudança do entendimento sobre o referencial discursivo discriminatório que remetia ao segmento de cor e suas práticas sociais.

Como é possível presumir pelas declarações de D’Adesky (2011), Lopes (2009) e Fogaça (2009), uma série de incômodos para os indivíduos pretos compunha elementos identitários que afluíram ora para o “samba de raiz”, ora para a *black music*: os entraves à ascensão social pela barreira da cor, os constrangimentos constantes produzidos por um imaginário social construído por séculos de escravocracia e mantido após tal regime, a padronização estética a que tentavam se submeter.

Por suas referências, eram duas vertentes que, embora diferenciadas, nos levaram a identificar a recorrência da exteriorização de insatisfações e anseios latentes à medida que emergiram. Caracterizou-se, a nosso ver, uma nova construção ideológica do que significava ter pele escura no Brasil. Nas palavras, gestos, danças; individualmente e em conjunto; em mensagens dirigidas entre e para os membros dos grupos, e para o exterior deles. Com tais ações, presumível é que instauraram uma nova consciência, materializando-a de variadas maneiras e em momentos intencionados e espontaneamente, ao anunciarem a negritude. Nota-se aí, o caráter da proposta de uma ideologia contrária à experimentada até então, a do segregacionismo velado. Em Bahktin, se encontra a explicação para a expressividade da consciência que emergiu.

(...) a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. (...) Enquanto a consciência permanece fechada na cabeça do ser consciente, com uma expressão embrionária sob a forma de discurso interior, o seu estado é apenas de esboço, o seu raio de ação ainda limitado. Mas assim que passou por todas as etapas da objetivação social, que entrou no poderoso sistema da ciência, da arte, da moral e do direito, a consciência torna-se uma força real, capaz mesmo de exercer em retorno uma ação sobre as bases econômicas da vida social. Certo, essa força materializa-se em organizações sociais determinadas, reforça-se por uma expressão ideológica sólida (a ciência, a arte, etc.), mas, mesmo sob a forma original confusa do pensamento que acaba de nascer, pode-se já falar de fato social e não de ato individual interior. (BAKHTIN, 2009, p. 120)

No caso dos sambistas e *black* cariocas, é admissível que intentaram penetrar a nova consciência no sistema e, em alguns setores, com sucesso, como no caso da estética europeia dominante dos cabelos lisos, das roupas com motivos afros, de imposição de datas memoráveis, questionamentos à isotopia, como mostraremos nos capítulos dedicados à memória, à identidade, e, particularmente, no subcapítulo que aborda a visibilidade e espetacularidade.

2.1 A palavra do “samba de raiz”

Bakhtin (2006) refere-se, em termos gerais, a uma linguagem praticada em conformidade ao meio social no qual o indivíduo está inserido, o tempo histórico em que se situa e à plateia que lhe está disponível. Sendo pretos, sambistas e *black* viviam em uma sociedade extremamente móvel, em que a “discriminação racial forte, presente e atuante nos processos de mobilidade poderia garantir a persistência da desigualdade racial”, como compreende Osório (2008, p. 92). Desigualdade que vigorava, inclusive, na música dos anos de 1980, como criticou Nei Lopes, aludindo ao que chamou de “escaninho do ‘pop-rock’ e o da MPB, (...) no qual o samba – salvo raríssimas exceções – só tem ingresso quando criado ou interpretado pelos filhos não negros da alta burguesia ou da classe média urbana” (LOPES, 2008, p. 95). Nei participou da fundação da Quilombo, cujo manifesto – transcrito na íntegra – alertava:

Estou chegando. Venho com fé. **Respeito mitos e tradições.** Trago um **canto negro.** Busco a **liberdade.** Não admito **moldes.** As **forças contrárias** são muitas. Mas não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho

certeza da **vitória**. Minhas **portas estão abertas**. Entre com **cuidado**. Aqui, todos podem **colaborar**. Ninguém pode **imperar**. **Teorias** deixo de lado. Dou vazão à **riqueza de um mundo ideal**. A **sabedoria** é meu sustentáculo. O **amor** é meu princípio. A **imaginação** minha **bandeira**. Não sou radical. Pretendo, apenas, **salvaguardar** o que **resta de uma cultura**. **Gritarei** bem alto explicando **um sistema** que **cala** vozes importantes e permite que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou **franco atirador**. Não almejo glórias. Faço questão de não virar **academia**. Tampouco **palácio**. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo **-ão**. Nada de forjadas e mal feitas especulações literárias. **Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais**. Eu sou **povo**. **Basta** de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem. **Quero sair pelas ruas dos subúrbios**, com minhas **baianas rendadas sambando sem parar**. Com minha **comissão de frente digna de respeito**. **Intimamente ligado às minhas origens**. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, **profissionais: não me incomodem, por favor**.”^{153 154}

Os dizeres acima indicaram não apenas uma apresentação, mas constituíram o que seus fundadores chamaram **manifesto**. Levam a crer que a pretensão era estabelecer um marco expositor de razões que justificassem seus atos, uma declaração pública e solene. Alguns termos foram grifados porque eles apontam sentidos que os fundadores da Escola pretenderam produzir. A começar por quem fala. É possível inferir que à Quilombo foi atribuída a voz ao fazê-la representar-se como instituição, mas no discurso a Escola funcionou como o amplificador das vozes de seus idealizadores, que tomaram para si a representatividade das camadas populares; eles teriam assumido “o poder da enunciação”. Não se disse que ela estava declarando, usou-se a primeira pessoa. Não era o **nós que estamos**, e sim o **eu**, o cada um daqueles que compunham a escola de samba, cada “consciência individual” constituindo-se em coletivo, em uníssono.

Note-se que o nome da escola não foi citado em momento algum, embora, em uma cadeia simbólica, tenha sido um referente aos quilombos, que remetem à resistência, à luta, à abrangência de etnias, de gente perseguida pelo poder dominante, às comunidades agregadoras quilombolas, muitas das quais sobreviveram graças a políticas de negociação com o seu entorno e aliados.

¹⁵³ Ver mais em : “*Candeia: Samba e Resistência*” www.cecac.org.br. O manifesto foi escrito por , João Baptista Vargens , na época, recém-formado em Letras, após encontros com Candeia para articulação da escola em dezembro de 1975. Vargens narra como escreveu o manifesto no vídeo “*Eu sou povo*” , postado por Luis Couto, disponível no site <http://www.youtube.com/watch?v=NIVJTcOyXbI>, acessado em 13.01.2013. Atualmente, Vargens é professor titular de Língua Árabe da Universidade Federal do Rio de Janeiro; e na área musical escreveu vários livros, entre eles *Candeia luz da inspiração*, em 3 edições, sendo a 1ª pela Funarte/Martins Fontes, a 2ª pela Funarte, em 1997, e a 3ª pela Editora Almadena.

¹⁵⁴ Todos os grifos nos textos das análises do discurso são da mestranda.

A frase **Estou chegando** soava como uma anúncio e também uma advertência. Primeiro, chamava a atenção o emprego do tempo verbal gerúndio em vez do pretérito ou futuro. No lugar do pretérito passado **cheguei**, como uma ação acabada, ou do futuro do presente **chegarei**, em que a ação se fará o manifesto optou pelo contínuo que o gerúndio denota: **chegando** a algum lugar, vindo de algum lugar. Soa como um aviso de que algo se aproxima, está em produção, e haja uma preparação para recepção a esta chegada. Embora não nominasse o local de onde partiu, as primeiras frases proporcionam pressuposições que levam a crer que se trata de uma cultura. Em breves definições, a palavra **fé** remete à religião, crença sem a interferência da ciência; **mito**, ao mito fundacional de um povo pelo qual se entendem e se explicam os fenômenos; **tradições**, os costumes criados para regular um corpo social e mantidos, guardados, transmitidos entre gerações. Indo além, **fé**, **mito** e **tradições** lembram o ritual de ligação iniciática descrita por Sodré (2005): “processo complexo de entrada do indivíduo no ciclo das trocas simbólicas”, em que “os conhecimentos iniciáticos passam pelos músculos do corpo, dependem (...) do contato concreto dos indivíduos, por intermédio do qual o axé se transmite” (p. 96). Axé, na cosmogonia nagô, semelhante à banto, é a força vital que garante aos seres vivos capacidade de existência e transformação. Lembro que no capítulo dedicado à cultura consta que os nagô e banto quase totalizam a ascendência dos pretos cariocas.

Ao declarar que transportava um **canto negro**, revelava-se o lugar de origem, pois não era apenas de um ambiente a outro ou de um tempo a outro que o manifestante conduzia um canto qualquer. Acoplado ao qualificativo **negro**, o condutor desse canto veiculava nele mitos e tradições que preservava e transmitia na continuidade que o gerúndio **chegando** sugere. Também remontava aos cânticos de dor e de alegria, de festas e ritos que impregnaram os ares da África e da América, desde que neste continente foram “descarregados”. Presume-se que, pelos dizeres da anúncio, quem falava era um descendente de africano tornado cativo no Brasil, capaz o suficiente para vencer as muitas **forças contrárias**, pois estava certo de obter a **vitória** sobre elas. Teria recebido o Axé, garantia de existência e transformação, reitero.

Ao colocar em sequência as frases com as palavras **portas abertas**, **cuidado**, **colaborar**, **imperar** e **teorias** subentende-se que havia uma advertência – embora não se fale em punição – a quem tentasse penetrar naquela comunidade assemelhada a uma comunidade litúrgica. Haveria boa receptividade desde que houvesse **colaboração**,

trabalho conjunto, cooperativo, que pressupõe o respeito mútuo nos fazeres, sem prevalências ou dominações. O neófito, especialmente o intelectual, afeito a teorias, teria de comungar das práticas comunitárias, em oposição ao racionalismo e à “ordem abstrata dos valores e dos conceitos” (SODRÉ, op. cit.). Iria seguir os preceitos e compartilhar daquelas práticas de acordo com a concepção quilombola de **riqueza num mundo ideal: sabedoria, amor e imaginação**. Aí presente mais uma contraposição, desta vez ao racionalismo da **academia** e à riqueza monetária e econômica do **palácio**, como lugar de poder e sinonimizado como opulência e ostentação no imaginário social; de onde governam mandatários que muitas vezes oprimem por leis, trabalhos, tributos, retaliações, castigos. **Imperar, academia e palácio** também remetem a escolas de samba que aceitaram as mudanças dos desfiles de carnaval: Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro e a Mangueira, cuja quadra tem o nome de Palácio do Samba.

A permanência um tanto demorada na análise deste manifesto se justifica pela densidade sígnica contida nele. Por isso, voltamos ao **mundo ideal** onde, supostamente, a **riqueza** seria incontabilizável, porquanto perceptível pela **sabedoria** herdada, captada e praticada nas **tradições** – na visão “da Quilombo”, ou seus locutores - imprecificáveis e pela ligação cósmica adquirida na iniciação pelo repasse do Axé. A idealização dos quilombolas compreenderia ainda uma filosofia de vida baseada no **amor** entre uma comunidade na qual sua potencialidade criativa, constituinte da sua **imaginação**, era tornada **bandeira**, um distintivo a ser exibido, reverenciado e defendido como um pavilhão nacional.

Indícios levam a crer que “a Quilombo” ao pretender **salvaguardar** a cultura popular, dizendo-se **povo**, seguiria a justaposição dos verbos *salvar* e *guardar*: quanto ao primeiro, livrar do perigo, da ruína, preservar; e o segundo, vigiar, proteger, memorizar. Todo esse cuidado seria, presumivelmente, para, segundo o manifesto, manter o que **resta de uma cultura**. Inevitavelmente, o termo atrai a reflexão de Nora (1993 p. 8) sobre os vestígios, necessários ao homem moderno para que possa, e mesmo assim, debilmente, aproximar a memória, a tradição, da história.

Depreende-se que na visão dos sambistas dissidentes das chamadas grandes escolas, da cultura trazida pelos africanos e ressignificada no Rio de Janeiro, a duras penas, com os instrumentos de que dispunham e criavam, sobravam fragmentos que, mesmo

nessas condições, estavam em disputa. Haveria disposição para disputá-los. Pleonasticamente, **gritando bem alto**. Não se tratava de esbravejar contra o **sistema**, mas de **explicar** como ele funcionava na instauração do silêncio, do esquecimento, do apagamento, fazendo **calar**. Quem explica algo é porque dele entende; é porque sabe do objeto em foco; quem explica ensina e é isso que o manifesto “da Quilombo” indicava: a pretensão de esclarecer o funcionamento de um sistema no qual ela inseria os intelectuais, artistas plásticos e todos que intervinham na cultura “golpeada”.

Mas o ensinamento a que se propunha a Escola pressuporia, para ela, a **liberdade** do exercício das capacidades populares em obediência às tradições nas quais confiavam. No caso das **baianas rendadas**, e aspectos **intimamente** ligados às **origens**, depreende-se uma evocação, mais uma vez, à memória. Desta vez, das “tias” baianas que para o Rio vieram e em suas casas praticaram, negociaram, guardaram e preservaram aspectos da cultura musical e religiosa africana aos quais se atribui o berçário do samba de terreiro. Abrindo as portas de suas moradas, as “tias” agregaram em torno dessa cultura pretos, mestiços, brancos, pobres, iletrados e até eruditos que a propagaram a ponto de ser estatuída como emblema nacional.

Sair pelas ruas dos subúrbios conecta-se com **liberdade** e **moldes** exigidos pelas mudanças impostas nos desfiles do Centro da cidade. Dali, os sambistas foram afastados para bairros periféricos. Neles é onde residiria a intimidade do sambista com as **origens**; nas comunidades que emprestam ao samba seus saberes herdados pela ancestralidade. Nas ruas suburbanas não existem arquibancadas. E quem **colabora** com a agremiação pode assistir à sua exibição porque não precisa pagar ingressos, obrigatórios ao acesso à passarela oficial da Rua Marquês de Sapucaí. Nas ruas dos subúrbios também não há fotografos da imprensa nem transmissão televisiva e, portanto, na visão “da Quilombo”, artistas ou socialites não pretenderiam tomar o lugar das moças e senhoras da comunidade.

Este clamor pela proximidade com as origens soa tal qual um lamento definido por Nora como o fim das sociedades-memória e das ideologias-memória (op. cit.), responsáveis por conservar e transmitir às gerações os valores legados por seus antecessores. Se este era o anseio, presume-se que, no mínimo, havia desagrado com a sociedade e a ideologia daqueles anos 1970/80. No mínimo, um confessado **incômodo** que requeria o distanciamento da tecnicidade, das regras impostas aos desfiles das escolas por **artistas plásticos, cenógrafos, outros profissionais** referidos e pelo poder público. A

definição dos responsáveis pela insatisfação indica a revelação do sistema contra o qual a Quilombo – seus representados – se posicionou como um **franco atirador**, atirador de elite, que sob um rigoroso treinamento aprende a atingir acertadamente o alvo.

Neste discurso há um implícito reconhecível apenas quando se desvendam seus locutores. Aludo à oposição de **academia/intelectuais** a **sabedoria/povo**. Embora “a Escola” afirme sua preferência pela sabedoria popular em detrimento dos intelectuais, nela havia componentes e frequentadores de formação universitária e intelectuais. Entre eles Lélia Gonzales, graduada em História e Filosofia, mestre em Comunicação, doutora em Antropologia e autora de vários livros. Voltaremos ao assunto no final desta seção, onde a questão locutor é exposta segundo o pensamento de Bakhtin.

Quando revelados os compositores, o implícito pode denotar uma contradição do discurso, mas também uma consolidação da filosofia de resistência - ao “sistema” - e flexibilidade - ao admitir pessoas de todas as etnias - como os quilombos do passado, organizações territoriais de resistência e flexibilidade de escravizados fugientes. Comprovado em pesquisas documentais e arqueológicas, naqueles lugares, erguidos por escravizados rebelados, conviveram brancos, índios, africanos e descendentes nascidos no Brasil; havia alianças e relacionamento dos chefes aquilombados com brancos livres, abolicionistas e comerciantes dos quais obtinham “informações sobre movimento de tropas, mantendo (...) relações de troca, em alguns casos trocas afetivas” (REIS e GOMES, 1996, p. 15 e 17).

O discurso expresso pelos sambistas no manifesto da Quilombo, tal qual o dos intelectuais pretos, na análise de D’Adesky (2011), reafirma a interpretação de Robert Stam (2000, p. 31) de que a linguagem é um campo de batalha social, segundo a filosofia de Bakhtin. E a inserção do arcabouço bakhtiniano na análise do manifesto da escola de samba faz tornar perceptível que o discurso dos sambistas anunciava uma nova visão ideológica sobre a categorização dos pretos, como conjunto, na sociedade. Ao redigirem e divulgarem o manifesto, os sambistas também reivindicaram a alteridade, o poder para construir o próprio discurso e a própria imagem; como coletivo.

Ou seja, capturaram o processo de construção da rede de significação da cultura que consideravam deles – fundada, guardada, defendida e transmitida por seus ancestrais – transformada em restos pelas classes dominantes, que insistiam em desfigurá-la ainda mais com o desrespeito aos seus mitos e tradições. Na nova rede de significação, o coletivo

Quilombo assumiu o protagonismo e deliberou pela **liberdade** no lugar de **moldes**, de enquadramentos aos quais se julgavam submetidos.

A seguir, apresentamos uma série de declarações de Candeia e sambistas em ordem cronológica, a partir da fundação da Quilombo, e as analisamos pelo critério da recorrência dos termos proferidos - destacados por nós - em seus discursos.

Em sete de janeiro de 1976, o jornal Última hora anunciava a inauguração oficial da escola, que seria três dias depois. O jornalista Waldinar Ranulpho perguntou a Candeia se seria permitido o ingresso a pessoas brancas, por ter-se propalado que a Quilombo era um movimento racista, “contra a grande infiltração ‘dos bacanas’ (gente branca) nos desfiles das escolas. Candeia teria respondido:

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba. O que era um sambista e de como e para o que eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos pretendam “inovar” o samba, descaracterizando-o, afastando-o de salvaguardar a essência das origens do nosso samba. Não podemos impedir que alguém prossiga, com êxito financeiro, mesmo ferindo o nosso patrimônio cultural, a apresentar coisas outras como o nosso samba. Mas podemos provar, na prática, que a verdade está conosco e que também se pode evoluir, preservando-a [cultura da escola de samba].¹⁵⁵

Waldinar também colheu a opinião do compositor Elton Medeiros, participante da fundação da escola.

Escola de samba deixou de ser reduto de sambistas. Quanto à discriminação racial, isto não entra e jamais entrará em nossos propósitos. Até mesmo o negro, que não se adaptar, é lógico que estará deslocado do grupo.¹⁵⁶

Ainda em janeiro, no domingo dia 18, uma reportagem no primeiro caderno d'O Globo, informa sobre o segundo ensaio da escola. Mais uma vez, Candeia se pronunciou.

Nosso propósito é defender a cultura do povo, reunir o que resta dessa cultura, que foi deturpada durante anos. Resolvemos passar da crítica para a prática. De um modo geral, o carnaval já não expressa as origens

¹⁵⁵ Jornal Última Hora, edição de de 7/1/1976. UH Revista - editoria de entretenimento, lazer e arte -, p. 7.

Exemplar encadernado do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁶ Ibid.

da música que utiliza, e o crescente uso comercial da criatividade do sambista está empobrecendo o samba e dando às novas gerações que se formam nas escolas uma falsa idéia do que seja essa cultura.

Não pretendemos nos tornar uma organização comercial, por isso não cobramos ingressos. O fato de se cobrarem ingressos nas escolas foi, a meu ver, um dos fatores que fez com que a maioria dos sambistas, juntamente com o povo em geral, de baixo poder aquisitivo, se afastasse de suas quadras. O samba, como a arte negra em geral, sempre foi espontâneo, descompromissado, e é assim que ele vai ser cultuado aqui.
157

O evento de comemoração do primeiro aniversário da Quilombo, na Associação Brasileira de Imprensa, no centro do Rio, foi noticiado na coluna de Margarida Autran. Candeia falou.

Numa deturpação de nossos hábitos e costumes, houve uma total transformação no nosso ambiente. No meu entender, a escola de samba tem uma cultura própria que se manifesta no modo de falar e na gíria do malandro, no modo de vestir, na arte culinária. Todas essas coisas herdadas de nossos antepassados foram violentadas numa inversão de valores devido à classe média. Não por culpa dela. Todo mundo é culpado, inclusive os sambistas. Nós também somos responsáveis pelo que está ocorrendo. Sem saudosismo, sem lirismo também, considero Quilombo uma necessidade diante de uma realidade brasileira que nossa gente está atravessando. Quilombo não quer dividir, mas somar forças em torno das coisas autênticas, pois um país sem cultura popular nunca será uma nação. (...) negros e brancos, sem qualquer discriminação racial, social, política ou religiosa, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro. (...) Tanto faz morar na Pavuna, na Cidade de Deus ou em Ipanema, o que importa é que esteja integrado à filosofia do nosso trabalho. Considero o sambista como um médium, cuja mediunidade se expressa de diversas maneiras. Sambista não é só o que compõe, o que diz no pé ou o que puxa a cuíca, mas também aquele que aplaude e se identifica.¹⁵⁸

Em 17 de fevereiro de 1977, o Jornal da Música publicou uma série de depoimentos de sambistas em matéria feita pelo jornalista Ruy Fabiano. Candeia foi apresentado como compositor, cantor, idealizador e presidente da Quilombo. Na ocasião Candeia disse que:

A infiltração de pessoas estranhas ao samba nas escolas é um problema que vem se agravando há alguns anos. Quando os sambistas foram sendo passados pra trás, perdendo a perspectiva dos reais valores das escolas, o pessoal mais consciente começou a se afastar. Mas não bastava reclamar e ficar de fora. Não ia adiantar nada. Então veio a idéia de se criar uma

¹⁵⁷ Jornal O Globo, exemplar em microfilme, do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁸ Ibid. Segundo Caderno, p. 41.

outra escola que funcionaria, sem maiores pretensões, como uma escola nos moldes tradicionais. Sem abrir mão de conquistas mais recentes, consideradas benéficas. Não é saudosismo. Apenas uma oportunidade de reencontrar o samba e os sambistas, sem qualquer outro tipo de envolvimento que não fosse esse.¹⁵⁹

Fabiano ouviu também o depoimento de Paulinho da Viola “compositor, cantor, integrante da Ala dos Compositores da Portela, cofundador da Quilombo”.

Uma escola é uma instituição, que sofre a influência de todas as outras coisas: o progresso, a indústria, o comércio, o turismo. Disso não se pode fugir. Seria uma ilusão querer uma escola tradicional hoje, como se elas não sofressem a ação do tempo. O que é nocivo é o sambista perder a perspectiva de seus valores. Não acredito em nenhuma espécie de volta. Quilombos, por exemplo, não é uma volta.¹⁶⁰

Outra participação na matéria é do compositor Elton Medeiros.

Fora das escolas, o samba é um gênero como outro qualquer, comercial e sujeito a todo o tipo de experimentação. Escola de samba é diferente. Não se quer impedir que os compositores usem seu talento como bem entenderem, faturando em cima do samba. Apenas que se poupe a escola, que é um patrimônio coletivo e não pessoal.¹⁶¹

A compositora e cantora da Mangueira Lecy Brandão culpou os diretores das escolas de samba pelo que classificava de violação a escolha do samba de desfile e reclamou:

Além do mais, o samba agora tem que ser uma música fácil para poder tocar no rádio e ser cantada na arquibancada. Quem sai perdendo com isso é o samba, cada vez mais entregue aos comerciantes.¹⁶²

As declarações expostas pelos sambistas foram proferidas em um contexto de intensos debates sobre as modificações nas escolas de samba com vistas às apresentações no carnaval, como explanadas anteriormente. Foram feitas mudanças nos critérios de exibição nos desfiles, nos sambas-enredo e na divulgação destes sambas. Em consequência de tais transformações, a atratividade das escolas tornou-se ampla e difusa, ou seja, em vez da frequência quase exclusiva de moradores da comunidade no entorno das escolas, como

¹⁵⁹ Jornal da Música, edição nº 30 de 17/7/1977. Exemplar da Seção de Periódicos do acervo da Biblioteca Euclides da Cunha.

¹⁶⁰ Ibid..

¹⁶¹ Ibid..

¹⁶² Ibid..

era o hábito, a presença de pessoas de regiões mais distantes tornou-se comum. Lembramos ainda que as próprias agremiações investiram em quadras avançadas, longe de seus bairros, à procura de público mais abastado, especialmente turistas, deslocando os ensaios para onde a arrecadação com as bilheterias e com o consumo de bebidas fosse maior, isto é, em clubes da Zona Sul da cidade.

Pudemos apreender nos discursos dos sambistas a reiteração de termos - e correlatos - tais como descaracterização, deturpação, violação, inversão, estranheza, falsidade, infiltração, nocividade, comercialização ao se referirem à inovação entre aspas - segundo Candeia - pelas quais as escolas estavam passando. Na concepção dos sambistas, as escolas eram um abrigo para encontros de cantos, danças, enfim, para a prática de uma cultura própria. É possível perceber tal pensamento no uso dos termos instituição por Paulinho da Viola; e reduto e patrimônio, por Candeia e Elton Medeiros.

Outra recorrência naqueles discursos são termos - e seus correspondentes - concernentes à transmissão de cultura: tradição, origens, valores, preservação, cultura do povo, culto, hábitos e costumes, herança, antepassados, autenticidade. E é cabível relacionarmos esses vocábulos a outros tais como defesa, salvaguardar e resistência, quando usados por Candeia ao explicar que “A resistência é (...) contra a total descaracterização” da escola de samba; ao esclarecer o propósito de “defender a cultura do povo” e ao pretenderem salvaguardar a “essência das origens do nosso samba”.

Acreditamos que seja plausível transmitir que, com aqueles discursos, os sambistas fizeram extrapolar da individualidade e do grupo as suas insatisfações comuns. Em suas palavras, deixam transparecer a coerência nas opiniões sobre o que deveria ser, ou permanecer sendo, a cultura das escolas de samba. É possível perceber que não há aversão a transformações. Paulinho da Viola admite a influência externa nas escolas - do turismo, do comércio, da indústria -; Elton Medeiros demonstra aceitar a comercialização no samba e o ganho financeiro dos compositores; Antônio Candeia aprova a evolução. Porém, sentiam que a criatividade do sambista estava sendo danificada pela crescente comercialização. O samba estava empobrecendo, disse Candeia, porque tinha de fazer sucesso e ser cantada pelo público, confirmou Lecy Brandão.

É cabível inferir que as transformações deveriam acolher a preservação do que eles consideravam patrimônio, valores, legado dos antepassados. Paulinho da Viola falou do perigo de o sambista perder “a perspectiva de seus valores”, e Candeia foi mais incisivo:

“perspectiva dos reais valores”. Este raciocínio nos permite depreender que a preocupação dos sambistas pudesse ser com a continuidade, pela transmissão da cultura herdada às gerações futuras. E é perceptível no pensamento do fundador da Quilombo que a perpetuação da memória deveria ser feita em sua materialidade, preservando-se o lugar de memória que eram as escolas de samba. E não deveria ser restrita aos descendentes dos africanos, mas a todos, pretos ou brancos. Como se aquele legado fosse para todos os brasileiros – e, porque não, para a humanidade. E, com intento de provar esta possibilidade, Candeia falou em duas ocasiões que ele e os demais sambistas estariam exercendo a prática do que consideravam o tratamento ideal à cultura popular, com a fundação de uma escola com a filosofia da Quilombo.

A bipolaridade pretos-brancos não foi detectada em nenhuma das falas dos sambistas. É presumível o ideal da efetivação do “mito da democracia racial” ao lermos no depoimento à Margarida Autran, que a Quilombo tem como ideal uma nação onde “negros e brancos” convivam “irmanados” sem qualquer discriminação, seja racial, social, política ou religiosa. Na citação da inversão de valores, Candeia falou de classe média numa possível alusão à luta de classes. Pode ser então, que atribuíra à discriminação social o fato de pessoas estranhas se infiltrarem no samba, ditando as novas regras para os sambistas. Provocado pelo jornalista Waldinar Ranulpho sobre racismo na Quilombo, Candeia e Elton Medeiros descartaram o racismo ao assegurarem que reprovariam pretos caso estes se propusessem a deturpar o patrimônio a ser preservado.

2.2 O que disseram os *black*

Não há informações de algum pronunciamento da liderança da *black music*, considerado uma tomada de posição em bloco, semelhante ao do “samba de raiz”, como o manifesto declaratório da Quilombo. Não teria havido um “lançamento oficial” da manifestação jovem. De forma que, os discursos da época são poucos e dispersos em algumas reportagens em jornais daquele período, nas quais narrativas e descrições dos redatores superam a exposição de pensamento dos criadores da *black music* no Rio de Janeiro.

Naquele tempo, Filó era um jovem desconhecido no setor midiático, situação diferente de Candeia e demais sambistas tradicionais, que tinham radialistas, jornalistas e artistas entre seus simpatizantes e adeptos. Um dos discursos de Filó foi relembado por ele em depoimento a Essinger (2005). Era como uma bandeira, hasteada a cada baile. Subia ao palco, tomava do microfone, e, interrompendo a música, atraía a atenção da moçada. Assumia uma postura didática, passando mensagens breves sobre estudo, família, droga e violência. Instigava a conscientização para além da celebração; do estar juntos, num baile, numa festa. Bradava:

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? Nós temos que nos organizar como negros, senão nós não vamos chegar lá. (ESSINGER, 2005, p. 22)

O discurso de Filó evidencia que ele tentava acessar um público determinado, usando de signos que lhes eram comuns. Com os jovens para os quais falava, teria compartilhado da mesma região periférica, vivenciado as mesmas precariedades que lhes eram habituais (mesmo que não tivesse sofrido com elas), enfrentado olhares e palavras preconceituosas por causa da pele escura e traços fenotípicos, confrontado os dilemas de quem precisa abrir mão de prazeres em favor de investimentos com vistas ao futuro: os estudos.

Quando começava seu discurso citando o **cabelo**, Filó resumia nele uma questão de moda deflagrada nos anos 1960 entre jovens do mundo inteiro. Quem tinha cabelos lisos, deixava-os escorrer pelos ombros. Quem os tinha encaracolados, crespos, deixava-os crescer para cima, para os lados, semelhante a uma copa de árvore. Filó não cita roupas, sapatos, músicas, danças, palavreado que conjugavam a moda *Black Power*. Destacava o **cabelo** para dizer o aparentemente óbvio: que ele **crece dia a dia**, e acrescentava, logo em seguida, a cabeça, como lugar da razão, do planejamento, da atividade mental e intelectual, conectividade dedutível pela interpelação seguinte composta pela conjunção **está pensando do futuro**. Não *no*. Ele falava *do*.

A troca da preposição *em* pela *de* leva à cogitação que o MC¹⁶³ Filó não falava de um sonho, um desejo, um devaneio. Tratava-se do pensamento no *presente* com projeção

¹⁶³ Masters of Cerimony – Mestre de Cerimônias, é o responsável pela condução dos bailes e dos eventos dançantes; função criada nas ruas do Bronx, Estados Unidos, como um dos elementos do movimento

ao que viria. De que maneira aqueles jovens estariam trabalhando a questão futuro? Quais as ferramentas de que dispunham ou procuravam dispor com vistas ao progresso pessoal? Outro significado presumível é que o cabelo cresce dia a dia, mas o crescimento “mental”, o amadurecimento, o progresso intelectual precisariam crescer também. Mais um sentido possível seria o de que o cabelo pode ser cortado, raspado, retirado, mas conhecimento, aprendizado, instrução só com acontecimentos fortuitos podem ser subtraídos de alguém (como em caso de doenças ou procedimentos médicos).

Até a frase interrogativa, Filó falava a cada indivíduo: o pronome possessivo está no singular assim como o pessoal **você**. Mas o locutor relacionava **futuro** à união identitária e objetiva daquele público ao sequenciar com o plural em pronome, verbo e qualitativo. Ele dizia **organizar**, que pressupõe distinguir objetivos, discriminar prioridades, planejar, se instrumentalizar, se instruir, estabelecer alianças, negociar consigo e com os outros, traçar táticas, visar estratégias, institucionalizar, cumprir cronogramas a fim de atingir metas. Em coletivo. E a mensagem era dirigida a um segmento específico, invés de uma união geral como brasileiros, jovens ou trabalhadores, ou estudantes, a ideia particularizava os **negros**. Aliás, **como** negros: se comportar, pensar e agir a partir da identificação com as pessoas de pele escura, de descendência africana, inseridas em um passado escravista, no Brasil, do qual ainda não havia sido abolido plena e satisfatoriamente. Porém, também se comportar, pensar e agir consciente da cultura que aqueles africanos praticavam antes da captura à América. **Negros**. Não necessariamente estadunidenses ou caribenhos ou brasileiros, ele não especializa.

Essas eram as condições listadas por Filó: racionalidade em vez de sensação; autocrítica e reflexão individual a serem compartilhadas; conscientização das condições sociais, históricas e políticas; organização em vez de hedonismo. Caso contrário seria impossível **chegar lá**. Onde? Possível inferir que fosse ascender a uma posição melhor do que a ocupada por seus interlocutores na ocasião em que lhes aconselhava; adquirir competência para enfrentar o mercado de trabalho; investimento individual de cada um para o progresso social do todo.

hip-hop. Além do MC, o *hip-hop* comporta o *rap*, que é a música cantada pelo *rapper*; o grafite, que é a expressão visual, e o *break*, que é a dança. Ver mais em VIANNA, 1988, p. 21.

No Jornal do Brasil, em 1976, encontramos o depoimento de Santos, o *Mister Funky*, referencial para Filó montar a SGP. Ao ser perguntado sobre a aglutinação do negro carioca em torno do *soul*, *Mister* respondeu:

Isso é um negócio que a gente tem que meditar muito, tem que pensar legal pra medir as palavras. (...) Nessa reunião aqui todo mundo se sente junto, porque estão todos no ambiente deles. (...) Hoje em dia o crioulo está numa de afro. Antigamente o crioulo esticava o cabelo. Hoje em dia o crioulo vê que não é nada disso. Hoje em dia os crioulos já tentam fazer o máximo que os crioulos americanos, os nossos irmãos, lá do outro lado, está entendendo. Então dá nisso que você está vendo. Cada um lança a sua moda, cada um dança à sua maneira. É isso aí. (...) leio sobre divergências raciais, eu sou um cara que *manjo paca* desse negócio porque se tem uma coisa que eu gostaria de ser na outra encarnação é negro outra vez. (...) Eu não acho que o *soul power* seja um movimento racista. Porque eu acho que esse país não é onde a gente deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui, seja branco, seja negro, a gente deve estar lado a lado. Há aquelas barreirinhas, mas são muito pequenas. Então, se a gente for implantar um movimento desses, a gente tá arriscado a se quebrar. Não é uma boa, eu não aconselho ninguém a fazer. Porque o *soul* é o caminho da comunicação entre os negros. Não é um movimento negro. É um movimento de negros¹⁶⁴.

A mesma reportagem reproduziu o pensamento de Nirto Batista de Souza, o empresário artístico Dom Nirto, primo de Filó e sócio da SGP:

Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do *soul* e, por acaso, passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então assusta. Se (sic) assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de *rock* em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no *rock*. E não está havendo. (...) Simplesmente o *rock*, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas, atinge mais pessoas brancas. Agora, o *soul* não; o *soul* atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o *soul* reunir tantos negros, tantos *black* no Brasil. É curtição, gente querendo se divertir.¹⁶⁵

Na entrevista ao Última Hora, em 1977, *Mister Funky* Santos reitera que ele e demais donos de equipes não estavam organizando festas só para pretos.

(...) porque [o *soul*] está perto do tipo de música que o jovem de hoje curte. O fundamental, porém é que o *soul* veio permitir que a juventude

¹⁶⁴ Jornal do Brasil, Caderno B, p. 34, edição 00100. Hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional, disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09. Acesso em 21/5/2013

¹⁶⁵ Ibid.

de baixo poder aquisitivo tivesse uma forma de diversão. E este, inclusive, é um problema que eu sinto na pele.¹⁶⁶

A reportagem do Jornal da Música de julho de 1977 trouxe um boxê com uma das raras declarações de Filó Filho na mídia: “O que é *Black Rio*, segundo Dom Filó”. Em um trecho do depoimento, ele falou do início do projeto que realizou no Renascença, entre 1972 e 1973.

Soul Grand Prix é som em alta velocidade, então esse nome foi bolado assim porque não tem nada de político e não trazia nenhum problema. Nós apresentávamos slides de cantores negros, nacionais e internacionais, mas colocávamos também pilotos de Fórmula Um (...). Aí fomos fazendo sucesso, nos bares também porque em termos de roupas nós éramos muito loucos, sabe? Pintávamos cheios de *transa*, e o pessoal ficou assim, e *sacou* em nós um outro caminho.

Nós fomos os primeiros no campo audiovisual. Nós começamos projetando slides do *Shaft*, *Wattstax* e outros filmes. Depois ficamos a fim de conscientizar o público, projetando slides de Duke Ellington, Dizzy Gillespie, fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fontes que o pessoal já conhece, como a música e os esportes.

A *Soul Grand Prix* foi a primeira equipe, ela foi além de equipe, fez um lance diferente, com outra concepção.¹⁶⁷

Na matéria de Ana Maria Bahiana, na mesma edição, Gerson Cortes, o Gerson Combo declarou:

Os *blacks* (sic) daqui não podem tomar os americanos como ídolos, porque eles têm uma série de problemas que nós não temos, o maior de todos sendo o racismo, que dificulta até o emprego dos caras. Na verdade, aliás, os *blacks* (sic) só querem curtir e dançar, nada de mais.¹⁶⁸

A jornalista entrevistou José Luis Ferreira, dono da equipe *Joy Top*, apresentado como Gordon do *Soul*, um dos raros estudantes de curso superior entre os *black* “constituída, em sua grande maioria por gente que nem o primário completou ainda”. Lena perguntou a Gordon se o *soul* estaria significando alguma coisa a mais do que o simples dançar, ao que ele respondeu:

Eu acho que sim. (...) O pessoal se liga muito no que eles veem. Tem *pintado* muito filme por aí como o *Wattstax*, como *Claudine*, *Melinda* e outros, que mostram a vida do negro americano, o modo do preto americano ser. Isso naturalmente influencia. O pessoal curte a música e curte os filmes e fica procurando fazer tudo o mais parecido possível com o que vê. Não sei se tem alguma coisa embaixo desse movimento todo. O apogeu do *soul*, que atingiu o ponto que chegou hoje em dia começou

¹⁶⁶ Jornal Última Hora, entrevista concedida à Jalusa Barcellos e Gibson Silva. Op. cit.

¹⁶⁷ Jornal da Música, op. cit. p. 4.

¹⁶⁸ Ibid. p. 3

mesmo foi com o *Soul Grand Prix*. Que só tem disputa de público com a *Black Power*, outra equipe muito forte.¹⁶⁹

Pelas explanações acima, é possível depreender os cuidados dos *black* ao exporem seus propósitos. Embora nos bailes Filó exortasse os jovens a pensarem e agirem em conjunto, a se organizarem segmentadamente, “como negros”, ao falarem para um público mais amplo, pelos jornais, nota-se a preocupação explícita pelos adeptos da *black music* de isentarem esta manifestação de qualquer cunho político ou engajamento em luta racial. O primeiro depoimento desta série, a de *Mister Funky Santos*, é pontual. Ele diz claramente que é preciso “medir as palavras” e os entrevistados seguintes afirmam reiteradamente que os objetivos das reuniões da *black soul* eram apenas dançantes, por divertimento.

Uma interpretação cabível às palavras de *Mister Funky Santos* e dos declarantes que a ele se seguem, seria a de individualização dos adeptos *black* - cada um, à sua maneira pela diversão, não pela negritude que o “movimento negro” evocaria. *Funky* minimiza a discriminação racial à qual sobrepunha a idealização da democracia racial, da vivência harmoniosa de pretos e brancos. Nirto confirmava a visão individualista e despolitizada sobre a *black music*, assim como Combo e Gordon. Estes últimos desvinculavam a manifestação carioca, de inspiração estadunidense, do “modo preto americano de ser” porque nos Estados Unidos “eles têm uma série de problemas que nós não temos, o maior de todos sendo o racismo”, segundo Combo. Inclusive Filó descartava a intencionalidade política dos bailes, desviando a atenção para a tecnicidade e a globalização, ao enfatizar a modernidade dos recursos empregados e artistas estrangeiros exibidos nos bailes que promovia. Filó Filho apresentava-se apenas como alternativo, mesmo que tivesse falado em conscientização.

Podemos atribuir à univocidade dos discursos dos *black* no tocante à despolitização da manifestação, a condição da incompletude da linguagem. O conceito de Eni Orlandi (2003) diz que os sujeitos, assim como os sentidos, não estão completos; a constituição e o funcionamento destes se fazem conforme alguns fatores, como a falta, e “a falta é também o lugar do possível”. Orlandi (2003) argumenta que o falante é sujeito “à falha, ao jogo, ao acaso, e também à regra, ao saber, à necessidade” e, em sendo assim, sua fala é passível do efeito metafórico, da “palavra que fala com outras”.

¹⁶⁹ Jornal do Brasil, p. 34. Reportagem já citada.

Sujeitos, ao mesmo tempo, à língua e à história, ao estabilizado e ao irrealizado, os homens e os sentidos fazem seus percursos, mantêm a linha, se detêm junto às margens, ultrapassam limites, transbordam, refluem, No discurso, no movimento do simbólico, que não se fecha e que tem na língua e na história sua materialidade (ORLANDI, op. cit. p. 53).

Devemos ter em mente que as reportagens foram feitas no período de vigência do regime militar no Brasil. Em que a vigilância do Estado era exercida em todas as esferas, com especial preocupação na esfera cultural. Órgãos de segurança investigavam a entrada de recursos financeiros – conforme os relatos de Medeiros e Filó – e, também, de ideias norte-americanas no país. Além disso, organizações de militância contra a discriminação racial estavam sendo vigiadas naquele período. No bojo desta conjuntura é que será possível perceber o discurso dos *black*. Na pesquisa dos jornais, somente uma vez o IPCN é abordado como instituição militante e um dirigente seu é entrevistado, mas ele fez questão de omitir o nome, informa a reportagem de Jalusa Barcellos e Gibson Silva, do Última Hora.

Ao divisarmos este contexto, é presumível que os *black*, por precauções, tenham feito uso de metáforas, ou ainda do não-dito, do silêncio, que na Análise de Discurso por Eni Orlandi (1993) é o “silêncio fundador”, indicador de polissemia, em que um sentido pode ser outro; e também a palavra recalcada, o que fica implícito por não se poder/querer/dever/convir dizer. Orlandi explica que

Desse modo distinguimos o silêncio fundador (...) e o silenciamento ou política do silêncio que, por sua vez, se divide em: silêncio constitutivo, pois uma palavra apaga outras palavras (para dizer é preciso não-dizer: se digo “sem medo” não digo “com coragem”) e o silêncio local, que é a censura, aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura (é o que faz com que o sujeito não diga o que poderia dizer: numa ditadura não se diz a palavra ditadura não porque não se saiba mas porque não se pode dizê-lo). As relações de poder em uma sociedade como a nossa produzem sempre a censura, de tal modo que há sempre silêncio acompanhando as palavras. (op. cit. p. 83)

Com base nas análises dos *black*, entendemos que podemos delinear uma política do silêncio que permeava os discursos e se caracterizava pelo uso de gírias, como curtição, manjar, palavras de significados duvidosos; termos que minimizavam a segregação, como barreirinhas (às oportunidades de ascensão socioeconômica), uma série de problemas que os americanos teriam e os brasileiros não; ou a evitação de qualquer alusão de ordem racalista.

A “política do silêncio” foi quebrada em razão de um episódio acontecido em 1982 e noticiado pelo Jornal do Brasil, em primeira página.

Figura 1



Fotolegenda: “Todos negros, em vila, corda no pescoço, os detidos caminhavam para a caçapa. Como escravos”.

Figura 2



http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%201982&pesq=Edição 00175

Na capa e na Editoria de Polícia, o periódico estampou as fotografias de Luis Morier. O repórter fotográfico flagrou um policial militar, mestiço, segurando uma corda na qual sete homens estavam presos pelos pescoços, quando passava pela estrada Menezes Cortes, que liga Grajaú-Jacarepaguá, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ao se deparar com uma blitz que policiais militares faziam nos morros da Coroa e Cachoeira Grande, o repórter fotográfico registrou a cena. Conforme o relato do jornal, os rapazes foram presos quando estavam jogando futebol. O caso provocou a reprovação de populares testemunhas da ocorrência e também da Associação Brasileira de Imprensa, da Ordem dos Advogados

do Brasil, da Associação do Ministério Público e até na Câmara de Vereadores de São Paulo pelo modo como foi efetuada a prisão. Na delegacia para onde foram levados, constatou-se que apenas um deles tinha antecedentes criminais. Entre os vários protestos, o mais notável para o interesse desta dissertação partiu do IPCN. Com a reabertura democrática em curso ¹⁷⁰, os militantes saíram às ruas em primeiro de outubro de 1982, dia seguinte ao fato.



Figura 3

Frame do vídeo: http://www.cultne.com.br/?page_id=785&tubepress_page=2

No vídeo “Bastidores da Violência Policial de 1982” ¹⁷¹, também da Cultne, o sociólogo e jornalista Marcos Romão recorda que era dirigente do Instituto na ocasião. Ao saber da notícia publicada no JB, ele e outros cinco integrantes saíram da sede na Rua Mem de Sá, e percorreram durante cerca de 20 minutos, a pé, o trajeto que os levou à Cinelândia, ambos os locais na Zona Central da cidade. Romão conta que trajavam terno e, em vez de gravata, portavam uma corda que pendurava a foto da prisão dos sete homens recortada do jornal. Com este acessório e a explicação de seu uso, diz ele, conquistaram a atração de pessoas que, junto com eles, formaram uma passeata, transformada em protesto.

Da Cinelândia, onde se formou uma multidão de cerca de cinco mil pessoas, os militantes foram para a Rua da Relação, na mesma região, e entraram na sede do Departamento de Ordem Política e Social da Secretaria de Segurança Pública do Estado. O objetivo era conversar com o comandante geral da Polícia Militar. Conseguiram a punição do comandante do 6º Batalhão da PM – responsável pelo policiamento na região onde

¹⁷⁰ Naquele mês de setembro 1982, o país já vivia o que se chamou de “abertura lenta, gradual e segura”, com a (re) abertura de partidos políticos, a dois meses de eleições diretas para governador após 18 anos de governadores nomeados e eleito por pleito indireto - o governador Antônio de Pádua Chagas Freitas.

¹⁷¹ Vídeo disponível em http://www.cultne.com.br/?page_id=785&tubepress_page=2. Acesso em 22/10/2013.

ocorrera a *blitz* – coronel Oscar Alves da Silva, que responderia a Inquérito Policial Militar; e a prisão do comandante da operação, tenente Luís Cláudio Pereira. Filó Filho e Carlos Alberto Medeiros estavam presentes na manifestação. Na época, os dois eram ex-praticantes da *black music* e haviam criado a empresa Cor da Pele Produções. Eles documentaram, em filme, os discursos e imagens que integram o Acervo Digital de Cultura Negra – Cultne. Graças ao vídeo, tivemos acesso às falas de militantes pretos, que se pronunciaram claramente contra a discriminação racial naquele ato público.

Em seu discurso, Marcos Romão patenteou que o louvável do fato foi a oportunidade inédita de se registrar o racismo no Brasil.

Todos aqui têm essa responsabilidade de desamarrar essa corda e de descobrir quem está na outra ponta, puxando. Temos que definir bem. Nós não podemos ficar do lado de quem oprime 85 milhões de negros. (...) A pior forma de racismo que existe no mundo. Porque é racismo escondido. Aqui não precisa ter aquela lei que tem na África do Sul (...) *apartheid*. Não precisa estar na Constituição. Porque está na cabeça (...). Foi fotografado o racismo velado! (ibid.)

Carlos Alberto de Oliveira, o Caó, na ocasião advogado e jornalista também participou:

Todos nós estamos hoje nesta cidade traumatizados com uma foto exibida pela edição de ontem do Jornal do Brasil. Pode parecer que se trata de um episódio de exceção, de um problema que o Jornal do Brasil despertou em todos nós. É de um problema de discriminação. Do problema da desigualdade racial. Puniu-se o comandante. Pode punir-se até o soldado que cometeu aquele ato desumano. Mas se mantém intacto aquele que pôs o cabo do chicote na mão do feitor. Aqueles que puseram nas mãos desses policiais todos os instrumentos de violência, de violência política, de violência racial, de violência social contra o povo brasileiro, esses continuam nos governando. Esses continuam (...) dizendo no exterior que nós somos uma democracia plurirracial, quando, na verdade, nós somos um país onde (...) a violência racial faz parte do dia-a-dia da vida da população (...). A nossa luta por uma democracia racial é uma luta sem cor partidária. É a luta de brancos e negros. (...) Que estejam interessados em recuperar o direito de cidadania. (ibid.)

Yedo Ferreira, que em 1982 já havia participado da formação do grupo a Associação Cultural e Carnavalesca *Olorum Baba Mi*, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África e o Movimento Negro Unificado:

(...) Nós, do Movimento Negro, que estamos sempre denunciando (...), o racismo existente no nosso Estado através da polícia. (ibid.)

Carlos Negreiros, músico, pesquisador, percussionista, que havia integrado a Orquestra Afro-Brasileira:

Para isso que estamos aqui: para que formemos fileiras contra a discriminação racial que campeia neste país. Tem que ir mais fundo. Porque as raízes são profundas dentro do racismo no Brasil (...) plantadas ao nível do nosso inconsciente coletivo, (...) na televisão (...), nos meios de comunicação. Em todos os meios oficiais. (ibid.)

Antes de começarmos a análise dos discursos, trazemos formulações de Bakhtin (2006) a respeito do locutor e seus interlocutores na filosofia da linguagem. Importante observar que as imagens do vídeo mostram que o auditório para o qual os militantes falavam representava o *continuum* de cor no país, e pelas roupas que trajavam, presume-se que seriam de *status* social variado.

Bakhtin (2006) alerta que, ao realizar a enunciação, o locutor deve considerar o ponto de vista do receptor em sua tarefa de decodificar, de compreender a significação da mensagem emitida em um contexto dado. Determinante é que o interlocutor pertença à mesma comunidade linguística do locutor. No seu entender, o locutor é o total dono da palavra até o momento da emissão; a partir daí, metade da fala pertence a quem a ouve. (BAKHTIN, 2006, p. 94).

Se, ao contrário, considerarmos, não o ato físico de materialização do som, mas a materialização da palavra como signo, então a questão da propriedade tornar-se-á bem mais complexa. Deixando de lado o fato de que a palavra, como signo, é extraído pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria realização deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais. (BAKHTIN, 2006, p. 113)

Em sendo a palavra um elemento s^ígnico, portanto, de caráter social, carrega em si um conteúdo ideológico “ou de um sentido ideológico ou vivencial” que capacita o receptor a compreender a palavra emitida. É pelo sentido ideológico que o interlocutor apreende a palavra e reage a ela conforme o afeta ideologicamente, vivencialmente, assegura Bakhtin (2006 p. 96). Aplicando esta linha de pensamento aos discursos na Cinelândia, é possível deduzir o lineamento que os militantes pretos tentaram produzir.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em

relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2006, p. 96)

É plausível supor que os locutores em questão, Yedo Ferreira, Marcos Romão, Carlos Alberto de Oliveira e Carlos Negreiros eram homens habituados a se pronunciar em público, a expor suas ideias e submetê-las a debates, exercitavam a habilidade do convencimento e da negociação participantes de instituições – quando não construtores delas. E, embora não participando diretamente do protesto, ali estavam Filó, experimentado em detenções policiais por suspeitas de subversão por conta da *black music* e Medeiros, que havia passado por pressões do Governo Federal pelas mesmas conjecturas em relação às atividades no IPCN.

Todas as falas expressaram as palavras discriminação racial, desigualdade racial e racismo – ostensivo ou velado. Distintos dos *black*, confirmaram existir um combate que estava sendo travado pela democracia racial, na compreensão de Caó; por isso foi feito um chamado à responsabilidade, na voz de Romão; uma denúncia na fala de Yedo; e havia necessidade de se formar fileiras, na conclamação de Negreiros. Poderíamos deduzir que os participantes do ato promovido pelo Instituto de Pesquisa das Culturas Negras tinham o claro propósito de subverter a ideologia vigente de dominância branca, preconceituosa e discriminatória.

É, portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2006, p. 35)

É cabível inferir que na tentativa de mudanças, os militantes não apenas demonstraram que haviam identificado as causas da submissão secular dos descendentes de escravizados, como também dos seus causadores. Apontaram o indicador para o Estado brasileiro, para os meios de comunicação – propagadores de ideologia e formadores de opinião –, para as pessoas – supostamente indiferentes, negligentes ou cúmplices do racismo institucionalizado – e até para si mesmos. A dedução emerge das palavras de Caó,

ao se referir à impunidade de quem “**pôs o cabo do chicote na mão do feitor. Aqueles que puseram nas mãos desses policiais todos os instrumentos de (...) violência racial**”, que “**continuam nos governando**” e propalando o mito da democracia racial na política externa.

Em seu discurso, este advogado e jornalista estabeleceu a similitude entre o senhor de escravos, que nomeava o feitor para vigiar e punir os escravizados, com os governantes que empreendiam a mesma violência contra pretos no século XX. Aqueles mesmos que, hipocritamente, no pensamento do locutor, omitiam e mentiam sobre a relação entre pretos e brancos no Brasil, já que a operação policial flagrada pelo JB não teria sido um fato isolado e sim constituinte do cotidiano nacional, naturalizado, portanto. Estava “na cabeça”, segundo Marcos Romão; no “inconsciente coletivo”, como asseverou Negreiros. Este ainda assinalou o racismo institucionalizado, transpassante em “**todos os meio oficiais**”, propagado pelos meios de comunicação. Romão falou em desamarrear, definir. Poderíamos presumir que seria assumir uma posição contestatória frente ao opressor de “85 milhões de negros”, desatar-se da ideologia de opressão.

É possível detectar uma falha ou uma falta no discurso de Yedo, no tocante à responsabilização pela violência racial. Ao mencionar a denúncia do racismo, este locutor fala do racismo “existente no nosso **Estado através da polícia**”. Poderia ele estar citando o estado como unidade federativa, Estado do Rio de Janeiro, ou o Estado, como conjunto de instituições que controlam, regulam e administram um país, e que, no caso brasileiro, difunde sua política discriminatória por meio da instituição policial.

Outro viés a ser analisado nestes discursos é a pluralização da participação na luta contra o preconceito de cor e a discriminação; o clamor pelo engajamento de pretos e brancos no embate pela causa do segmento de cor. Mencionamos a presença de pessoas de tons de pele variantes, do branco ao preto. Apenas pretos discursaram, segundo o vídeo do Cultne. Somente Yedo Ferreira define que o “nós” são os militantes do “movimento negro”; este “nós denuncia”. O locutor não fala quem deveria avançar da denúncia para a luta.

No entender de Marcos Romão, aquele auditório social, como diria Bakhtin, “todos”, sem distinção de cor, seriam responsáveis por desatar o nó que prendia os pretos do século XX ao regime escravista dos quatro séculos anteriores. Finalizando, Caó fala na luta de “brancos e negros” interessados em “recuperar o direito à cidadania”.

Considerando, como Orlandi (op. cit.), a incompletude da linguagem e dos sujeitos que a praticam, é admissível considerarmos, também, que as palavras da militância, naquele momento, geraram sentidos difusos devido ao uso dos pronomes “nós” e “todos”; ao afirmar que a luta era de “brancos e negros”; ao dizer “recuperar o direito à cidadania”.

Ao tentarmos apreender o pensamento dos intelectuais, nos deparamos com a incompletude percebida nos seus discursos, o que nos leva a conjecturas tais como: a) estariam usando o “nós” se dirigindo somente aos pretos presentes na manifestação, segmentando a luta; b) o “nós” presumiria que os brancos estivessem embutidos na causa ou se aliariam a ela; c) seria uma admissão de culpa por terem os próprios pretos assimilado os mecanismos forjadores do “inconsciente coletivo” preconceituoso e discriminador; d) pensavam a luta pela “democracia racial” como uma questão de classe social e não de etnia ou cor da pele; e) acreditavam no “mito da democracia racial” e por isso teriam se surpreendido com o “racismo fotografado”, que desmentiria a “harmonia racial” propalada pelo Estado. Consideremos que uma dessas possibilidades ou todas elas poderiam povoar o pensamento dos locutores.

O final do discurso de Carlos Alberto de Oliveira também nos leva a questionar o uso do verbo “recuperar”, em se tratando do “direito à cidadania”. Este verbo nos leva a discutir que, se a referência do locutor era a “brancos e negros”, poderia estar falando dos direitos de cidadania suprimidos pela ditadura militar que vigorava, atingindo a todos e não especificamente o segmento “de cor”. O verbo recuperar pressupõe reaver o que foi perdido, tirado, enfim, suprimido de alguém. Ao que parece, não é do que se tratava a manifestação. Depreende-se, pelas comparações feitas pelo Jornal do Brasil - relacionando as imagens dos acordados aos tempos coloniais e às pinturas de Debret, que retrataram o escravismo - e pelo próprio advogado em seu discurso, os pretos não haviam como recuperar os direitos cidadãos, pois ainda eram tratados como escravizados e tidos como inferiores.

Juiz vê na favela a Guernica de Picasso

O Juiz Sérgio Verani, da 2ª Vara Auxiliar do Juri, comparou as fotos publicadas pelo JORNAL DO BRASIL na edição de ontem, da blitz da Polícia Militar, ao famoso quadro de Pablo Picasso — que retrata a crueldade da guerra civil espanhola — ao considerá-las “uma espécie de Guernica da violência atual”. O Juiz — um dos muitos a se revoltar com os métodos policiais relatados — conclamou todos, “principalmente os responsáveis pela Justiça criminal, a proclamarem sua indignação contra isso”.

— A escravidão ainda não foi abolida. As duas fotos, mais do que qualquer tese sobre a violência, demonstram como, numa sociedade autoritária, o exercício do poder se manifesta com o mais intenso e desatado desrespeito ao ser humano. As pessoas são humilhadas, vilipendiadas, conduzidas a degradação e a impunição permanente. Temos que mostrar nossa indignação contra esta violência cotidiana e historicamente exercida contra a grande massa da população despojada dos seus direitos elementares — disse.

Puxar a corda

As muitas demonstrações de indignação juntou-se o ex-diretor do Desipe — Departamento do Sistema Penitenciário — Augusto Thompson, ao proclamar a “discriminação na repressão criminal entre nós, uma característica que se torna a cada dia mais ostensiva e desubusada”. E perguntou se “num amanhã, não muito longanquo não

veremos esta mesma foto aperfeiçoada, ou seja, com o policial puxando os laços?”

O Juiz Sílvio Teixeira Moreiral da 3ª Vara Auxiliar do Juri lembrou que “esta corda é apenas a ponta da meada, um pouco do que pôde aparecer das violências que se praticam constantemente a pretexto de uma repressão que visa os já reprimidos em benefício de uma falsa proflaxia social”.

O presidente da Associação do Ministério Público, Antônio Carlos Biscaia, lamentou que o “aparelho de repressão policial se dirija à camada da população mais carente”, considerando a blitz deste tipo “como um desrespeito a dignidade humana, um verdadeiro atentado ao indivíduo”. Biscaia — que como os demais classifica a blitz de criminosa — vê apenas uma solução para estes casos, o “estrito cumprimento da lei, que nunca é respeitado em nome da mais laidada prisão para averiguações que não possui menor amparo legal”.

Outro promotor, Cláudio Ramos — professor de Direito Processual Penal — afirmou que “este era um retrato do Brasil de hoje, onde os pobres são tratados como animais, sendo expostos desta maneira nas primeiras páginas dos jornais sem que a consciência coletiva se levante contra estes atos. Fatos como esse deveriam despertar nossas autoridades para um exame de consciência. Na verdade, trata-se de crime que infelizmente faz parte de nosso cotidiano, impune como sempre”.

Imortais mandam protesto a Chagas



Claudomir da Silva, que conhece o morro todo, levou o JB à casa de cada preso

Dos presos, só um sem documentos

“A gente queria afrouxar o nó, mas eles (os PMs) mandavam tirar a mão do pescoço”, José Maria Américo, 28; “Não quiseram aceitar, nem pegar meus documentos”, Adilson da Silva, 18; “Fiquei com vergonha de ver minha foto, igual a um cachorro” (Nivaldo da Silva, 35). Estas foram algumas das manifestações de revolta e constrangimento dos presos amarrados pelo pescoço na blitz do

— Vieram me acusar de ser viciado (espécie de viciado que transporta a droga para outras bocas-de-fumo). Eu neguei e tomei uma calada (lupa na cara) — lembrou Roberto Alves Rosa, 18 anos, estudante de Fundamentos e candidato ao Corpo de Fuzileiros Navais, cujo concurso será realizado dia 18. Houve casos também de chutes e sãofones atados em membros como Jorge Siqueira Machado, nove anos, que brincava

tando a cerca de arame — de propriedade do pai de dois dos detidos, Apolônio Marcolino da Costa, 62 anos. Seus filhos, Francisco de Assis e Polonino, 17 anos, não estudam mas ajudam o pai numa imensa horta, onde plantam verduras vendidas no morro. “Aqui não tem bandido”, garante Seu Apolônio, que nem viu os filhos passarem amarrados. Surpresa, revolta e incompreensão.

OAB reclama punição rigorosa

A ação dos policiais do 6º BPM foi o assunto mais debatido ontem no Conselho Seccional da Ordem dos Advogados do Brasil. E foi demonstrando grande revolta contra o ato que os conselheiros aprovaram, por unanimidade, o envio de telex aos Ministros da Justiça, Secretário de Segurança e Comandante-Geral da PM exigindo a “rigorosa” punição dos culpados. A OAB-RJ abriu também sindicância sumária e pediu ao Ministério Público instauração de ação penal contra os policiais.

Estas sugestões foram apresentadas pelo conselheiro Carlos Maurício Martins Rodrigues. Ele afirmou, “enjoado e revoltado”, que a PM, “a quem a expressão cabe mais como epíteto pejorativo do que como substantivo, vem repetidamente cometendo os mais revoltantes atos de agressão aos mais conhecidos princípios de humanidade, a par de significarem infração aos direitos humanos e transgressão de normas legais expressas. As fotografias estampadas causam náuseas aos mais insensíveis”.

A revolta.

Quando recebeu, do conselheiro Carlos Maurício, a indicação — a qual estavam anexadas a reportagem, as fotografias e o editorial do JORNAL DO BRASIL — o presidente da OAB-RJ, Francisco Costa Neto, disse que as fotos mais pareciam cenas de filmes com “capitães-do-mato” colhendo escravos, lembrando também as gravuras de Debret, mostrando negros com cordas amarradas aos pescoços”. Depois de ler para os conselheiros o editorial do JORNAL DO BRASIL, Crime Explicado, ele submeteu a votação as sugestões apresentadas pelo conselheiro Carlos Maurício. “Involuntariamente chocado com a ‘arbitrariedade’ dos policiais, o jurista Nilo Batista afirmou que o

Figura 4

Jornal do Brasil Edição 00176 1º de outubro de 1982

Na reportagem, um dos enlaçados, José Maria Américo, falou à reportagem: “A gente queria afrouxar o nó, mas eles (os PMs) mandavam tirar a mão do pescoço”. Outro detido, Adilson da Silva, narrou: “Não quiseram nem pegar meus documentos”. Nivaldo da Silva se constrangeu: “Fiquei com vergonha de ver minha foto, igual a um cachorro”.

2.3 O “canto negro” no “samba de raiz” e na black music

Nesta seção analisamos discursos musicados, músicas compostas por autores pretos no período da eclosão da negritude. Primeiro, analisamos o samba enredo “Ao povo em forma de arte”, com letra de Nei Lopes e melodia de Wilson Moreira, com o qual a Quilombo desfilou no carnaval de 1978. Escolhemos esta música por se ajustar às formulações de D’Adesky e de Bakhtin. Foi com este samba que Candeia e componentes da escola se apresentaram no programa Fantástico, na TV Globo, sendo anunciada como “resistência do samba”.

Alguns sambas levam a crer que entre os sambistas também houve o fenômeno da tomada do poder da enunciação, do qual fala Jacques D’Adesky. Bakhtin formulou que “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto” (BAKHTIN 2006, p. 107).

É necessário, na visão do filósofo, ultrapassar os limites da enunciação em si e perguntar-se sobre o espaço e tempo em que ela se insere; com que outras enunciações ela se relaciona em um mesmo domínio ideológico.

Entre as músicas categorizadas no gênero *soul*, observamos que geralmente eram românticas. Das poucas referentes à discussão da discriminação racial ou ao preconceito de cor, colhemos a canção “Olhos Coloridos”, composta em 1981 por Macau (Osvaldo Rui da Costa).

Esta é a composição de Nei Lopes e Wilson Moreira:

“Ao povo em forma de arte”

Quilombo pesquisou suas raízes
 Nos momentos mais felizes
 De uma raça singular, e veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular, a mais...

A mais de quarenta mil anos atrás
 A arte negra já resplandecia
 Mais tarde a Etiópia milenar
 Sua cultura até o Egito estendia
 Daí o legendário mundo grego
 A todo negro de etíope chamou
 Depois vieram reinos suntuosos
 De nível cultural superior
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou

Em toda cultura nacional
 Na arte, até mesmo na ciência
 O modo africano de viver
 Exerceu grande influência
 O negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou
 Sem abandonar suas raízes
 Por isso o quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 A história de suas origens
 Ao povo em forma de arte.

Podemos classificar esta música como samba-exaltação, subgênero considerado ufanista ao cantar a exuberância natural de um país. Percebe-se na letra de Lopes a louvação à etnia. Logo no primeiro verso, esclarece que toda a exaltação subsequente é fruto de uma **pesquisa**, conhecimento adquirido em investigações literárias e documentadas. O autor relaciona à **cultura negra** a três civilizações: a **Etiópia**, de onde teria partido a **cultura negra** e se expandido, presumivelmente por imposição - que demanda poder militar e/ou político, econômico, cultural; **Egito**, país que remete ao conhecimento técnico e científico em medicina, necrologia, arquitetura, agricultura, entre outros; e **Grécia**, das artes, da filosofia, da ética e outras “sofias”. A polissemia de Bakhtin se apresenta na referência que o poeta faz à **ocasião precisa** em que a escola divulga aquela **pesquisa**. Presume-se que poderia ser no carnaval das escolas de samba, deturpadas na visão dos quilombolas; ou no ano em que se instituía o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial, ocasião em que a voz da Quilombo comporia um uníssono a outros grupos do movimento negro. Possível ainda que fosse pelo carnaval ser uma festa de grande visibilidade, ocasião propícia para atrair atenção às ideias propagadas a partir daquele desfile.

Lopes passa superficialmente pelas agruras dos africanos deportados ao preferir ressaltar a potencialidade africana na construção dos **reinos suntuosos de nível cultural superior**; e teriam sido **exterminados** pela **força da ambição** dos traficantes de humanos. O conjunto **força da ambição** leva a crer que o compositor deixa em aberto à interpretação de que tipo de **força** seria e de quem seria a **ambição**. Faz crer que não imputa apenas ao colonizador europeu a **ambição**, sabendo que, como resultado da **pesquisa**, africanos foram comercializados na condição de escravizados por terem sido feitos prisioneiros de guerras político-religiosas na região do Sudão Central, equivalente hoje ao norte da Nigéria (RIBEIRO, 2011, p. 289).

Interessante notar que Nei Lopes, ao oportunizar outras leituras de **força** e de **ambição**, abre a possibilidade a uma outra história da diáspora: a de que a escravização não foi feita devido à inferioridade intelectual ou cultural dos africanos em relação ao europeu. Nesta releitura da diáspora, a comercialização de humanos na Era Moderna teria sido efetuada por razões históricas, políticas e econômicas; e efetivada durante cerca de quatro séculos também por razões históricas com base em teorias científicas depois

diluídas e fatores ideológicos contestáveis e contestados com veemência nos anos 1970, em nível internacional. Não só na América, mas também na Europa.

Nei Lopes reitera o manifesto da Quilombo ao aludir aos “restos de cultura”, aliás, cultura sem restos, já exterminada por uma **ambição**. Ao se referir à vida dos escravizados e descendentes no Brasil, na última estrofe, o poeta perfaz “Ao povo em forma de arte” com “afirmação de identidade racial negra positivada”, que Pereira (op. cit.) pontua como uma das características fundamentais do Movimento Negro do Brasil contemporâneo nos anos de 1970: o poeta sai do discurso cristalizado da “contribuição” da música, da religião, da culinária para afirmar que o africano e seus descendentes intervieram, ou seja, introduziram aspectos da arte em geral e na ciência em nível **nacional**. O pressuposto é que a interferência foi intuitiva, sensível, emocional, mas também técnica e racional. E a expressão **até mesmo** soa como uma advertência, uma lembrança de uma participação recalcada ou apagada pela história oficial.

Faz-se necessário definir quem escreveu este sambas, seus locutores; qual o lugar que ocupavam ao se expressar sobre a condição do segmento “de cor”, incitá-lo a se apropriar de sua história. Wilson Moreira já foi mencionado acima. O locutor Nei Lopes nasceu e foi criado no bairro do Irajá – vizinho a Madureira – frequentou rodas de samba e candomblé, formou-se bacharel pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, em 1962. “Sem abandonar suas raízes”, ingressou na Acadêmicos do Salgueiro em 1963, mesmo ano em que publicou poemas na Antologia Novos Poetas. Largou a advocacia em 1970 para dedicar-se ao samba e à pesquisa das culturas africanas e brasileiras sobre as quais tem vários livros publicados. Em 1975, ganhou o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores, pela publicação na Antologia de Novos Poetas.

O outro discurso que interessa a esta dissertação é a letra da canção de Macau, que diz:

“Olhos coloridos”

Os meus olhos coloridos
 Me fazem refletir
 Eu estou sempre na minha
 E não posso mais fugir...

Meu cabelo enrolado
 Todos querem imitar
 Eles estão baratinado (sic)
 Também querem enrolar...

Você ri da minha roupa
 Você ri do meu cabelo
 Você ri da minha pele
 Você ri do meu sorriso...

A verdade é que você
 (Todo brasileiro tem!)
 Tem sangue crioulo
 Tem cabelo duro
 Sarará, sarará
 Sarará, sarará
 Sarará crioulo...

O compositor Macau iniciou a carreira em 1969 com a banda “Paulo Bagunça e a Tropa Maldita”, nascida na Cruzada. Em 1973, integrava o movimento *Black Power* no Rio de Janeiro. No ano seguinte a banda se desfez e ele continuou compondo e tocando com Tim Maia, Luiz Melodia e Oberdan Magalhães, um dos fundadores da Banda *Black Rio* e Sandra de Sá, a primeira entre vários intérpretes desta música. Sandra é de família de músicos. Carioca do bairro Pilares, Zona Norte do Rio, tinha como diversão blocos de carnaval e bailes *soul*.

Trata-se de uma música dançante, de poesia aparentemente simples, direta e juvenil. Percebe-se pela expressão “estou (...) na minha” ou “ficar na sua/minha/dele/dela”, dito por jovens nos anos 1970/80, que significava timidez, ensimesmar, não se exprimir; e “baratinado”, outra gíria que significa tonto, sem rumo, confuso. Os últimos três versos da primeira estrofe sugerem uma conversa consigo mesmo, uma reflexão. A partir da terceira estrofe, presumível é que o falante dialoga com o outro, exteriorizando a sua meditação.

Ao discutir a teoria da expressão, Bakhtin (2006) afirma que todo ato expressivo move-se entre o conteúdo – de caráter interior do locutor – e a objetivação exterior, dirigida a um interlocutor, que pode ser o próprio indivíduo. Ele afirma que o centro organizador e formador da expressão está no exterior, ou seja, é fora do indivíduo que se encontram os estímulos que o levam a construir e ordenar a sua expressão. Bakhtin (2006) compreende que

Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, é a *expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação.

Qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo *pela situação social mais imediata*. (BAKHTIN, 2006, p. 111, 112)

Ao aplicarmos a teoria bakhtiniana a “Olhos coloridos”, é razoável inferir sobre a situação social desconfortável do autor, de pele escura, que compôs esta música, quando morava na Cruzada São Sebastião, o conjunto residencial de pessoas de baixa renda encravado em uma das áreas mais caras da cidade, o bairro do Leblon. Confirmando Bakhtin, é o olhar (talvez um novo olhar), e a visão (quicá uma visão ampliada) que fazem o compositor refletir. O discurso de “Olhos coloridos” sugere que, a exteriorização do falante resulta da produção da visão da paisagem humana brasileira, particularmente a carioca: pessoas de vários tons de pele, pessoas “coloridas”.

O uso do verbo “fugir” pode caracterizar a incompletude e a polissemia da linguagem, abrindo caminho para sentidos diversos. Quem foge desloca-se de uma direção à outra, pressupostamente de uma situação de perigo para outra desejavelmente confortável. Ponderaríamos que seria fugir para dentro de si, e mesmo neste interior haveria desagrado. Mas o verbo é antecedido pela negação de capacidade da fuga, o que abre a interpretação para retenção, impossibilidade de sair de algum lugar, de alguma situação.

A esse respeito, Bakhtin (2006) discorre sobre a divergência entre a *atividade mental do eu* e a *atividade mental do nós* na teoria da expressão. Afirma ele que a atividade mental do *eu* tende à autoeliminação, na medida em que o indivíduo aparta-se do social, se aniquila, se resigna, mesmo percebendo a semelhança de suas sensações com a de outros. E, diz Bakhtin, sem compartilhar a sua consciência individual, impede a si próprio de reverter sua situação. Ao contrário, a atividade mental do *nós*, em que a consciência individual é externada pela verbalização, o sofrimento é coletivizado, proporcionando a construção de um “vínculo material sólido”. O filósofo russo classifica como “vínculo material sólido” a união dos integrantes de um coletivo com uma noção amadurecida de “classe para si”. Consideramos que seria aceitável transpor a concepção de “classe para si” ao entendimento de “etnia para si” ou “pessoas de cor para si”, ou ainda como poderia ser dito pelo movimento negro, visão de “raça para si”.

Nesse caso, dominarão na atividade mental as tonalidades do protesto ativo e seguro de si mesmo; não haverá lugar para uma mentalidade resignada e submissa. É aí que se encontra o terreno mais favorável para um desenvolvimento nítido e ideologicamente bem formado da atividade mental. (BAKHTIN, 2006, p. 117, 118)

Outra imagem na visão dos “olhos coloridos” poderia ser a moda do *Black Power*, o imitar dos cabelos crespos dos pretos – quem imita algo ou alguém é por se identificar com aquele modelo. Na definição de Georg Simmel (1957), “*Imitation, furthermore, gives to the individual the satisfaction of not standing alone in his actions*” (Imitação dá ao indivíduo a satisfação de não estar sozinho em suas ações)¹⁷² (SIMMEL, 2009, p. 543). Para este filósofo, a moda nada mais é do que a possibilidade de combinar em uma mesma esfera duas necessidades próprias do ser humano: o interesse pela tradição, da unidade, da equalização aos demais e o desejo de mudança, de especialização, da peculiaridade.

Relacionando o pensamento de Macau ao de Simmel (2009), é possível dizer que “todos” os que queriam “imitar” os cabelos dos pretos pretendiam parecer-se com eles, pelo menos em atitude; marcar a sua peculiaridade. Mas, “baratinado”, o imitador teria o interesse de apenas seguir uma moda e não assumir o fenótipo mestiço, equalizar-se aos pretos. A noção de moda para Simmel (2009) compreende a procura inconstante de novos modelos a serem seguidos, pois são disponibilizados de forma a dispensarem esforços de criatividade e raciocínio, atendendo à desejada mudança. Uma segunda sucessão de imagens provavelmente se referiria aos risos disfarçados ou ostensivos, que sugerem escárnio do fenótipo dos pretos. Pressupõe-se que a visão da contradição entre a imitação e a negação do fenótipo do próprio zombador, que em sendo “sará”, é “crioulo”, também descendentes de escravizados, seria uma crítica aos descendentes de pele clara, dos arruivados que tentam escamotear ou se aproveitam do fenótipo menos acentuado para se passar por brancos e evitar o preconceito de cor.

É possível perceber o caminho da elaboração da consciência individual, da qual nos fala Bakhtin (2006), à objetivação dela ao chegarmos à última estrofe, supostamente uma revelação, uma tentativa de despertar outras consciências individuais de um coletivo

¹⁷² Tradução nossa.

inerte, indiferente, *blasée*, como diria Simmel (1976) em “A metrópole e a vida mental”¹⁷³, e, neste percurso, avivar a *mentalidade do nós*.

2.4 A imagem como discurso

Hall (2011) acredita que “desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2011, p.68). Neste fluxo de informações estavam embutidas imagens que se tornaram signos e foram adotados pelos *black* no Rio de Janeiro e reverberados além das fronteiras da capital. Quando aqueles símbolos não eram vistos nas revistas, jornais ou TV eram vistos nas ruas. Sambistas defensores da tradição também transformaram sua aparência, buscando na africanidade um modo novo de se apresentar, em roupas, acessórios e mesmo em instrumentos musicais. Mesmo que estivessem em uma só pessoa os detalhes formavam uma imagem com potencialidades de comunicar algo, produzir sentidos, significar, tornar-se signo. O signo é próprio da ideologia, pois onde existe signo encontra-se uma ideologia, “e toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico”, diz Bakhtin (2006, p. 29).

Jean Davallon (1999) recomenda que consideremos a eficácia simbólica que determinadas imagens perpetuam sobre quem as observa. Ele explica que a eficácia simbólica da imagem é mais importante do que o que ela represente ou informe. Davallon (1999) argumenta que a significação de uma imagem é produzida por quem a observa. (DAVALLON, 1999 p. 28). Seria como se a atividade de produção de significação fosse uma operação contínua em que o indivíduo compreende um signo e o liga a outros já compreendidos, numa cadeia ininterrupta. A esse encadeamento imagético, Jean-Jacques Courtine (2005) chamou de interconicidade, em que o sujeito, conscientemente ou não, aciona o seu arquivo mnemônico imagético e nele encontra as imagens associáveis àquela que vê no momento. A rede associativa de imagens tanto pode ser tecida por aquelas que se tem na memória, “na história das imagens vistas”, as que a imagem em foco venha a

¹⁷³ SIMMEL, Georg formula que na tentativa de se autopreservar das alterações que o sistema nervoso pode sofrer pela intensidade de estímulos constantes na vida metropolitana, o homem adota como escudo a indiferença, o ar *blasée*. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.) *O fenômeno urbano*. RJ – Zahar Editores, 1976. Tradução de Sérgio Marques dos Reis.

sugerir. Courtine (2005) coloca nesse bojo imagético-mnemônico até as imagens visualizadas em sonhos e as sugeridas pela imaginação.

A interconicidade de Courtine (2005) concebe imagem como enunciado; ela pode ser “lida”. Tal qual um discurso, com seus silêncios e não-ditos, o conceito estabelece que há de se considerar a incompletude da imagem, que abre campo para a memória discursiva, quando uma sequência de imagens equivaleria ao discurso atravessado pelo interdiscurso, a intertextualidade, na interpretação de Júlia Kristeva para o dialogismo de Bakhtin (STAM, 2000, p. 34).

Na concepção bakhtiniana, para que a imagem seja tornada um signo é capital que o encadeamento semiótico - que denomina “cadeia ideológica” - operado por um indivíduo estenda-se entre outros indivíduos, formando uma rede durante o processo de interação social. Um signo somente emerge na interação social se houver este procedimento (BAKHTIN, 2006, p. 32).

Essas formulações indicam que os signos estadunidenses tornaram-se ferramentas para os *black* cariocas. De forma voluntária ou involuntária enredaram suas “cadeias ideológicas”, e tentaram, talvez, forjar uma nova ideologia na defrontação com a ideologia ainda racalista ou de “democracia racial” vigentes no país. As informações veiculadas em noticiários, revistas e em círculos sociais preenchiam o imaginário de pretos e brancos com imagens do gesto de Carmichael, que reivindicava o “poder para os pretos”; de Angela Davis, com seu cabelão, na Lista dos Dez Fugitivos mais Procurados do *Federal Bureau Investigation* dos Estados Unidos (FBI); dos irmãos Jackson Five, da diva Diana Ross e de Marvin Gaye consumidos como sucessos internacionais em discos gravados na *Motown*, fonográfica exclusiva para artistas pretos, criada por Barry Gordy, também preto. Essas imagens eram signos nos Estados Unidos e chegaram assim ao Brasil, e “onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico*”. (BAKHTIN, 2006, p. 30)

Embora principalize a palavra na comunicação, Bakhtin adverte que a manifestação verbal está ligada aos outros tipos de manifestação e “de interação de natureza semiótica, à mímica, à linguagem gestual, aos gestos condicionados, etc.” (BAKHTIN, 2006, p. 41). Por isso, torna-se importante além de “ouvir” o que era dito aos *black*, adicionar àquelas palavras a linguagem gestual que praticavam, as imagens que lhes afetavam e lhes estimulavam a se referenciar nos estadunidenses.

Bakhtin afirma que todos os signos ideológicos tornam-se compreensíveis pelo apoio das palavras e são sempre acompanhados por elas, mas admite que os signos tenham suas propriedades e nenhum deles seja substituível por palavras. Cita os exemplos da música, da obra de arte, do ritual religioso e do gesto. Weil e Tompakow (2011) vão além, e asseveram que a característica dominante do símbolo é fugir da palavra ou frase. Eles, literalmente, veem o braço, o nariz, a mão como letras, que em conjunto formam palavras que desenvolvem a linguagem muda das atitudes corporais “com toda a eloquência da própria vida que fala das relações humanas” (WEIL e TOMPAKOW, 2011, p. 25 e 43).

(...) lidamos, possivelmente, com um alfabeto de componentes básicos simples, mas com um número infinito de permutas e combinações, dadas as igualmente infinitas variações de intensidade de infinitas expressões corporais que, por sua vez, podem ser concordantes ou antagônicas e variar no tempo, entre o fugaz e o constante. (WEIL e TOMPAKOW, 2011, p. 36)

Se gestos humanos são palavras que se inserem no ato comunicativo entre humanos, é necessária uma codificação inteligível a um grupo de pessoas (pelo menos duas), convencionada como linguagem para que a comunicação se estabeleça – como no caso dos signos. Assim sendo, é presumível que gestos também possam vir a serem signos, portanto de natureza social e de natureza ideológica. Ao concordarmos com Weil e Tompakow (2011), que o gesto é uma palavra, é admissível que também seu caráter seja polissêmico, lembrando Bakhtin. Atando essas reflexões aos *black* cariocas, dá-se a possibilidade de inferir sobre seus dizeres os sentidos produzidos. Unimos as “palavras” que os gestos tornados imagens e imagens feitas gestos foram inscritos na ruptura dos paradigmas nos anos 1970/80, seguindo o conselho de Weil e Tompakow (2011).



Stokley Carmichael

<http://thirdseyeview.com/>

Figura 5



Angela Davis

<http://ouvalacgt.over-blog.com/article-2253741.html>

Figura 6

O gesto de Carmichael cristalizado na imagem tornou-se tão sógnico quanto os cabelos de Angela e as indumentárias da *black soul* e dos sambistas. A associação entre as submissões impostas ao escravizados e um anexo de signos indicam evidências da atividade de uma memória discursiva, como chama Courtine (2005), ou de uma “cadeia ideológica”, na noção de Bakhtin (2006). Tais imagens puderam se instaurar como signos para uma comunidade tornada uma só, no pensar dos *black* e sambistas cariocas. Quanto aos jovens, com extrapolação de fronteiras geográficas, linguísticas e socioeconômicas. No caso dos sambistas, além das fronteiras territoriais, houve também a ultrapassagem temporal. Ambas as correntes buscaram seus referenciais em uma única fonte: a diáspora africana, i.e., o tráfico transatlântico de pretos importados aos Estados Unidos e ao Brasil que chegaram, foram “descarregados” e sofreram dos mesmos suplícios; um passado comum a todos na escravidão da Era Moderna, comum tanto à *black music* quanto ao “samba de raiz”.

É presumível, portanto, que a cabeleira encarapinhada ostentaria uma afirmação de reconquista da identidade confiscada, em contrapartida à raspagem da cabeça, tida pelos cativados como mutilação. Pode-se supor que o braço erguido refletiria a liberdade da voluntariedade do gesto, a reapropriação do corpo, em vez de um braço contrito pelo punho aprisionado, agrilhado ao jugo escravista; de braços atados ao pelourinho em humilhantes açoitementos públicos. Chinelos de modelo charlotte nos pés dos tradicionais seriam a continuidade dos usados pelos sambistas da década de 30. Mas os sapatos de grossos solados, os “pisantes” dos *black*, se contraporiam aos pés descalços, desprovidos de proteção nas terras quentes ou frias das lavouras e nos calçamentos pedregosos das cidades. Pelo menos no Brasil, os escravizados eram proibidos de usar sapatos por uma convenção consuetudinária entre os escravocratas, que, assim, até os menos abastados elevavam seu status em relação aos serviçais. Muitas vezes estes foram transformados em atração pitoresca nas ruas do Rio de Janeiro, por causa da disparidade entre seus ofícios e os pés desnudos, como conta Soares (2007).

O historiador Robert Conrad lembrou, apropriadamente, que três escravos sapateiros, da sapataria pintada por Jean-Baptiste Debret, trabalhavam descalços. O mestre artesão e sua esposa mulata, que aparece ao fundo amamentando uma criança, eram os únicos calçados. Esta era uma situação irônica que proibia o uso de sapatos até mesmo para aqueles que o faziam. (SOARES, 2007, p. 87)

Outra situação que causava surpresa é quando famílias ricas saíam às ruas em cadeirinhas conduzidas por cativados, um ritual de ostentação, extremamente exótico para os viajantes europeus, que era estendido aos serventes carregadores. Estes “eram obrigados a vestir librés e altos chapéus, embora descalços” (SOARES, 2006, p. 117).

Apesar de não podermos afirmar que o uso do colorido nas estampas das vestimentas dos *black* e sambistas tenha sido racionalmente planejado como uma revanche à neutralidade das cores de andrajos impostos aos escravizados, a exuberância lembrava os matizes das roupas forçosamente retiradas na África. Sambistas e intelectuais usaram tecidos ou acessórios tais como colares, pulseiras e chapéus semelhantes aos de nações africanas ou compravam-nos de particulares, capazes deste informal intercâmbio comercial. Enfim, cabelo-braço-punho-cores-pé tornaram-se símbolos e constituíram discursos. Palavras como “negritude”, “orgulho negro”, “Axé”, “*Black Power*”, “*Black is beautiful*”, “*I’m black and I’m proud*”, “*brother*” apenas reforçaram a discursividade que a paisagem humana mais escura da cidade expressou.

Verbos, gestos, indumentárias e imagens compuseram um universo ideológico. Geraram sentidos disseminados a várias direções: entre os membros dos grupos que estabeleceram esses códigos; entre os que os adotaram e se agregaram a eles; entre os que criticaram e combateram esses códigos. Relembrando Bakhtin (2006), a expressão material estruturada em palavras, imagens, sons e signos, do desenho, da pintura, do som musical, é de uma imensa força social. No caso da *black music*, força social mobilizadora de milhões de jovens que forjaram um posicionamento étnico de caráter coletivo no Rio de Janeiro que se irradiou pelo país. Quanto aos sambistas, força capaz de se fazer presente nos meios de comunicação como os potenciais salvadores da nacionalidade da cultura brasileira – mas também não se livraram de críticas e contestações.

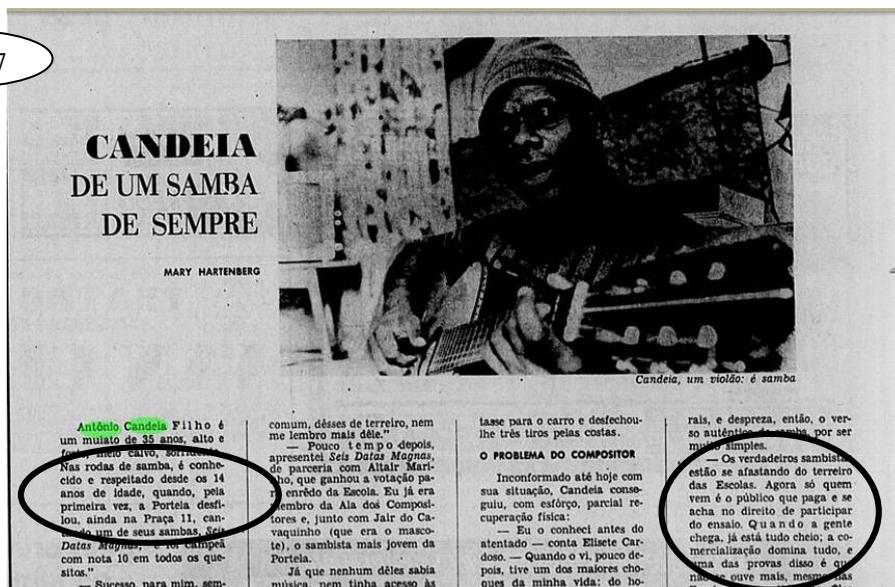
2.5 Visibilidade e espetacularidade para formação de novos referenciais

Nesta seção, mostramos a repercussão das manifestações nos meios de comunicação. O olhar dos jornalistas sobre os *black* e sambistas e a procura da mídia por dados noticiáveis nos permitem captar o diálogo entre opinião pública e engendrades de

opinião, que não seriam apenas os profissionais midiáticos, mas também intelectuais acadêmicos e políticos.

Antes do seu nascimento oficial, a Quilombo teve visibilidade nos meios de comunicação. Candeia era um dos sambistas mais entrevistados entre os anos de 1970 a 1978, quando morreu. Outros sambistas também foram chamados a conceder entrevistas e a opinar sobre o próprio samba, as agremiações e o carnaval. Como dissemos anteriormente, a *black music* foi descoberta pelo setor midiático a partir de 1976.

Figura 7



http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09 Edição 00073

Nesta matéria de 01/07/1970, de Mary Hartenberg, publicada no Caderno B do Jornal do Brasil, Candeia é classificado como homem conhecido e respeitado desde os 14 anos de idade, quando a Portela desfilou cantando um samba que ele havia composto em parceria com Waldir 59 – também parceiro na criação da nova Escola. A outra demarcação corresponde à opinião dele sobre o que ocorria nas escolas de samba. Candeia respondeu à jornalista que “Os verdadeiros sambistas estão se afastando do terreiro das Escolas. Agora só quem vem é o público que paga e se acha no direito de participar do ensaio.”

CANDEIA, aula de samba

Figura 8

— O samba tem uma harmonia mais rica e mais variada, do que qualquer música estrangeira. O público distanciado das nossas raízes e viciado pelo que toca no rádio e na televisão toda hora não conhece as diferenças. O sambista autêntico pode fazer tudo o que os outros fazem: queria ver quem resiste ao samba de verdade, com espontaneidade.

A opinião é de Antônio Candeia Filho, mais conhecido como Candeia, carioca filho de balanos, sambista de raiz, sem pretensões, que pretende continuar a compor seus boizinhos com abóbora (sambinhas), fiel à sua escola e seu estilo.

As várias formas

Para o compositor, agora é que o pessoal tá entendendo o samba com respeito sem querer do sambista, gente humilde, letras à moda de Vinícius de Moraes.

— As rodas de samba, mesmo na Zona Sul — afirma ele — estão sempre cheias, todo mundo escutando calado, sem aquela de pensar que samba é só para falar. O público saturou, agora não quer coisa artificial, quer o sambista cantando seus próprios sambas.

Os vários tipos de samba têm no LP de Candeia, *Raiz*, alguns

rente. Enquanto as outras crianças no dia de aniversário apagavam vela de bolo de chocolate, meu pai aproveitava a oportunidade pra fazer uma feijoada e reunir os amigos. No fim virava um pagode, e eu ficava até meio chateado.

As posições familiares

— Minha mãe no princípio não gostava de me ver nessa de samba. Mas meu pai que era da Portela incentivava. Mais tarde, quando começaram a elogiar meu samba, minha mãe ficava orgulhosa e até aceitou. Com 14 anos eu fiz o samba-enredo da Portela.

Candeia tem três filhos, dois rapazes e uma moça. O mais velho, de 17 anos, está no 2º ano de Contabilidade, o de 13 está no 4º ano ginásial.

— Eu não sou pai coruja, mas fico muito feliz. Deixo eles à vontade. Respeito o gosto musical. O mais velho toca violão, mas se liga mais na música americana. Já saiu na Portela, não gostou e desistiu. Este ano vai sair de novo.

Para o compositor as escolas de samba estão deturpadas:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09 Edição 00219

Esta outra reportagem do Jornal do Brasil foi publicada em dezembro de 1971. Nela Candeia foi chamado a opinar, com a autoridade de professor, sobre samba e *shows* com sambistas na Zona Sul da cidade.

Tárik de Souza, colunista do Jornal do Brasil e da Veja, publicou nesta revista semanal, em fevereiro de 1975: “O guerreiro”. Assim ele qualificou o compositor Antônio Candeia, dando-o como exemplo de tenacidade.

quem é a culpa? Dos autores? Dos leitores? Do público? Da TV Globo? De haver respostas para quase todas as perguntas. Absolva-se, por exemplo, os autores — depois de terem atulhado a platéia, nos últimos anos, com suas batidas sonoras de novelas, seus resumos pelo menos abriram palco e espaço para quem desejasse tentar. Naturalmente, o júri — no que se refere à música — não pediu para fazer parte de uma questionável instituição. Relevante falta de educação (cultural, inclusive) — são raras as vezes em que a juventude universitária brasileira encontra brechas para festejar sua insatisfação e vaiar o que lhe agrada. Desculpe-se, finalmente, a incompetência da imensa maioria dos autores que compõem a geração atual retratada em “Abertura” — se o Buarque de Holanda se transformou em escritor agropecuário, se Caetano Veloso se debate numa crise de identidade, se Gilberto Gil se sente obrigado a elaborar jogos de palavras, se o Nascimento passou a substituir versos por lalalás, somente resta como modelo e exemplo, autores autênticos e mais superficiais e inconseqüentes como os Zé Rodrix e os Marcos.

Antônio Carlos e os Jocafr.

...avelmente, apesar de

poem, e devem, urgentemente, mudar o cenário que envolve a arte no país. Caso contrário, o “Abertura” de 1985 será arrebataado pelas insignificantes obras dos autores que se inspiraram nos autores que se inspiraram nos autores que hoje somente podem se inspirar nas trilhas sonoras das telenovelas. E aí não haverá corda de violão que resista.

• Silvío Lancellotti



Candeia: um exemplo de tenacidade

maculete, capoeira e os próprios sambas de roda.

Aos 39 anos, carioca de Osvaldo Cruz, levado pelo pai aos 14 para a Escola de Samba da Portela, Candeia apareceu como compositor em 1953, quando venceu o carnaval com “Cala Dantas Magaras”, em parceria com Valdir Souza.

adepto da resistência nas escolas (“Não devemos abandoná-las por causa da indústria de grá-finos”), Candeia fornece outro exemplo de tenacidade, a sua própria presença física, emusiasmada: canta sentado na cadeira de rodas que o transporta desde que uma bala o feriu pelas costas e paralisou suas pernas.

Embora avesso à exploração desse acidente (“O sambista é um homem, o da cadeira de rodas é outro”), Candeia, como um guerreiro fatigado e quase solitário, não se negou a comentá-lo num de seus mais encorpados sambas. De voz rouca indomada, ele promete: “Sentado em trono de rei/ou aqui nessa cadeira/empunharei meu violão”.

• Tárik de Souza

Paulista dá samba

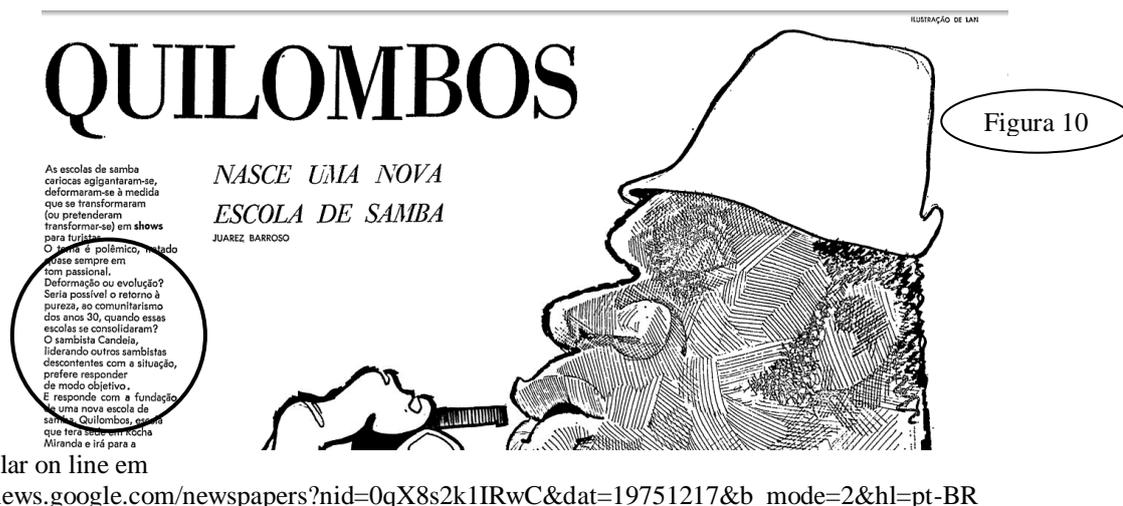
OS MELHORES SAMBAS-ENREDO (São Paulo 1975), compacto duplo Copacabana (3697).

Para as escolas de samba do Rio de

Figura 9

veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx Edição de 12 de fevereiro de 1975

No dia quatro de novembro de 1975, portanto, com um mês de antecedência, Nelson Motta anunciou em O Globo que Candeia iria fundar uma escola de samba chamada Quilombos. E o jornalista Juarez Barroso, do Jornal do Brasil, registrou a primeira reunião da Escola, em oito de dezembro daquele ano. Na reunião, foram distribuídos cargos e estabelecidas as cores da agremiação e o desenho do estandarte da escola. A reportagem foi publicada em página inteira, nove dias após a fundação.



Na demarcação do texto, o jornalista pergunta: “Deformação ou evolução? (...) O sambista Candeia, liderando outros sambistas descontentes com a situação, prefere responder de modo objetivo. E responde com a fundação de uma nova escola (...)” Na entrevista, Candeia fala de “uma escola sem destaques de fora, sem ‘bicão’. Desfile à antiga, com cordas e gambiarras.” A gíria “bicão” é uma clara alusão às pessoas estranhas à comunidade, transformadas em estrelas nos carros alegóricos, à frente das baterias; aos profissionais que passaram a determinar e confeccionar as alegorias e fantasias de carnaval; às passarelas fechadas dos desfiles com ingressos inacessíveis às comunidades de baixo poder aquisitivo, aquelas que anteriormente planejavam e produziam as exhibições de suas escolas; às quadras fechadas com bilheterias que impediam o ingresso livre nos ensaios das escolas; ao patrocínio de bicheiros e de políticos; aos artistas famosos embutidos nas alas de compositores.

Um mês após a reunião fundadora, Sérgio Cabral noticiou o primeiro ensaio da “Quilombo”, acrescentando que “Os dirigentes da escola tudo farão para mantê-la longe

de tudo que tem feito das escolas instrumentos de poder, de render dinheiro ou de alimentar a vaidade de certas pessoas.”¹⁷⁴

Waldinar Ranulpho escreveu na Última Hora “CANDEIA QUER DEFENDER A CULTURA POPULAR” – “Escola de Quilombos para salvar o samba”, na coluna que informou sobre a inauguração oficial da Quilombo, no dia 10 de janeiro de 1976.¹⁷⁵

Ainda em janeiro, no dia 18, o Globo informou na Editoria de Cidade que “Quilombos agrupa a Velha Guarda”¹⁷⁶, e cinco dias depois ocupa toda uma página com reportagem sobre a Velha Guarda de escolas de samba¹⁷⁷. O texto de Margarida Autram informou: “Quilombo: um ano em defesa do samba puro”

O samba de Elton Medeiros. Cartola, Paulinho da Viola, Guilherme de Brito e Dona Ivone Lara, junto com seus ancestrais o afoxé, a capoeira, o maculelê, o caxambu, o jongo, e o partido alto, além de evoluções de mestre-sala e porta-bandeira, estarão hoje, (...), no palco da ABI [Associação Brasileira de Imprensa]. O espetáculo encerra as comemorações do primeiro aniversário do Grêmio Recreativo de Arte negra e Escola de Samba Quilombo, criado por um grupo de sambistas como forma de resistência à descaracterização das escolas de samba.¹⁷⁸

Uma crítica pública à visibilidade do samba nos meios de comunicação partiu do músico Sivuca, no jornal Última Hora. A matéria assinada por Jussara Rechaid trouxe o título: “Sivuca – Ninguém está interessado no lado cultural da música”. Queixava-se que no Brasil só se dava atenção ao samba.

- (...) O poderio econômico sufocou o poderio cultural da música popular francesa. Por tudo isso, eu acho que nós, aqui no Brasil, temos que ter muito cuidado e conscientização acima de tudo. Uma educação musical de base é a única maneira de nos salvar. A nossa música agoniza. Está todo mundo investindo só num lado da música brasileira: o samba. Mas, na verdade, o samba é parte de nossa cultura e não um todo¹⁷⁹.

Sivuca não era o único a condenar a atenção que achava exacerbada ao samba. O

¹⁷⁴ Jornal O Globo, Rio Show, p. 8. Exemplar de 8/1/1976 em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁵ Jornal Última Hora, UH Revista, p. 7. Exemplar de 7/1/1976 encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁶ Jornal O Globo, Editoria de Cidade, p. 15. Exemplar de 18/1/1976 em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁷ Ibid. Editoria de Cidade, p. 23. Exemplar de 23/1/1976 em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁸ Ibid. Segundo Caderno, p. 41. Exemplar de 23/12/1976 em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional

¹⁷⁹ Jornal Última Hora. UH Revista, Matéria de Jussara Reichad, p. 4, edição de 4/8/1977, em exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

pesquisador Marcus Pereira foi mais profundo ao falar sobre a visibilidade sobre o gênero carioca: “O samba é a desgraça nacional”, categorizou enfaticamente à jornalista Margarida Autran. Pereira havia dedicado quatro anos ao registro, em discos, da cultura musical popular em todo o território nacional e lamentou, na reportagem, a indiferença ao calango, embolada, cururu, enfim, outros ritmos brasileiros. Disse ele:

Uma coisa sempre me intrigou no campo da música popular brasileira. Toda vez que um compositor encontra o outro vai logo anunciando: ‘vou mostrar meu sambinha’. Como se o samba fosse o único ritmo possível, quando existem tantas formas e extremamente ricas. Pra mim, o samba é a desgraça nacional. Que discos saíram no final do ano passado? Beth Carvalho, Martinho da Vila, Clara Nunes, tudo samba, que não é o mais importante nem o mais representativo¹⁸⁰.

Esses reclamos, mesmo partindo de artistas reconhecidos como Sivuca e Marcus Pereira eram inaudíveis, suplantados pelos pela batucada que os dividendos financeiros e políticos rendiam a fábricas de discos, ao setor midiático em verbas publicitárias, autoridades públicas, a artistas e até a sambistas.

Em 1976, o foco da mídia desvia-se para a *black music* – um pequeno desvio, como irá se verificar.



Figura 11

<http://truegroovy.blogspot.com.br/2010/11/movimento-soul-power-rio-de-janeiro.html>

¹⁸⁰ O Globo. Segundo Caderno. Edição de 27/02/1977. Exemplar em microfilme da Biblioteca Nacional.

A matéria “*Black Rio – O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil*”, publicada em julho daquele ano foi a primeira de uma série sobre o movimento da “negritude” *soul* (VIANNA, 1988).

Praticamente todas as revistas brasileiras publicaram matérias sobre o mundo funk¹⁸¹ carioca. Foi o único momento em que os bailes foram discutidos com alguma seriedade e houve várias tentativas de apropriação política e/ou comercial do fenômeno. (...) Os debates sobre o Black Rio giravam em torno, principalmente do tema alienação e/ou colonialismo cultural. (VIANNA, 1988, p. 28)

Vianna reproduz em seu livro “*O mundo funk carioca*” a reportagem do Jornal do Brasil, que despertou até o interesse do “jornal esquerdista Versus”, que deu um tom político ao movimento *soul* em nota publicada na coluna “Afro-Latino-América”:

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. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum... Num segundo momento, uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começam a receber destaque.¹⁸²

A *black music* chegou também aos soteropolitanos com o nome de *Black Bahia*.

O público também reagiu à matéria do JB, poucos dias após sua publicação, como demonstra a seção de cartas do jornal do dia 3 de agosto.

¹⁸¹Hermano Vianna explica que, em 1968, “o soul já se havia transformado em um termo vago (...) e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria funky (segundo o Webster Dictionary, ‘foul-smelling; offensive’) deixou de ter um significado pejorativo (...) e começou a ser um símbolo do orgulho negro.” Desta forma, Vianna denomina ora *funk*, ora *soul* os bailes dos anos 70/80.

¹⁸² Nota publicada no jornal Versus, maio/junho de 1978:42.



Figura 12

A carta é uma crítica à jornalista que ele chama de “Helena” Frias. O leitor escreve que “De uma forma tendenciosa, a senhora Helena Frias, (...) manipula a informação de maneira sub-reptícia e com dúbias pretensões, articulando termos como por exemplo *importado* ou evidenciando situações em que jovens negros formariam grupos agressivos para espancar pessoas brancas que passassem por suas “jurisdições”.”

No mesmo dia 3 de agosto, o JB publicava em seu caderno de artes e entretenimento a reportagem sobre uma festa *black*, na Zona Sul carioca, promovida por Monsieur Limá, um dos precursores, junto com Big Boy e Ademir, dos bailes de *soul music*.

Figura 13



O SOUL, DO GRITO NEGRO À CADERNETA DE POUPANÇA

Soul invade a Zona Sul. A frase, encabeçando os volantes publicitários do baile de 31 de julho, no Mourisco, em Botafogo, anunciava, ao mesmo tempo um programa e uma plataforma do povo **black do Rio**. O programa, na sua parte mais concreta e mais imediata, cumpriu-se. Nove mil jovens, em sua forte maioria vindos da Zona Norte e da Baixada Fluminense fizeram a m um baile no Mourisco, que começou às oito horas da noite de sábado e se encerrou às cinco horas da manhã de domingo. Durante o encontro, os **blacks** assistiram aos filmes com Steve Wonder e Isaac Hayes, cantores negros de soul; exibiram roupas as mais exóticas, que incluíam casacos feitos com chenille, veludo ou peles e velhas capas de chuva, de xantungue, improvisadas em capotes; e toucas de banho, de plástico e coloridas, usadas a modo de boina ou boné.

Consumiram 10 mil garrafas, entre cerveja e guaraná, predominando o refrigerante. Funcionaram como júri no concurso

que elegeu o candidato (eram cinco) mais parecido com Isaac Hayes, premiado com uma caderneta de poupança no valor de Cr\$ 1.000,00. Assistiram ao *début* do discotequeiro Monsieur Lima que, vestido com cetim verde-folha, inaugurava a *black soul* em um salão, a Soul Discotheque. Apresentada, como é de praxe em festas assim, pelas duas outras que participavam também do encontro, a Soul Grand Prix e a Black Power, mais velhas e estabelecidas com público próprio e certo, madrinhas da nova Discotheque, companheira e concorrente na disputa da *massa black*. Lima vê a concentração soul de maneira pragmática: "Isso devia até ser estimulado pelo Governo. Não é fazer virar folclore, mas estimular. Porque se não houvesse os bailes, essa massa de um milhão e meio de pessoas que circula aos sábados e domingos pelo soul iria fazer o quê? Iria divertir-se como? Se não houvesse isso, eu garanto que haveria um aumento grande nos assaltos, nos finais de sema-

na, o pessoal sem ter o que fazer, sem ter como se divertir. O Governo devia encorajar."

Se o programa — vir à Zona Sul — cumpriu-se a plataforma — a tomada efetiva dessa parte da cidade pelo soul — depende ainda do comportamento dos diretores de clubes, de aceitarem ou não equipes e seguidores. Mas os soul *gouras* não parecem preocupados com isso: já provaram que podem vir quando quiserem; que, quando quiserem, podem atrair 9 mil pessoas para um baile fora das jurisdições de subúrbio e Baixada. Ainda assim, informa M Lima, está prevista uma festa para setembro.

Apareceram no Mourisco centenas de prospectos anunciando próximas festas. Delas, a mais importante será a de sábado, dia 7, no Templo do Soul. E a *da Proclamação do Soul*, com a participação de oito equipes: Soul Grand Prix, Petrus, Alma Negra, Sorac, Scorpio, Danger Soul, Black Soul e Boó Power. A palavra proclamação vem substituir encontro. Mas o volante mais significativo da *Noite do Shaft de Ouro* ficou por conta da equipe Dynamic Soul. É um edital dirigido ao povo soul e revela, pela primeira vez, o esboço de uma estrutura econômica e de uma interação social no movimento:

A *Dynamic Soul* não pertence somente aos clubes, mas também, individualmente, a todos aqueles que são adeptos do soul. Ela surgiu do nada e hoje ocupa uma posição, graças a você. A você devemos o lançamento de nosso LP. A você devemos o nosso

nome. A você devemos o nosso sucesso. Agora, queremos retribuir tanta generosidade. Nosso elo é o Funk soul, que vem direto do fundo da alma e faz pulsar o sangue em nossas veias, som puro, vibrante, *loppem e mirri!*

Você tem plenos poderes para nos dirigir críticas e conselhos. Aceitaremos todas as sugestões que possam tornar mais efetiva a nossa união. A equipe *Dynamic* é sua: não nos interessa a sua origem, apenas que você seja um adepto do soul music.

Procure-nos em nossos bailes. Mesmo que você não possa entrar. Tudo faremos para conseguir o ideal de nossa equipe é elevar cada vez mais a marinha do soul music. Se você tem alguma dificuldade, tentaremos ajudá-lo, inclusive para conseguir um emprego. Vamos provar que os seguidores do soul são rapazes e moças pacatos, educados, ordenados, retratando qualquer imagem deformada ou negativa.

Colocamos à sua disposição um departamento jurídico para atendê-lo e aconselhá-lo gratuitamente. A *Dynamic Soul*, a partir deste edital, é uma instituição para beneficiar o soul e você.

Dynamic Soul não é ganância e bondade e consideração. Pedimos apenas a sua compreensão e colaboração, para elevar o nome da soul music.

Até o fim do ano, na Associação Atlética Oswaldo Cruz, em Oswaldo Cruz, estaremos reunidos numa grande festa motivada pela nossa união: o Baile da Gratidão, todas as sextas-feiras. Procure-nos.

Carlos Drummond de Andrade

Ó INSENSATO CORAÇÃO

— Ó insensato coração, por que não és declarado área de segurança nacional, perdendo em consequência a fútil prerrogativa de escolher o teu amor?

Isto bradava diante do espelho, como se estivesse diante do seu próprio coração, o comediógrafo Juvenino, cunhado de Calimni e Gal Costa, e leitor da matéria política dos jornais. Sãta derrotado de uma paixão, e asspravam-lhe as feridas maldicas, decepção, remalho, nada, nada, pois de alma em carne viva, atirados à lizeira.

Tal é a força da canção popular, tal o prestígio da imaginação política. Juvenino apropriou-se da apostrofe melódica e modificou seu apreço pelo método de Belo Horizonte, que deseja ver entendidos a 13 municípios de sua área metropolitana os benefícios do projeto nomeado, em vez de eleito. Juvenino desistia de escolher o seu amor, os futuros amores de sua vida. Quería que outros passasse a escolher por ele, pois sendo insensato o seu coração, devia ser-lhe casado o direito à livre escolha.

A abdicção pungente não foi, a rigor, naqueles termos algo sofisticados (este meu vezo literário de complicar as coisas, perdão!). Mas a julgar pelo testemunho de quem assistiu à cena — uma vizinha de Juvenino, boa mulher que relatava a história a uma amiga, na fila da Rodoviária — o que ele disse da mesma:

— Ai eu fui no apartamento dele pra levar um cafezinho bem forte e vi que seu Juvenino estava parado diante do espelho do toalete. Com uma cara tão amarga, minha filha, que você nem faz ideia. Ai eu falei assim: "Seu Ju, prove este cafezinho que vai lhe levantar as forças. O senhor tem estado tão triste da vida, carcece reagir, dar a volta por cima. Ele nem se olhou. Continuo parado e calado, calado e parado. De repente levantou as mãos e começou a dar soco na cabeça, gritando: "Ó insensato coração, ó insensato coração, ó insensato cora-

Jornal do Brasil, 03/08/ 1977 Edição 00117

No baile, foi sorteada uma caderneta de poupança de Cr\$ 1.000,00 (mil cruzeiros) para o participante mais parecido com Isaac Hayes. ¹⁸³

A *black soul* passou a figurar regularmente na programação de entretenimento dos jornais a partir de 1976, como se vê abaixo:

¹⁸³ O salário mínimo valia Cr\$ 1.106,40. O "Cr" significa Cruzeiros, moeda vigente na época.

ACONTECE

- Previsto para o próximo suplemento da Tapeçar um segundo LP do esplêndido partideiro Xangô, com o título de Chão da Mangueira. Hermes (Nuvem Passageira) de Aquino, pela mesma fábrica, prepara seu LP de estréia no mercado Rio-São Paulo.
- Ainda amanhã e depois, na já mencionada sala Corpo/Som do MAM um apropriado concerto de música eletroacústica, montado por Sergio Araujo, Rodolfo Caesar e Delfina Araujo. Horário: 21 horas.
- A partir de 3 de dezembro o público **black Rio** tem um programa de rádio programado exclusivamente para seu gosto funk/soul. Trata-se de Disc Soul, todas as sextas-feiras, das 23h30m à meia-noite, dirigido por Eris Cardoso, Epaldo Farias e Jorge Vieira.
- Dia 6 de janeiro estréia Maria Bethania no Teatro da Praia, no espetáculo *Pássaro da Manhã*. Direção de Fauzi Arap, cenários de Flavio Império. Repertório do disco recém-lançado e textos intercalados.
- Outro espetáculo raro acontece palcos da Cidade. A veterana Aracy Soiza, às 21 horas no Teatro Nacionalizada pelo conjunto Rosa do Samba do nosso cançãoeiro, como Pollela I gório Mariano. Tem Francesa no Balaninha, de Chocolate, Bentivi Jr., Luar de Paquetá, de Freire Jr. e



Figura 14

Jornal do Brasil 28/11/1976 Edição 00234

Em 3 de dezembro de 1976, Nelson Motta publicou no O Globo o convidativo título em sua coluna “Bailemos em *Black n'white*” para anunciar o “fulminante rasante de André Midani na WEA: contratar todos os valores disponíveis no som do *Black Rio*”. Motta adiantava que estavam previstos lançamentos maciços de sons feitos pelo *Black Rio* para todos os ouvidos e pernas da praça¹⁸⁴. No mesmo dia, o jornal noticiava que governo da cidade do Rio de Janeiro, ao qual a Riotur – gerenciadora dos desfiles de carnaval era subordinada -, lançara no dia anterior, o Concurso “O jovem diz o samba”. O certame foi promovido pelo Departamento Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação. No júri, entre outros, estariam os representantes do “samba de raiz” Candeia, Nei Lopes e Jorge Coutinho. A notícia, sem assinatura, diz: “provando que 'massificação' e 'falta de tempo' servem frequentemente de desculpa à ausência de criatividade, eles (os adolescentes) estão fazendo uma coisa de que nem todo mundo se pode orgulhar: compondo sambas, gritando a música do Rio para se fazerem ouvir no meio de tanto rock, soul e outros modismos.”¹⁸⁵

¹⁸⁴Jornal O Globo, Segundo Caderno, Coluna Nelson Motta, Edição de 3/12/1976. Exemplar em microfilme da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁸⁵ Jornal O Globo, Edição de 3/12/1976. Exemplar da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

No mês seguinte, em dois de janeiro de 1977, Motta pergunta “Ano novo, musica nova? Talvez, nos subúrbios do Rio”, intitulado sua análise que termina em uma reflexão, após admitir o retardo dos meios de comunicação em pautar o fato.

Só agora o Black Rio começa a merecer maiores atenções e análises mais profundas de suas origens, motivações e dimensões, mas já não resta a menor dúvida que se trata de um verdadeiro fenômeno de comportamento, inédito no Brasil e sobre o qual ainda são imprecisas as avaliações de força, vitalidade e autenticidade.

Muitos preferem ver no Black Rio apenas uma tosca e pobre imitação do comportamento externo das ricas, exuberantes e poderosas massas negras americanas. Outros – de forma igualmente superficial – veem no fenômeno uma demonstração de orgulho da raça e de consciência dos valores da negritude.

Por enquanto, são poucas e imprecisas as informações; só se sabe que há um número já espantoso de jovens negros, de todas as classes sociais e profissionais, dando dimensão crescente ao Black Rio e transformando simples bailes de subúrbio num dos mais surpreendentes e interessantes acontecimentos do ano e merecedor de profundas e precisas investigações sobre seus verdadeiros significados.

(...)Talvez, como a Bossa Nova teria nascido em Copacabana, o Tropicalismo nas universidades e o samba no morro, é possível que uma nova forma musical brasileira seja negra e nascida nos subúrbios dos grandes centros urbanos. Talvez um movimento capaz de criar uma linguagem própria somando características nacionais ao ponto de partida externo. (...) Pelo menos por enquanto, poucos se atrevem a localizar nos milhares que formam o Black Rio indícios de uma consciência coletiva ou de um posicionamento que se relacione com a discussão dos graves problemas que afligem as comunidades negras dos centros urbanos brasileiros ou uma busca (mesmo que por longos e exteriores caminhos) de uma afirmação da cultura negra em seus aspectos mais profundos.¹⁸⁶

A polêmica estava lançada. Em abril a TV Globo apresenta no programa dominical Fantástico apresenta a cizânia entre os pretos cariocas, tendo como tema o “samba de raiz” X *black music*. Ao solicitarmos o vídeo à emissora, esta nos indicou a empresa responsável pelo acervo do canal televisivo, e recebemos da Conteúdo Expresso uma descrição do conteúdo da reportagem.

FANTASTICO - 24/04/1977

MOVIMENTO BLACK RIO DE MÚSICA NEGRA AMERICANA:
BAILE DE SOUL NA PORTELA

CANTORES NEGROS COM CABELOS ESTILO BLACK POWER NO
PALCO DA QUADRA DA ESCOLA DE SAMBA PORTELA/
PESSOAS DANÇANDO MÚSICA AMERICANA SOUL MUSIC NA

¹⁸⁶ Ibid. Edição de 2/1/1977.

QUADRA DA ESCOLA/ FUMAÇA NO PALCO/ NEGORS (Sic) COM GRANDES CABELOS BLACK POWER DANÇANDO SOUL MUSIC FAZENDO PASSOS DE DANÇA/ AUXILIAR DE PROJETISTA SEBASTIÃO CARLOS TOLEDO (LÍDER DO GRUPO DE SOUL ENIGMA SOUND) DESENHANDO/ ENT. COM SEBASTIÃO (SOBE SOM)/ QUADRA DA PORTELA LOTADA/ ENT. COM HOMEM DE CHAPÉU E ÓCULOS (SOBE SOM)/ MULHER COM CABELO BLACK POWER FAZENDO PASSOS DE DANÇA/ HOMENS DE BLAZER E CHAPÉU DANÇANDO/ AUXILIAR DE TOPOGRAFIA JORGE LUIS MEDINDO OBRA NA PRAIA/ ENT. COM JORGE LUIS (SOBE SOM)/ MISTER MEDINA (LUIS CARLOS)/ OFFICE BOY LUIS CARLOS EM ESCRITÓRIO/ ENT. COM LUIS (SOBE SOM)/ ENT. COM SOCIOLOGA NEGRA BEATRIZ NASCIMENTO (SOBE SOM)/ PESSOAS DANÇANDO NO BAILE SOUL/ VISTA GERAL DE BAILE SOUL NA QUADRA LOTADA DA PORTELA/ ENT. COM CANTOR ELTON MEDEIROS (SOBE SOM)/ HOMENS DANÇANDO EM QUADRA/ ENT. COM CANTORA CLEMENTINA DE JESUS (SOBE SOM)/ ENT. COM COMPOSITOR CANDEIA (SOBE SOM)/ HOMENS DANÇANDO/ PESSOAS DANÇANDO EM BAILE SOUL NA QUADRA DA PORTELA/ MÚSICOS NO PALCO DA QUADRA/ RODA DE SAMBA COM CANDEIA, CLEMENTINA DE JESUS, DONA IVONE LARA CANTANDO #EU NÃO SOU AFRICANO# (MÚSICA PROTESTO DE SAMBISTAS CONTRA A BLACK MUSIC)/, duração de 12 minutos e 30 segundos. (ENT. Significa entrevista)¹⁸⁷

E em 15 de maio o movimento, chamado *Black Rio*, é desqualificado na figura do secretário municipal de Turismo, Pedro de Toledo Pizza, que o classifica como movimento comercial de filosofia racista.

¹⁸⁷ Trecho do samba composto por Candeia e Dona Ivone Lara: *Á juventude de hoje/dou meu conselho de vez: quem não sabe o be-a-bá/não pode cantar inglês/aprenda o português!/Este som que vem de fora/não me apavora nem rock nem rumba/prá acabar com o tal de soul/basta um pouco de macumba!*



Figura 15

Jornal do Brasil, 15/5/1977, Edição 003

No Diário de Pernambuco, o sociólogo Gilberto Freyre defendeu o samba contra a *black music* em artigo reproduzido no Jornal do Brasil na edição de 17 de maio de 1977.¹⁸⁸

No texto, Gilberto Freyre pergunta:

Teriam os meus olhos me enganado? Ou realmente li que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao Brasil – se é que já não se encontram (...) americanos de cor encarregados – por quem? – de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta?

E, a ser verdade, conjectura o sociólogo, afirma ser uma

tentativa da mesma origem no sentido de introduzir-se no Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiroamente moreno – o que parece causar inveja nas nações bi ou tri-racionais nas suas bases – o mito da negritude (...) que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil.

¹⁸⁸ Jornal do Brasil. Edição 0039 de 17/5/1977. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09. Acesso em 20/09/2013. Infelizmente, após várias tentativas, não conseguimos o texto original publicado no Diário de Pernambuco. Tanto o jornal quanto a Fundação Gilberto Freire foram consultados. Funcionários da Biblioteca Nacional que digitalizavam o Diário de Pernambuco quando pesquisamos os jornais, em novembro de 2013, informaram-nos que o acervo não possuía o exemplar de 17/05/1977.

Figura 16

direta de operações para acadêmicos de outras cidades.

O Ministro Quandt de Oliveira transmitiu uma mensagem de cinco minutos, através do circuito, para 27 salas de recepção em todo o país, assistida por dirigentes das empresas de comunicação locais e indus-

tário-Geral da União Internacional de Telecomunicações — UIT, com sede em Genebra, cumprimentando-o pela data. Disse o Ministro que "as telecomunicações constituem elemento indispensável no desenvolvimento de um país" e ressaltou seu papel no entendimento entre os povos.

Sociólogo já alerta sobre o Black Rio

Recife — O escritor Gilberto Freyre alertou a Nação para o perigo da mistura de negros norte-americanos com os brasileiros negros que possuem um movimento chamado Black Rio, com a finalidade de transformar a música negra — o samba principalmente — em música de protesto. Gilberto Freyre referiu-se ao assunto em artigo publicado ontem no Diário de Pernambuco.

"Teriam os meus olhos me enganado? Ou realmente il que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao

Brasil — se é que já não se encontram — vindos da tradicionalmente muito amiga República dos Estados Unidos da América do Norte, americanos de cor encarregados — por quem? — de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta? — pergunta Gilberto Freyre".

TENTATIVA

— "Se é verdade o que supunho ter lido — escreve o autor de Casa Grande e Senzala — trata-se de uma tentativa da mesma origem no sentido de introduzir-se num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiramente moreno — o que parece causar inveja a lações também bi ou tri-raciais nas suas bases — o mito de uma negritude, não à la Senghor, de justa valorização de valores negros ou africanos, mas que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil".

— "O que se deve salientar — continua o escritor — é que, nestes dias difíceis que o mundo está vivendo, com uma terrível crise de liderança — sem continuadores, mesmo modestos, de Roosevelt, de Churchill e de De Gaulles — o Brasil precisa estar atento contra possíveis manobras contra ele, não só do imperialismo soviético capaz de parar — Angolas da noite para o dia, coisa dos que, nos Estados Unidos — é claro que extra e até antioficialmente — parecem temer a emergência, no Brasil, da potência saudável e até desejada pelos Kissingers".

tituída, através da incorporação das embarcações de sua propriedade, como empresa, para adquirir o controle acionário da Vivamar S.A. Indústria e Comércio.

Entretanto, como a resposta à Carta Consulta, pelo ofício nº 532/75 de 07 de julho de 1975, a Sudepe preconizava que a empresa constituída (Argonauta S.A.) e a ser adquirida (Vivamar S.A.) deveriam realizar a fusão, houvessem por bem desenvolver o projeto de aquisição do controle acionário da Vivamar, conforme processo 6.100/75, em nome das pessoas físicas proprietárias das embarcações.

Realmente a Portaria 600 de 25 de novembro de 1975 (cópia em anexo) aprovou, para o enquadramento nas prioridades estabelecidas pela Portaria nº 311 de 1º de julho de 1975, o projeto, de julho de 1975, o projeto, objetivando a aquisição do controle acionário da Vivamar S.A. Indústria e Comércio por um grupo de armadores tradicionais de Santos, com vivência de mais de 40 anos na pesca, aplicando os recursos de Cr\$ 9.270.000,00 (nove milhões duzentos e setenta mil cruzeiros), a saber:

- a) Cr\$ 2.700.000,00 (dois milhões e setecentos mil cruzeiros) para saneamento do passivo.
- b) Cr\$ 3.300.000,00 (três milhões e trezentos mil cruzeiros) para reforço do capital de giro.
- c) Cr\$ 3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros) para complementação do investimento fixo, previsto no projeto (recursos aplicados para aquisição do controle acionário).

Os atuais detentores do controle acionário, recentemente venderam, após assinatura da Portaria em 2 de Dezembro de 1975, as seis embarcações à Vivamar por Cr\$ 5.100.000,00 (cinco milhões e cem mil cruzeiros), aplicando, entretanto, como detentores, a Portaria, Cr\$ 3.000.000,00 (três milhões de cruzeiros) na aquisição do controle acionário, e o saldo — Cr\$ 2.100.000,00 (dois milhões e cem mil cruzeiros) — foi capitalizado à empresa como de origem a Portaria. Capitalizou, ainda em dinheiro, para reforço do capital de giro, a quantia de Cr\$ 308.979,00 (trezentos e oito mil novecentos e setenta e nove cruzeiros).

Com relação às declarações do economista Mário Czar Luz Ferreira, que as embarcações vendidas à Vivamar, "são velhas e impresentáveis e não valem o preço pedido", esclarecemos

M. da R. — A carta do Sr. Okumura superintendente de Sud

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
DMSA — DIVISÃO DE MATERIAL
SEÇÃO DE AQUISIÇÕES

AVISO
EDITAL DE TOMADA DE PREÇOS
N.º 17/77

A UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO, torna público que fará realizar no dia dezoito de junho do ano de mil novecentos e setenta e sete (17/06/77) às 14.00 horas TOMADA DE PREÇOS, para aquisição de mobiliário.

Maiores detalhes, poderão ser obtidos na Divisão de Material do Departamento de Material e Serviços Auxiliares, na sala número 19 (dezenove) do Pavilhão Central da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, situada no Km 47 da Angra Rodovia Rio/São Paulo — Seropédica — M. de Itaguaí.

U.F.R.R.J., 12 de maio de 1977

(s.) JOSÉ ENIO TEIXEIRA LOPES
 Diretor da D.M.


FURNAS
CENTRAIS ELÉTRICAS SA
 SUBSIDIÁRIA DA ELETRONAS

EXPANSÃO DO SISTEMA DE TRANSMISSÃO

PRÉ-SELEÇÃO E CONCORRÊNCIA
PARA O FORNECIMENTO DE PAINÉIS DE
DE 480 V CA E 125 V CC PARA
SERVÍCIOS AUXILIARES DA USINA DE
ITUMBIARA — 500 KV IMP 7116

1. FURNAS — CENTRAIS ELÉTRICAS SA, comunica as empresas interessadas que, em virtude de modificações efetuadas no projeto dos equipamentos em epígrafe, procedeu às seguintes alterações no Edital publicado nos dias 03 e 06 03 77:

1.1 Os documentos de pré-seleção e concorrência poderão ser adquiridos entre os dias 15 e 30 do junho, pessoalmente ou por escrito, no seguinte endereço: FURNAS — CENTRAIS ELÉTRICAS SA, DIRETORIA DE CONTRATOS E SUPRIMENTOS, RUA REAL GRANDEZA 219-10º ANDAR, BOTAFOGO — RIO DE JANEIRO — RJ, TELEX — FURNAS RIO 021-21166, TELEGRAMA: RIOFURNAS — RIO DE JANEIRO

1.2 Para retiar as especificações mencionadas em 11, em 2 (duas) vias, os fabricantes interessados deverão pagar, na Tesouraria de FURNAS — Rua Real Grandeza 219, 2º andar, Bloco A — até o dia 30 06 77, a quantia de Cr\$ 1.800,00 (um mil e oitocentos cruzeiros), através de cheque nominativo a favor de FURNAS — CENTRAIS ELÉTRICAS SA

2. A compra dos equipamentos será financiada com recursos de empréstimo do Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento Somente sobre aceitas propostas de fabricantes de países membros do BIRD ou da Suíça

3. Permanecem válidas as demais disposições do Edital anteriormente publicado

Um mês depois, junho, foi a vez de o poeta Ferreira Goulart desancar os *black* no debate “Visão da Terra”, que reuniu vários artistas, sob promoção do Jornal do Brasil. O jornal editou trechos do encontro ao qual compareceram 10 artistas. Preto, somente Emanuel Araújo, que não opinou ou não teve sua opinião publicada.



Jornal do Brasil, 4/7/1977 Edição 0057

Ferreira Goulart refere-se a uma entrevista na televisão com um frequentador de bailes *black*. O “sujeito” teria dito que vai aos bailes porque durante o dia, como contínuo, ele é Manuel; mas nos bailes, era o *Mister Brown*. No entender de Goulart, isto era “um fenômeno de alta alienação”, compreensível do ponto de vista sociológico e psicológico, mas “a verdade é que o cara está buscando identificar-se com alguma coisa que não lhe pertence, que não é ele”.

A indústria fonográfica alimentava a polêmica e Aloysio Reis publicou no Última Hora, em julho:

(...) Ainda a propósito do movimento *black*: ao que tudo indica os sambistas resolveram encarar o desafio da *soul music* e o debate aberto pelo programa Fantástico, da Rede Globo. A RCA está lançando um compacto simples com o compositor Candeia (ao lado de Dona Ivone de Lara), que traz no lado A a música “Sou mais o samba”. A letra é a seguinte...¹⁸⁹

¹⁸⁹ Jornal Última Hora. UH Revista, Coluna Aloysio Reis, p. 9, edição de 2/7/1977, em exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

Em agosto, o músico Sivuca entrou no debate por meio de entrevista no mesmo jornal:

(...) A juventude de hoje já não se lembra de Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e esse povo todo... porque, por força da publicidade, está todo mundo preferindo a chamada música **soul**, que nada mais é que nossa própria matéria-prima. Quer dizer, a cultura vem do mesmo lugar. Ela é afro-europeia, quer seja americana, quer seja brasileira. Se temos a nossa por que vamos deixar os lucros em favor de outras pessoas?¹⁹⁰

Oito dias após esta entrevista, o Governo Federal se pronunciou.

“MEC anuncia a defesa da música brasileira” foi o título da detalhada notícia publicada no Última Hora. Informava que rádio e a TV seriam obrigadas a executar 60% de música brasileira, entendida como composta por brasileiros natos ou naturalizados, ou folclóricas. Versões, arranjos e adaptações de músicas estrangeiras não seriam consideradas músicas populares nacionais. Casas noturnas seriam obrigadas a executarem 30% do horário, pelo menos, de música ao vivo. A portaria ministerial enquadrava as gravadoras e as editoras também¹⁹¹.

O colunista Ruy Fabiano achou “estranho tanto alarido em torno desse “movimento” (melhor seria chamá-lo de moda). Afinal, nem mesmo o rock eriçou tanto os brios dos nacionalistas.” Na mesma coluna, informou que naquele ano de 1977 o samba parecia ser a prioridade das gravadoras. As fonográficas estariam lançando dezenas de compactos, entre eles o de Martinho da Vila, sobre o qual teceu o comentário¹⁹²:

Preocupado com as “forças ocultas” que ameaçam o samba, no caso a referência ao chamado movimento Black Rio é clara, Martinho adverte: 'Já tem a mente alienada/ e nego pisando na bola (...) abre o olho meu cumpadre/ porque tem remandiola/ atrás de um som inocente/ tem um fraque e um cartola' (Oi Cumpadre). A intenção pode ser até boa, mas o resultado é fraco. A crítica soa ingênua, simplista, e a melodia é bem banal.

Em meio a outras várias opiniões sobre os *black* e a polemização com o samba, destacamos a de José Ramos Tinhorão, crítico musical do Jornal do Brasil que detecta na manifestação juvenil o uso financeiro-econômico que dela fazia a indústria cultural. O

¹⁹⁰ Ibid. Matéria de Jussara Reichad, p. 4, edição de 4/8/1977.

¹⁹¹ Jornal Última Hora. Editoria local. P. 7, edição de 13/8/1977, em exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

¹⁹² Ibid. UH Revista, Coluna MPB, edição de 17/8/1977.

título do artigo sugere uma possível exploração de brancos – os empresários – sobre os pretos – trabalhadores. O articulista escreveu que os discos lançados pela fonográfica estadunidense caracterizam a descoberta de um mercado potencial “criado pela recente pressão de negros brasileiros em ascensão social e econômica após a ‘democratização’ do ensino superior representado pela multiplicação do comércio das ‘faculdades’, por sinal, contemporâneas da expansão dos supermercados”. Mais adiante, Tinhorão afirmou que, sugestionados por filmes, publicações e músicas dos Estados Unidos, “os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos” do país,

inclinaram-se não a tomar consciência da sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhoria de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos: a contestação pela extravagância, o orgulho pessoal, a formação de núcleos próprios etc. Mas tudo isso, apenas – e que é revelador da falta de sentido crítico-ideológico do seu movimento – apenas na área do lazer.

No último parágrafo, o crítico afirma que a gravadora receberia as divisas da venda dos discos - referia-se aos LPs “Maria Fumaça”, da *Black Rio* e “Pra que vou recordar”, de Dafé – e as remetia aos Estados Unidos, “à conta de lucros sobre a inconsciência de tantos negros brasileiros”.

Figura 18

... que seria a paragem...
... de um homem, talvez nem mesmo volado, mas apenas contemplado? Que dizer de um notado em que falhou a moça coragem ou a intenção de continuar ao mesmo uma experiência amorosa pré-matrimonial? E como julgar o indivíduo que, diante dessa coação, deita o notado porque não iria ser o pedinte? De semelhantes demonstrações vive Deus as suas fúrias, pois melhor estaria solitário ali a sofrer. Nada mais natural pretenda o homem, ao casar, ser o último. Não por tirado, e sim por impenitente da Lei, mas pela ausência, ativa e efetiva, que lhe há de retirar o lasto orgulho e o auto-sufício. J. Matos da Cruz — Rio de Janeiro (RJ).”

Tipos psicóticos

“... Na estereotípia entrevista, reconhecida pelo doutor Eustáquio Pereira Nunes Filho, diretor do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 12/2/77, Caderno B, declara o hábito psicológico brasileiro que, entre nós, a ‘política de saúde mental’ existe em atraso considerável, se comparada com os países mais desenvolvidos”. É uma entrevista adequada e muito bem orientada — “Inibir não cura, agrava” — que merece atenção leitua, tanto pelo interesse da matéria quanto no que tange ao nível de nossa cultura.

Não ignoramos que o Brasil está elevado de tipos psicóticos. Além disso, existe imediata terapêutica psicofarmacológica, por negligência ou comodismo, continuam em um desenvolvimento sem o traço da assistência especializada. Há agressividade, e isso ocorre com frequência, que se leva em conta de suas variáveis, porém esse notado tememos jamais é analisado sob o aspecto de saúde mental. Possuamos excessivo número de enfermos, da mente e do corpo, em relação ao índice populacional, que é letímo, considerando o imenso panorama

... 2.º — Planejamento da família, que tem como alicerce o controle da concepção; 3.º — Para que e por que ter um filho? — Urge haver a paternidade responsável no lado da maternidade consciente; 4.º — Ocupar os espaços vazios com docentes mentais é indesejável, pois o melhor será deixar os imensos espaços vazios; 5.º — A sociedade do futuro será diferente desta se cada casal tiver apenas dois ou três filhos. Dr. Alberto A. Lehmann — Niterói (RJ).”

Volpene

“O Suplemento Serviço, de 01/06/77 (O que há para ver nos Estados), notícia que em São Paulo está sendo interpretada e comêdia. Volpe, em lugar de Volpene, de Ben Jonson (sem o b), uma das maiores comédias de todos os tempos. Essa peça, no Auditório Augustus, sob direção e adaptação de Antônio Abujamra, foi traduzida pelo signatário desta, em condições de pedir a reedição. Newton Botelho — Rio de Janeiro (RJ).”

Universidade

“A criação do vestibular só visto difícil a entrada do aluno na Universidade. As dificuldades começam nos currículos e, depois, enfrenta-se um vestibular adaptado em função dos não capacitados, de onde saíram os selecionados, através do processo de cruzamento. Depois de lutarmos por uma vaga, lutamos ainda por não sermos excluídos. A Universidade, entretanto, não é o que se espera e precisa. O ensino está tão densificado e enreçado que, em Direito Constitucional, ainda basicamente tudo é política, não se pode falar em política. Luis Roberto Cúria Pereira — Rio de Janeiro (RJ).”

As cartas dos leitores não publicadas são enviadas sem censura, nome completo e endereço. Todas essas cartas são devidamente verificadas.

Popular Música

PROTESTO

“BLACK”

É FONTE DE RENDA

“WHITE”

J. R. Tinhorão



COM o cinema e a segurança dos dominadores, a WEA Discos Ltda. — que se declara-se “uma companhia do grupo Warner Communications” — se proclama, automaticamente, o posto avançado brasileiro de uma multinacional da indústria do lazer, com sede nos Estados Unidos — acaba de enviar à crítica especializada dois discos que valem por documentos de violação cultural consentida.

De fato, os dois LPs da WEA que lançam um novo cantor e uma nova orquestra — *Maria Fumaça*, da Banda *Black Rio*, e *Pra Que Vou Recordar*, com o cantor-compositor Dafé — constituem dois claríssimos exemplos de como a dominação econômica estrangeira, reforçada por um desvalorizante à base de importação maciça de capitais e tecnologia para de acarretar a contra-partida cultural de que, ser atual, é imitar o que se importa de mais moderno!

No caso, os dois exemplos envolvem a descoberta de um novo mercado potencial, criado pela expansão do comércio dos negros brasileiros em processo de ascensão — ao que se soma, após a “democratização” do ensino superior representado pela multiplicação das “faculdades”, por sinal contemporâneas da expansão dos supermer-

cados. Levados normalmente a contestar as verdades oficiais vigentes, pela dificuldade que encontram em seu processo de ascensão em face da marca da cor, que os identifica tradicionalmente com a classe subjugada, os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos foram levados a projetar-se na imagem das camadas equivalentes nos Estados Unidos. E, assim — inspirados pelas sugestões dos filmes de cinema e de televisão, pelas reportagens de revistas e pelas novidades musicais — inclinaram-se não a tomar consciência da sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhoria de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos: a contestação pela extravagância, o orgulho pessoal, a formação de núcleos próprios etc. Mas tudo isto, apenas — e que é revelador da falta de sentido crítico-ideológico do seu movimento — apenas na área do lazer.

Ora, tão logo essa inconsciente caminhada para fazer o jogo das próprias estruturas ganhou uma certa forma, com a instituição do chamado movimento *Black-Rio* (é sempre mais fácil neutralizar

minorias de reivindicadores, que todos os reivindicadores de direitos semelhantes, reunidos em maioria), a indústria do lazer se movimentou para o desenvolvimento de todos os tipos de produtos industriais capazes de ajudar os equivocados a voltarem à fantasia da realidade. E assim, ao mesmo tempo em que surgiam os empresários de especulações em clubes, apareceram os comerciantes importadores de bicicletas, de aparelhos sonoros e — naturalmente — a Warner para transformar em artigo vendável, o som que, afinal, se difunde em todas as reivindicações.

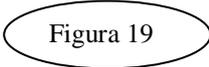
A julgar pelos discos de Dafé e da Banda *Black-Rio*, então, o que se conceitua é que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades não menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento *black* já existe é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto superdesenvolvido.

Tudo isto, naturalmente, enquanto a Warner recolhe as divisas da venda dos discos, e as remete à sua sede, nos Estados Unidos, à conta de lucros sobre a inconsciência de tantos negros brasileiros.

Para concluirmos o painel de visibilidade das duas manifestações, mencionamos que em 1978, componentes da Quilombo, acompanhados de Candeia se exibiram no estúdio da TV Globo. No programa Fantástico, a agremiação foi anunciada pela apresentadora como uma escola que “protesta contra a comercialização e exploração turística dos desfiles”. O vídeo está disponível no link http://www.youtube.com/watch?v=0jkw7B_6Dto.

Com a utilização dos canais possíveis e com a criação de outros que os tornassem visíveis e audíveis, os sambistas também se exibiram pela literatura. Candeia explica algumas das contrariedades dos sambistas na p. 70 do livro “Escola de Samba - Árvore que esqueceu a raiz”, escrito em coautoria com Isnard Araújo, reproduzida abaixo:

Decio, Aniceto e muitos outros que representam a nata do samba. Gente que vive e respira a nossa cultura popular, nossas origens e que aos poucos vão sendo marginalizados pelo processo de consumo. Somos totalmente contrários à preocupação demonstrada por algumas Escolas no sentido de transformar o desfile das Agremiações num espetáculo visual do tipo *Show Business* ou a moda *Follies Bergères* que na realidade não têm nada a ver com os reais objetivos do Carnaval. Esses espetáculos carregando carros vultosos puxados por tratores ou jipes levando mulheres sem-nuas representam *shows* importados ou teatro de Revista que as pessoas que nos visitam (turistas) já conhecem e em proporção muito superior aos que vêm sendo apresentados.



Inversão de Valores

Os verdadeiros sambistas, ou seja, Mestre-Sala e Porta-Bandeira, os passistas, os ritmistas, os compositores, as baianas, os artistas natos de barracão, são hoje em dia colocados em segundo plano em detrimento de artistas de grafos, coreógrafos e figurinistas profissionais. Ao substituírmos os valores autênticos das Escolas de Samba nós estamos matando a arte-popular brasileira que vai sendo desta maneira aviltada e desmoralizada no seu meio-ambiente, pois Escola de Samba tem sua cultura própria com raízes no afro brasileiro.

O livro, lançado em 1978, teve o patrocínio do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

2. 6 Visíveis e espetaculares

Quando falamos em visibilidade, tratamos também da audibilidade conquistada pelos *black* e, principalmente, os sambistas. Como vimos no subcapítulo anterior, estes eram mais requisitados pelos meios de comunicação para emitirem opinião acerca do próprio samba e também sobre os jovens da *black music*. Ao mencionarmos espetacular, nos referenciamos no Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis (2005). A espetacularidade, que deriva do termo espetacular, implica em contexto sócio-histórico, portanto, ideológico, aponta Pavis (2005), que define <espetacular> como:

Tudo o que é visto como fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. Noção fluida, pois, como o insólito, o estranho e todas as categorias definidas a partir da recepção do espectador, ela é função tanto do sujeito que vê quanto do objeto visto.

O grau de espetacular a partir de uma mesma obra depende da encenação e da estética da época que ora rejeita, ora estimula a emergência do espetacular.

O espetacular é uma categoria histórica que depende da ideologia e da estética do momento, as quais decidem o que pode ser mostrado e sob que forma: visualização, alusão pela narrativa, uso de efeitos sonoros. (PAVIS, 2005)

Da mesma forma que a palpável bandeira de um país, o abstrato som do seu hino, é reconhecido como representante de uma nação. Um losango fixado na porta do motor de um automóvel comunicará que ele é da marca Renault. Atualmente é usual portar uma pulseira para o acesso a locais privilegiados em um evento, fazendo a vez de um ingresso *vip* - “*very special people*”. Os quatro exemplos: bandeira, hino, emblema, pulseira, são signos. Teriam sido estabelecidos como referentes de um estado/nação/povo, um produto industrial mercadológico e a um status. Qualquer elemento pode ser tornado signo, concebe Bakhtin. Para isso, o elemento, visível ou audível, físico ou não, é submetido à avaliação em um processo de interação social tanto em um gabinete de governo de estado quanto entre pessoas. Na avaliação, consideram-se os critérios: a correlação do signo às ideias a serem comunicadas, sua eficácia na comunicação, sua veracidade e outros predicados concernentes ao propósito da sua criação, seja ele positivante ou detrator.

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. (BAKHTIN, 2005, p. 30)

Os signos adotados pelos adeptos da *black music* eram visíveis; formavam-nos com o próprio corpo, agregavam-nos a ele ou revestiam-no. Com o uso e a exteriorização social de signos componentes dos discursos verbal, sonoro e imagético, adquiriram visibilidade e espetacularidade nas atitudes assumidas e nas ações perpetradas.

Em sendo assim, diante do que foi exposto nos panoramas da *black music* e do “samba de raiz”, os pretos cariocas entre os anos de 1975 e 1985 fixaram afirmações em contraposição ao preconceito “de marca” no Brasil, baseado na “aparência das pessoas, cor da pele, cabelo, feições.” (OSÓRIO, 2008, p.78); negaram-se a camuflar sua estética, escamotear sua cultura perseguida ou silenciar-se numa sociedade sob a vigência da segregação tácita, “com o auto isolamento em relação aos outros grupos sociais” (SILVA, 2008, p. 34).

Na visão do pesquisador estadunidense Christopher Dunn (2009), a espetacularidade do *soul* prestou-se à afirmação identitária e conscientização dos pretos cariocas e brasileiros em geral, apesar dos ataques que o movimento sofreu na mídia, de intelectuais e ativistas pretos, inclusive os de orientação marxista que

criticavam o Black soul alegando tratar-se de mero entretenimento, produzido e comoditizado¹⁹³ pelo capital multinacional, que desviava a atenção da política de classes. O movimento soul era, em última instância, ambíguo: por um lado era um produto comoditizado, mantido por empresas fonográficas internacionais, mas, por outro, também desenvolvia uma identidade diaspórica autoconsciente entre jovens afro-brasileiros. (DUNN, 2009, p. 208)

Presumível é que, conjugando a “alta visibilidade” e a espetacularidade, em um dado momento sócio-histórico, pretos e pardos, assumiram um posicionamento social e político objetivando invalidar padrões vigentes e estabelecer novos paradigmas de identificação, tendo em vista afirmação dos valores da cultura ancestral e da “negritude”. Teriam intentado, desta forma, produzir sentidos que estimulassem a luta contra os referenciais instituídos pela discriminação racial/cultural e o estigma naturalizado até aqueles dias.

O comportamento expresso pela *black music* e o “samba de raiz” leva a pressupor que ambos tomaram da palavra e tornaram-se visíveis tentando impor concepções próprias usando da cultura artística para assumirem um posicionamento político. Candeia, ao fundar uma nova escola de samba fez-se acompanhar de artistas midiáticos, como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Ruth de Souza, Milton Gonçalves, Emílio Santiago, Clara Nunes, João Nogueira, que usufruíam de visibilidade e respeitabilidade no meio artístico e junto ao grande público. Conquistou a adesão de intelectuais, como Lélia Gonzáles, reconhecida no

¹⁹³ Dunn transporta para a indústria musical o termo commodities, “usado como referência aos produtos de base em estado bruto (matérias-primas) ou com pequeno grau de industrialização, de qualidade quase uniforme, produzidos em grandes quantidades e por diferentes produtores. Estes produtos “in natura”, cultivados ou de extração mineral, podem ser estocados por determinado período sem perda significativa de qualidade. Possuem cotação e negociabilidade globais, utilizando bolsas de mercadorias”, na definição do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. <http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php?area=5&menu=1955>. Aplica-se ao uso de mercadorização no caso da indústria cultural uma outra definição em <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/commodities/928/>, segundo a qual “Commodities são produtos padronizados, não diferenciados cujo processo de produção é dominado em todos os países (o que gera uma alta competitividade) e cujo o preço não é definido pelo produtor, dada a sua importância para o mercado. Geralmente são negociados em Bolsa de Valores internacionais, e seu valor é definido pelas condições do mercado, daí a impossibilidade de o produtor definir seu preço”. Ou seja, o sentido da cultura para quem a pratica, no mercado passa a ter “valor de troca” em detrimento do “seu valor de uso”, no entendimento de Debord (Op. cit. #46 e #47).

meio acadêmico. A contundência com que Candeia se pronuncia em relação aos novos modos de produção do carnaval tipifica a intencionalidade de atrair a atenção ao movimento que estava criando – e foi bem sucedido.

O manifesto “da Quilombo” confronta-se com o espetáculo no conceito de Debord (2007). O filósofo francês considera o espetáculo uma permanente ‘Guerra do Ópio’ (DEBORD, 2007, p. 32). “Um agente de manipulação social e conformismo político, que visa a entorpecer os atores sociais, turvando-lhes a consciência acerca da natureza e dos efeitos do poder e da privação capitalista” (DEBORD apud FREIRE Fº, 2005, p.12). As declarações de Candeia no documentário “Escola de Samba S/A”, levam a crer que não se deixava ser manipulado, conformado ou entorpecido. No filme, o compositor chamou de “deturpação total da nossa cultura” as modificações que setores da sociedade consideravam uma evolução do samba carioca.

Escola de samba é manifestação popular e desde o momento que está se afastando cada vez mais de suas raízes, praticamente já estão divorciadas e entrando num mercado de consumo. Nós estamos somente tentando preservar nossa cultura¹⁹⁴.

Neste caso, a espetacularidade e a alta visibilidade teriam sido instrumentais para a exposição de suas perspectivas, críticas, ações e reivindicações, conforme sugere Herschmann (2005) ao defender o espetáculo contemporâneo como uma indicação da “emergência de uma nova arena política – mediática – e a importância da esfera da cultura ou dos fatores culturais como vetores capazes de mobilizar efetivamente os atores sociais hoje” (HERSCHMANN, 2005 p.1).

A visibilidade e a espetacularidade são estratégicas quando atores sociais engajados em alguma causa visam a atingir objetivos, escreve Herschmann (2005).

Hoje, diferente do passado, não basta ao indivíduo ‘ser’, ‘acreditar numa causa’ ou se ‘identificar com algum projeto’, é preciso obter visibilidade e espetacularizar-se (isto é, ‘parecer ser’) de modo que seja se posicionar social e politicamente, construindo sentidos no cotidiano. (HERSCHMANN, 2005, p. 2)

Candeia posicionou-se e divulgou seu posicionamento a pretos e brancos no setor midiático. Este foi transmissor dos sentidos em construção no “samba de raiz”, haja visto as reportagens no Jornal do Brasil, as apresentações na TV Globo as matérias na revista Veja. Candeia ainda com profissionais de opinião pública favoráveis à Quilombo,

¹⁹⁴ Disponível em: <http://www.sambaderaiz.net/escola-de-samba-s-a/>. Acesso em 25/04/2013.

como os diretores da Escola Dulce Alves (Rádio Tupi), Rubem Confeti e Jorge Coutinho (Rádio Continental), a mestrandia (Rádio Continental) e o jornalista André Motta Lima. Quanto ao *soul*, Filó divulgava suas ideias entre os próprios *black*. Seu nome foi mencionado nos jornais raras vezes e encontramos três declarações deste produtor: duas no Jornal da Música e uma no Jornal do Brasil, edição de 1º/12/1978, reproduzindo uma entrevista concedida à *Veja*. Contrariado, esteve, acompanhado de Carlos Alberto Medeiros, e Paulo Roberto Santos (representante do Centro Afro-Asiático), no programa de J. Silvestre, na extinta TV Tupi, em mesa-redonda que debateu a *black music*. O motivo da contrariedade confirmou-se, segundo Filó. “Fizeram uma edição do programa e colocaram no ar com atraso de meia hora”, e assim, ridicularizaram os *black*, recordou Filó Filho no “Batidão - ...”. (ESSINGER, 2005, p.42)

Ao adquirirem visibilidade pelo jornal, os *black* despertaram também a atenção do setor de negócios e da indústria fonográfica, que tentou lançar coletâneas de sucessos de bailes e criar o *soul* nacional, cantado em português. À exceção de Tim Maia, a investida das gravadoras foi um fracasso de vendas. Na análise de Vianna (1988), “a sonoridade dos arranjos nacionais (...) não agradou aos dançarinos cariocas” (VIANNA, 1988, p.32): os frequentadores dos bailes *black*.

Filó responsabiliza a grande exposição na mídia pelo início do fim do movimento *black soul*, em 1977. Em sua análise, a alta visibilidade incitou a indústria fonográfica a estimular falsos conflitos entre os integrantes do “movimento negro”, no meio da *black music* e entre este e o samba, a fim de impulsionar a venda de discos. Outros golpes sofridos na percepção de Dom Filó, foram os ataques de programas televisivos e o surgimento da *discothèque*¹⁹⁵, que teria esvaziado o “conteúdo ideológico, domesticando o balanço e adaptando-o ao gosto do branco.” (ESSINGER, 2005, p. 41, 42 e 44)

Aquilo não tinha nada a ver com nós, blacks, mas dividiu as equipes. (...) Aqueles que não tinham nenhuma consciência de nada, que estavam ali por comércio, começaram a migrar para a *discothèque* porque diziam que o *soul* estava morrendo. (ESSINGER, 2005, p. 44)

¹⁹⁵Essinger (2005) explica que a *discothèque* é um gênero dançante derivado do *soul*, mas com “um espírito hedonista, excluídas mensagens sociais e políticas. (...) pode ser considerada (...) uma ‘europeização’ do funk.” (p. 42)

De diferentes (e até divergentes formas), com suas práticas musicais e um novo jeito de se apresentar e se fazer representar, os pretos se manifestaram e fizeram repercutir tais manifestações. Em 1978, já havia se espreado pelo país. A agremiação fundada por Antônio Candeia e dissidentes do samba espetaculoso também deu seus frutos: a primeira escola fundada em Londrina, Paraná, é a Quilombo dos Palmares. Em 2007, inspirado por Candeia, ritmistas da Barroca da Zona Sul juntaram-se a outros descontentes e fundaram, em São Paulo, o Grêmio Recreativo Quilombo. Em Goiânia, Goiás, também tem uma Quilombo. Este nome atravessou o Atlântico e chegou à Inglaterra em 1991, com a Quilombo do Samba, que desfila no carnaval de Notting Hill.

Para verificar se essas estratégias teriam surtido efeito na estrutura social, dinamizado o acesso dos pretos aos bens públicos e melhorado sua condição de vida no decorrer dessas quatro, cinco décadas que nos separam dos anos 1970/80, me calço em outras teorias. A conjugação de memórias e identificações objetivará o adensamento da configuração daquelas manifestações culturais na procura de consequências favoráveis neste primeiro decênio do século XXI. Nesta direção, rebusco as memórias evocadas nos dois agrupamentos: de praticantes da *black music* e adeptos do “samba de raiz”, impulsionados pela sensação de pertencimento que os faziam se identificar com um ou outro grupo.

3 Quem eu sou? Quem nós somos? Em memória de quê e de quem?

Ao reunir em um único capítulo memória e identificação, é por perceber uma imbricação dos dois complexos presentes em Pollak e em Hall. Nosso intuito é, identificados os discursos dos sambistas e dos *black*, verificar que memórias constituíram-se em elementos de identificação para ambos; quais memórias teriam produzido sentidos que afetavam as pessoas a se agruparem em uma ou em outra manifestação. Em relação aos sambistas, pode-se deduzir que suas memórias estariam cronologicamente mais próximas das agruras da escravidão e do período pós-Abolição por intermédio de pais, avós, nos seus ambientes sociais. É o que seus discursos deixam transparecer. Buscamos nos discursos dos adolescentes e jovens memórias que já teriam construído, ou estariam em construção, usando-as para afetarem seus iguais ou tenham se identificado com elas a ponto de se agregarem aos *black*.

Conforme Michael Pollak (1992), a emergência do sentimento de identidade se origina na memória compartilhada, especialmente em se tratando de memória herdada. Esta concepção se ajusta à proposta desta pesquisa. Ela trata de descendentes da dispersão africana na América. Foram herdeiros do escravismo no Brasil que inauguraram novas formas de enfrentamento no final do século XX; sendo que em dois campos. Com táticas diferentes, sambistas viam na tradição brasileira os fundamentos motrizes para um novo modo de pensar e agir. Os *black* buscaram nos Estados Unidos o impulso mobilizador.

A nova configuração do segmento preto expressou identificações diferenciadas do que se via nas lutas pela “integração do negro” na sociedade, nos anos 30, por exemplo, com a Frente Negra Brasileira, considerada de caráter assimilacionista na análise do sociólogo Florestan Fernandes, que Pereira (2010) abordou em sua tese sobre o “movimento negro” no Brasil contemporâneo.

O que tinha importância real consistia na impulsão para absorver os padrões de vida dos ‘brancos’ e, através deles, redefinir a posição do ‘negro’ na estrutura social e as imagens negativas, que circulavam a seu respeito. (...) O repúdio ao padrão tradicionalista e assimétrico de dominação racial e as aspirações de integração social rápida, em escala coletiva, convertiam a Frente Negra, inapelavelmente, num movimento reivindicatório de tipo assimilacionista.” No fundo, portanto, ela atuou como um mecanismo de reação societária do “meio negro”. Visava consolidar e difundir uma consciência própria e autônoma da situação racial brasileira, desenvolver na ‘população de cor’ tendências que a organizassem como uma ‘minoridade racial integrada’; e desencadear comportamentos que acelerassem a integração do negro à sociedade de classes. (FERNANDES apud PEREIRA, 2010, p. 85)

Na visão de Pollak (1992), a distância geográfica e cronológica não impede a constituição da memória grupal e nem individual, pois mesmo que não haja lembrança conjunta presencial, por contato efetivo, existe a possibilidade da afetação e a pertença ao grupo.

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992 p. 204)

Pollak concebe que fatos, pessoas, personagens com as quais nos relacionamos, direta e indiretamente, edificam a memória. Ou seja, ela é um constructo sujeito a mudanças e flutuações conforme a circulação dos elementos memoráveis que o indivíduo e o grupo apreendam e com os quais se sintam afetados. Dessa forma, a memória estabelece o elo com a sensação de pertencimento, a identidade, também em estruturação. Neste ponto, Pollak encontra-se com Hall (2005) – embora este prefira, em vez de identidade, denominar de identificação o germinar e o expandir do processo em que um indivíduo se reconhece no outro ou “naquele” coletivo, se diferenciando dos demais.

(...) a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (...) Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2005, p. 38-39)

Ao admitir esta diretiva é presumível que tanto os sambistas tradicionais defensores do “samba de raiz” e os seguidores da *black music* preenchiam os vazios de suas “identidades”. Isso era possível à medida que se sensibilizavam com um ou outro momento vivido; um ou outro elemento mnemônico; um estímulo oferecido por um ou outro grupo e, conseqüentemente, gerando identificações, pois, como nos diz Pollak, a

memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. (POLLAK, 1992, p.204)

Os cenários dos anos de 1970 e 80 sugerem situações favoráveis a reações por rejeição e por inspiração. De parte dos sambistas, ao enviesamento do samba por determinação da indústria cultural; de reações dos jovens *black* às “memórias herdadas” e as que lhes eram embutidas pelos discursos discriminadores. A formação dos dois grupos obedeceu, assim como em outras situações, a critérios de identificação e de escolhas de referenciais mnemônicos. Então, que identificações levaram indivíduos a se agrupar em torno de diretrizes diferentes? E qual o papel da memória na arquitetura daqueles cenários que expressaram reações em “samba de raiz” e em *black music*?

Tanto Pollak (1992) quanto Hall (2005) formulam que o processo da construção da identidade é um somatório da imagem que o indivíduo forma de si com o olhar do “Outro” sobre ele.

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 204)

E Hall complementa:

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (op. cit. p. 39)

A partir dessas definições, a presumível resposta do sujeito à pergunta “Quem eu sou?” está imbuída do imaginário formado a partir do meio em que ele vive e o influencia. Empregando a noção de Maffesoli (2006) a este trabalho, importante é tentar entender a imagem que a sociedade brasileira fazia dos pretos, como os identificava e a identidade que lhes impunha. O pano de fundo da institucionalização do samba como cultura nacional pode responder a algumas dessas indagações.

Hall (2005) observa que além de entidade política, a nação é *um sistema de representação cultural*¹⁹⁶, do qual seus cidadãos participam da *ideia* da nação “como

¹⁹⁶ Os destaques em itálico são do autor.

representada em sua cultura nacional” que, como comunidade simbólica, tem poder para “gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ apud HALL, 2005, p. 49).

As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2005, p.51)

Mas é questionável a unidade entre as identidades nacionais construídas pelas culturas nacionais, no entender de Hall (2005). Ele enumera três fatores que compõem “o princípio espiritual da unidade de uma nação: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança” (HALL, 2005, p.58). Há que se perguntar, então: que memórias do passado seriam conjugadas na unidade nacional brasileira? As do subjugo dos escravizados ou a benevolência do “senhor”? A convivência conjunta harmônica em que os pretos “reconhecessem o seu lugar”? E qual herança transmitida a pretos e brancos mereceria ser perpetuada?

No conceito de imaginário de Michel Maffesoli (2006) é possível compreender a “imaginação do nós” que se somariam aos fatores que unem uma nação; e é possível, também, tentar aplicá-la ao Brasil multiétnico.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une uma mesma atmosfera, não pode ser individual. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. (MAFFESOLI, 2006, p. 75)

A partir dessas definições, é possível depreender que se a resposta do sujeito à pergunta “Quem eu sou?” está imbuída do imaginário formado a partir do meio em que vive e o influencia. Empregando a noção de Maffesoli (2006) a este trabalho, importante é investigar a imagem que a sociedade brasileira fazia dos pretos, como os identificava e a identidade que lhes impunha. O pano de fundo da institucionalização do samba como cultura nacional pode responder a algumas dessas indagações.

Enquanto os sambas se propagavam pelas ondas radiofônicas, discos de samba embalavam residências, sambistas se apresentavam em recepções a chefes de estado e eram levados ao exterior para exibirem a “cultura brasileira”, os pretos continuavam discriminados no país. Pertenciam a uma “raça inferior”, segundo teorias científicas, mais tarde substituídas

por projetos de “branqueamento” por quem ensejava um “Brasil branco”, graças à depuração pela mestiçagem. Ou seja, a música composta e interpretada por pretos era aceita e aplaudida, mas os pretos como coletivo, etnia, estética e cultura diferenciadas da europeia, não.

O Rio de Janeiro era capital do país. Reunia, portanto, parlamentos, faculdades, academias, onde as elites travavam grandes debates sobre “raça”. Há de se supor que tais debates não ficavam restritos às atas e anais das instituições, estendiam-se pelos mais distintos ambientes sociais. Emissoras de rádio divulgavam o samba como cultura nacional na década de 30, em discos produzidos por fonográficas sediadas no Rio de Janeiro (VIANNA, 2007, p. 110). Em paralelo, jornais e revistas de grande circulação propalavam a imagem que a sociedade brasileira tinha da coletividade da qual aqueles sambistas eram oriundos. Vianna (2007) reproduz um artigo do jornalista Benjamim Costallat publicado na Gazeta de Notícias de 22 de janeiro de 1922, sobre a apresentação dos Oito Batutas no Cine Palais:

Foi um verdadeiro escândalo, quando, há uns quatro anos, os ‘oito batutas’ apareceram. Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras. (...) Segundo os descontentes, era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital uma orquestra de negros. (VIANNA, 2007, p. 115)

Na Câmara Federal, em 1921, eram acaloradas as discussões sobre a imposição de barreiras a imigrantes pretos. Os deputados federais Andrade Bezerra, representante de Pernambuco, e o paulista Cincinato Braga, apresentaram um projeto de lei proibindo “a imigração de indivíduos humanos das raças de cor preta” (SKIDMORE, 1976, p. 212). O projeto foi debatido, combatido e engavetado. Mas a ideia de branqueamento persistiu com defensores como o professor de História da Educação no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e reitor da Universidade do Distrito Federal, Afrânio Peixoto - uma autoridade na produção e transmissão de conhecimento, portanto -, que na qualidade de deputado federal (1924 a 1930) subia à tribuna para proferir que

“Trezentos anos, talvez, levaremos para mudar de alma e alvejar a pele, e se não-brancos, ao menos disfarçados, perdermos o caráter mestiço. (...) É neste momento que a América pretende desembaraçar-se do seu núcleo de 15 milhões de negros no Brasil. Quantos séculos serão precisos para depurar-se todo esse mascavo humano? Teremos albumina bastante para refinar toda essa escória?... Deus nos acuda, se é brasileiro!” (SKIDMORE, 1976, p. 215)

Havia proeminentes opositores a teorias racistas e à política de embranquecimento, tais como os médicos-antropólogos Roquete Pinto e Artur Ramos. Mas os anseios de “limpeza da raça” eram tão intensos que em 1929 a cidade do Rio de Janeiro sediou o I Congresso

Brasileiro de Eugenia (SKIDMORE, 1976, p. 225). Tal ideal chegou ao Palácio do Catete e contagiou o presidente Getúlio Vargas. Este, que em 1939 promovera a Exposição Nacional do Estado Novo, tendo como *grand finale* a apresentação de escolas de samba cariocas, em 1945 assinou o Decreto-Lei nº 7.967. O ato presidencial determinava a entrada de imigrantes somente em conformidade com “a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia” (SKIDMORE, 1976, p. 219).

Silva (2008) nos dá algumas indicações sobre a educação escolar dos anos 1950. O sociólogo dá como exemplo as aulas de “Conhecimentos Gerais” numa escola pública da cidade do Rio de Janeiro. A turma da 4ª série, formada de moradoras dos atuais morros do Alemão e do Adeus, ouvia a professora falar de como “os negros e indígenas tinham ajudado o português” na instauração da sociedade brasileira. E, dizia a professora, todos deveriam ter orgulho “do espírito empreendedor dos portugueses; da força física dos negros escravos; da índole amistosa dos índios. Na verdade, a professora repetia o que estava escrito no livro dos alunos, padronizado para toda a rede escolar” (SILVA, 2008, p. 139)

Com o subtítulo “Subjetividades Negativas”, Silva (2008) especula sobre os efeitos da contraposição “negro-força” versus “branco-inteligência” na imaginação das crianças ao olharem a si mesmas e os outros. Na contradição entre os elogios materno/paterna e a suposta realidade que a instituição escolar lhe impunha. Como aqueles ensinamentos se refletiriam na convivência em sociedade.

Há que perguntar: o que, anos depois, não se passaria na cabeça de um rapaz branco daquela sala de aula suplantado intelectualmente por um colega negro numa disputa por uma única posição, em que os dois competissem em igualdade de condições? E o que não se passaria na cabeça de uma moça branca ao ver-se rejeitada pelo rapaz branco que preferia o namoro com uma moça negra? (SILVA, 2008, p. 139 e 141)

Silva (2008) presume que a ideologia transmitida por aquelas aulas tenham causado danos às personalidades de todos os alunos, brancos e pretos. (SILVA, 2008, p. 142)

O exemplo de Silva (2008) remete ao confronto entre a memória individual e a memória dos outros da qual fala Pollak (1992). Este conduz à conclusão de que a possibilidade do conflito mnemônico revela também que “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.” (POLLAK, 1992, p. 205). Na ilação do autor sobre a possível identidade atual daqueles alunos, tal identidade estaria infestada de memórias imbuídas por instituições

nacionais, representadas pela professora, pelo livro escolar e no espaço público em que estudavam. Neste caso, mesmo um círculo familiar harmônico seria insuficiente para forjar na criança sensibilizada uma autoimagem positiva, pois ao sair de casa para a sociedade ampliada, percebia a imagem negativa que faziam dele.

A partir desses cenários: imaginário de um grupo (familiar) e o imaginário institucional (escola) pode-se inferir que a disputa de memória e identidade era estabelecida na formação identitária dos pretos, e também dos brancos em relação àqueles, conflito constituinte do imaginário social do Brasil, da nação brasileira na década de 1950 - da juventude dos sambistas e infância dos *black*. Imaginário que persistia em 1980, sedimentado por livros escolares que ainda “ensinavam” sobre as “três raças” formadoras da sociedade brasileira como nos anos 50: “os negros fortes; os índios amigos e os portugueses empreendedores.” (SILVA, 2008, p. 141)

A história nacional, que aquelas crianças aprenderam na educação escolar, era a história oficial, considerada por Pollak (1992, p. 206) como um “enquadramento da memória”, cujas tarefas são unificar e manter a unidade de uma nação. Afirma ele que, em certo sentido, o enquadramento da memória seria resultado de uma análise da história social da história; seria a solidificação do social com indivíduos reunidos em organizações políticas, sindicais, na Igreja.

Além do trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si. Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização. (op. cit. p. 206)

E é assim que, juntos, o samba e o mito da “democracia racial” foram inscritos na agenda oficial do país: uma estratégia para promover a unidade nacional que o presidente Getúlio Vargas pretendia nos anos de 1930. O programa radiofônico instituído pelo “pai dos pobres”¹⁹⁷, “A hora do Brasil”, transmitido para todo o território brasileiro, incluía música popular. Em 1936, numa edição especial, o programa irradiou um samba da Estação Primeira de Mangueira (Vianna, 2007, ps. 110 e 125). Em favor do progresso nacional, a discussão sobre raça perde força.

Mas a interpretação do problema racial passa a sofrer uma efetiva transformação com a disseminação da ideia da *democracia racial*¹⁹⁸ como expressão da experiência brasileira. (...) Assentada em uma interpretação benevolente do passado escravista e em uma visão otimista da tolerância e da

197 “Pai dos pobres” foi um cognome atribuído ao presidente Getúlio Vargas em razão de ter instituído leis que favoreceram os trabalhadores.

198 O termo surge com Roger Bastide e se impõe com Gilberto Freyre. Ler mais em GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Classes, raça e democracia*. São Paulo: Ed 34, 2002.

mestiçagem, a democracia racial reinventa uma história de boa convivência e paz social que caracterizaria o Brasil. (JACCOUD, 2008, p. 55)

Em sua análise sobre o livro de Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Otávio Ianni pontua a emergência da ideia da “originalidade” da mistura de raças no Brasil:

Foi nessa corrente de pensamento que conferiu legitimidade científica e ideológica à miscigenação; (...) e transformou o mito da democracia racial num dos núcleos da ideologia dominante, nas relações de dominação-apropriações internas e na imagem diplomática do país no exterior. (IANNI apud SILVA, p. 49 e 50)

A explanação de Silva (2008) nos mostra uma provável contradição na atitude dos sambistas que, mesmo nas décadas de 1970/80 participava do “sistema de representação cultural”, integrando a “comunidade simbólica” ao se identificarem como representantes da cultura nacional por meio do samba. Simultaneamente, reclamavam da deturpação que maculava a cultura fundada pelos antepassados escravizados. Afinal, que memória fazia com que eles se identificassem com o nacional, de passado escravista, com um presente assemelhado e um futuro incerto mediante as escassas oportunidades para ascensão social, motivo de queixas de trabalhadores e estudantes universitários?

A analogia que Pollak (1992) faz entre memória e esquecimento ultrapassa a priorização de o que lembrar, pois abriga também a escolha de o que esquecer. Em se tratando de episódios traumáticos, em casos extremos de sobrevivência, fatos vividos são recalcados na memória, por culpa, vergonha ou por falta de audiência, de quem se disponha a ouvir as recordações. Seu argumento é que sendo a memória um fator que incide sobre o reconhecimento social do indivíduo, ela, a memória, exige um trabalho “árido, que toma tempo, e que consiste na valorização e hierarquização das datas, das personagens e dos acontecimentos” (POLLAK, 1992, p. 205).

Por esse raciocínio, é presumível que pessoas reúnam-se em reverência a uma determinada memória, de personagens e acontecimentos conjuntivos a essa memória no sentido de materializá-la em ação, comportamento, outro modo de se relacionar com um grupo ou a sociedade em geral. Pollak (1989) chama de esquecimento a memória latente, emergível diante de uma oportunidade dada. E, quando em coletivo, a memória silenciada é a chamada memória subterrânea, vivente entre excluídos, marginalizados, enfim, contingentes sem poder político cujas memórias são subjugadas pela memória oficial. (POLLAK, 1989, p. 2)

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos

oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p. 3)

Esse silêncio, no entender de Maffesoli (2006), faz parte da *centralidade subterrânea informal* que assegura a perdurância da vida em sociedade (MAFFESOLI, 2006, p. 5). E tal perdurância seria garantida pela *Potência* da socialidade, composta de silêncio, abstenção e astúcia, que se opõe ao *Poder* econômico-político. O sociólogo compreende como socialidade a representação de *papéis* na sociedade, tanto na “atividade profissional quanto no seio das diversas tribos de que participa, (...) de acordo com seus gostos” (MAFFESOLI, 2006, p. 108).

Os discursos coletados no período de emergência do “samba de raiz” e da *black music* podem nos auxiliar a configurar as memórias e as identificações que uniram manifestantes das duas correntes.

Reiteramos que nos anos 1970/80 o Brasil vivia sob o imaginário oficial da “democracia racial” e manifestações contra o preconceito eram listadas como perigosas na Lei de Segurança Nacional, assim passíveis de investigação, captura, inquérito, prisão e demais medidas repressoras. Portanto, silêncio, abstenção e astúcia eram necessárias para unir interesses e tramam ações contrárias às do poder dominante.

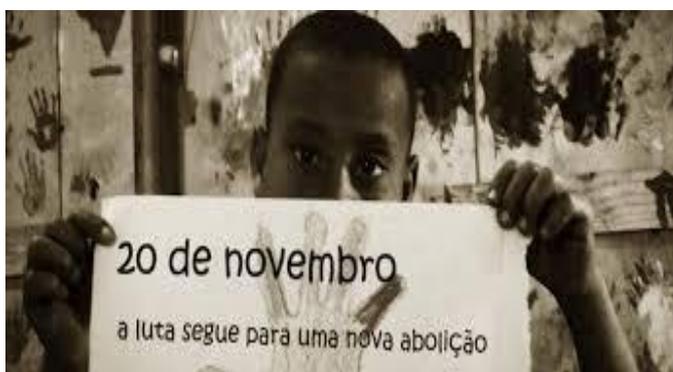
A partir da relação memória-esquecimento em Pollak (1989) e a *Potência* da socialidade em Maffesoli (2006), deduz-se que foi do subterrâneo de onde surgem a *black music* e o “samba de raiz”, que consubstanciaram, nos anos de 1970, a “luta moderna do Movimento Negro possuidor de características marcantes”, na concepção de Tavares (2008, p. 11).

(...) em primeiro lugar, a militância disciplinada, organizada em núcleos e focada na luta contra o racismo, uma das tarefas prioritárias da luta democrática. Em segundo, a luta pela constituição de uma ampla frente que unificasse a luta anti-racista e alcançasse o pioneiro horizonte da unidade.”(TAVARES, 2008, p. 11)

Tavares refere-se ao Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR)¹⁹⁹, fundado em 1978 em São Paulo, ampliado em várias capitais, com um núcleo no Rio de Janeiro. O MNUCDR (depois simplificado para MNU) foi agregador de várias tendências culturais e políticas e “evocativo de um novo segmento de massas, tanto no cenário político como no imaginário nacional”, afirma ele. Caracteriza-se, portanto, um período de disputa de memórias para a afirmação de uma identidade outra. Ou seja, a identidade que o Estado tentava impor como nacional e exibí-la ao mundo como “harmonia racial” era baseada numa memória do branco benevolente para com o negro receptivo. Tal figuração era abalada por manifestações identitárias que desmentiam aquela propaganda oficial.

Em novembro de 1982, milhares de pretos cariocas, marcharam pelo Centro da cidade, contra a cristalização do 13 de maio como data máxima para os descendentes dos escravizados e anunciaram o 20 de novembro como digno de memorização: data à qual se atribui a morte do líder do Quilombo de Palmares, Zumbi. Em 1983, a “Marcha Zumbi vive”

voltou a preencher de pretos reivindicadores a Avenida Rio Branco, também no Centro. O preto guerreiro palmarino foi a personagem eleita para dar sentido à luta. Não mais a Princesa Isabel, subscritora de uma lei desconsiderada como aurífera, brilhante ou magnífica, pois libertou, mas não emancipou escravizados nem seus descendentes no país.



Fotos: www.geledes.org.br

¹⁹⁹ O MNUCDR nasceu da manifestação de protesto contra a morte violenta de Robson, um jovem jogador paulista de basquete. Fora acusado de roubo e agredido até a morte por policiais. Nos anos de 1980, o nome da instituição mudou para Movimento Negro Unificado

Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (POLLAK, 1992, p. 204)

Mesmo que a memória de Zumbi seja considerada unificadora do “movimento negro”, a memória de um grupo e mesmo de uma organização, é passível de controvérsias entre seus membros, e até de cisões. É presumível que uma memória possa ter significados diferentes para diferentes indivíduos e gere diferentes identificações.

Ao transpormos as noções de identificação e memória de Hall e Pollak às manifestações em questão, verificamos que os sambistas defensores da tradição estariam mais próximos de fatos, personagens e vivências fundadoras do samba. Candeia, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Dona Ivone Lara e Wilson Moreira, por exemplo, extraíram do círculo familiar, pais, tios, avós, a arte que praticavam. É presumível que havia no grupo uma identificação pelas experiências comuns que teriam vivido. É possível também que, por um comprometimento moral, pretendiam legar aquelas memórias aos seus descendentes. Nota-se ainda, que havia um sentimento de nacionalidade, o sambista sentia-se produtor de cultura brasileira. Está nas falas e sambas, como o de Wilson Moréia e Nei Lopes, “em toda a cultura nacional (...) o negro exerceu grande influência”. Candeia e Isnard Araújo afirmam em “Escola de samba – a árvore que esqueceu a raiz” que a deturpação das escolas de samba era um atentado contra a cultura popular brasileira.

Quanto à memória, há de se supor que, mesmo com pouca idade, os *black* tinham-na. Quer tenha sido recebida de familiares, na escola, entre amigos. E, como nos ensina Pollak (1992), a memória, assim como a identidade, é um construto de vivências nas relações sociais. A memória que muitos jovens estavam construindo conjugava-se a de seus familiares da geração anterior e comunidades distantes nos Estados Unidos: impedimentos a oportunidades de ascensão social, gerados pela discriminação de cor e imposições de humilhações por esse motivo.

Os *black* eram potencialmente filhos e netos de sambistas. Presumivelmente pertenciam às mesmas comunidades da Zona Norte carioca, onde localiza-se a maioria das escolas de samba. Porém, diferentemente de seus antecessores, os jovens dos anos de 1970/1980 tinham acesso a uma tecnologia que lhes proporcionavam um rol de informações

que ultrapassava o meio familiar. Lembremos a observação de Hall (2011) sobre o impacto da globalização sobre as identidades culturais e os movimentos sociais no final da década de 1960, entre eles revoltas estudantis, movimentos juvenis contraculturais, as lutas por direitos civis que resultaram no nascimento da política de identidade (HALL, 2011, p. 44, 45 e 69). Ou seja, os jovens *black* estavam vivenciando a época deles, eram afetados por informações circulantes pelo mundo, especialmente vindas dos Estados Unidos, particularmente sobre moda, música, novas tecnologias e comportamento.

O processo de identificação dos intelectuais parece-nos mais complexa e recorreremos a Hasenbalg (1979) e a Sansone (1975) para entendê-lo melhor. Por meio deles, torna-se mais compreensível a diferença de ideais no procedimento da identificação entre os adeptos da *black music* e do “samba de raiz”.

O grupo crítico que transitava entre as duas correntes citadas, integrava partidos políticos de linha socialista, participava e/ou criava organizações culturais de combate à discriminação e ao preconceito de cor. Havia lideranças que estavam cursando faculdade ou já possuíam diploma de curso superior. Dado constatável nos depoimentos do livro “Lideranças Negras”, citado anteriormente. Quando não formados em universidades, tinham considerável nível de leitura e articulação política, como Feliciano Pereira, militante na Quilombo, e Arcélio Ferreira, da Articulação Nacional de Negros. Esta classe média negra, segundo Guimarães (2003), nos anos de 1970 sentiu os efeitos da precária política de ensino na rede pública, que não lhes preparava adequadamente para o ingresso em universidades públicas. Os diplomados eram forçados a se contentarem com a qualidade das faculdades privadas, desvalorizadas pelo mercado de trabalho. Esta circunstância aguçava a discriminação que sofriam.

Quem empunhou a bandeira de luta por acesso às universidades públicas foram os jovens que se definiam como “negros” e se pretendiam porta-vozes da massa pobre, preta e mestiça, de descendentes dos escravos africanos (...). (GUIMARÃES, 2010, p. 252)

Na análise de Sansone (1979), aquele período “deflagrou o início de um tipo diferente de consciência social e racial (...) de crescimento e criatividade para as organizações negras e a cultura negra” (SANSONE, 1979, p. 43). Pondera que ao exigir igualdade de tratamento, os novos trabalhadores “negros” demonstraram “interesse no orgulho negro e nas organizações negras” (AGIER apud SANSONE, p. 43). Os estudantes e os novos trabalhadores pretos tentavam romper a continuidade do emperramento à mobilidade social

intergeracional e intrageracional imposto pelo “comportamento discriminatório racista” vigente na sociedade brasileira, como explica Carlos Hasenbalg.

Hasenbalg toma por empréstimo o argumento do sociólogo norte-americano James C. McCann para explicar as relações entre “raça” e mobilidade social intergeracional e intrageracional. Segundo McCann, os filhos acumulam vantagens ou desvantagens antes mesmo de se iniciarem numa carreira. O conjunto de vantagens, explica, diz respeito à “sua aceitabilidade para ocuparem e desejo de atingirem as ocupações e posições de maior prestígio”. A posição socioeconômica da família em que nasceu e foi criado é que determina o valor das vantagens que o jovem irá acumular (MCCANN apud HASENBALG, 1979, p.198). Por esse processo, Hasenbalg (1979) infere que “cada nova geração de não-brancos está em posição de desvantagem porque se origina desproporcionalmente de famílias de baixa posição social”. As desvantagens concerniriam ao nível de habilidade, educação e de aspirações transmitidas por gerações. O preconceito e discriminação por cor se somariam ao efeito da acumulação das desvantagens. O acúmulo se refletiria nas carreiras dos filhos quando adultos, interferindo no processo de mobilidade intrageracional. Tal interferência restringiria a ascensão dos não-brancos em relação aos brancos da mesma origem social.

Outro fator listado por Hasenbalg que contribui para a inflexibilidade da mobilidade social vertical aos pretos e mestiços é o entrave à motivação e ao nível de aspirações de que são vítimas em uma organização social “racista”. Neste tipo de sociedade, os pretos seriam suscetíveis a efeitos de bloqueio resultantes da internalização de uma autoimagem desfavorável. Significa que os “não-brancos” regulariam “suas aspirações de acordo com o que é culturalmente imposto e definido como o ‘lugar’ apropriado para as pessoas de cor” (HASENBALG, 1979, p. 199).

No Brasil contemporâneo, pelo menos, os negros e mulatos em geral reduzem suas aspirações e deliberadamente limitam sua competição com os brancos simplesmente para evitarem serem lembrados de “seus lugares” e sofrerem a humilhação pessoal implícita em incidentes discriminatórios. De fato, evitar a discriminação parece constituir a principal causa da técnica de socialização utilizada pelos pais não-brancos e protegerem seus filhos de frustrações futuras. (HASENBALG, 1979, p. 200)

Acreditamos que o início desta citação de Hasenbalg, precisamente a primeira sentença, vai ao cerne da nossa problematização, as semelhanças e dessemelhanças das manifestações. As ações e palavras dos sambistas, *black* e intelectuais evidenciam que no final do século XX, os pretos cariocas se posicionaram de forma diferente. Ultrapassaram ou tentaram ultrapassar os lugares a eles determinados pelo poder dominante dos brancos.

Intentaram tomar daquele poder a responsabilidade e o direito de eles próprios definirem que espaços lhes caberiam. As diferentes táticas que utilizaram forjaram as identificações e os afastamentos. Em relação à segunda frase, seria viável admitirmos que a rebeldia e a contracultura juvenis, somadas à atratividade pela experimentação, à avidez por novidades, teriam feito com que filhos se descuidassem da proteção materno-paterna, preferindo enfrentar a discriminação ao modo deles.

Considerações finais

Retornar ao século XX e investigar a emergência das manifestações sociais e musicais da *black music* e “samba de raiz” nas décadas de 1970/80 foram o intuito desta pesquisa, como proposta de contribuição à memória social. Em livros, em documentos e em material midiático tornado documento, foi possível coletar dados para satisfazerem nossos objetivos de responderem as perguntas sobre possíveis convergências e divergências em dois dos mais vibrantes segmentos do “movimento negro”.

A partir da documentação examinada foi possível apreender elementos do legado recebido por adeptos do “samba de raiz” e da *black music*, uma cultura que, trazida de povos e nações africanas, foi ressignificada no Brasil conforme as circunstâncias disponíveis e criadas por escravizados. Em se tratando da cidade do Rio de Janeiro, uma das principais entradas de cativados no país, as circunstâncias tiveram caráter peculiar. E a peculiaridade da convivência de várias etnias de pretos teria forjado, entre outros aspectos, a criação de diversas sonoridades musicais. O samba pode ser considerado como a principal delas.

Ainda no campo das vicissitudes, a religiosidade teria proporcionado a manutenção e formação de laços afetivos atados em terreiros tolerados pelas classes dominantes ou escamoteados nos fundos de residências urbanas. Nesses lugares, as ialorixás e os babalaôs, mães e pais-de-santo, guardiães do “segredo” na “iniciação” ritual²⁰⁰, permaneceram tios e tias, como Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata (SODRÉ, 2007, p.15). Assim como as zeladoras de santo tornaram-se tias no início, conservaram-se Tia Zica e Tia Neuma da Mangueira, Tia Doca e Tia Surica, da Portela e outras tias das quadras de samba e comunidades cariocas.

A deferência era estendida ao homem, ao ritmista que ensinava o manejo do tamborim, a dedilhar o cavaquinho, que explicava o versamento no partido-alto, as técnicas da harmonização dos componentes em um desfile ou até a saborear uma cerveja gelada e a galantear uma mulher. Enfim, a sociabilidade da vida comunitária levava a essa proximidade e intimidade familiar em que reconhecer-se irmão, irmã era natural entre os adultos e idosos. De modo que a versão para *brother*, por identificação com os estadunidenses, não foi tão destoante das experiências vividas pelos jovens *black*.

²⁰⁰ Segundo SODRÉ, Muniz, a iniciação é o processo de entrada do indivíduo no ciclo das trocas simbólicas. Ler mais em “A verdade seduzida - Por um conceito de cultura no Brasil”. DPA Editora, RJ, Rio de Janeiro, 2007.

Com as análises dos discursos é possível afirmar que havia semelhanças de pensamentos entre os *black* e os sambistas, e até uma tentativa de maior aproximação entre as duas correntes por parte dos jovens. Filó Filho ainda era conhecido como Dom Filó, o MC, ao criar o BRAFRO, uma nova ala da Escola Quilombo que pretendia associar “todos os grupos que fazem um trabalho de preservação das origens”, como explicou a Antônio Carlos Miguel, no *Jornal de Música*.²⁰¹

Ao Última Hora, representantes do BRAFRO, disseram que

(...) a própria criação da Escola de Samba Quilombo, no ano de 75, veio também como uma alternativa para todos aqueles que viam as suas escolas transformarem-se em grandes empresas, eliminando a presença de seus reais representantes. Hoje (...) acreditamos nos nossos esforços e estamos satisfeitos porque conseguimos encontrar nossas raízes. É claro que ao som dos atabaques, como se celebram todos os Orixás e de onde ressurgem todas as nossas origens, já que estes foram os instrumentos e os cultos de nossos antepassados africanos²⁰².

Na mesma reportagem de Jalusa Barcellos e Gibson Silva um dirigente do IPCN, defensor do *soul*, que pediu sigilo sobre seu nome, aparentemente por razões de segurança, disse que:

O negro (...) é tratado como um símbolo nacional, ou melhor, como um dos símbolos da cultura nacional, só que o que ele possui realmente como seu, em termos de cultura, já foi desapropriado, há algum tempo, pela classe dominante, que fez do samba, por exemplo, a sua manifestação. Na medida em que o negro ficou, então, sem a sua expressão artística tradicional, ele partiu para uma nova opção e daí, portanto, é que se encontraria a explicação para a difusão do *soul*²⁰³.

Mister Santos Funky, diretor de equipe de *soul*, justificou os adeptos da *black music*, revelando que gostava de

jongo, choro, maxixe e samba, obviamente. Acontece que no caso deste último, a coisa se tornou absolutamente impraticável. No samba, você precisa de pelo menos Cr\$ 100,00 para se divertir, enquanto que num destes nossos bailes, a moçada pode dançar a noite inteira sem gastar mais de 50 cruzeiros. Pois o preço da entrada nunca ultrapassa o valor de 25 cruzeiros.²⁰⁴

O movimento contrário transparece nos discursos dos sambistas, nas críticas públicas

²⁰¹ *Jornal da Música*. Edição nº 31 de 17/06/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Euclides da Cunha.

²⁰² *Jornal Última Hora*. UH Revista, 4/9/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

aos jovens *black*. Vários fatores teriam concorrido para a interferência no entendimento entre sambistas “de raiz” e os *black*, e o primeiro fator que apontamos foi a regulação da cultura pelo Estado. O regime militar em vigor mantinha intenso controle sobre a cultura por meio do Conselho Federal de Cultura, em cujo artigo 2º, das competências, a alínea “a” determina que caiba ao Conselho formular a política cultural nacional²⁰⁵. Ortiz (1994) explica que esta formulação teve plena influência de intelectuais tradicionais defensores do “Brasil mestiço”, da “sociedade plural” (não antagônica) e democrática, capaz de comportar, com a “cultura sincrética”, a heterogeneidade e harmonia. Adverte o antropólogo que a ideologia do sincretismo (aculturação) ignora os conflitos da conjunção de sistemas culturais autônomos, e dissocia-se a cultura da sociedade, desconsiderando situações histórico-sociais nas quais se deu o contato. (ORTIZ, 1994, p. 90).

Aquela ingerência caracterizou o que Hall (1977) chama de governo da cultura, mecanismos de controle das artes e meios de comunicação.

Primeiro, porque estas são algumas das áreas-chave de mudança e debate na sociedade contemporânea, para onde convergem as apreensões, onde os modos tradicionais de regulação parecem ter se fragmentado ou entrado em colapso; pontos de risco para os quais converge uma espécie de apreensão coletiva, de onde se eleva um brado coletivo para dizer que algo tem de ser feito. E como tal, nos dão uma série de indícios sintomáticos sobre o que parecem ser os pontos de eclosão, as questões não resolvidas, as tensões subjacentes, os traumas do inconsciente coletivo, nas culturas das sociedades do modernismo tardio. Compreender o que há por detrás destas áreas de contestação moral e apreensão cultural é adquirir certo acesso indireto às correntes profundas e contraditórias da mudança cultural que se formam abaixo da superfície da sociedade. (HALL, 1997, p. 18)

Por intervenção estatal, em 1980, os filmes brasileiros chegaram a ter aproximadamente 239 mil espectadores, 30 mil a mais do que filmes estrangeiros²⁰⁶. Observamos que o Projeto Pixinguinha foi lançado no ano em que a *black music* tornou-se mais evidente por força dos meios de comunicação. O idealizador e coordenador do Projeto foi o compositor, sambista Hermínio Bello de Carvalho. Lembramos também para o fato de que foi no mesmo mês de agosto, o lançamento do Pixinguinha, que o MEC anunciou a portaria que regulava o que era e não era música brasileira, conforme destacamos anteriormente no capítulo da análise dos discursos.

Além do Estado, Hall aponta o mercado como a outra instância reguladora, a que

²⁰⁵ Fonte: www2.camara.gov.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-74-21-novembro-1966-375931-republicacao-35524-pe.html

²⁰⁶ Fonte: Site do Centro Técnico Audiovisual (CTAV), disponível em www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme. Acesso em 12/12/2013.

implica em liberdade. Autorregulador, ele “recompensa a eficiência e a inovação, pune a ineficiência e a falta de criatividade e, acima de tudo, (...), cria vencedores e perdedores.” (HALL, 1997, p. 16)

Portanto, a segunda interferência entre as duas manifestações poderia ter sido produzida pela cumplicidade dos meios de comunicação na mentalidade de homogeneização da cultura nacional. O noticiário dos jornais, os debates em canais televisivos deram mais voz ao samba, à cultura nacional, em detrimento da manifestação da *black music*, assim como críticos de música, com pouca exceção. Poderíamos dizer que o “samba de raiz” teve maiores oportunidades de sucesso em seus intentos. Entretanto, os *black* foram combatidos por adotarem “estrangeirismos”, ou silenciados pela repressão do governo militar. Outra hipótese é que tenham preferido manter-se afastados da espetaculosidade que a mídia queria lhes impor, já que se sentiam ridicularizados por ela. Em 1977, a manifestação dos jovens pretos passou “a ser vista como um movimento sem freios, um movimento perigoso”, como lembrou Filó a Essinger (2005, p. 40).

Em terceiro lugar, aventamos a probabilidade de que também a indústria fonográfica tenha interferido no diálogo entre *black* e sambistas “de raiz”. Que tenha participado da regulação da cultura, tal o número de discos de samba e sambistas lançados, especialmente entre os anos de 1975 e 1977, enquanto as tentativas na área da *soul music* brasileira fracassaram, com raras exceções. Ainda, que a gravadora Top Tape tenha, junto com a Riotur e a Associação das Escolas de Samba promovido o I Torneio de Samba Exaltação ao Rio, com grandes e pequenas escolas de samba, tendo entre os julgadores um representante do “samba de raiz”, Jorge Coutinho²⁰⁷.

Filó declarou que, para vender mais discos de samba, a WEA incitou Candeia a ser contra os *black*. Tido como uma clara provocação, um dos versos diz: “pra juventude de hoje/dou meu conselho de vez/ quem não sabe o bê-a-bá/ não pode cantar inglês/ aprenda o português” (ESSINGER, 2005, p. 41). Lembramos que foi com este partido-alto que Candeia se apresentou com Dona Ivone Lara no Fantástico, na TV Globo. O colunista Ruy Fabiano detectou o golpe de *marketing* e publicou que a

intensa controvérsia em torno do movimento *Black* Rio acabou tendo por principal protagonista a banda do mesmo nome. Desta forma, as críticas imputadas ao conjunto, por ocasião do lançamento de seu primeiro LP, Maria Fumaça (WEA), abordavam mais questões de natureza culturalista,

²⁰⁷ Jornal Última Hora, p. 3. Edição de 7/8/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

sociológica e comercial que propriamente musical. (...) De qualquer forma, por ser apenas uma jogada comercial, como tantas (...).²⁰⁸

Pressupõe-se que tanta visibilidade e espetacularização resultadas da regulação da cultura, teriam expandido a vaidade dos porta-vozes do “samba de raiz”. Eles tinham apoio de instâncias governamentais, dos meios de comunicação e da indústria fonográfica. O samba dominava a vendagem de discos, compositores de escolas entraram pela primeira vez em estúdio, como Cartola, Xangô da Mangueira, o próprio Candeia. Além disso, eram frequentes as viagens de sambistas “de raiz” aos Estados Unidos e Europa, para apresentarem a cultura nacional, como atestam as notas nos cadernos de entretenimento e até em colunas sociais.

A quarta interferência seria, provavelmente, a intolerância dos tradicionalistas com os jovens por estes se identificarem com modelos estranhos à comunidade do samba e ao país. Mesmo que o black demonstrasse em entrevistas que respeitavam as tradições de seus antepassados, ainda que não as praticassem.

Ao concluirmos nossos estudos, percebemos que, pelo material consultado, houve convergências nas manifestações problematizadas, e delas com os intelectuais no decênio entre 1975/85. As lideranças convergiram em: críticas feitas à sociedade racista que discriminava, segregava sutilmente e estigmatizava os pretos; na tomada de atitude em relação aos seus incômodos imediatos e históricos, como as demonstrações de preconceito de cor sofridas individual e institucionalmente; nas apreciações sobre as tentativas de dominação da cultura ancestral que julgavam lhes pertencer; no zelo em preservar a cultura africana, herdada dos antepassados e repassá-la aos seus sucessores; na preocupação com as oportunidades de ascensão social para geração subsequente; convergiram até na fonte de suas referências, a musicalidade de nações africanas dispersadas no “Atlântico Negro”, que banha tanto o Brasil quanto os Estados Unidos.

Havia ideais definidos para as duas correntes? Pelos discursos emitidos, poderíamos afirmar que sim. Entre os sambistas, é presumível que o ideal fosse o direito de os próprios pretos traçarem os rumos da cultura que lhes pertencia, por herança. Que pudessem empregar, sem o comando dos brancos e letrados, os conhecimentos e o modo de fazer assimilados com seus pais, avós e demais ancestrais, por isso criaram a Escola de Samba Quilombo como exemplo. Enfim, um ideal de manutenção da tradição. Entre os *black*, o ideal seria uma sociedade igualitária, em que os bens sociais e as oportunidades de ascensão social

²⁰⁸ Ibid. Coluna MPB. Edição de 17/8/1977. Exemplar encadernado da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional.

fossem disponibilizados sem distinção de cor e fenótipo. Este foi o motivo de usarem os bailes na intenção de conscientizar adolescentes e jovens pretos, avivar sua autoestima com a “negritude”, e alertá-los da necessidade de conquistar suas oportunidades. É admissível que aquele ideal também tenha aliado protagonistas da *black music* a intelectuais com fins de erguerem organizações que, sob o pretexto de serem culturais, denunciaram a ideologia racalista brasileira, desvelaram o mito da “democracia racial” e provocaram o debate sobre preconceito de cor. O ideal dos *black*, possivelmente, também compôs a tentativa de aproximação com os sambistas “de raiz” na participação da fundação da Quilombo e na promoção de eventos na quadra da Escola, com a reunião de outras instituições de “cultura negra”. Em síntese, o ideal dos *black* seria o avanço socioeconômico, que previa o deslocamento dos pretos dos lugares determinados pelos brancos para os lugares ocupados pelos brancos.

Quanto às divergências, inferimos que teria havido e algumas seriam de profundidade determinante para impedir o entendimento entre as manifestações: 1) Os apoios obtidos de órgãos governamentais, dos midiáticos e da indústria fonográfica, teriam restringido o campo de visão dos sambistas no qual couberam eles próprios, o samba e as escolas, ficando de fora a ideologia que submetia os pretos e mestiços no território nacional; 2) O modo diferente de pensar e agir que a nova geração sugeria teria causado a desconfiança dos sambistas e alargado a trincheira de resistência às inovações ao samba. Esta resistência teria abrangido também os jovens, estes interessados em quebrar o ciclo do acúmulo das desvantagens e adquirir recursos competitivos para a mobilidade social ascendente, lembrando Hasenbalg (1979); 3) Ao se referenciar em significantes fora da família, e do país, em um período delicado no qual o Estado ditava as regras da cultura, tentando impô-la nacional, os *black* teriam passado a ideia de negatização dos valores familiares e da nação. Os sambistas, ao contrário, viam os pais e avós como exemplos a serem seguidos e mantinham lealdade à nação, lembrando Hall (1997); 4) As tentativas de quebrar as barreiras de cor à mobilidade social ascendente, teriam sido encaradas como desvalorização dos esforços materno/paterno que, possivelmente, haviam limitado suas ambições de ascensão socioeconômicas; 5) Ou pode ter sido que os jovens tenham se oposto à proteção de frustrações futuras, ou a aceitarem, como as gerações antecedentes, a “versão idealizada da ordem racial” para conviver de “maneira menos penosa com o estigma associado à cor da pele”, conforme Hasenbalg (1979).

Na trajetória dos pretos no Rio de Janeiro, a cada passo encontra-se a opção, e, em muitas vezes, a alternativa, para construir mecanismos que possibilitassem o exercício e a exibição de suas capacidades. Opção ou alternativa, os constructos devem ser considerados como cruciais quando relacionados a danças, músicas, mudanças de aparência e outras performances. “Samba de raiz” e *black music*, da mesma matriz, africana, foram geradas na Zona Norte, da cidade. Na região onde se localizavam as escolas de samba tradicionais, situavam-se clubes onde rolavam as festas da *black music*²⁰⁹. Ou seja, em um mesmo território coexistiam as duas correntes. É perceptível que a visibilidade e a espetacularidade foram utilizadas pelas duas manifestações como estratégias de luta. Os pretos se visibilizavam, se espetacularizavam usando e criando dispositivos possíveis para marcarem posição. De forma isolada e silenciosa, como Mundinha Araújo, no início de sua militância, ou em grupos, em alto e bom som: na reverberação do samba ou do *soul* ou dos megafones em passeatas.

É necessário considerar que a tensão entre os dizeres ocorreram em um tempo de fortes mudanças comportamentais, quando jovens se rebelaram contra tradições diversas, inclusive contra a família em sua concepção e formação convencionais: pai, mãe, filho(s), morando sob o mesmo teto, dirigidos por um gestor que normatizava o relacionamento parental, as vivências, as relações sociais, e determinava, até, seus projetos futuros. Mas este, da última geração, tinha aberto o leque de informações que ultrapassavam a restrição territorial do país. Este jovem acrescentou instrumentos e táticas disponíveis em sua época: novas tecnologias para novas maneiras de enfrentamento. Era comum que volta e meia colidissem as opiniões entre membros de gerações diferentes.

Mas havia encontros também, como o registrado no vídeo, produzido em 1986, pela Cor da Pele Produções, constante do arquivo da CULTNE. No *frame* estão, ao centro, o jornalista Sérgio Cabral, ladeado pelo criador da *Soul Grand Prix*, Filó Filho, e pelo fundador da Prazer da Serrinha e da Império Serrano, Aniceto do Império.

209 Cito os bairros onde estão as escolas mais antigas, acompanhadas das respectivas datas de fundação. Mangueira - Mangueira (1928); Tijuca – Unidos da Tijuca (1931), Acadêmicos do Salgueiro (1931), Império da Tijuca (1940); Vila Isabel – Unidos de Vila Isabel (1946); Ramos – Imperatriz Leopoldinense (1959); Ilha do Governador – União da Ilha (1953); Parada de Lucas – Unidos de Lucas: fusão da Aprendiz de Lucas (1932) e Unidos da Capela (1933); Madureira – Portela (1928), Império Serrano (1947); Padre Miguel - Mocidade Independente de Padre Miguel (1955).



Figura 20

A pergunta que nos fazemos é: O que resultou das duas manifestações com vistas aos seus ideais que tinham, dos ideais do “movimento negro” que elas compunham?

Em meados dos anos 80, a “temática do orgulho negro” havia quase desaparecido dos bailes, segundo constatou Vianna (1988) em 1985/87. “Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais os considerando como espaço propício à ‘conscientização’ (VIANNA, op.cit. p.32). O último desfile da Quilombo ocorreu em 1986.

É provável que alguns resultados tenham advindo do “samba de raiz” e da *black music*: o Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro (Condedine), nascido em 1988; o Disque Racismo, criado em 1999; o Conselho Estadual dos Direitos do Negro (Cedine), existente desde 2001; a política de cotas para o ingresso em universidades públicas em 2001, a partir da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); a instituição do 20 de novembro como Dia da Consciência Negra, com feriado na cidade do Rio de Janeiro desde 1999, no estado fluminense desde 2002, e em mais 780 municípios do país, atualmente; que, por decreto do governo fluminense, os concursos públicos para a Defensoria Pública e outros cargos passam a destinar 20% das vagas para negros e indígenas²¹⁰. No entanto, a distância socioeconômica e nas esferas de poder ainda grita no *degradée* de branco a preto em índices oficiais.

210 Informação disponível na página do Governo do Estado do Rio de Janeiro, link da Defensoria Pública: <http://www.rj.gov.br/web/dpge/exibeconteudo?article-id=613051>. Acesso em 20.01.2013.

A abordagem da polícia aos jovens pretos era tão inquietante em 2012 que naquele ano o governo federal lançou o Plano de Prevenção à Violência Contra a Juventude Negra. Na ocasião os ministros Gilberto Carvalho, da Secretaria Geral, e Luiza Bairros, da Secretaria Especial de Políticas Públicas de Igualdade Racial, subordinadas diretas da Presidência da República, declararam que a “forma de a polícia abordar o homem branco e negro é diferenciada. É preciso que haja uma reeducação da Polícia Militar e Polícia Civil para mudar o padrão de abordagem, que já chega suspeitando que o negro é bandido”. O Ministério da Saúde havia concluído que os 53% dos homicídios no Brasil contra jovens, “dos quais 75% são negros, do sexo masculino e de baixa escolaridade. Em relação a jovens brancos os números caíram de 9. 248, em 2000, para 7.065, em 2010. Em relação aos homicídios de jovens negros, cresceram de 14.055 para 19.255 no mesmo período”.

Em abril de 2013, Reinaldo da Silva Guimarães²¹¹ lançou o livro “Afrocidadanização²¹²: ações afirmativas e trajetórias de vida no Rio”. No livro, em que o professor aborda a ascensão de negros na sociedade brasileira por meio do ingresso na universidade, são vários os exemplos, entre os quais o dele. Narra que foi indicado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) como o melhor aluno de direito para trabalhar em um escritório de advocacia, e, após ter ido ao local e verem que ele era preto, o escritório recuou. Apesar do coeficiente de rendimento, jamais foi chamado para trabalhar ali. O professor conta mais. Entre os 14 bolsistas entrevistados para o livro, Lady Christina de Almeida narrou que após a euforia de ter passado no concurso vestibular em Ciências Sociais, bateu-lhe a dura realidade: não tinha condições de frequentar o curso devido ao custo das passagens de transporte entre sua moradia, no município de Caxias, e a faculdade, na Gávea, na Zona Sul do Rio de Janeiro (distantes 21 quilômetros). Conseguiu, enfim, concluir a faculdade graças à compaixão de funcionários da universidade, que organizavam refeições e convidavam os alunos pretos bolsistas.

Esses são apenas alguns dados da atualidade que demandam por pesquisas e análises. De qualquer modo, provocam curiosidade: quais teriam sido os resultados para os ideais da *black music* e do “samba de raiz” em outras circunstâncias?

²¹¹ Reinaldo da Silva Guimarães é doutor em Serviço Social pela PUC-Rio, mestre em Sociologia pelo IUPERJ, bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela PUC-Rio.

²¹² Afrocidadanização, conceito criado pelo autor, é uma concepção de cidadania plena, um conjunto de medidas que ajuda a inserir o “negro” na sociedade de maneira plena. Ou seja, ele vai para a universidade, vai para o mercado de trabalho, tem capacidade e oportunidade de ocupar posições superiores como qualquer cidadão. A afrocidadanização seria a inexistência de barreiras para que esse negro deixe de ser historicamente subalterno. GUIMARÃES, Reinaldo da Silva. Rio de Janeiro, RJ: Editora Selo Negro. Leia mais sobre esse assunto em <http://oglobo.globo.com/rio/barreiras-ainda-regem-mercado-diz-autor-de-livro-de-fala-sobre-trajetoria-de-alunos-negros-da-puc-8188833#ixzz2RuMD0Uiz>; na página da Editora PUC Rio: <http://www.editora.vrc.puc-rio.br/afrocidadanizacao.html>; e na página da Livraria Cultura em <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/eventos/resenha/resenha.asp?evento=31453>

Pressupomos que nenhuma pesquisa perfaz a completude desejada que corresponda a toda curiosidade de um estudioso. Partimos do princípio que haverá sempre a probabilidade de um detalhe ou outro saltar aos olhos do pesquisador e intrigá-lo. Então, surgiriam novas perguntas, outros objetos, mais investigações. Entretanto, esperamos que este trabalho tenha cumprido com a finalidade proposta no seu início. Que seja uma contribuição à memória do segmento de pretos e mestiços brasileiros. Pelas discussões que venha a suscitar, por possíveis revelações que tenha trazido.

FIM

Acervos e demais fontes documentais

Nesta seção, apresentamos outras fontes que contribuíram para o objeto de análise e ilustração à pesquisa. Há muitas outras imagens que serviriam a este fim. Porém, uma das frustrações do pesquisador é a restrição de uso de material que, muitas das vezes, custosamente, encontra. Deu-se este fato com o nosso trabalho. Detentores de direitos de imagem como o caso da Última Hora sequer respondera à solicitação de uso. Os proprietários do Jornal da Música não foram localizados. Assim, agradeço mais uma vez ao DJ Bruno Groovy por nos permitir usar seu acervo pessoal, disponibilizado na internet, e ao Jornal do Brasil, por colaborar, também por meio deste trabalho, com a tentativa de reavivamento e a preservação da memória brasileira.

Figura 21



Capa psicodélica do LP de 1976
Soul Grand Prix: a mulher preta bem
sucedida. Homenagem a Dai,
cabeleireira, proprietária do Afro Dai,
salão étnico.

Figura 22



Filipeta para baile em Rocha Miranda com encontro de equipes de soul

Figura 23



Capa do último LP da Soul Grand Prix, em 1978.

Figura 24

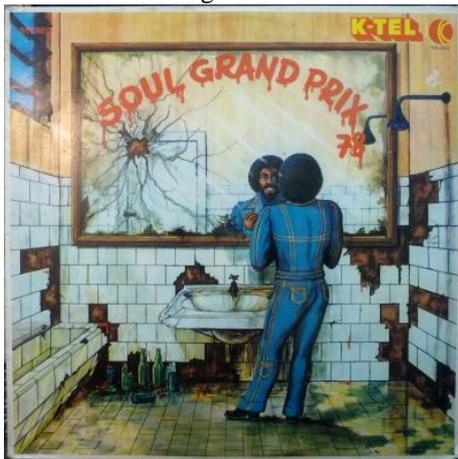


Figura 25

Soul da Libertação
LOCAL: GINASIO DO OLARIA
DATA: 13 DE MAIO DE 1978
HORA: 20:00

PREÇO
CAV. 25,00
DAM. 10,00

CONDUÇÃO: 334 - 336 - 347 - 350 - 497 - 498 - 622
627 - 673 - 780 - 902 - 905 - 906 - 907 - 909 - 910 - 918
928 - 940 - Pça. da Bandeira - Caxias - B. Roxo - Bonsucesso
Todas as Conduções Av. Brasil Saltar em frente ao Super Mercado Disco

MAIO
14
DOMINGO
10 HORAS

Belem Futebol Clube
Gerson King Combo
e Furacão 2000
Cav. 15,00 Dama 5,00

AGUARDEM: Dia 17 de Junho 2.º aniversario da Furacão 2000 e vem aí o 2.º LP Furacão 2000 Real: Edson Paes e Rômulo Costa

Carteirinha de número 1004, com emissão em 1986, mostra que o clube de fãs da *Soul Grand Prix* devia ser

Acervo de Bruno DJ Groovy, disponível em <http://truegroovy.blogspot.com.br/2010/11/movimento-soul-power-rio-de-janeiro.html>. Acesso em 22.03.2013.

O nome da “turma” que, possivelmente, pretendia-se *Yellow*, escreveu-se “Yello”.

A assinatura é de Nirto Batista de Souza, primo de Don Filó. Em 1986, os dois já haviam desfeito a sociedade que mantinham. Nirto era o empresário da SGP.

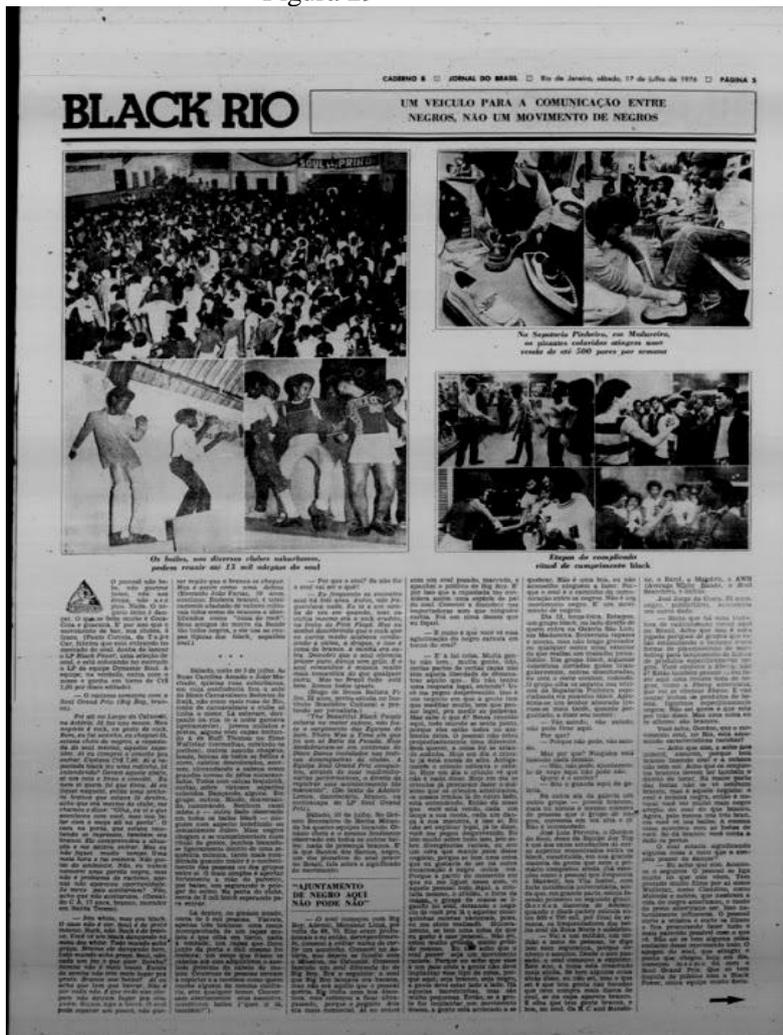
Figura 26



No bairro de Olaria, informações para facilitar a chegada ao baile que trata a Lei Áurea com ironia.

<http://truegroovy.blogspot.com.br/2010/11/movimento-soul-power-rio-de-janeiro.html>

Figura 29



<http://truegroovy.blogspot.com.br/2010/11/movimento-soul-power-rio-de-janeiro.html>

Nesta terceira página do Caderno B, são descritos aspectos da cultura dos *black* e a visão social sobre eles. As três fotos à esquerda ilustram um baile e detalhes de dançarinos com a legenda: “Os bailes em diversos clubes suburbanos podem reunir até 13 mil adeptos do soul. As duas fotos no alto, à direita, são da sapataria: “Na Sapataria Pinheiro, em Madureira, os pisantes coloridos atingem uma venda de até 500 pares por semana”. As quatro imagens abaixo mostram “Etapas do complicado visual do cumprimento black”, como informa a legenda.

A primeira frase é a citação de uma liderança: “UM MOVIMENTO PARA A COMUNICAÇÃO ENTRE NEGROS, NÃO UM MOVIMENTO DE NEGROS”.

O outro dito “AJUNTAMENTO DE NEGRO AQUI NÃO PODE”.

Figura 31

QUILOMBOS

NASCE UMA NOVA ESCOLA DE SAMBA

JUAREZ BARROSO

As escolas de samba caricacas agigantaram-se, deformaram-se à medida que se transformaram (ou pretendiam transformar-se) em shows para turistas. O tema é polémico, tratado quase sempre em tom passionai. Deformação ou evolução? Seria possível o retorno à pureza, ao comunitarismo dos anos 30, quando essas escolas se consolidaram? O sambista Cândida, liderando outros sambistas descontentes com a situação, prefere responder de modo objetivo. E responde com a fundação de uma nova escola de samba, Quilombos, escola que terá sede em Rocha Miranda e irá para a Avenida mostrando como era e como deve ser o samba.



A Rua Mapendi, em Zecarepaguá, é ruidosa e calma, ensombrada, rua vegetal, de quintais, casas sem ricas nem muito pobres. Na varanda lateral de uma delas, um ermitão impõe a voz forte, de punador de samba, sobre a maracação de um surdo, um pandeiro, dois tamborins, um agogô, um reco-reco, dois ganzás, sons que lá se ouviam à distância, uns 200 metros acima. Em volta, sentados na merca, no chão, em pé, umas 15 pessoas, variados tons de pele, várias formas de vestir. Cade o dono da casa?

— O Cândida saiu um instantinho. Foi deixar um amigo dele.

Dali a pouco o samba afundou, eu melhor, se interrompe. De carro, Cândida está voltando. Ao sair, deixa o pagode formado. E volta, não para terminar, mas para garantir sua continuidade, pelos tempos. Aquela não era uma reunião improvisada, nem mesmo chegou a ser um repade no sentido sambiteiro. Era a primeira manifestação vital de uma nova escola de samba, piovava o embrião de sua bateria. E Cândida chegava para o que também seria a primeira reunião oficial do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombos, entidade purificador, vinda para a restauração da cultura popular carioca em sua manifestação mais espontânea.

Naquele mesma casa, certa tarde de sábado, cerca de dois meses antes, Cândida — Antonio Cândida Filho — compoz de meia dúzia de sambas-erros cantados na avenida, tipo LPs individuais, misturando nos tons de dezenas de cantores, por vezes heterodôxos, arrastador de pedra e arca em círculo de mão para a construção da sede da Portela (antigos na Portela); fôra em tom de revolta, muito embora tranquilo. Um assunio já discutido, analisado, planejado: o do gigantismo das escolas de samba, sua transformação em shows (ou a tentativa de sua transformação), a perda do espírito comunitário existente em suas origens, a perda do próprio conteúdo das escolas de samba pelos sambistas. Algo bem acima do que o simples "rememoração" e a simples "avivado da Zona Sul" que só não não explica e nem justifica a transformação das escolas de samba em fonte de entretenimento de alguns, em base de prestação social, política. Coisa que alguns chamam errocão. Não era um teórico,

um sociólogo de fora analisando um fenômeno. Era um sambista de tradição, filho da comunidade. No meio da revolta, um sonho:

— De se pudesse, se se tivesse condição física, fundar uma escola de samba. Uma escola para reunir toda sua gente que não aceita isso que está aí.

"Resolvido em ironia de rei ou acido mental andrôide... de qualquer maneira, meu amor, eu canto", já disse Cândida num samba. E alguns comentários:

— Você tem mais condições do que qualquer um, Cândida.

O sambista não disse que sim nem que não. Primeiro, faltou sua curva de sua escola-fantasma, e não, não, como cor bato. Rozo e branco. Outro também, talvez. E continuou o sonho:

— Uma escola em que tudo fosse feito pelo povo. As contrivâncias do lugar ficando as fantasias. Não ia ter mais negação de figurantes de fora não. As alegorias também, tudo de lá mesmo, esculhido lá.

Ganhará o samba melhor, e mais bonito, e todos os concertos silenciosos os seus sambas.

— Uma escola sem destaques de fora, sem bloco. Destão à antiga, com cordas, gambiarra.

Lembrados os tempos heróicos da Portela, do Baluarte, tempos comunitários, a escola dirigida pelo próprio sambista, sem paternalismo de bilhetes de políticos. Lembrados os nomes de sambistas descontentes, dos que abandonaram a Avenida do Vê-la lechada, reatada aos turistas.

— Já ser uma escola muito bonita. Sei lá, é uma ideia. Fica a ideia.

Pasou-se. Dias depois, um instante difícil, chovendo na vida de Cândida, a vida de um parente, próximo, muito próximo, gente do sangue, do coração. Apesar de ser de solidariedade, também difícil. O que se vai dizer? O que se pode dizer numa hora dessas? Dizer que a gente está presente, não está aliado. De outro lado, a voz calma, firme:

— A gente sabe que não pode acontecer qualquer um, sabe que acontece. Mas é duro de enfrentar, é muito duro. Agora, se tenho uma coisa pra te dizer, aquela escola de samba não é coisa

de fora não. Val sair mesmo. Arranjar o terreno e vamos fazer. E lá em Rocha Miranda, na subida do morro. E a gente quer fazer com o pessoal de lá mesmo, diretoria de lá. Talvez não de pra desfilar muita carnaval. Mas a gente já vai preparando. E é isso, meu irmão, enquanto se cria se samba também.

Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombos. No nome, sugestão de resistência, jamais de nostalgia. Não se trata de um simples "volta as raízes", mas da afirmação dessas raízes, já que não se pode considerar evoluído — quando se acredita o crescimento, a transformação das escolas — um processo que ajude o próprio sambista.

Na primeira reunião oficial dos Quilombos, isso fica muito claro. E um dos presentes lembra:

— As vezes o sambista nem tem dinheiro para entrar no ensaio. Quem pode pagar, entra, toma conta da quadra. O sambista fica lá fora, só escutando.

A um canto, os instrumentos, os primeiros dados à nova escola. Os Quilombos aceitam doçemente:

— A gente podia apoiar para um rico, um político, arrastar uma bateria. Mas assim é melhor, cada um contribuindo com o poder.

Como diretor em nome de Cândida, presidente vitalício do Conselho Deliberativo, Conselho do qual saíram todas as outras diretorias, falta de vitalidade, interrupção no sentido do trabalho, e se apresenta os outros diretores. O presidente administrativo é Rui, grêmio novo de lá, da Rua Pinheiro, em Rocha Miranda.

Na presidência, tem que ser alguém de lá, que conhece todo mundo, controla o pessoal.

Rui, músico novo, todo de preto, coreto no passeio, já adquiriu porte presidencial. Primeiro vice, Wandervel, ermitão. Um Nelson Bargeiro 10 anos mais novo, de pouco falar, mas de muito dizer, objetivo, vocação de organizador, não fosse ele o fundador da Ala dos Travessouros da Portela, presidente da Ala Amigos do Samba, da mesma escola, fundador e presidente de Bloco Rosa de Opreiro, de Oveado Cruz.

— Eu fundei esse bloco com o meu irmão, o sentido dos Quilombos. Agora, uma

hora cantando a minha coisa? — pergunta Cândida, seu compadre, concordando e cumprindo.

— Ninguém vai deixar as suas escolas. Eu também sou Portela, não vou deixar de ser. Eu praticamente nasci dentro da escola.

E uma coisa fica bem clara: Quilombos, mais do que uma escola de samba, será uma escola de sambistas, um modelo para outras escolas, uma referência.

Segundo vice, Elgard, da Boca do Mato, dos tempos em que Martinho da Vila era do Martinho, virando por lá. Trovadores, Zozima e Adrezi, secretários, Orlando e Márcia; relações públicas, Jorge Costinho, das famosas rodas de samba do Opimão, ex-integrante dos Unidos da Capela, e Derval, diretor social, Fausto, diretor de patrimônio, Joti, Irany e Jacira no departamento financeiro.

A diretora de harmonia e de bateria são o meio de campo de uma escola de samba. Sem comando firme, a escola atravessa, se perde, batida para um lado, as vozes para o outro, não procurando inicialmente o reencontro com o ritmo. Nessa parte, Quilombos está geralmente segura. Como diretora de harmonia, Dilton, ex-diretor da Portela, um dos muitos que deixam o samba, desgozoso, e saiu. Wilson Moreira ("ô meu, mandado com açúcar, eu também quero encontrar um pedacinho no céu"), dos albos da Moedada Independente de Padre Miguel, hoje na Portela. Como diretor de bateria, Dótor, no alto da barreira dos finalistas do samba, Hélio, Edson e Nelson no Conselho Fiscal e Jurídico.

Ainda como fundadores, Flávio, do União do Uruçu ("noy de lá mas quero ficar na política do Cândida"), Zé, outro portelense desgozoso, Elzer, garçon de Boca Freia.

Nada de patrocinadores, de manobras. O que não implica radicalismo. A limpeza do terreno, por exemplo. Impossível fazer a escola com carrinho de mão, marreta, picareta. Não iria terminar nunca. Freqüente de máquinas, algum inoportuno já se comprometer a arrastar uma. Um dos diretores, porém, adverte:

— O público tem que ser baia de pélvora. Não pode furar. Prometem, tem que cumprir.

E quem ficar pela escola terá a sua gratidão, e jamais direto a falta ao estilo "estamos com fôlego de lá", etc.

No começo, nenhuma preocupação de fazer-se a entidade, de participar de outros shows. Quilombos escreve seus sambas, suas passadas, seus sambistas em fila, cura e brando descompromissadamente na Avenida, à tarde, talvez com mais de um samba, talvez com vários.

— Por que um samba só? Por que uma hora cantando a minha coisa? — per-

Figura 32



O símbolo da escola que se estampa no estandarte cantado no samba de 1978: a história de suas origens. O pandeiro, de origem árabe, que chegou ao Brasil via portugueses, e foi adotado pelos ritmos cariocas choro e samba de morro, depois samba enredo. O atabaque, também de origem árabe, significa tambor em português. De grande influência na África, já era conhecido pelos escravizados que vieram para o Brasil. Quanto à palmeira, há controvérsias. A reportagem de Juarez Barroso informa,

por intermédio de Candeia, que havia uma palmeira no terreno em Rocha Miranda e ela foi conservada como “símbolo, assentamento da escola, do seu espírito e seus propósitos. No entanto, o site divulga que ela lembraria o Quilombo de Palmares. <http://www.receitadesamba.com.br/2010/06/quilombo-pesquisou-suas-raizes.html>.

Figura 33

G.R.A.N. ESCOLA DE SAMBÁ QUILOMBO

CARNAVAL DE 1978 Samba de Wilson Moreira e Ney Lopes

AO POVO EM FORMA DE ARTE

Quilombo
 Pesquisou suas raízes
 E os momentos felizes
 de uma raça singular
 E veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de Arte popular

Há mais
 De quarento mil anos atrás
 A arte negra já resplandecia
 Mais tarde a etiópia milenar
 Sua cultura até o Egito estendia
 Dal o legendário mundo grego
 A todo negro de «Etiópe» chamou
 Depois vieram reinos suntuosos
 De nível cultural superior

BIS | Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou

Em toda a cultura nacional
 Na arte e até mesmo na ciência
 O modo Africano de viver
 Exerceu grande influência

E o negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou
 Sem abandonar suas raízes

Por isto o Quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 A história de suas origens
 Ao povo em forma de arte

(Quilombo...)

Adquirir: LP «LUZ DA INSPIRAÇÃO» *Candela*
 Está Sensacional

DISTR. INTERNA

Panfleto divulgando o samba do GRANES Quilombo, em 1978

<http://www.receitadesamba.com.br/2010/06/quilombo-pesquisou-suas-raizes.html>

Lista de figuras

Figura 1 – PM com pretos encordoados.....	123
Figura 2 – Ibid.....	123
Figura 3 – Frame do vídeo “Ato público contra a violência policial”.....	124
Figura 4 – Página do JB com entrevista de preso.....	130
Figura 5 – Foto de Stokley Carmichael.....	139
Figura 6 – Foto de Angela Davis.....	139
Figura 7 – Reportagem com Candeia em 1970.....	142
Figura 8 – Reportagem com Candeia.....	142
Figura 9 – Artigo sobre Candeia na revista Veja.....	143
Figura 10 – Reportagem da fundação da Quilombo (parte).....	144
Figura 11 – Capa da reportagem <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	146
Figura 12 – Carta de leitor sobre <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	148
Figura 13 – Reportagem sobre caderneta de poupança em baile <i>black</i> no Jornal do Brasil.....	149
Figura 14 – Coluna Acontece no Jornal do Brasil.....	150
Figura 15 – Opinião de Secretário Mun. de Turismo sobre <i>black</i>	153
Figura 16 – Opinião de Gilberto Freyre sobre <i>black</i>	154
Figura 17 – Opinião de Ferreira Goulart sobre <i>black</i>	155
Figura 18 – Artigo de J. R. Tinhorão sobre <i>black</i>	157
Figura 19 – Página do livro <i>Escola de samba – árvore que perdeu a raiz</i>	158
Figura 20 – Frame do vídeo Aniceto do Império Serrano.....	183
Figura 21 – Capa psicodélica de LP da SGP.....	185
Figura 22 – Filipeta de baile no bairro de Rocha Miranda em 1976.....	185
Figura 23 – Capa do LP da SGP de 1978.....	185
Figura 24 – Filipeta de baile no bairro de Rocha Miranda.....	190
Figura 25 – Filipeta de baile no bairro de Olaria em 1978.....	190
Figura 26 – Carteira de Fã-Club da SGP.....	191
Figura 27 – Capa da reportagem <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	192
Figura 28 – 2ª página da reportagem <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	193
Figura 29 – 3ª página da reportagem <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	194
Figura 30 – 4ª e última página da reportagem <i>Black Rio</i> no Jornal do Brasil.....	195
Figura 30 – Reportagem completa sobre a fundação da Quilombo no Jornal do Brasil.....	196
Figura 31 – Emblema da Quilombo.....	197
Figura 32 – Panfleto de divulgação do samba “Ao povo em forma de arte”.....	198

Vídeos

CECAC - CENTRO CULTURAL ANTÔNIO CARLOS CARVALHO. “Candeia: Samba e Resistência”. Disponível em:

http://www.cecac.org.br/MATERIAS/Candeia_Samba_e_Resistencia.htm. Consultado em 26/03/2013.

CULTNE - Acervo Digital de Cultura Negra. “Ato público contra a violência policial - 1982 - Marcos Romão”. Disponível em http://www.cultne.com.br/?page_id=785&tubepress_page=2.

Acesso em 12/10/2013.

_____ “Aniceto do Império Serrano”. Acesso em 12/05/2013

COURTINE, Jean-Jacques. MILANEZ, Nilton. *Interconicidade*. Registro audiovisual do Labedisco/UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia). Disponível em <http://www.youtube.com/user/mavalencise?feature=watch>, postado por mavalencise. Consultado em 14/09/2012.

ESCOLA de Samba S/A. Direção: Carlos Tourinho. Roteiro e texto: de Clóvis Scarpino. Gênero: documentário. Disponível em: < <http://www.sambaderaiz.net/escola-de-samba-s-a/>>. Consulta em: 13/12/2012.

FANTÁSTICO. Vídeo postado por Alessandro Bacabinha. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=0jkw7B_6Dto. Consulta em 23/05/2013.

HAIR - vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jBYPfzjGXpI>. Consultado em 15.03.2013.

NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI. Vídeo postado por Anderson Inspiração. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=wSS2_gi0tuY. Acesso em 15/03/2013.

NOITADA SAMBA – Foco de Resistência. Vídeo. Direção: Cély Leal. Produção: Singra Produções. Narração: Jorge Coutinho. Documentário. Rio de Janeiro: 2010. (75 min). Consulta em 26/03/2013.

Referências Bibliográficas:

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. <http://www.dicionariompb.com.br/ary-barroso/dados-artisticos>. Acesso em 22.04.2013
- ARANTES, Erika Bastos. Dissertação de mestrado *O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX* apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP : [s.n.], 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, SP: Editora Hucitec. Humanismo, Ciência e Tecnologia, 2006
- BARBOSA, Flávio Aguiar. *Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ: 2009.
- BOBBIO, Norberto e MATTEUCCI, Nicola. *Diccionario de Política. Siglo Veintiuno de España Editores*, AS. Madrid, Espanha: 1985.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In *Diálogos com Bakhtin*. Org. FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. Curitiba, PR: Editora UFPR (Universidade Federal do Paraná), 2007.
- CANDEIA, Antônio e ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba – árvore que perdeu a raiz*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Lidador e SEEC RJ (Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro), 1978.
- CONTINS, Márcia. *Lideranças Negras*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2005.
- CUNHA, Perses Maria Canellas da. *Educação como forma de resistência. O caso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do título de mestre. Niterói, RJ: 2004.
- D'ADESKY, Jacques. *Do direito à palavra ao poder de enunciação do Movimento Negro no Brasil*. Pp. 94 - 105. Nguzu. Revista do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos da UEL (Universidade Estadual de Londrina - PR). – Ano 1, n. 1, março/julho de 2011.
- DAVALLON, Jean. *A imagem, uma arte de memória?* In ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2009.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.. *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2010
- ESSINGER, Sílvio. *Batidão – uma história do funk*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. *O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica*. In *Diálogos com Bakhtin*. Org. FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. Curitiba, PR: Editora UFPR (Universidade Federal do Paraná), 2007.
- FOGAÇA, Azuete – entrevista em O Globo, edição de e 30/11/2009 – disponível no portal Geledés em www.geledes.org.br/em-debate/colunistas/3627-a-vida-me-ensinou-a-ser-negra.
- FREIRE FILHO, João. *Usos (e abusos) do conceito de espetáculo na teoria social e na crítica cultural*. Rio de Janeiro, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de percussão. São Paulo, Editora UNESP, 2002.
Informações sobre os instrumentos em <http://www.percussionista.com.br/instrumentos>.
- GARCIA, Januário. Org. *25 anos do Movimento Negro no Brasil*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2008.
- _____ *25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil – 25 years of the black movement in Brazil*. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2008.
- GARCÍA, Luís Britto. *El império contracultural del rock a La postmodernidad*. Caracas, Venezuela. Editora Nueva Sociedad, 1990
- GIACOMINI, Sônia Maria. *Beleza mulata e beleza negra*. P. 217 - 227. In: Estudos Feministas, ano2, 2º semestre, 1994. Florianópolis, SC.
- GOMES, Nilma Lino – *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Disponível em Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra - Rizoma.ufsc.br.

GOSS, Karine Pereira e PRUDÊNCIO, Kelly. *O conceito de movimentos sociais revisitados*. Disponível em periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/view/13624. Acesso em 13/12/2013.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Acesso de negros às universidades públicas*. In: Temas de debate – Ações afirmativas. Cadernos de Pesquisa, n. 118, março/ 2003, p. 247 a 268.

GUIMARÃES, Reinaldo da Silva. *Afrocidadanização: ações afirmativas e trajetórias de vida no Rio*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Selo Negro, 2013.

GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural pós-modernidade*. Rio de Janeiro, RJ: DP&A editora, 2011.

_____ *A centralidade da cultura*. (Cap. 5). Org. Thompson, Kenneth. Série organizada pela Open University *Media and Cultural Regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997. Publicado em *Educação & Realidade*. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa.

HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Edições Graal Ltda. Rio de Janeiro, RJ, 1979.

HERSCHMANN, Micael. *Espetacularização e alta visibilidade – a politização da cultura hip-hop no Brasil Contemporâneo*. FREIRE, João; HERSCHMANN, Micael (org.). Comunicação, cultura e consumo. A (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro, RJ: EPapers, 2005, p. 153 a168.

_____ *O Funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 2005.

JACCOUD, Luciana. Racismo e República: o debate sobre o branqueamento e a discriminação racial no Brasil. In: *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após a abolição*. Org. THEODORO, Mário. Brasília, DF: Ipea, 2008.

LOPES, Nei. *25 anos 1980. 2005 Movimento Negro no Brasil* . Org. GARCIA, Januário. Brasília: Edição Fundação Cultural Palmares. 2008.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos – O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro, RJ: Forense-Universitária, 2006.

LOPES, Nei – entrevista 26/11/2009, disponível no portal Geledés em www.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questao-racial/afrobrasileiros-e-suas-lutas. Acesso em 12/06/2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, Rafael Guerreiro. Desigualdade racial e mobilidade social no Brasil: um balanço das teorias. In: *As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após a abolição*. Org. THEODORO, Mário. Brasília, DF: Ipea, 2008.

PASQUALE, Cipro Neto e INFANTE, Ulisses. *Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo, SP: Editora Spicione, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999

PELEGRINI, Sandra C.A. e ALVES, Amanda Palomo. *Eu quero um homem de cor*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 6. Nº 67. Abril de 2011. Rio de Janeiro, RJ. E <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tornado-black-e-musical>

PEREIRA, Amilcar Araújo. “*O Mundo Negro*”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese de doutorado apresentado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2010

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro., v 5. Nº 10, 1992, p. 200-212.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. Editora Ática. São Paulo, SP: 1975.

RAIM, Raline Nunes. *Relações étnico-raciais no Brasil: pretinho (a) Eu? Discutindo o pertencimento étnico*. Nguzu. Revista do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos da UEL (Universidade Estadual de Londrina - PR). – Ano 1, n. 1, março/julho de 2011.

REIS, João José. GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio – História dos quilombos no Brasil*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Lídice Meyer Pinto. *Negros islâmicos no Brasil escravocrata*. Cadernos CERU, série 2, v. 22, nº1. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP: 2011.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 2004.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade*. Edufba; Pallas. Salvador, Bahia, 2003.

SANTOS, José Antônio dos. *Prisioneiros da História. Trajetórias intelectuais na imprensa negra meridional*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Porto Alegre, RGS: 2011.

SILVA, Jorge da. *120 Anos de Abolição - 1888-2008*. Rio de Janeiro, RJ: Hama Editora, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. Skidmore. *Preto no branco – Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1976.

SIMMEL, Georg. *Fashion*. The American Journal of Sociology. Vol LXII, May 1957

number 6. Disponível em

sites.middlebury.edu/individualandthesociety/files/2010/09/Simmel.fashion.pdf.

_____ *A metrópole e a vida mental*. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: *O fenômeno urbano*. VELHO, Otávio Guilherme (org). Rio de Janeiro, RJ: Zahaar Editores, 1976.

SOARES, Luiz Carlos. *O “povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro, RJ: Faperj – 7Letras, 2007.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil*. In: *Coleção Identidade Brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____ *A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro, RJ: DP&A editora, 2005

_____ *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, RJ: Mauad Editora, 2007.

STAN, Robert. *Bakhtin da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, SP: Editora Ática, 2000.

TAVARES, Julio Cesar de. GARCIA, Januario. *Diásporas africanas na América do Sul – Uma ponte sobre o Atlântico*. Textos e organização: TAVARES, Julio Cesar de. Fotografias e concepção: GARCIA, Januario. Brasília DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

_____ *Etnografando orfeu afro-brasileiro*. Resenha do livro *Orfeu e Poder - Movimento Negro no Rio e São Paulo* de HANCHARD, Michel G. Revista Espaço Acadêmico - Ano II - Nº22 - Março de 2003, mensal. Disponível em http://www.espacoacademico.com.br/022/22res_tavares.htm. Acesso em 13.01.2013.

TELLES, Edward E.. *Industrialização e desigualdade racial no emprego: o exemplo brasileiro*. Estudos Afro-Asiáticos 26. Setembro de 1994. Rio de Janeiro, RJ: Publicação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos CEEA – Conjunto Universitário Cândido Mendes.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____ *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2008.

WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland. *O Corpo Fala – a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.