

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AMANDA PALOMO ALVES

**O PODER NEGRO NA PÁTRIA VERDE E AMARELA: MUSICALIDADE,
POLÍTICA E IDENTIDADE EM TONY TORNADO (1970)**

MARINGÁ, 2010

AMANDA PALOMO ALVES

**O PODER NEGRO NA PÁTRIA VERDE E AMARELA: MUSICALIDADE,
POLÍTICA E IDENTIDADE EM TONY TORNADO (1970)**

Dissertação apresentada pela aluna Amanda Palomo Alves ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá - Linha de Pesquisa: “Fronteiras, Populações e Bens Culturais”, como quesito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra de Cássia Araújo Pelegrini.

MARINGÁ, 2010

Dedico este trabalho aos meus pais queridos: Lia e José

AGRADECIMENTOS

Toda pesquisa concluída é um momento de alegria. Acredito que este momento deva ser compartilhado com todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta Dissertação.

Sendo assim, inicio agradecendo à Prof^a Dra. Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, minha orientadora. A ela minha sincera gratidão pelo apoio e carinho durante toda minha trajetória acadêmica e reconhecimento por sua competência profissional e assistência desde o início do projeto de pesquisa à concretização deste trabalho.

Em particular, agradeço à minha singular família pelo constante apreço, estímulo e colaboração expressos em palavras fraternas e gestos de amor que ultrapassaram todas as barreiras e, acima de tudo, se manifestaram por meio da valorização de minhas opções profissionais e da consideração em relação aos meus esforços na busca por crescimento intelectual.

Sou extremamente grata ao Tony Tornado que desde o início da pesquisa mostrou-se solícito e atencioso, e com muito carinho compartilhou comigo momentos importantes de sua vida.

Aos meus queridos amigos, minha gratidão pela paciência e respeito por todas as minhas ausências.

Meus sinceros agradecimentos à Márcia Weber, que se mostrou prestativa e companheira em todos os momentos desta pesquisa, compartilhando comigo materiais valiosos sobre os festivais da canção.

Aos professores Dr. Alexandre Felipe Fiúza e Dra. Hilda Pívaro Stadniky pela leitura atenta deste trabalho e reflexões contundentes acerca do tema. Agradeço, ainda, ao Prof^o. Fiúza pelos documentos gentilmente fornecidos.

Aos membros do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros da Universidade Estadual de Maringá pelas constantes reflexões e debates acerca das relações étnico- raciais e cultura afro-brasileira.

Ao Programa de Pós- Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá e à Capes pela bolsa de estudos concedida.

À minha amiga Vanessa Pestana que se dispôs a me auxiliar na escrita do *abstract* e à Giovana dos Santos Lopes, responsável pela revisão de português deste texto.

Enfim, sou grata a todos que colaboraram com ações, gestos, palavras ou pensamentos para que esta pesquisa se realizasse. A todos ofereço minha franca gratidão e carinho eterno.

Eu sei que a sombra das mãos joga no chão a mesma cor.

Marcos Valle - Paulo Sérgio Valle

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES _____	7
LISTA DE ABREVIACÕES _____	8
RESUMO _____	9
ABSTRACT _____	10
INTRODUÇÃO _____	11
1. <i>BLACK IS BEAUTIFUL</i>: TONY TORNADO E SUAS MÚLTIPLAS IDENTIDADES _____	21
1.1 “PEGUEI MINHA BAGAGEM E FIZ UMA VIAGEM”: O SURGIMENTO DA <i>BLACK MUSIC</i> NOS ESTADOS UNIDOS _____	22
1.2 OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO BRASILEIROS E O SURGIMENTO DA <i>BLACK MUSIC</i> _____	40
1.3 SOBRE O CONCEITO DE IDENTIDADE _____	53
1.4 MODA <i>BLACK</i> : POSTURA, GESTUAL E INDUMENTÁRIA _____	60
2. <i>BLACK É POWER</i>: TONY TORNADO E O BRASIL DOS ANOS SETENTA _____	73
2.1 O V FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO: “A GENTE CORRE E A GENTE MORRE NA BR-3” _____	74
2.2 O PODER NEGRO NA PÁTRIA VERDE E AMARELA _____	93
2.3 “BEBEDOURO MATA SEDE, NÃO ESCOLHE COR” _____	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	121
CORPO DOCUMENTAL _____	124
REFERENCIAIS _____	129

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tony Tornado: “Êle se entrega de corpo e alma à sua primeira viagem” _____	64
Antônio Adolfo, Tony Tornado e Tibério Gaspar _____	65
Tony Tornado interpretando “BR-3” no V Festival Internacional da Canção _____	66
“Sou negro sim, e ninguém rirá de mim” _____	66
Ângela Davis _____	69
Huey Newton _____	69
Mariá, Luis Antônio e o Conjunto “Dom Salvador” interpretam “Abolição 1860-1980” no V FIC _____	78
“Vamos de BR-3 no balanço do Mocotó” _____	83
“O Brasil torce pela BR-3” _____	84
Tony Tornado e o “Trio Ternura”: “A gente vence na BR-3” _____	85
O general Médici cumprimenta Tony Tornado por sua vitória com “BR-3” _____	88
“A barato-3” _____	90
“Eu Quero Mocotó” _____	100
Toni Tornado. Toni Tornado , Odeon, 1971 _____	107
Toni Tornado. Toni Tornado , Odeon, 1972 _____	107
Capa do Compacto Simples “Deus Negro” _____	117

LISTA DE ABREVIACOES

AERP: Assessoria Especial de Relaes Públicas

AI-5: Ato Institucional n5

BPP: *Black Panther Party*

CS: Compacto Simples

CENIMAR: Centro de Informaes da Marinha

CIE: Centro de Informaes do Exército

CISA: Centro de Informaes de Segurança da Aeronáutica

DCDP: Divisão de Censura e Diverses Públicas

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social

DSI: Divises de Segurança e Informações

FIC: Festival Internacional da Canção

IBOPE: Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

IPCN: Instituto de Pesquisas da Cultura Negra

LP: *Long Play*

MPB: Música Popular Brasileira

MAU: Movimento Artístico Universitário

MDR: Mito da Democracia Racial

SNI: Serviço Nacional de Informação

SNCC: *Students Nonviolent Coordinating Committee*

RESUMO

A presente pesquisa aborda aspectos que não podem ser negligenciados sobre o significado e as repercussões do desenvolvimento da *soul music* no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970. Nesta direção, consideramos fundamental ponderar sobre a atuação de Tony Tornado, artista que residiu nos Estados Unidos em um momento em que o país e várias partes do mundo passavam por significativas transformações políticas e sociais. Contestações colocavam em xeque o autoritarismo e problemas étnicos. Além disso, quando o cantor viveu nos EUA entrou em contato com a *soul music* e com o *black power*. Tais influências foram expressas em suas composições ou nas canções interpretadas por ele, bem como nas suas performances exibidas em festivais e programas televisivos, na primeira metade dos anos 1970. Assim, optamos por contextualizar no primeiro capítulo o surgimento da *black music* nos Estados Unidos e no Brasil. Para tanto, salientamos que o *soul* remeteu à inquietações relativas à identidade de parte da população negra. Buscamos evidenciar que a moda *soul*, expressa nas vestimentas e no cabelo *black power*, também se tornou capital no processo de construção destas identidades, em especial, na de Tornado e dos outros integrantes do “Black Rio”. Constatamos que o jeito de dançar, as saudações e os trajes dos participantes do movimento tornaram-se cruciais na constituição do grupo, na particularização do movimento *soul* e no processo de elevação da autoestima daqueles que partilhavam os mesmos ideais. Portanto, a indumentária, o penteado e demais acessórios constituíram relevantes elementos na composição do visual *black*. Estes reverenciavam as heranças ancestrais africanas e se contrapunham aos modismos eurocentristas. No capítulo subsequente, enfocamos a participação do cantor no V Festival Internacional da Canção (1970) e salientamos que apesar de promover o *soul* no mercado fonográfico, o referido festival gerou muita polêmica em torno de Tony Tornado. Sua apresentação no V FIC, declarações públicas e atitudes chamaram a atenção das autoridades militares e despertaram desconfiças sobre as possíveis afinidades do cantor com o “Partido dos Panteras Negras”. Tomamos a História Cultural como referencial teórico de nossa pesquisa e analisamos as fontes textuais, sonoras e imagéticas como documentos portadores de discursos. Portanto, as canções “BR-3”, “Sou Negro”, “Uma Ideia”, “Juízo Final” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor”; os pareceres do Fundo de Divisão de Censuras Públicas; as imagens e as matérias publicadas nos periódicos “Aconteceu”, “Amiga”, “Fatos e Fotos”, “Manchete” e “Veja” foram analisadas como construções discursivas historicamente datadas. Merece destaque a entrevista com Tony Tornado, realizada segundo os princípios metodológicos da História oral. Por fim, constamos algumas dimensões da *black music* e do *soul* em músicas gravadas por Tornado durante os anos 1970, em especial, aquelas que se ocuparam de temáticas sociais e da discriminação étnica/racial sofrida pelos negros.

Palavras-Chave: Tony Tornado; identidade; *soul music*; V Festival Internacional da Canção.

ABSTRACT

This research addresses issues that can not be neglected on the meaning and impact of the development of soul music in Brazil, in the 1960 and 1970. In this sense, we consider it essential to reflect on the performance of Tony Tornado, an artist who lived in the United States at a time when the country and around the world was undergoing significant political and social transformations. Disputes put in check the authoritarianism and ethnic problems. Moreover, when the singer lived in the U.S. came in contact with soul music and black power. Such influences were expressed in their songs or the songs sung by him, as shown in his performances at festivals and television programs in the first half of the 1970s. Thus, we chose to contextualize the first chapter, the emergence of black music in the United States and Brazil. To this end, we emphasize that the soul referred to concerns regarding the identity of the black population. We seek to highlight the fashion soul, expressed in dress and hair black power, also became the capital in the construction of these identities, in particular, the Tornado and other members of the Black River. We note that the way to dance, greetings and costumes of the labor movement have become crucial in the formation of the group, the particularization of the movement and soul in the process of raising the esteem of those who shared the same ideals. Therefore, the clothing, hair accessories and other relevant elements formed in the composition of visual black. They revered the ancient African heritage and went against the Eurocentric fashions. In the subsequent chapter, we focus on the participation of the singer at the V International Song Festival (1970) and stress that although promoting the soul on the music, this festival has generated much controversy over Tony Tornado. His presentation at the V FIC, public statements and actions drew the attention of military authorities and raised suspicions about possible affinities of the singer with the Party of the Black Panther. We take the cultural history as the theoretical framework of our research and analyze the textual sources, sound and image carriers such as documents of speeches. Therefore, the songs "BR-3", "I'm Black," "An Idea", "Doomsday" and "If Jesus Were a Man of Color"; the opinions Fund Division of Public Censored; images and materials published in the journals "It happened," "Friend," "Facts and Photos", "Headline" and "See" discursive constructions were analyzed as historically dated. Noteworthy is the interview with Tony Tornado, made according to the methodological principles of oral history. Finally, set some dimensions of black music and soul in the songs recorded by Tornado during the 1970s, especially those that deal with themes of social and racial / ethnic discrimination suffered by blacks.

Keywords: Tony Tornado; identitie; soul music; V International Song Festival.

INTRODUÇÃO

A busca por novos temas de pesquisa tem orientado os trabalhos de um crescente número de historiadores. Estudos baseados em documentos de natureza diversa revelam uma mudança no próprio conceito de documento histórico. Nesta direção, o objeto de reflexão da presente pesquisa ocupa-se de aspectos políticos e identitários presentes na musicalidade e desempenho profissional de Tony Tornado, na década de 1970.

O cantor Antônio Viana Gomes, mais conhecido como Tony Tornado¹, nasceu no dia 26 de maio de 1931 na cidade de Mirante do Paranapanema, região Oeste do Estado de São Paulo. Aos onze anos de idade deixou a casa dos pais e viajou ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como vendedor de amendoim e engraxate. Na juventude recebeu o nome artístico de “Toni Checker” ao participar do programa “Hoje é Dia de Rock”, quando dublou o cantor estadunidense Chubby Checker. Em meados de 1965, Tornado deslocou-se para a Europa com o grupo de dança “Brasileira” e depois para os Estados Unidos, onde viveu na clandestinidade por alguns meses. O período que passou neste país foi fundamental para sua formação musical, uma vez que entrou em contato com a *soul music* (principalmente com a produção de James Brown) e com o *black power*. Tais influências, significativas na vida e obra do referido artista, foram expressas em suas composições ou nas canções interpretadas por ele, bem como nas performances manifestas em programas televisivos, na primeira metade dos anos 1970.

Ao tomarmos a História Cultural como o referencial teórico que norteia nossas pesquisas, cumpre lembrarmos que o conceito de cultura reserva múltiplos significados. Preferimos defini-lo como uma produção histórica e social que pode ser expressa em valores, modos de ser, objetos e práticas que são construídas e partilhadas pelos homens na tentativa de explicar o mundo em que vivem. Em meados do século XIX até a década de 1950, predominou o que Peter Burke² denominou de “história cultural clássica”. Nesse período, os historiadores concentravam-se em temas relacionados à cultura renascentista³, obras de arte,

¹ O nome de Tony Tornado é mencionado com grafias diferentes na literatura especializada, nos discos, matérias jornalísticas e outras fontes. Detectamos ora a utilização da letra “i”, ora do “y”. Nos dois discos gravados na década de 1970, “Toni” aparece com “i”, assim como faz, por exemplo, Zuzana Homem de Mello em **A Era dos Festivais** (2002). Porém, segundo o artista, o correto seria “Tony”; por essa razão o leitor encontrará as duas formas ao longo do texto.

² BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 16-26.

³ Destacamos **A cultura do Renascimento na Itália** de Jacob Burckhardt, publicada pela primeira vez em 1860.

textos literários e tratados filosóficos. Em outras palavras, os estudos dedicavam-se à história dos clássicos e das obras-primas da Arte, Literatura, Filosofia e Ciência. Ao pensarmos na música, em específico, as abordagens baseavam-se na História da Música e os clássicos revisitados pelos estudiosos incluíam óperas e peças de compositores de música erudita como as dos alemães Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). No caso do Brasil, Marcos Napolitano⁴ salienta que falar em história da música implicava articular uma narrativa que pudesse dar conta, na sucessão do tempo, de autores – obras – movimentos musicais – autores considerados gênios criadores, “obras primas” e gêneros relevantes para a história da cultura e da sociedade. As fontes primárias ou secundárias, na maioria das vezes, eram produtos de memorialistas e cronistas que transmitiam narrativas clássicas da história da música popular brasileira.

A pesquisa histórica, em tal âmbito, era praticada dessa forma e acompanhava o próprio conceito de cultura, constituindo-se em uma história elitizada tanto dos sujeitos como dos assuntos pesquisados. Na década de 1960, tal concepção sofreu mudanças com a aproximação entre historiadores e antropólogos. A partir desse encontro, o entendimento acerca do tema foi ampliado e a ideia de uma cultura do povo começou a ser alvo de estudo dos historiadores. Estes passam a incluir em seus trabalhos sujeitos até então renegados, tais como: os operários, os vadios, as prostitutas, as feitiçeras e os artistas desconhecidos da sociedade⁵. Importantes obras sobre esse tema foram publicadas a partir desse período. Destacamos “A Formação da Classe Operária Inglesa” de Edward Palmer Thompson⁶ e “História Social do Jazz”, de Eric Hobsbawm. Esta última foi publicada em 1959, sob o pseudônimo de Francis Newton⁷, visto que o autor desejava manter suas publicações de historiador separadas das de “jornalista de jazz”. A discussão proposta por Hobsbawm se mostrava inovadora na medida em que ele não discutia somente o gênero *jazz*, mas também seu público, ao abordar o gênero como uma forma de protesto político-social. Sobre isso, ele salienta:

[...] eu quis examinar o jazz, um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX, a partir de um ponto de vista histórico. Quis

⁴ NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: **Revista de História da USP** – Dossiê História e Música. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 2007, p. 158.

⁵O tema de nossa pesquisa inclui-se nessa perspectiva, uma vez que analisamos a produção musical de um cantor e compositor brasileiro pouco reconhecido pela historiografia e sociedade em geral.

⁶Nessa obra, Thompson não analisa somente as mudanças econômicas e políticas da classe operária inglesa, mas também as questões da cultura popular envolvidas nesse processo.

⁷Nome inspirado no trompetista estadunidense Frankie Newton (1906-1954).

rastrear suas raízes sociais e históricas, analisar a sua estrutura econômica, seu corpo de músicos, a natureza de seu público, e as razões para seu extraordinário apelo, tanto nos EUA quanto em outros lugares⁸.

O referido livro nos chama atenção pelo fato de ter sido escrito num período em que os estudos relacionados à História Cultural adquirem novos sujeitos e objetos. Ademais, a discussão elaborada vai além dos padrões que permeavam as pesquisas entre História e Música, propondo a reflexão de um gênero musical não erudito, desenvolvido com base na cultura popular dos negros estadunidenses.

Outra importante característica da disciplina é que ela se apresenta como uma “Nova História Cultural”. A expressão se torna usual no final da década de 1970 e se revela distinta de uma história preocupada somente com as manifestações formais da cultura de determinada sociedade. Peter Burke⁹ assevera que a palavra “nova” distingue a História Cultural das formas anteriormente discutidas, enquanto que “cultural” sugere uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos.

No início do século XX, as universidades francesas lecionavam um tipo de História que viria a ser combatida por estudiosos como Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956). Ambos nomearam essa história de “historicizante” (ou ainda *événementielle*), ou seja, uma disciplina preocupada com fatos de natureza política, diplomática e militar. Discordando dessa idéia, os teóricos franceses propunham a chamada história nova, considerada capaz de problematizar o social, seus “atores” ou “sujeitos” anônimos e os seus respectivos modos de viver e pensar. Os estudiosos contestavam, ainda, uma história que se furtava ao diálogo com as demais ciências como a Antropologia, Geografia, Economia e Sociologia. Ora, sabemos que a influência das ciências sociais fez com que a história rompesse com uma longa tradição e se renovasse no sentido de submeter o que se fazia antes a um novo olhar, a novos problemas e a novos instrumentos.

Uma das contribuições mais expressivas da nova história se refere à noção de documento. Buscando cientificidade, historiadores do século XIX tomavam como critério de pesquisa o alcance da suposta “verdade dos fatos”, a qual se poderia chegar mediante a observação minuciosa de documentos escritos, adotados como autênticos ou registrados em cartório. Aliás, a obra clássica “Introdução aos Estudos Históricos”, de Charles Victor Langlois (1863-1929) e Charles Seignobos (1854-1942), é bastante significativa para

⁸ HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.12.

⁹ BURKE, Ibidem, p. 69.

compreendermos esse contexto. A Nova História, por sua vez, colaborou para a ampliação do conceito de fontes, objetos e métodos de investigação. Ao considerar escritos de todos os tipos (cartas, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, fotografias, filmes, receitas culinárias, entre outros) como fontes, expandiu as possibilidades de pesquisa, rompendo as barreiras que tornavam frágeis as explicações históricas.

Seguindo as trilhas de tais concepções, a presente pesquisa está estruturada em dois capítulos. No primeiro deles, “*Black is Beautiful: Tony Tornado e suas múltiplas identidades*” contextualizamos o surgimento da *black music* nos Estados Unidos e no Brasil. Procuramos demonstrar que os cantores estadunidenses dedicados ao *soul* influenciaram músicos brasileiros durante os anos 60 e 70 do século XX, e dentre eles, Tony Tornado. Ademais, a viagem do cantor àquele país na segunda metade da década de 1960¹⁰ e o seu contato com o Movimento pelos Direitos Civis, com o *black power* e a *black music* marcaram sua vida e sua produção musical. No capítulo intitulado “*Black é power: Tony Tornado e o Brasil dos anos setenta*” trata, em especial, da participação do cantor no V Festival Internacional da Canção e das repercussões da performance assumida por ele no período subsequente.

Cabe-nos lembrar que no Brasil daqueles anos se projetava politicamente uma “atmosfera generalizada de prosperidade”, veiculada pela mídia nacional, assim como havia o vertiginoso crescimento dos meios de comunicação eletrônicos, que fizeram parte do discurso oficial disseminado pelo governo militar. A indústria do entretenimento fomentou a produção e o consumo de discos e começou a formar um público segmentado de acordo aos padrões musicais. Ana Maria Bahiana¹¹ argumenta que para a população jovem e negra de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo a *soul music* manifestou-se como um “despertar” na percepção de sua identidade étnica, e contribuiu para reafirmar posturas contestáveis em relação aos padrões sociais ora vigentes.

Nesse contexto, os ouvintes jovens foram o alvo de maior interesse da indústria fonográfica, e para suprir um mercado em crescimento as gravadoras apostaram na música internacional (especialmente *black music*) e nas canções compostas em inglês por brasileiros. A programação radiofônica sofreu mudanças. O repertório, composto principalmente por lançamentos musicais oriundos dos Estados Unidos e da Europa, obteve grande repercussão

¹⁰O título do subcapítulo: “Peguei minha bagagem e fiz uma viagem” faz referência à canção “Dei a partida” composta por Getúlio Côrtes, inserida no primeiro álbum gravado pelo cantor - **Toni Tornado**, 1971, Odeon.

¹¹ BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. **Anos 70: música popular**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979-1980, p. 48.

entre os jovens ouvintes brasileiros e fomentou a organização dos denominados “Bailes da Pesada”.

Dentre as equipes de som que “animavam a festa” se destacou a *Soul Grand Prix*, pois foi responsável pela constituição de um dos eventos mais importantes da *black music* no Rio de Janeiro: a “Noite do Shaft”, no “Clube Renascença”. O *soul* marcou intensamente a história do clube. O grupo que liderou sua renovação tinha um projeto político-cultural aparentemente bem definido, e tomava, como referencial, símbolos da cultura negra estadunidense.

Hermano Vianna¹² salienta que os bailes da *Soul Grand Prix* passaram a ter uma pretensão didática, desencadeando a criação do que a imprensa carioca chamaria de “Movimento Black Rio”. De acordo com o antropólogo, o *soul* no Brasil é considerado importante para dar início a um processo: o que deixa de ser *soul*, deixa de ser moda, pois a diversão só tem cabimento se transformada em conscientização.

A partir da fala de Tornado e demais integrantes do “Movimento Black Rio”, pudemos constatar que o discurso de valorização dos negros, já disseminado pelo Movimento dos Direitos Civis e pelo “Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa”, nos Estados Unidos, começa a circular em nosso país.

No primeiro capítulo abordaremos, portanto, a trajetória da *black music* ao longo do século XX, e como figurou como “representante” de uma identidade negra. Salientamos que assim como a dança e as saudações, o traje dos integrantes do “Black Rio” teve uma importância crucial na constituição do grupo, na particularização do movimento *soul* e no processo de elevação da autoestima de seus participantes.

Do mesmo modo que a indumentária, o cabelo constitui outro importante elemento na composição do visual *black*. Diferente dos anos 1950 em que se buscava a eliminação da ondulação, na década de 70, do século XX, visava-se dar ao cabelo uma aparência “natural”. Ele passou a ser usado sem alisamento e com tamanho maior. O volume e a textura do “penteado *soul*” expressavam, simultaneamente, o compromisso com a ancestralidade africana e marcavam a diferença face ao padrão eurocêntrico de penteado. Sob essa ótica concordamos com Nilma Lino Gomes¹³ quando ressalta que o cabelo deve ser pensado não

¹² VIANNA, Hermano P. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UERJ, Rio de Janeiro, 1987. Devido o esgotamento de seu livro “O Mundo Funk Carioca”, Hermano Vianna disponibilizou sua Dissertação de Mestrado no site: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>. Acesso em julho de 2009.

¹³ GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

somente como parte do corpo biológico, mas, sobretudo, como linguagem, veículo de expressão e símbolo de resistência cultural. Nessa direção, buscamos evidenciar que a moda *soul*, manifestada nas vestimentas e no cabelo *black power*, foi fundamental no processo de construção das identidades dos integrantes do “Black Rio” e, dentre eles, Tony Tornado.

No segundo capítulo abordamos a participação do músico no V FIC principalmente porque, no início dos anos 70 do século XX, a *black music* era tocada em rádios e bailes de diversas capitais do país. Ademais, a primeira fase do referido festival representou esse interesse, ou seja, o de popularizar as singularidades da *black music* como “proposta musical” e evidenciar a influência da *soul music* entre os produtores culturais brasileiros, artistas e intérpretes que se apresentaram no FIC de 1970; dentre eles se encontrava Tony Tornado.

Conjeturamos que a intenção do governo militar ao não censurar o evento e permitir sua veiculação pela televisão visava torná-lo um mero “espetáculo” de entretenimento e sem brechas para manifestações políticas de seus participantes. Aliás, Eduardo Scoville¹⁴ comenta que as ações da Rede Globo (emissora responsável pela transmissão do festival) e a indústria fonográfica contribuíram para a expansão do gênero *soul* naquele período, colaborando para o alcance de bons índices de audiência e para o aumento das vendas de discos.

A vitória da canção “BR-3” no V FIC, interpretada por Tony Tornado o transformou em uma “celebridade” em nosso país, sendo destaque em inúmeras revistas da época. Não por acaso, Bahiana¹⁵ lhe reserva um lugar na seção “Ícones 1970-1974” em o “Almanaque dos anos 70”. Evidenciaremos que apesar de promover o *soul* na indústria fonográfica, as repercussões do festival geraram muita polêmica. A apresentação de Tony Tornado, inspirada nas performances de James Brown causou agitação e, de certa forma, passou a representar o prenúncio de uma ameaça para a sociedade brasileira: a de que um homem negro pudesse desestabilizar o conservadorismo da família branca. Homem de Mello¹⁶ entende que Tornado se mostrava como um “perigo” do ponto de vista do governo da época, na medida em que se

¹⁴ SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia**: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Em sua Tese, Scoville problematiza a relação entre a música brasileira e a Rede Globo na primeira metade da década de 1970, apresentando uma discussão acerca da relação entre a emissora e os gêneros festival e musical.

¹⁵ BAHIANA, Ana. **Almanaque anos 70**: lembranças e curiosidades de uma década muito louca. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 27.

¹⁶ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ponderava a possibilidade de que viesse a se tornar um líder negro, capaz de facilitar a formação de organizações políticas no Brasil, como a dos “Panteras Negras”¹⁷.

No decorrer da pesquisa tivemos acesso a alguns pareceres do Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)¹⁸, e também, a matérias publicadas entre os anos de 1970 e 1972, em revistas como “Amiga”, “Manchete”, “Veja”, “Fatos e Fotos”, “Aconteceu” e “Intervalo”. Em tais documentos encontramos evidências cabais do “temor” representado por Tornado à estabilidade política e social “imposta” ao governo militar, pois o artista trazia à tona o problema da discriminação racial existente no país e questionava o discurso de “democracia racial” em nossa sociedade. Ao atentarmos a essas questões averiguaremos o conteúdo expresso em algumas canções gravadas pelo cantor e detectamos indícios da problemática supracitada.

Até um período relativamente recente os estudos em torno da música, relacionados à pesquisa histórica, constituíam um objeto secundário. Somente na década de 1990 vemos crescer o número de trabalhos que verificam a música como fonte de pesquisa¹⁹. Do ponto de vista acadêmico, o assunto começou a ser debatido por profissionais das áreas de Letras, Sociologia e Antropologia²⁰. Tais apontamentos nos levam a refletir sobre a postura interdisciplinar que o pesquisador em história e música deve assumir. Roger Chartier, ao dissertar acerca das exigências necessárias ao ofício de todo historiador, enfatiza a necessidade da disciplina desenvolver um diálogo com profissionais de outras áreas do conhecimento, sejam eles filosóficos, sociológicos, literários, etc., pois somente através desses encontros é que a disciplina pode elaborar novas questões e instrumentos de compreensão mais rigorosos²¹.

Ao tomarmos a canção como uma das fontes para a realização desta pesquisa, depreendemos que ela nos reserva procedimentos teórico-metodológicos importantes. Em primeiro lugar, é preciso atentar para o momento histórico no qual o sujeito que

¹⁷ Cumpre ressaltar que com base nos arquivos consultados do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) Alexandre Felipe Fiúza esclarece que músicos não-alinhados a um ideário e a movimentos de luta contra a ditadura militar foram frequentemente inseridos em seus arquivos. Nessa direção, o estudioso demonstra que o controle estatal sobre a produção musical não se circunscrevia unicamente aos músicos engajados. FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Assis, 2006, p. 120 e 214.

¹⁸ Este, e os demais documentos do DCDP, foram gentilmente cedidos pelo Prof^o Dr. Alexandre Felipe Fiúza.

¹⁹ Nesse período, o historiador e musicista Arnaldo Contier contribuiu para as reflexões na área, afirmando a necessidade de atentarmos para o componente melódico que a canção nos apresenta, criticando, assim, a ênfase linguístico-verbal no trabalho com documento-canção.

²⁰ Na atualidade, a Semiótica e a Comunicação estão cada vez mais adentrando a este campo de investigação.

²¹ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRS, 2002, p. 17-18.

compõe/interpreta a canção está inserido. Datado historicamente, ele é portador de uma bagagem cultural e recebe influências dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. Assim, a articulação entre texto e contexto se mostrava indispensável, de modo que a análise não seja simplificada, afinal “[...] o desafio maior do pesquisador é mapear as camadas de sentido embutidas numa produção musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história”²². Ademais, a assertiva de Adalberto Paranhos: “canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si”²³, ajuda-nos a compreender que a canção é dotada de características próprias e está vinculada ao universo sócio-cultural do compositor e do intérprete.

No subcapítulo “Bebedouro mata a sede, não escolhe cor”²⁴ analisamos as letras das canções como um texto rico e repleto de informações diretas e mensagens subliminares que devem ser interpretadas cuidadosamente. É importante ressaltar que o pressuposto essencial das metodologias propostas para a análise de textos, na pesquisa histórica, reside no fato de que um documento é sempre portador de um discurso e não pode ser visto como algo transparente²⁵.

Ao analisarmos as canções, atentamos, também, para o componente melódico inserido nelas. Segundo Marcos Napolitano²⁶, quando palavras e frases são ditas exprimem um determinado tipo de apelo ou significado no ouvinte; todavia, quando cantadas, podem adquirir novos significados. Além disso, uma organização musical não ocorre e nem se estabelece num vazio temporal e espacial, pois a preferência no uso de determinados elementos da linguagem musical e a utilização dos instrumentos para a composição de uma canção estão associados à visão de mundo do compositor e vinculados a aspectos sócio-culturais de determinado gênero e estilo. Sob esta perspectiva, acordamos com o pesquisador Vinci de Moraes²⁷ quando argumenta que a compreensão do binômio “melodia – texto” parece ser a forma mais indicada para se ter como referência, sobretudo porque se trata, na realidade, da estrutura que dá sentido à canção popular. Contudo, isto não é o bastante, pois é

²² NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 77.

²³ PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música, nº. 9. Uberlândia, MG: EDUFU jul./dez. 2004, p. 26.

²⁴ O título faz alusão à canção “Juízo Final” composta por Renato Corrêa e Pedrinho, inserida no disco Toni Tornado, 1971.

²⁵ CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. História e Análise de Textos. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F. **Domínios da História**: Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus 1997.

²⁶ NAPOLITANO, op.cit, 2005, p. 80.

²⁷ MORAES, José G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº. 39, 2000, p. 216.

preciso perceber a capacidade sonora dessa estrutura incorporada aos movimentos históricos e culturais. Na realidade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor, pois elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica.

A percepção de tais questões nos levou a aferir a influência da *black music*, principalmente do *soul*, nas canções gravadas por Tony Tornado durante os anos 1970. O conteúdo expresso em algumas de suas letras enfoca temáticas sociais e ressalta claramente a questão da discriminação racial. É o caso de “Sou Negro”, “Juízo Final”, “Uma Ideia” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor (Deus Negro)”.

Salientamos que durante nosso percurso nos deparamos com uma grande carência bibliográfica referente ao tema. Pesquisamos nas bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na biblioteca da Universidade Estadual Paulista (Campus de Assis) e nas bibliotecas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Comprovamos, ainda, que o pesquisador pode encontrar um campo fértil para suas pesquisas no diálogo com os colecionadores. Tais pessoas têm muito a contribuir com os trabalhos acadêmicos, pois possuem um material precioso sob sua guarda e que, em muitos casos, não encontramos em instituições de pesquisa e ensino.

Além das fontes citadas, realizamos uma entrevista com Tony Tornado na cidade do Rio de Janeiro, dia 20 de agosto de 2009, no “Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas” (Bairro de São Cristovão) e na Praça de Alimentação do “Barra Shopping” (Barra da Tijuca). Para tanto, foram utilizados como recursos anotações e gravador. O encontro foi concentrado em um único dia devido a disponibilidade de tempo do artista, mas foi dividido em duas partes: 2h30 (até a hora do almoço) e 3h30 (após o almoço). Inicialmente foi desenvolvida uma conversa mais formal sem o uso do gravador, e no segundo momento foi conquistada a confiança do entrevistado e autorizada a gravação. Salientamos que a História oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX. Conforme Verena Alberti²⁸, este método consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram, ou

²⁸ ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 155.

testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente permitindo o registro de testemunhos e o acesso a “histórias dentro da história”²⁹.

Enfim, nas páginas que seguem, pretendemos recuperar um pouco da história de um artista brasileiro, cuja memória musical ainda é negligenciada por grande parte da historiografia.

²⁹ Ibidem.

BLACK IS BEAUTIFUL:

TONY TORNADO E SUAS MÚLTIPLAS IDENTIDADES

1.1- “PEGUEI MINHA BAGAGEM E FIZ UMA VIAGEM”: O SURGIMENTO DA *BLACK MUSIC* NOS ESTADOS UNIDOS

Ao pensarmos na trajetória da *black music*, em especial no gênero *soul*, tornou-se imprescindível remetermos aos cantos entoados pelos escravos africanos trazidos para as Américas. Nesta direção, buscaremos acompanhar o contexto e o desenvolvimento da *black music* nos Estados Unidos desde seu surgimento com o *blues* até o advento da *soul music* nos anos 1960.

Toda vez que pararmos para ouvir o vocalista da banda *The Doors*, Jim Morrison, ou ainda, o som da guitarra de Chuck Berry e a voz inconfundível de Aretha Franklin, o *blues* estará presente. O gênero inspirou o nascimento nos Estados Unidos do *soul*, *jazz*, *rock and roll* e boa parte da música *pop* e *folk* dos anos 1960. As definições em torno do *blues* estão impregnadas, em sua maioria, por representações melancólicas sobre a vida. Paul Oliver, pesquisador do tema, sintetiza:

[...] o *blues* é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O *blues* é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O *blues* é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar [...] ³⁰.

Leadbelly ³¹, um dos músicos mais expressivos do *blues*, acrescenta:

Nenhum homem branco é possuído pelo *blues*, porque o branco não tem preocupações. Quando você está deitado na cama e não consegue dormir, você se vira de um lado para o outro. O que há com você? Você está envolvido pelo *blues*. Cedo, quando você acorda e se senta na cama, seus familiares ou amigos estão próximos a você; mas sem saber por que, você não quer falar com ninguém. O que há com você? Você está possuído pelo *blues*. Quando você se senta para o almoço, a comida está sobre a mesa; mas você se levanta e vai, dizendo ‘Deus, tenha pena de mim, eu não consigo

³⁰ OLIVER, Paul. *The story of the Blues*. Penguin Books, 1978, apud MUGGIATI, Roberto. **Blues**: da lama à fama. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 27.

³¹ Huddie Leadbetter, mais conhecido como Leadbelly (“Barriga de Chumbo”), nasceu no Estado da Lousiana, Estados Unidos. Quanto ao ano exato de seu nascimento existem algumas contradições. Roberto Muggiati, por exemplo, afirma ser o ano de 1889, diferente de Gérard Herzhaft que aponta o ano de 1885. De acordo com aquele, Leadbelly foi “o favorito da polícia” sendo preso diversas vezes por estupro, esfaqueamento e assassinato. O *bluesman* foi o primeiro artista a apresentar sua música para um público branco fora do Sul do país. Faleceu no hospital de Bellevue (NY) no dia seis de dezembro de 1949.

dormir e nem comer; o que é que há comigo?’ Você está envolvido pelo *blues*³².

As citações apresentam indícios de que o *blues*, mais que um gênero musical, pode ser definido como uma forma de “catarse”. Gérard Herzhaft salienta que a comunidade negra pedia que o *bluesman* fosse compositor, improvisador, poeta, arranjador, animador público e sociólogo, e ele, por sua vez, era julgado por seus contemporâneos de acordo com a extensão de seus talentos nestas áreas. O autor segue afirmando que o *bluesman* também desempenhava um papel psicoterápico para si e para seus ouvintes na medida em que, juntos, encontravam no *blues*, um “efeito catártico” para seus tormentos³³.

O termo *blues* aparece pela primeira vez no diário de Charlotte Forten, uma professora negra nascida livre no Norte dos Estados Unidos (durante o século XIX). No período em que morou e lecionou em Edito Island (Carolina do Sul), entre 1862 e 1865, Forten elaborou um diário repleto de informações onde narra suas angústias e descreve os gritos dos escravos que vinham dos alojamentos: “Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei me senti muito triste e muito miserável”³⁴. Apesar de o *blues*, enquanto gênero musical, provavelmente não existir em Edito Island na época em que a professora escreve, é interessante destacarmos que o espírito *blues*, com suas conotações lamuriosas, já era difundido entre os negros.

Se a origem do termo ainda é motivo de ressalvas entre pesquisadores, algo nos parece mais objetivo: o *blues* nasceu com a chegada dos escravos negros vindos da África para os Estados Unidos, durante o século XVII. O primeiro navio trazendo escravos chegou à Virgínia no ano de 1619, aliás, estima-se que até 1860 aproximadamente quatrocentos mil africanos (vindos principalmente da parte ocidental do continente) chegaram ao país a fim de trabalharem nas fazendas sulistas de tabaco e algodão³⁵.

Em sua formação inicial, encontraremos as chamadas *worksongs*. Estas eram formas de canto que os negros entoavam durante os trabalhos no campo, às margens do Mississipi. Uma vez que o uso de instrumentos musicais (como o de sopro e percussão) pelos escravos

³² BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 124.

³³ HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papirus, 1989, p. 14.

³⁴ FORTEN, 1862, apud, ibidem, p. 15.

³⁵ KARNAL, Leandro. A formação da Nação. In: KARNAL, Leandro (org.) **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007, p.65. Sobre o assunto, indicamos uma visita ao site da *The New York Public Library Digital Library Collections – Digital Schomburg*. Ele nos traz imagens valiosas referentes ao cotidiano das famílias negras estadunidense nas lavouras de algodão durante o século XIX: http://digital.nypl.org/schomburg/images_aa19/main.html. Acesso em julho de 2009.

não era permitido, a voz passou a ser o principal instrumento musical do negro. A marcação do ritmo da música, através do canto, funcionava como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras. Roberto Muggiati ressalta que as *worksongs* eram canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos a fim de amenizá-lo, tornando-o mais rentável; além disso, tranquilizava o proprietário que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam todos em seus devidos lugares ³⁶.

Alguns especialistas salientam que o *blues* surgiu da música religiosa e dos *spirituals*. No início do século XIX, os escravos passaram por um processo de evangelização ³⁷ e o canto religioso se tornou um importante meio de expressão. Essa música e seus intérpretes nasceram da capacidade de adaptação desses homens em transformar os hinos batistas e metodistas em cantos que mesclavam as origens africana e européia. Irving Sablosky argumenta que tanto a música da África Ocidental quanto o hinário anglo-saxônico contribuíram para a gestação do *negro spiritual*, porém, sua essência deriva de um conjunto de circunstâncias geradas pela vida daquelas pessoas, naquele lugar e naquela época, e ressalta: “[...] O que os escravos herdaram da música africana e o que aprenderam com o hinário anglo-saxônico faz parte do *negro spiritual* como o hidrogênio e o oxigênio fazem parte da água” ³⁸. Com a abolição do tráfico de escravos, nos Estados Unidos, em 1808, a influência musical e religiosa da África Ocidental diminuiu e o canto de hinos, antes compartilhado pelos brancos, tornou-se algo próprio do convívio entre os negros. As letras adquiriram duplo sentido e foram sutilmente modificadas em relação aos modelos anglo-saxônicos. Os temas da salvação, do acesso ao paraíso (céu) e da terra prometida expressavam o anseio pela liberdade na vida terrena, e as melodias se reportavam à herança musical dos próprios negros ³⁹.

Tanto as *worksongs* como o *negro spiritual* desempenharam um papel muito importante na elaboração do *blues*; todavia, Gérard Herzhaft assinala que não podemos alegar que o *blues* existia na época da escravidão. Os testemunhos escritos e orais consultados e

³⁶ MUGGIATI, op.cit., p. 9. Gérard Herzhaft salienta que o canto tradicional africano, com um solista e a resposta em coro do grupo, ritmava os trabalhos no oeste da África e foi adaptado nas plantações estadunidenses sob a forma das *worksongs*. O autor afirma, ainda, que as *worksongs* continuaram a serem empregadas nas penitenciárias do Sul dos Estados Unidos até os anos 1960. Op.cit., p. 18.

³⁷ Lembramos que as religiões africanas não eram permitidas em terras estadunidenses. Em algumas partes do Sul do país a prática do vodu, por exemplo, era passível de morte ou açoite. Le Roi Jones atesta que grupos religiosos, como os *quacres*, começaram a compreender que a única justificativa para a escravidão seria o fato de que os escravos poderiam ser convertidos. Assim, igrejas como a Metodista e a Batista enviaram seus ministros e pastores junto aos escravos para conduzi-los ao cristianismo. JONES, Le Roi. **O Jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1967, p. 41-47.

³⁸ SABLOSKY, Irving L. **A música norte-americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 42.

³⁹ Ibidem, p. 43.

recolhidos pelo autor indicam que essa forma de música não nasceu da emancipação em si mesma, mas das transformações da música negra, inseridas em novas condições sócio-econômicas. Logo, o nascimento do gênero, propriamente dito, estaria situado muito provavelmente entre o fim do século XIX e meados do XX⁴⁰.

Mas afinal, onde teria nascido o *blues*? Trata-se de uma questão polêmica. Roberto Muggiati atesta que se o *blues* teve um berço, este seria o Delta⁴¹. Contudo, o Delta ao qual o autor se refere não é o do Mississippi (nas proximidades de Nova Orleans), e sim, o Delta do rio Yazoo. Inclusive, na língua dos índios “Choctaw”, este nome significa “Rio da Morte” e a região do Delta era conhecida como “Cinturão Negro” devido o alto índice de linchamentos de negros em Mississippi, entre os anos 1920 e 1930. Herzhaft discorda de Muggiati ao afirmar que a terra nascente do gênero seria, provavelmente, a região Delta do Mississippi.

Cabe-nos lembrar que fatores como fim da Guerra Civil nos Estados Unidos⁴² (em 1865) e a ocupação da região Sul pelas tropas do Norte acarretaram mudanças importantes na agricultura do país. Grandes extensões de fazendas foram desmembradas em lotes menores, e a redistribuição de terras (prometidas aos negros por alguns políticos) não se efetivou. Com os antigos escravos tornando-se arrendatários de terra, a paisagem das plantações do Sul do país se modificou, pois o cenário antes formado por trabalhadores negros unidos uns aos outros por correntes de ferro e entoando as *worksongs*, cedeu lugar ao canto solitário do cultivador. De acordo com Herzhaft, vários são os testemunhos que demonstram a onipresença de cantos

⁴⁰ HERZHAFT, op.cit, p. 21. Muggiati, por sua vez, nos apresenta a tese de alguns teóricos defensores da idéia de que o *blues* não se desenvolveu no Sul dos Estados Unidos, e sim, nas savanas da África Ocidental, tendo em vista que alguns elementos textuais e melódicos da música sudanesa são muito similares ao gênero estadunidense e únicos na África. Op. cit., p. 11.

⁴¹ Delta é uma foz em forma de leque ou triângulo (tal qual a letra grega maiúscula) formando inúmeros canais e ilhas.

⁴² A Guerra Civil nos Estados Unidos (ou ainda, Guerra de Secessão) dividiu o país entre Sul e Norte. Cada uma das regiões possuía interesses relacionados, principalmente, à expansão dos seus territórios. Os fazendeiros sulistas desejavam ampliar sua área de plantações de algodão. O Norte do país, mais desenvolvido em termos industriais, era formado por trabalhadores livres e assalariados enquanto o Sul apresentava características fundamentalmente agrícolas, baseadas no sistema de *plantation* e escravidão. Em 1850, os nortistas superavam os sulistas em número populacional, que, em contrapartida, dispunha de maior força política no governo federal e requeriam o direito de prolongar a escravidão a novos territórios. As eleições de 1860 e a vitória de Abraham Lincoln acirraram o debate sobre a escravidão no país. A idéia de separação do Sul agradava as elites sulistas, entretanto, Lincoln se mostrava contrário à secessão e estaria disposto a combater quem a aderisse. Sua eleição, portanto, foi o estopim necessário para o início formal das hostilidades entre as duas regiões. O Estado da Carolina do Sul e outros como Alabama, Flórida, Mississipi, Geórgia e Texas se declararam separados da União formando os Estados Confederados da América. O combate, iniciado em nome da recuperação da unidade territorial do país, transformou-se em uma luta pelo fim da escravidão. Lincoln, diante das pressões de diversos setores pela abolição e da ausência de acordos sobre a escravidão nas novas terras do Oeste percebeu que a emancipação total dos escravos lhe traria popularidade e que poderia acelerar o fim da guerra, além de angariar apoio de europeus críticos ao regime escravocrata. Assim, no dia primeiro de janeiro de 1863 foi proclamada a Lei de Emancipação dos escravos nos Estados Unidos. FERNANDES, Luiz E; MORAIS, Marcus V. **Os EUA no século XIX**. In: KARNAL, op.cit., p.129-136.

de fazendeiros negros no fim do século XIX. Às vezes, um som longo e tenso chamava o arrendatário do campo vizinho que lhe respondia em contracanto, estes eram os chamados *hoolies*, *arhoolies* ou, mais frequentemente, *hollers*. Entretanto, ao serem obrigados a entregar mais de 80% dos lucros da colheita aos donos das terras, esses trabalhadores contraíam débitos até que o algodão fosse vendido. Muitos fazendeiros e comerciantes aproveitavam a oportunidade para comercializar produtos de primeira necessidade a preços altos resultando em um longo processo de endividamento. Outros ex-escravos, porém, migraram em direção às cidades sulistas em busca de novas oportunidades de trabalho.

Em 1875, o Estado do Tennessee adotou a primeira Lei “Jim Crow”, que estabelecia o afastamento entre negros e brancos em lugares como trens, estações ferroviárias, hotéis, barbearias, restaurantes e teatros. Nesse âmbito, emergiram grupos segregacionistas como a *Ku Klux Klan*. A origem do nome advém do termo grego - *Kylos*, e significa “círculo”, ou seja, o símbolo de uma sociedade secreta, fechada em si mesma. A *Klan* esteve presente principalmente nas regiões Sul dos Estados Unidos perseguindo negros, brancos que apoiavam o fim da segregação (também chamados de *negro lovers*), chineses, judeus e demais etnias consideradas “inferiores”. Colocava-se como uma entidade moralizante, de defesa de honra, dos costumes e da moral cristã. O uso do lençol branco pelos adeptos se justificava por alguns motivos como simbolizar os senhores mortos durante a Guerra Civil que voltavam para se vingar na forma de espíritos⁴³. Uma das ações recorrentes da sociedade era a prática de linchamentos de negros. Herzhaft revela o dado surpreendente de 823 linchamentos em Tallahatchie, Mississippi, no ano de 1883⁴⁴. Fernandes e Morais acrescentam:

[...] A prática pavorosa de linchamentos era justificada por seus membros a partir de acusações de supostos estupros de mulheres brancas por negros – numa clara hierarquização da sociedade: a mulher, indefesa e inocente, estaria sendo vitimizada pelo negro, ser “inferior e bestial”, que precisava ser combatido pelos protetores dos “bons costumes”, os cavaleiros brancos da Klan⁴⁵.

Fatores como a segregação racial, a crise econômica, a praga do algodão e o desenvolvimento dos meios de transporte e da indústria incentivaram a migração de um grande número de negros para o Norte dos Estados Unidos⁴⁶. A concentração dessa população

⁴³ Ibidem, p. 145-146.

⁴⁴ HERZHAFT, op.cit, p. 25.

⁴⁵ FERNANDES; MORAIS, op.cit, p. 146.

⁴⁶ José Arbex Jr. argumenta que a migração de negros para o Norte dos Estados Unidos modificou a composição demográfica racial do país. Em 1910, os negros habitavam, predominantemente, áreas rurais. Após a Segunda

em cidades nortistas, associada ao rápido desenvolvimento do mercado de gramofones portáteis após a Primeira Guerra Mundial, despertou o interesse de companhias de discos como “Victor”, “Decca”, “Columbia”, “Paramount” e “Okeh” a ampliarem sua produção, visando os novos consumidores. Em Chicago e Nova Iorque (principalmente no bairro do Harlem) já havia uma considerável população negra que frequentava os cabarés para ouvir *blues*, inclusive, Herzhaft relata que em uma dessas casas surge a primeira gravação do gênero - *Crazy Blues*. A canção, gravada por Mamie Smith⁴⁷ em 1920, obteve um enorme sucesso não apenas em Nova Iorque, mas também entre os habitantes de cidades sulistas que compravam seus gramofones por correspondência.

O repertório musical destinado ao público negro foi denominado, a princípio, de *black records* e posteriormente, *race records*⁴⁸. A partir de 1922 todas as companhias fonográficas desenvolveram suas *race series*, buscando cada vez mais atrações diferenciadas para um público fiel e ávido por novidades. Assim, surgiram as *classic blues singers*, cantoras que abriram o mercado para as gravações do gênero. A maior parte delas aprendeu a cantar e representar em turnês de *vaudeville*, espetáculos itinerantes que percorriam os Estados Unidos vendendo “remédios miraculosos” e apresentando peças de teatro, esquetes cômicos e números circenses.

Herzhaft esclarece que a forma de cantar dessas mulheres, ainda que tivessem crescido em meio ao *blues* rural, seguia a tradição do *music-hall*, pois possuíam uma boa dicção, utilizavam efeitos vocais sofisticados (entremeados por choros e gemidos) e eram acompanhadas por uma orquestra. Além de Mamie Smith, outras *blues singers* se destacaram no cenário musical estadunidense no início do século XX. A vida de grande parte dessas cantoras foi tão trágica quanto o *blues* que entoavam e, apesar dos momentos de glória e sucesso, muitas morreram esquecidas pelo grande público. Dentre as cantoras de *blues*

Guerra, a população negra já se concentrava nos centros urbanos. Em 1960, havia 1,1 milhão de negros em Nova York, 810 mil em Chicago, 530 mil na Filadélfia, 480 mil em Detroit e em Washington 410 mil. O autor acrescenta, ainda, que esse fato possibilitou aos negros, grande poder de mobilização e os transformou em uma força eleitoral importante. **Outra América:** apogeu, crise e decadência dos Estados Unidos. São Paulo: Moderna, 1993, p. 46.

⁴⁷ Mamie Smith nasceu no ano de 1883. Começou a excursionar como dançarina aos dez anos de idade e em 1920 gravou o primeiro *blues* – *Crazy Blues*. O sucesso foi tamanho que ela se tornou a artista negra mais bem paga de sua época atuando, inclusive, em alguns filmes nos anos 1940. Faleceu pobre em um hospital no bairro do Harlem, em 1946, e foi enterrada como indigente em um cemitério de Staten Island.

⁴⁸ O gramofone foi inventado em 1877 por Thomas Alva Edison. Os sons eram registrados em cilindros e no início do século XX, a invenção de Edison passou a ser muito utilizada na indústria do entretenimento. A gravação em cilindros era cara, complicada e o som era de baixa qualidade. Um importante aperfeiçoamento veio com o disco de cera e nos anos 1920 acontece o primeiro fenômeno desencadeado pela indústria fonográfica: os *race records* - discos destinados à comunidade negra. Sua grande força era, indiscutivelmente, o *blues* urbano interpretado pelas *classic blues singers*. MUGGIATI, op.cit, p. 93.

clássico, destacamos: Bessie Smith⁴⁹, Gertrude Ma Rainey⁵⁰, Clara Smith⁵¹, Rosa Henderson⁵², Ida Cox⁵³, Sara Martin⁵⁴, Ethel Waters⁵⁵, Victoria Spivey⁵⁶ e Alberta Hunter⁵⁷.

A fim de atenderem às demandas do mercado fonográfico, as gravadoras se voltaram para as cidades no Sul do país em busca de novos talentos. As gravações e vendas de discos dos músicos rurais revelavam o surgimento de três estilos de *blues* entre os anos 1925 e 1926: o *blues* do Delta, o *blues* da Costa Leste e o *blues* do Texas.

A segregação racial fez com que muitos homens e mulheres negros da região Delta do Mississippi passassem a viver em grande isolamento, daí a particularidade do *blues* do Delta. Seu estilo se caracteriza por uma forte influência africana com pouca melodia, ritmo sincopado com *riffs*⁵⁸ e um canto veemente e tenso, com efeitos de falsetes. Uma das particularidades do estilo é o uso do *bottleneck*, um gargalo de garrafa em que o músico

⁴⁹ Elizabeth ‘Bessie’ Smith, também conhecida como a “Imperatriz do *Blues*”, nasceu no Estado do Tennessee em 15 de abril de 1894. Foi uma das maiores e bem pagas cantoras de *blues* de seu tempo. No dia 26 de setembro de 1937 Bessie faleceu devido a complicações provenientes de um acidente de carro. A cantora só foi atendida aproximadamente oito horas depois do ocorrido na enfermaria dedicada à pacientes negros em Clarksdale, Mississippi. O relatório médico atribui sua morte a ferimentos internos, e não à perda de sangue ocasionada pela demora no atendimento. A história da morte de Bessie Smith acabou esquecida até a década de 1960 quando Edward Albee teatralizou “A Morte de Bessie Smith”. O túmulo da *classic singer* ficou sem lápide até que Juanita Smith, John Hammond e Janis Joplin pagaram a pedra com a inscrição “Bessie Smith, 1894-1937 – a maior cantora de *blues* do mundo jamais deixará de cantar”. *Ibidem*, p.77-92.

⁵⁰ Gertrude Pridgett ‘Ma’ Rainey é conhecida como a “Mãe do *Blues*” e nasceu no Estado da Geórgia em 1886. Costumava usar colares de ouro e diamantes, laços na cabeça, plumas em volta do pescoço, vestidos e mantos chamativos durante suas apresentações. Em 1939, aos quarenta e três anos, faleceu devido a um ataque do coração.

⁵¹ Clara Smith, também conhecida como *Queen of Moaners* “Rainha das Choronas” nasceu em Spartanburg, Carolina do Sul, em 1894. Clara foi considerada uma das cantoras de *blues* mais bem vestidas de sua época. Depressiva, faleceu em 1935 devido a problemas do coração.

⁵² Rosa Henderson nasceu em Henderson, Kentucky, em 1896. Começou a cantar *blues* aos treze anos de idade, e entre os anos 1923 e 1931 gravou aproximadamente 100 canções. Faleceu em maio de 1968, aos setenta e um anos.

⁵³ Ida Cox nasceu em Cedartown, Geórgia, no ano de 1889. Fugiu de casa aos quatorze anos para integrar o grupo itinerante *White and Clark Minstrels*. Em 1923 foi a primeira cantora de *blues* a gravar para a *Paramount Records*. Manteve uma carreira de sucesso por quase quarenta anos até sua morte, em 1967.

⁵⁴ Sara Martin nasceu em Kentucky em 1884. Fez sucesso com seu primeiro disco *Sugar Blues* e em 1955, aos setenta e um anos, faleceu esquecida como muitas *blues singers*.

⁵⁵ Ethel Waters começou a cantar em igrejas e aos oito anos se apresentava no *vaudeville*. Trabalhou como doméstica, faxineira e garçonete até o sucesso chegar em 1921 com sua gravação *Down Home Blues*. Foi também atriz, e após uma vida intensa faleceu na Califórnia, em 1977.

⁵⁶ Victoria Spivey nasceu em Houston, Texas, em 1906. Uma das característica de seus *blues* é o forte conteúdo social de suas letras. A cantora se aposentou aos cinquenta anos, mas voltou a se apresentar no circuito *folk* de Nova Iorque, onde conheceu o cantor e compositor Bob Dylan. Spivey faleceu em 1976, aos setenta anos.

⁵⁷ Depois de passar vinte anos sem cantar, Alberta Hunter subiu novamente aos palcos em 1977. Nasceu em Memphis, Tennessee nos anos de 1895. Em Paris, atuou com Josephine Baker e se apresentou nas mesmas casas de show que Louis Armstrong. Em 1954, com o falecimento da mãe, Alberta cessou sua carreira de cantora, dedicando-se ao trabalho de enfermeira. Voltou a compor e gravar muitos anos depois, e durante a década de 1980 se apresentou duas vezes na cidade de São Paulo. Faleceu em 1984, aos oitenta e nove anos.

⁵⁸ Os *riffs* geralmente formam a base harmônica do *jazz*, *blues* e *rock*. Trata-se de uma progressão de acordes, intervalos ou notas musicais, que são repetidas no contexto de uma música.

deslizava sobre as cordas para obter o efeito das *blue note*⁵⁹. Entre os intérpretes deste estilo, destacaram-se: Charlie Patton, Tommy Johnson, Son House, Bukka White, Skip James, Big Joe Williams, Tommy Mac Clennan e Robert Johnson.

O *blues* da Costa Leste compreende a região dos Apalaches (Carolinas, Virgínia, Kentucky, Tennessee e Geórgia). O seu estilo, considerado mais leve por autores como Herzhaft, justifica-se pelo fato de que nessa região a segregação e o preconceito foram menos intensos. Blind Blake, Blind Willie McTell, Reverendo Gary Davis, Blind Boy Fuller, Josh White e Sonny Terry são nomes importantes desta corrente. Devido o isolamento geográfico, o *blues* desenvolvido no Texas sofreu influências da cultura hispano-mexicana. Dentre os principais criadores: Blind Lemon Jefferson, Texas Alexander e Leadbelly. Cumpre-nos lembrar ainda que, apesar das diferenças regionais e peculiaridades desses *blues* do Sul, os instrumentos utilizados por seus intérpretes eram os mesmos. Dentre eles, destacamos a guitarra, elemento fundamental não apenas por ser prática de transportar e barata, mas também pela facilidade com que os músicos podiam tirar dali as *blue notes*.

A migração de negros para o Norte do país atingiu seu auge entre 1915-1920. A ideia das cidades nortistas como prósperas e acolhedoras se espalhou por toda a região Sul do país; inclusive, a composição de Robert Johnson *Sweet Home Chicago*⁶⁰ é um bom exemplo da propagação desta imagem. Apesar de todos os obstáculos comuns às grandes cidades como a miséria, o desemprego e a discriminação, o novo *blues* urbano expressava os anseios de liberdade e se voltava para o amor. Devido às novas condições sócio-econômicas, sua configuração musical sofreu importantes modificações com a eletrificação dos instrumentos e a integração da guitarra a amplificadores acústicos. Nesse período, Memphis (Tennessee), Saint-Louis (Missouri) e Chicago (Illinois) – testemunharam a emergência de novos estilos de *blues*.

Após a Segunda Guerra Mundial, se desenvolveu em Nova Orleans um estilo de *blues* profundamente original, o *rhythm and blues*, termo criado pela revista *Bilboard* para substituir a designação *race music*. Herzhaft argumenta que este estilo se caracteriza pela

⁵⁹ Uma estrofe de *blues* é formada por 12 compassos, nos quais estão presentes os três acordes básicos de uma tonalidade: tônica, subdominante e dominante. Essa estrutura harmônica é essencial para o *blues*, do mais tradicional ao mais moderno. A chamada *blue note* é resultante da confrontação de dois sistemas acústicos: o pentatônico (escala de cinco notas) que os escravos trouxeram da África e o tonal, de origem europeia com 7 notas. BERENDT, op.cit, p. 124-125.

⁶⁰ ROBERT JOHNSON. Robert Johnson: **Red Hot Blues: The Blues Collection** vol.6, ADD, 1996.

predominância de peças rápidas (advindas do *boogie-woogie*)⁶¹ e de baladas sentimentais, com um mínimo de *blues* lentos. O piano, instrumento dominante, uniu-se a outros, como a guitarra elétrica e o contrabaixo.

A partir dos anos 1940, esse *blues* eletrificado e dançante do Sul conquista muitos admiradores e dentre eles, os adolescentes brancos. Atento ao fenômeno, o produtor Sam Phillips, da *Sun Records*, Memphis, promove a gravação de canções do repertório negro por artistas brancos. Sobre isto, Gérard Herzhaft comenta: “[...] Philips ficou chocado ao constatar o crescente número de adolescentes brancos de Memphis que, à revelia de seus pais, comprava discos de blues, dançava essa música [...]”⁶². O produtor musical foi o responsável pela descoberta e lançamento de artistas como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis. Ao repertório da música negra foi acrescentado o uso de violinos, guitarras havaianas, banjos, bandolins, entre outros: nascia o *rockabilly*.

A incorporação de estilos musicais vindos dos guetos, a crescente indústria fonográfica, cada vez mais voltada para o público jovem e o desenvolvimento acelerado dos veículos de comunicação, como o rádio e a televisão possibilitaram a difusão dos gêneros musicais entre os jovens. Eric Hobsbawm acrescenta:

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou que tomavam por tais como modelo. O rock foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de ‘Raça’ ou Rhythm and Blues’ das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos⁶³.

Nessa direção, Sean Purdy recorda que não é surpresa o fato de que os negros estadunidenses “os mais marginalizados da sociedade americana” tenham fornecido o principal componente, o *blues*, para a nova linguagem musical - o *rock and roll*. Emissoras de rádio se espalharam pelo país, conquistando novas e lucrativas audiências entre jovens brancos e negros para esse gênero musical, que remetia a desejos sexuais e provocações às normas da classe média branca⁶⁴.

⁶¹ Roberto Muggiati define o *boogie-woogie* como um estilo musical derivado do *blues* e acrescenta “[...] Um *boogie* tocado por um *bluesman*, com voz e violão, é algo parecido ao *boogie-woogie* no aspecto rítmico, uma música enérgica cheia de balanço, que já distancia do *blues* dolente tradicional”. Op.cit, p.137.

⁶² HERZHAFT, op.cit, p. 69.

⁶³ HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 324.

⁶⁴ PURDY, Sean. **O Século Americano** In: KARNAL, op.cit, p. 243.

A literatura especializada atesta que em meados dos anos cinquenta do século XX, brancos e negros compartilhavam gostos por determinados gêneros musicais. Todavia, julgamos relevante comentar que, segundo Herzhaft, apesar do *rock and roll* ter permitido certa projeção de um grande número de artistas negros pelo público branco, muitos daqueles reprovavam determinadas atitudes. Chuck Berry, por exemplo, foi acusado de “brincar de negro para divertir os brancos” por vários escritores negros, no início dos anos 1940⁶⁵.

Após a Segunda Guerra Mundial, características como segregação, linchamentos, violência policial, discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, ainda marcavam a vida dos negros estadunidenses:

En el Sur, los niños negros iban a escuelas que no solo eran segregadas, sino de inferior calidad, y a los jóvenes negros se les negaba la entrada en las universidades estatales, que ellos mantenían con sus impuestos. Cuando los negros viajaban, tenían que utilizar salas de espera y secciones segregadas de los autobuses. No se les permitía sentarse juntos con los blancos en los teatros, cines, restaurantes o ante los mostradores, y ni siquiera en muchas Iglesias. Su derecho al voto era víctima de distintos tipos de fraudes, y en las ciudades se enfrentaban a varios tipos de discriminación y tenían que vivir en ghettos negros de los suburbios⁶⁶.

A partir desse período, organizações políticas que lutavam contra a discriminação e à favor da valorização das tradições afro-estadunidenses foram tomando força nos Estados Unidos. Impregnados por mensagens de liberdade e prosperidade difundidas em discursos oficiais e populares, mas não se efetivando na prática, homens e mulheres dos Estados do Sul e do Norte organizaram o movimento pelos direitos civis. Esses grupos que enfrentavam a hostilidade e o descaso das autoridades políticas lutavam por direitos econômicos e políticos e usavam a palavra “liberdade” como expressão do anseio pela igualdade, reconhecimento, direitos e oportunidades.

A política de segregação racial, legitimada por uma decisão da Suprema Corte em 1896, perdurou até os anos 1950. O primeiro grande passo que possibilitou uma reação à política segregacionista foi dado por Rosa Parks⁶⁷. Na noite do dia 1 de dezembro de 1955, a costureira de quarenta e dois anos de idade estava sentada em um banco de ônibus na cidade de Montgomery (Alabama), quando lhe exigiram que se levantasse para ceder o lugar a um

⁶⁵ HERZHAFT, op. cit, p. 112-113.

⁶⁶ MORISON, Samuel E; COMMAGER, Henry S; LEUTCHTENBURG, William E. **Breve Historia de Los Estados Unidos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 769.

⁶⁷ Rosa Louise Parks é conhecida como “a mãe do movimento pelos direitos civis” nos Estados Unidos. Nasceu no dia 4 de fevereiro de 1913 em Tuskegee, no Estado do Alabama. Parks faleceu no ano de 2005. Para mais informações, indicamos a visita ao site: <http://www.rosaparks.org/>. Acesso em agosto de 2009.

homem branco, conforme determinava a legislação. Ao se recusar a sair, Rosa foi presa e multada; porém, sua atitude foi determinante para que homens e mulher negros, associados às igrejas de Montgomery, se reunissem e organizassem um boicote aos transportes coletivos (por trezentos e oitenta e um dias) e foi encabeçado por Martin Luther King Jr ⁶⁸.

[...] Não tome o ônibus para o trabalho, para a cidade, para a escola ou para qualquer lugar, na segunda-feira, 5 de dezembro. Caso você trabalhe, vá de taxi, de carona ou a pé. Para instruções complementares, você está convidado para uma grande reunião na segunda-feira, às 7 da noite, na Igreja Batista de Holl Street ⁶⁹.

As atitudes violentas de repressão às manifestações pacíficas despertaram o interesse da imprensa e as imagens veiculadas de policiais e políticos locais respondendo com brutalidade às reivindicações da população negra geraram certo “desconforto”. Acerca disso, Purdy recorda:

Em abril de 1963, Luther King organizou uma série de protestos não violentos em Birmingham, Alabama. Em frente às câmeras da televisão nacional, o chefe de polícia da cidade supervisionou pessoalmente ataques contra a manifestação, prendendo centenas de pessoas e usando cachorros de ataque, gás lacrimogêneo, aparelhos de choque elétrico e jatos de água contra os manifestantes, inclusive crianças e idosos. A cobertura de eventos como esse na mídia chocou a nação e teve impacto no apoio crescente de brancos e negros em favor de direitos civis e no próprio governo, que foi forçado a agir ⁷⁰.

As mobilizações atingiram o ápice entre os meses de junho e agosto de 1963. O Departamento de Justiça registrou aproximadamente 1.412 manifestações distintas e mais de quinze mil prisões devido a protestos ocorridos em cento e oitenta e seis cidades do país ⁷¹. Em agosto de 1963, uma passeata conhecida como “Marcha de Washington” levou mais de duzentas mil pessoas a ouvirem Martin Luther King Jr pronunciar o seu discurso mais famoso: “Eu tenho um sonho”:

[...] Eu tenho um sonho de que um dia, nas encostas vermelhas da Geórgia, os filhos dos antigos escravos sentarão ao lado dos antigos senhores, à mesa da fraternidade.

⁶⁸ Martin Luther King Jr (1929-1968), pastor de uma igreja batista do Estado da Geórgia, King Jr se tornou figura fundamental na luta pelos direitos civis. Proclamava ações de desobediência civil não violenta, inspiradas no líder indiano Mahatma Gandhi.

⁶⁹ Sem referência apud CURY, Fernanda. **Marthin Luther King**: o pacificador. São Paulo: Minuano, s/d, p. 73.

⁷⁰ PURDY, op.cit., p. 245.

⁷¹ Ibidem, p. 244.

Eu tenho um sonho de que um dia até mesmo o estado do Mississippi, um estado sufocado pelo calor da injustiça, sufocado pelo calor da opressão, será um oásis de liberdade e justiça. Eu tenho um sonho de que os meus quatro filhos pequenos viverão um dia numa nação onde não serão julgados pela cor de sua pele, mas pelo conteúdo de seu caráter. Hoje, eu tenho um sonho! [...] E quando acontecer, quando ressoar a liberdade, quando a liberdade ressoar em cada vila e em cada lugarejo, em cada estado e cada cidade, anteciparemos o dia em que todos os filhos de Deus, negros e brancos, judeus e gentios, protestantes e católicos, juntarão as mãos e cantarão as palavras da velha canção dos negros:

Livres afinal! Livres afinal! Graças ao Deus Todo-Poderoso, Estamos livres afinal!⁷²

Em muitos momentos, as memórias em torno do presidente Kennedy (1960-1963) carregam a ideia de que este se mostrava simpático à luta antirracista⁷³; porém, no entendimento de Sean Purdy, os irmãos Kennedy desprezavam os movimentos militantes e seus líderes, inclusive Martin Luther King Jr. Assesores do presidente chegaram a interferir na “Marcha de Washington” censurando discursos e vetando diversas ações. Pressionado por ativistas e simpatizantes do movimento, e preocupado com os efeitos negativos da crise em torno das relações étnicas, o governo Johnson (1963-1968) estabeleceu vários atos legislativos proibindo a discriminação em empregos, serviços públicos e eleições. Todavia, como indica José Arbex Jr, as mudanças aconteceram lentamente e os ataques e assassinatos praticados por brancos em pequenas localidades do Sul perduraram. Os negros eram os últimos a conseguirem empregos e os primeiros a serem demitidos. O estudioso salienta que entre os dias 12 e 17 de julho de 1967, um levante de negros em Newark (Nova Jérsei) matou 26 pessoas, feriu 1.500 e mais de 1.000 foram presas. No final do mesmo mês ocorreram novos conflitos em Detroit que deixaram 40 mortos, 2 feridos e as casas de 5.000 pessoas foram destruídas e incendiadas⁷⁴.

Tal situação contribuiu para que ativistas negros ampliassem seu discurso político, criticando não somente a discriminação, mas também a exploração econômica e a política internacional estadunidense. Em seus dois últimos anos de vida, King Jr. defendeu mudanças sócio-econômicas, combateu a pobreza e fez críticas severas à Guerra do Vietnã. Com o seu assassinato, em 4 de abril de 1968, outros segmentos sociais negros se mobilizaram,

⁷² Seleccionamos apenas alguns trechos do discurso que pode ser lido na íntegra em CURY, op.cit, p. 84-87 ou no site: <http://www.portalafro.com.br/religioes/evangelicos/discursoking.htm> Acesso em agosto de 2009.

⁷³ Purdy acrescenta que esta ideia é reforçada com o filme “Mississipi em Chamas”, dirigido por Alan Parker, em 1988.

⁷⁴ ARBEX JR., op.cit, p. 52.

priorizando a defesa de princípios de resistência diferentes daqueles apresentados por ele. Nesse contexto, movimentos como o *Black Power* emergiram na segunda metade da década de 1960.

Apesar de ter sido pronunciado pela primeira vez por Adam Clayton, um congressista estadunidense, o termo *Black Power* foi lançado em 1966 por Stokely Carmichael, um dos principais líderes da *Students Nonviolence Coordinating Committee* (SNCC). Carmichael fazia parte do movimento pelos direitos civis desde a década de 1960. Preso diversas vezes em manifestações da SNCC, foi eleito presidente nacional da organização e, logo após, iniciou sua campanha pelo *Black Power*. De acordo com Frederico de Oliveira Coelho, Carmichael afirmava que sua ideia se resumia em pleitear o controle por parte dos negros das instituições que o controlavam, fossem elas no campo político ou econômico. Nas palavras do autor: “[...] A partir deste momento o *Black Power* deixava de ser uma simples retórica e passava a ser, para muitos, a saída do movimento negro”⁷⁵.

Destacaram-se na época a figura de Malcom X e o “Partido dos Panteras Negras para Autodefesa”. Aliás, este teve um papel fundamental nas questões relacionadas ao “orgulho negro”, influenciando muitos estadunidenses e também brasileiros, como Tony Tornado.

O *Black Panther Party* (BPP) foi fundado por Huey P. Newton e Bobby Seale no dia 15 de outubro de 1966 em Oakland. Segundo Coelho “[...] Mais do que representante da população negra dos guetos das grandes cidades, o partido se tornou durante alguns anos a maior referência de ação política no que diz respeito às suas táticas, aos ideários e modelos de conduta”⁷⁶. No período em que viveu no Harlem (NY), Tony Tornado esteve com alguns membros dos “Panteras Negras”, até mesmo porque uma das sedes do Partido ficava no bairro. Em nossa entrevista com ele, o cantor relatou que esteve, também, com um dos ativistas do Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos, Stockley Carmichael.

Ollie A. Johnson entende que a história do Partido pode ser dividida em quatro fases distintas. A primeira delas compreende os anos entre 1966 e 1971 e é vista pelo autor como “os anos de glória do Partido”. No início, o *Black Panthers* foi um fenômeno essencialmente californiano, com um número reduzido de jovens que trabalhavam para servir a comunidade negra. Devido a recorrente brutalidade policial, os membros do BPP colocaram em prática o direito de observarem o comportamento dos policiais durante uma prisão e, além disso: “[...] patrulhavam as ruas, armados, e quando confrontados pela polícia, expressavam de forma

⁷⁵ COELHO, Frederico Oliveira. *Black Power*. **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do século XX**: As grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 82.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 82.

contudente seu direito constitucional de portar armas, numa audácia que impressionou a comunidade negra da região da baía de São Francisco”⁷⁷.

Em 1967, o Partido ganha reconhecimento estadual e nacional quando alguns de seus membros entraram na Assembléia Legislativa do Estado da Califórnia a fim de protestarem contra um projeto de lei que proibia o uso de armas pelos cidadãos. Com as mortes de Martin Luther King Jr. e de Bobby Hutton (um dos primeiros membros do Partido) em 1968, o número de filiações se expandiu de maneira expressiva. Após violentos confrontos com a polícia, os líderes nacionais do Partido deram menos ênfase à defesa pessoal armada e passaram a se dedicar aos programas comunitários. Quanto a isso, Sean Purdy acrescenta:

[...] Os panteras ganharam bastante popularidade nos bairros negros das cidades grandes com sua “política de orgulho negro”, sua propaganda militante e seus programas de assistência social voltados à comunidade. Um relatório do FBI elaborado em 1970 relata que 25% da população negra tem grande respeito pelos Panteras Negras, incluindo 43% de negros com menos de 21 anos de idade”⁷⁸.

A segunda fase, de acordo com Johnson, situa-se entre 1971 e 1973 e caracteriza-se pela convocação de membros do Partido para a disputa de poder político local em Oakland, com a indicação de Bobby Seale para prefeito e Elaine Brown para uma vaga na Câmara Municipal. Todavia, como destaca Johnson, a decisão de fechar todas as seções do BPP, a fim de fortalecer a campanha eleitoral, resultou em um processo de retração e declínio organizacional. Seale e Brown perdem as eleições enquanto que, ao longo desse período, grande parte do poder havia sido depositada nas mãos de um único indivíduo, Huey P. Newton.

Importantes características da terceira fase do BPP (1973-1977) são a renúncia de Seale, em 1974, a saída de Elaine Brown, o número reduzido de filiações e a consolidação de Newton no poder, cuja falta de responsabilidade, somada ao uso de drogas e ao alcoolismo, resultou em uma imagem negativa para os “Panteras”. A partir de 1977 o Partido começa a entrar em declínio e se dissolve, formalmente, em 1982 com o fechamento da escola comunitária, em Oakland. Fatores como conflitos no interior do Partido, erros

⁷⁷JOHNSON, A. Ollie. Explicando a extinção do Partido dos Panteras Negras: o papel dos fatores internos. Trad. Elizabeth S. Ramos. **Caderno CRH**, Salvador, n. 35, jan./jul. 2002, p. 97. Disponível em: <http://www.cadernocrh.ufba.br/index.php>. Acesso em junho de 2009.

⁷⁸PURDY, op.cit, p. 248.

organizacionais estratégicos e a ascensão do autoritarismo⁷⁹ também são apontados por Johnson como responsáveis pela extinção do BPP: “Com o resultado dessas forças, o Partido desmantelou o aparato de sua estrutura nacional, concentrou os recursos restantes em uma única área geográfica e depositou a autoridade organizacional nas mãos de uma única pessoa”⁸⁰.

Cabe-nos salientar que o *Black Power* foi, durante muito tempo, um modo de agir e viver por parte da comunidade negra estadunidense. A partir dele surgem suas derivações como os penteados *afro* e lemas como *I'm black and I'm proud* e *Black is Beautiful*. Nesse período, o lutador de boxe Cassius Clay, mais conhecido pelo nome islâmico de Muhammed Ali se tornava celebridade no meio esportivo em todo o mundo. Todavia, apesar da inclusão dos negros em esportes e manifestações culturais, os ganhos dos movimentos negros nos anos 60 e 70 do século XX foram, em certa medida, contraditórios:

[...] como o *New York Times* relatou em 1977, mesmo onde negros ocupam posições de poder político, “brancos sempre retém o poder”. A maioria dos negros permaneceu desproporcionalmente pobre. Em 1977, a renda da família negra era somente 60% da renda da família branca. Desindustrialização, reestruturação econômica e políticas federais alargaram os guetos pobres, cujos residentes sofreram com moradia, educação e serviços públicos de baixa qualidade e com a violência e a ação das gangues, que brotaram da miséria econômica e do desespero social. Comentou o *New York Times*, em 1978, a respeito dos lugares em que tinha havido motins urbanos nos anos 1960: “com algumas exceções, têm mudado pouco, e as condições de pobreza se expandiram na maioria das cidades”⁸¹.

Em meio às mudanças sócio-políticas dos anos 1960, as canções populares e religiosas do movimento por direitos civis passaram a inspirar um grande número de artistas. Assim, surgia o *soul* nos Estados Unidos, que visava recuperar um ritmo autenticamente negro. Gérard Herzhaft comenta que “[...] à medida que as formas de música negra se tornaram populares entre os brancos, deixaram de ser entre os negros, que, criaram novas expressões musicais procurando em um movimento espontâneo de desafio conservar a especificidade e a alma (*soul*) do povo negro-americano”⁸². Paul Friedlander, por sua vez, acrescenta que para muitos da comunidade negra estadunidense o *soul* simbolizava uma força unificadora.

⁷⁹ O autor entende por autoritarismo um sistema de governar caracterizado por participação popular limitada, uso ilegítimo de violência e falta de respeito às liberdades básicas e aos direitos humanos.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 123.

⁸¹ PURDY, *op.cit.*, p. 249.

⁸² HERZHAFT, *op.cit.*, p. 99.

Ao ouvirem rádio, muitos negros habitantes dos centros urbanos buscavam estações que privilegiassem a *soul music*. Além disso, tanto o *soul*, como a *soul music* exprimiam o orgulho negro e passaram a fazer referência a uma imagem dos negros altamente positiva: “A *soul music* ajudou a criar a atmosfera na qual o orgulho negro cresceu. Tanto o público branco quanto o negro experimentavam a música como uma expressão daquela qualidade subjetiva chamada autenticidade emocional, definida como ‘*soul*’ (alma)”⁸³.

Musicalmente, a *soul music* é a fusão do *gospel* com o *rhythm and blues*; aliás, grande parte de seus intérpretes teve o primeiro contato com a música através de corais *gospel*, como foi o caso de Aretha Franklin⁸⁴. Sobre isso, Friedlander comenta:

Certa vez, quando indagado a respeito do sucesso da filha Aretha, o reverendo C.L. Franklin comentou que ela nunca tinha abandonado a igreja de fato – uma afirmação bem apropriada para o *soul* enquanto gênero. Artistas *soul* aprendiam na igreja, recebendo um treinamento vocal e instrumental inestimável e uma visão relativamente otimista; pouca coisa mudou em sua transição musical para o cenário secular⁸⁵.

A história da *soul music* nos Estados Unidos é repleta de nomes importantes relacionados ao gênero. Destacamos, além de Aretha Franklin, Sam Cooke⁸⁶, Otis Redding⁸⁷, Ray Charles⁸⁸, Wilson Pickett, Marvin Gaye e James Brown. Este, em especial, influenciou de modo expressivo a produção musical de Tony Tornado.

Ribeiro argumenta que vários cantores, músicos e compositores são responsáveis pelo sucesso da *soul music*, todavia, nenhum deles conseguiu reunir tantas características do ideário *soul* como James Brown. O cantor aliou diversos fatores que proporcionam, ao mesmo tempo, uma identificação e um modelo para os fãs. A começar por sua infância pobre, o

⁸³ FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 241-242 apud RIBEIRO, Rita A. Conceição. **Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte**. 2008. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, p. 97.

⁸⁴ Aretha Franklin nasceu em 25 de março de 1942 em Detroit, Michigan. Seus primeiros passos na música foram dados em corais de música *gospel*. Indiscutivelmente, um dos maiores nomes da história da *soul music*.

⁸⁵ FRIEDLANDER, op.cit., p. 240 apud RIBEIRO, op.cit., p. 98.

⁸⁶ Sam Cooke nasceu no dia 22 de janeiro de 1931 em Clarksdale, Mississippi. Conhecido como um “superstar” da música *gospel* mesclava os ritmos *gospel*, *boogie woogie* e *blues* em suas apresentações. No final da década de 1950, Cooke começou a misturar o estilo R&B aos seus trabalhos, e no final da década de 50 do século XX, foi lhe conferido o título de “Mr. Soul”.

⁸⁷ Cantor e compositor, Otis Redding nasceu na Geórgia no dia 9 de setembro de 1941. Apesar de ser um dos grandes nomes da música soul, o reconhecimento do seu trabalho veio apenas postumamente.

⁸⁸ Ray Charles Robinson nasceu em Albany, Geórgia no dia 23 de setembro de 1930. Ray foi pianista, cantor e compositor. A cegueira precoce não o impediu de se tornar um dos maiores nomes da *black music* estadunidense.

desenvolvimento de uma carreira de sucesso e milionária, a exaltação do orgulho de ser negro e as polêmicas na qual se envolveu, criaram uma atmosfera de fascínio e identificação⁸⁹.

A trajetória desses importantes músicos da história da *soul music* se confunde com a de gravadoras responsáveis pela disseminação da *black music* em todo o mundo. O número crescente de jovens interessados pela música negra gerou mudanças no mercado fonográfico. As gravadoras que haviam abandonado o mercado dos *race records* e do *country*, no período da Segunda Guerra Mundial, não possuíam em seu catálogo nomes de músicos de *rhythm and blues*, cabendo às pequenas gravadoras descobrir esse latente mercado. É o caso da *Stax*, *Atlantic Records* e a *Motown*.

A *Stax Records* começou com uma pequena loja de discos e em pouco tempo se tornou uma das maiores gravadoras de seu período. Foi fundada em 1959 e lançou nomes como Otis Redding, Wilson Pickett e Albert King. A *Stax* encerrou suas atividades em 1976, mas parte de sua história pode ser conhecida através do *Stax Museum of American Soul Music*⁹⁰, um espaço dedicado à história da gravadora situado na cidade de Memphis, Tennessee. A *Atlantic Records* surgiu pelas mãos dos irmãos Nesuhi e Ahmet Ertegun. A empresa começou suas atividades em um quarto de hotel e o desenvolvimento do trabalho pelos irmãos só foi possível graças ao investimento de Vahdi Sbit, dentista da família. A *Records* se diferenciou das demais gravadoras ao pagar os *royalties* para todos os seus músicos. Esta prática, como comenta Ribeiro, não era comum entre as gravadoras independentes que costumavam remunerar abaixo de 1% de *royalties* os artistas brancos enquanto os negros recebiam apenas um valor fixo pela sessão que tivessem participado. A *Motown* foi criada em 1959 por Berry Gordy Jr. O nome é uma homenagem à cidade de Detroit, *Motor Town*, que na época possuía a maior concentração de indústrias automobilísticas do mundo. Ribeiro⁹¹ salienta que ao lado de produtores como Brian e Eddie Holland e Lamond Dozier, Gordy Jr. criou um estilo sofisticado baseado em ritmos fortes, orquestras, figurinos luxuosos e coreografias estudadas, além de um rígido controle de produção. A *Motown* investiu, também, na criação de uma imagem idealizada de seus intérpretes, como no caso do grupo musical feminino *The Supremes*:

⁸⁹ RIBEIRO, op.cit., p. 141-142.

⁹⁰ O museu presta tributo a todos os artistas que gravaram pela *Stax Records* com uma coleção aproximada de duas mil apresentações interativas, filmes, artefatos e galerias. Para mais informações, sugerimos uma visita ao site do Museu: <http://www.soulsvilleusa.com/>. Acesso em julho de 2009.

⁹¹ RIBEIRO, op.cit., p. 100-101.

Houve uma série de razões para o sucesso das Supremes. As moças tinham talento, a voz única de Ross seu carisma eram contagiantes [...] Entretanto, uma transformação tinha que acontecer para fazer tudo isso funcionar; as três mulheres negras dos conjuntos habitacionais tinham que parecer como princesas, aceitáveis perante o público da América branca. Foi aí que entrou a escola de boas-maneiras da Motown, as aulas de dança e de canto. Todos os artistas principais, especialmente as mulheres, eram ensinados como deviam falar, comer, andar, se comportar com bons modos, vestir e manter relações agradáveis – mas sem dar muita informação – com a imprensa⁹².

O fundador da gravadora administrava os negócios de seus contratados com rigor e por isso recebeu julgamentos severos, como o do crítico John Gabree, conforme demonstra Roberto Muggiati:

A Motown parece mais apta a produzir carros do que matéria artística de músicos presumidamente sensíveis. As várias divisões do complexo Motown controlam todos os aspectos dos negócios de seus contratados, desde as roupas que usam (é significativo que os músicos as chamem ‘uniformes’) até os carros que compram, a decoração de suas casas e os investimentos que fazem com seus lucros⁹³.

Entre os talentos revelados pela *Motown* destacamos Diana Ross, Stevie Wonder, Marvin Gaye, Jackson Five e Michael Jackson. Em 1988, a gravadora foi vendida para a MCA e o grupo de investimentos *Boston Ventures* por 61 milhões de dólares.

Os cantores estadunidenses dedicados ao *soul* entusiasmaram muitos músicos brasileiros nos anos sessenta e setenta do século XX. Tony Tornado foi um deles. Sua viagem aos Estados Unidos na década de 1960 e o contato com o Movimento pelos Direitos Civis, com o “Partido dos Panteras Negras” e com a *black music* teriam significativas repercussões na sua carreira profissional. Mas o *soul* teria o mesmo sentido e ressonância entre os jovens negros brasileiros? Essa e outras questões serão debatidas a seguir.

⁹² FRIEDLANDER, op.cit, p. 254 apud RIBEIRO, p. 101.

⁹³ GABREE, John, s/r. apud MUGGIATI, op.cit, p. 175.

1.2- OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO BRASILEIROS E O SURGIMENTO DA *BLACK MUSIC*

Durante a primeira metade do século XX, o Brasil passou por mudanças substanciais em sua economia, política e sociedade. Dentre essas transformações estão o crescente processo de industrialização e urbanização. Entre 1950 e 1970, produzimos aço e petróleo, a engenharia se destacou com a construção de grandiosas hidrelétricas e as indústrias de alimento, confecção, alumínio e papel se modernizaram. A fabricação de cosméticos e produtos farmacêuticos se desenvolveu e a construção de estradas diminuía, cada vez mais, as fronteiras entre os Estados da União. Os padrões de consumo se modificaram, alterando os hábitos e o comportamento da população. A classe média, por exemplo, pôde desfrutar o conforto e a praticidade dos aparelhos eletrodomésticos. O Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) - “50 anos em 5” - objetivava implantar modernos setores industriais, investindo na produção de energia, nas indústrias química, farmacêutica, automobilística e naval ⁹⁴.

Na segunda metade dos anos 1940, um grande número de habitantes da zona rural migrou em direção aos centros urbanos em busca de novas oportunidades de emprego. Durante a década de 1950, 8 milhões de pessoas migraram; em 1960, 14 milhões e em 1970, 17 milhões⁹⁵. Sobre o assunto, Mello e Novais afirmariam: [...] “a vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida do campo, ao contrário, repele e expulsa” ⁹⁶. Esses homens e mulheres forneceram a mão-de-obra necessária para as empresas que se instalavam no país. Em curto prazo, o rádio passou a ser um companheiro indispensável na vida desses trabalhadores, tornou-se fonte de informação, lazer, sociabilidade e cultura. Aliás, o rádio e o cinema se desenvolveram no Brasil de forma

⁹⁴MELLO, João M C. e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ Lília M. (org.) **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.589-590.

⁹⁵ Marcelo Ridenti lembra que a sociedade brasileira era predominantemente agrária até 1960. De 1950 a 1970, nossa sociedade passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, p. 87.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 575-581.

muito rápida, criando um público fiel e revelando vários talentos que estreavam em programas de rádio e em produções de cinema dos estúdios “Atlântida” e “Vera Cruz”⁹⁷.

O consumo de aparelhos de rádio e televisão foi disseminado por todo o país, reforçando o ideal de modernização urbana. Apesar do desenvolvimento dos meios de comunicação no final dos anos 1960, o Brasil presenciaria um dos períodos mais obscuros de sua história com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Em 13 de dezembro de 1968, o Congresso Nacional foi fechado (por prazo indeterminado) e mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores foram cassados. Houve o recrudescimento da censura (que se estendeu à música, teatro, cinema), a interrupção das eleições diretas, assim como aumentou a vigilância sobre os políticos da oposição e a proibição das manifestações de sindicatos e do movimento estudantil⁹⁸.

O historiador Carlos Fico atesta que o AI-5 foi o amadurecimento de um processo iniciado muito antes e não uma decorrência dos episódios de 1968. Tratava-se, segundo o estudioso, de reafirmar a importância, como projeto, do que se poderia denominar “utopia autoritária”, ou seja, a crença de que seria possível eliminar qualquer forma de dissenso como o comunismo, “subversão” e “corrupção”, tendo em vista a inserção do Brasil no campo da “democracia ocidental cristã”⁹⁹.

Maria Aparecida de Aquino¹⁰⁰ salienta que o AI-5 foi editado pelo presidente Costa e Silva em meio ao “rumoroso” caso do deputado Márcio Moreira Alves. Este, em 7 de setembro de 1968, discursou na Câmara incitando a população a boicotar a parada militar

⁹⁷ As produções de companhias como a “Cinédia” (1929), “Atlântida” (1942) e “Cinedistri” (1949) estavam incluídas na categoria de comédias ou melodramas musicais, cujo carnaval era uma temática constante. Na maioria das vezes, os filmes mostravam as peripécias de pessoas simples para conseguir algum destaque frente ao meio musical e casais apaixonados procurando vencer os obstáculos à sua união. Nesse período, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Dercy Gonçalves e Mazzaropi dividiam as telas com galãs, “mocinhas” e vilões que faziam paródia de filmes estadunidenses famosos, como “Sansão e Dalila” e “Matar ou Morrer”. NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 14.

⁹⁸ Vale lembrar que vários pesquisadores estudaram as repercussões da instauração dos atos institucionais do governo militar e, principalmente, do AI-5 na sociedade brasileira. Alexandre Fiúza, Marcos Napolitano e Sandra C. A. Pelegrini, por exemplo, debruçaram-se sobre suas repercussões na esfera cultural. Pelegrini também pesquisou o movimento estudantil. FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Assis, 2006. NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)** (São Paulo: Contexto, 2001). PELEGRINI, Sandra C. A. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. Da tragédia ao humor, a politização do cotidiano. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – São Paulo, 2000 e **A UNE nos anos sessenta**. Utopias e práticas políticas no Brasil (Londrina: EDUEL, 1997).

⁹⁹ FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº47, 2004, p.34. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-0188 Acesso em janeiro de 2009.

¹⁰⁰ AQUINO, Maria A. de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999, p.206.

comemorativa da Independência. Sugeriu, ainda, que as mulheres brasileiras não namorassem militares envolvidos na repressão. A alocução não teve grande repercussão na imprensa; entretanto, serviu aos setores interessados no recrudescimento da repressão para exercer pressões sobre o presidente, no sentido de que tomasse medidas mais drásticas. Ora, se considerou o referido discurso ultrajante às Forças Armadas. Portanto, foi requerido por ministros militares, junto ao Supremo Tribunal Federal, o julgamento do deputado por ofensa às Forças Armadas nacionais. O requerimento foi encaminhado ao Congresso Nacional, que poderia aceitar a sugestão e levantar a imunidade parlamentar de Mário Moreira Alves, para que este pudesse ser processado. Outra possibilidade era a de que os congressistas rejeitassem o pedido por votação, inviabilizando a imposição de retaliações ou penalidades ao parlamentar. Em uma sessão conturbada o Congresso optou pela negação da solicitação de punição. A vitória e a recuperação da dignidade do Poder Legislativo, rapidamente se transformaram em derrota quando, em menos de 24 horas após a votação, o Executivo publicou o AI-5, concentrando e conferindo excepcionalidade maior ao presidente, limitando ou extinguindo liberdades democráticas e suspendendo garantias constitucionais. Ao contrário dos Atos Institucionais anteriores, não havia prazo estipulado para sua vigência e o Congresso Nacional foi fechado por tempo indeterminado.

Marcos Napolitano¹⁰¹ assevera que no início dos anos 70 do século XX, quatro tendências básicas configuravam uma cena cultural complexa e paradoxal com a decretação do referido Ato: o exílio e a censura, impingidos aos principais artistas e intelectuais, o crescimento notável dos meios de comunicação de massa, a propaganda ufanista do Regime Militar e a busca por novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental.

Alexandre Fiúza¹⁰² explica que a canção engajada no Brasil tinha como espaço de difusão e de recepção amplos setores de oposição política à ditadura. Isso fez com que alguns músicos partissem para o exílio em razão do chamado obscurantismo cultural trazido pelos militares, enquanto outros partiram do país em razão de suas atividades políticas, não totalmente desvinculadas de sua atuação artística. Além dos conhecidos casos de exílios de músicos brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré e Nara Leão, outros músicos menos conhecidos também se exilaram e foram acompanhados durante esse momento pelos órgãos de informação brasileiros e dos países onde viviam. Nesse período, nomes importantes de outros segmentos artísticos estavam

¹⁰¹ NAPOLITANO, op.cit., 2001, p. 81.

¹⁰² FIÚZA, op. cit., p. 240.

exilados, como o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Augusto Boal. O pedagogo Paulo Freire também se encontrava fora do país.

Durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1973), o país passou por um período de crescimento econômico conhecido como “Milagre Econômico Brasileiro”. Tal modelo se baseou na atração de capital estrangeiro por meio de investimentos, empréstimos e projetos desenvolvimentistas, promovendo o aumento da economia e o desenvolvimento de uma classe média com maior poder aquisitivo¹⁰³.

O clima de prosperidade veiculado pela mídia nacional e o vertiginoso crescimento dos meios de comunicação eletrônicos de massa fizeram parte do discurso oficial disseminado pelo governo militar. A indústria do entretenimento fomentou a produção e o consumo de discos e começou a formar um público segmentado de acordo com os padrões musicais, principalmente nos centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Dessa forma, a *soul music* obteve expressiva aceitação entre os negros¹⁰⁴. Os ouvintes jovens se tornaram alvo de maior interesse da indústria fonográfica e para suprir um mercado em crescimento, as gravadoras apostaram na música internacional (especialmente na *black music*) e nas canções compostas em inglês por brasileiros.

A programação radiofônica sofreu mudanças, como no caso da “Rádio Mundial AM” e do programa liderado por “Big Boy”, pseudônimo de Newton Duarte de Alvarenga. A carreira do radialista começou em meados dos anos 1960 na “Rádio Tamoio”. Ele se aproximava do público juvenil ao utilizar gírias e expressões diferenciadas, como o clássico *Hello, crazy people!* O repertório, composto principalmente por lançamentos musicais vindos dos Estados Unidos e da Europa, obteve grande repercussão entre parte dos jovens ouvintes, promovendo o surgimento dos chamados “Bailes da Pesada”.

Hermano Vianna explica que os primeiros bailes foram realizados no “Canecão”, nome de uma cervejaria localizada no bairro do Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. O antropólogo comenta que os “Bailes da Pesada” atraíam aproximadamente cinco mil dançarinos vindos de diferentes regiões da cidade. O conjunto das canções escolhidas pelos discotecários incluía *rock*, *pop* e principalmente *soul* de artistas como James Brown, Wilson

¹⁰³ Ainda, é importante destacar que alguns políticos do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) apontavam consequências negativas para o chamado “milagre brasileiro”. Carlos Fico argumenta que a desigualdade social era gritante, pois enquanto o país apresentava altas taxas de crescimento econômico e inflação sob controle, grande parte da população trabalhadora recebia menos que um salário mínimo. Entre os anos de 1964 e 1979, o valor real do salário mínimo caiu aproximadamente 25%, conforme demonstrava o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Sócio-Econômicos (DIEESE). **O Regime Militar no Brasil: 1964-1985**. São Paulo: Saraiva, 1998, p. 31.

¹⁰⁴ BAHIANA, op.cit., p. 48.

Pickett e Kool and The Gang¹⁰⁵. Os bailes no “Canecão”, até hoje reconhecido como o “palco nobre” da Música Popular Brasileira, não duraram muito tempo e foram transferidos para clubes nos subúrbios cariocas. Vianna reproduz a seguinte opinião do discotecário Ademir Lemos:

As coisas estavam indo bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile¹⁰⁶.

Os primeiros bailes não dispunham de equipamentos sonoros sofisticados e com o êxito das *Hi-Fis*, festas animadas por toca-discos e pouca iluminação, os seguidores resolveram formar suas próprias equipes de som. Vianna atesta que não se sabe ao certo qual foi a primeira equipe; no entanto, surgiram várias delas: *Black Power*, “Uma Mente Numa Boa”, “Célula Negra”, “Atabaque”, “Revolução da Mente”¹⁰⁷ e *Soul Grand Prix*. Esta, em especial, foi a responsável pela constituição de um dos eventos mais importantes da *black music* no Rio de Janeiro: a “Noite do Shaft”¹⁰⁸, no “Clube Renascença”.

O clube foi fundado no dia 17 de fevereiro de 1951 e continha vinte e nove sócios-fundadores, todos negros e bem sucedidos profissionalmente¹⁰⁹. A partir de 1960, ocorre uma mudança significativa nas atividades do “Renascença” com a incorporação dos concursos de misses e das rodas de samba. Na década seguinte, uma nova equipe passa a gerenciar o clube, buscando novos valores e objetivos, como comenta Sonia Giacomini:

¹⁰⁵ VIANNA, op. cit., p. 51. Os discos eram trazidos por DJs de importadoras que ficavam em Copacabana (Rio de Janeiro) ou vinham diretamente dos Estados Unidos. ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.34.

¹⁰⁶ Ademir Lemos. **Jornal da Música**, fevereiro de 1977 apud VIANNA, Ibidem, p. 51.

¹⁰⁷ Nome inspirado no disco *Revolution of the Mind* de James Brown.

¹⁰⁸ O título faz alusão a *Shaft*, filme estadunidense de 1971 dirigido por Gordon Parks. O filme ganhou notoriedade ao lançar um detetive negro, John Shaft, com um linguajar típico do bairro do Harlem e cabelo *black power*. *Shaft* pode ser considerado um dos primeiros filmes que inaugura a vertente chamada *blaxploitation* – filmes produzidos por negros e para negros. A trilha sonora de Isaac Hayes, um dos expoentes do movimento *soul*, ganhou o “Oscar” daquele ano.

¹⁰⁹ Sobre os primeiros frequentadores do clube, Sonia Maria Giacomini atesta: “[...] Ao contrário da maioria anônima e indiferenciada, eles eram verdadeiros indivíduos, com trajetórias individuais de vida, níveis de escolaridade, níveis de renda e posição na hierarquia ocupacional [...] a primeira Diretoria do Renascença apresenta uma extraordinária lista de detentores de títulos universitários, sobretudo quando se tem em vista o índice de escolaridade média da população carioca e, em particular, da população negra: ao lado do ourives, duas médicas, um médico, um professor (maestro) e um advogado (o presidente)”. Op.cit., p. 30-31.

[...] a nova geração acabará elaborando seu projeto em torno ao *soul* e ao baile do Shaft [...] Não obstante o olhar crítico que lançam sobre a tradição do clube e sobre a roda de samba em particular, das quais são originários, o novo projeto de que este grupo é portador também terá num estilo musical – mais especificamente [...] nas música *soul* – sua principal e mais abrangente forma expressiva e identitária¹¹⁰.

O *soul* constituiu um marco na história do clube. O grupo que liderou sua renovação tinha um projeto político-cultural voltado para a construção de uma identidade fundamentada em símbolos da cultura negra. Dom Filó, ou melhor, Asfilófilo de Oliveira Filho, foi uma figura importante no movimento *black* carioca. Em entrevista concedida à Rita Ribeiro, ele recorda:

O Renascença cresceu muito, mudou essa imagem e passou a ser um clube de referência cultural e, paralelo, esses jovens fizeram uma ação, pilotada pelo Haroldo de Oliveira que era um dos atores. Ele fez com que o teatro fosse uma outra força no Renascença criando o Orfeu Negro¹¹¹ ao ar livre. Na época, patrocínio da Letra S.A., contava com a participação de vários artistas, entre eles aqueles que começavam: Zezé Motta, nós tínhamos ali Martinho da Vila pilotando a área musical, Paulo Moura, Jorge ‘Mumbubu’, hoje é um grande cineasta, mas ele era um grande ator, e outros artistas Antônio Pompeu e por aí vai¹¹².

Dom Filó já vinha realizando um trabalho de conscientização voltado ao combate da doença de Chagas junto às comunidades do “Morro dos Macacos”, de Vila Isabel e do Salgueiro. No dia das palestras, ele exibia filmes sobre *jazz* e abordava brevemente temas como estudo, família, drogas e violência. Na “Noite do Shaft”, além da discotecagem, havia a projeção de *slides* com cenas do filme e fotos dos frequentadores do baile. Os relatos coletados por Giacomini revelam que a exibição dos *slides* era um momento muito especial da festa:

Era fascinante para os novatos e deixava ansiosos mesmo os frequentadores mais experimentados. Estar bem composto no estilo Shaft, mais que necessário, era particularmente compensador e gratificante, o que se entende quando se tem em vista a organização e apelos da festa: slides projetados nas paredes exibiam, alternadamente, imagens do Shaft e closes dos frequentadores. Nesses instantes, o participante se via em tamanho

¹¹⁰ Ibidem, p. 191.

¹¹¹ Durante nossa entrevista no “Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas” (Bairro de São Cristóvão, RJ), no dia 20 de agosto de 2009, por 3h30 e minutos, Tornado relatou que fez o teste para participar do filme “Orfeu Negro” do cineasta francês Marcel Camus. O filme é baseado na peça “Orfeu da Conceição” de Vinicius de Moraes e foi lançado em 1959.

¹¹² Dom Filó, 03 de julho de 2007 apud RIBEIRO, op.cit., p. 117.

umentado e era visto por todos. Celebrados e cotejados, lado a lado, o Shaft e o anônimo participante da festa, ambos nas mesmas dimensões, em cada qual igualmente presentes os signos que expressavam a adesão comum ao *soul*, à *alma* e ao *orgulho negros*, sintetizados e coagulados, de maneira perfeita, na figura do Shaft¹¹³.

Conforme algumas lideranças do baile expressaram na obra de Sonia Giacomini, o momento da projeção de *slides* era um dos mais importantes da festa, pois nele celebrava-se o *orgulho negro*, dando vida a um evento que simbolizava o núcleo de afirmação e vivência de um orgulho étnico: “[...] o *orgulho negro* supõe, propõe e promove uma coesão, uma espécie de solda entre os indivíduos que se reconhecem como iguais, operando como uma base fomentadora de vínculos, ligações, cimentando e conformando o grupo étnico consciente de si mesmo”¹¹⁴.

Os bailes foram ganhando notoriedade e com o aumento de dançarinos a “Noite do Shaft” foi transferida para clubes maiores, como o “Maxwell”, até chegar aos subúrbios cariocas¹¹⁵. Esses encontros passaram a chamar a atenção da polícia, e para driblar a censura Filó criou o *Soul Grand Prix* – “*soul* em alta velocidade”, pois mesclava slides *black* com cenas dos pilotos de Fórmula 1¹¹⁶. Vianna salienta que os bailes da *Soul Grand Prix*¹¹⁷ passaram a ter uma pretensão didática, desencadeando a criação do que a imprensa carioca chamaria de “Movimento Black Rio”:

Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (documentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais. Os dançarinos que acompanhavam a *Soul Grand Prix* (e também a equipe *Black Power*) criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas dos discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful”. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas,

¹¹³ GIACOMINI, op.cit., p. 195-196.

¹¹⁴ Ibidem, p. 196 e 210.

¹¹⁵ Lembramos que, para os organizadores do “Shaft”, o mais importante era atrair e reunir jovens negros das chamadas comunidades de baixa renda localizadas, majoritariamente, em subúrbios e áreas menos nobres da cidade do Rio de Janeiro.

¹¹⁶ ESSINGER, op.cit., p. 22 e 23.

¹¹⁷ A *Soul Grand Prix* entrou para o mercado fonográfico em 1975 ao lançar, pela *Top Tape*, a sua primeira compilação com o nome da equipe e produzida por Ademir Lemos. O disco inaugural foi *Le Bateau ao vivo* (1970). Seu lançamento aconteceu em um baile no “Guadalupe Country”, um clube que, apesar de grande, não comportou as quase quinze mil pessoas que apareceram por lá. O segundo LP da equipe foi lançado em 1976 e, naquele ano, vendeu mais que os discos de Roberto Carlos. Ibidem, p. 28-30.

principalmente *Sex Machine*, *Soul Power*, *Get on The Good Foot*, lotavam as pistas de dança¹¹⁸.

Vale salientar que *Wattstax*¹¹⁹ foi considerado o sucesso cinematográfico do movimento no Brasil. O filme-documentário, de 1972, foi dirigido por Mel Stuart e apresenta cenas do festival de mesmo nome. Com a proposta de ser uma espécie de “Woodstock Negro”, o evento recebeu mais de cem mil pessoas na cidade de Watts (Califórnia) e contou com a participação de músicos e grupos como Isaac Hayes (de *Shaft*), Albert King, “The Emotions”, Rufus Thomas e Johnnie Taylor. O documentário mescla cenas do festival e da vida urbana dos moradores de Watts. Frases de *Wattstax* como “I am somebody” (sou alguém) e “Sou negro, lindo, orgulhoso. Tenho que ser respeitado”, repercutiram entre a juventude negra dos bailes cariocas, assim como as obras do escritor negro estadunidense James Baldwin e do “Pantera Negra” Eldridge Cleaver, autores de “E pelas praças não terá nome” e *Soul in Ice* (“Alma no Exílio”), respectivamente¹²⁰.

Tony Tornado afirma que o “Black Rio” foi um movimento de conscientização. No entendimento dele, o movimento começou sem grandes perspectivas e com o único intuito de “animar a festa”. Todavia, o cantor reconhece que foi utilizado o pretexto da dança para aglutinar o maior número de pessoas. Temas como estudo e “consciência política” eram discutidos por eles¹²¹, como demonstra Giacomini:

Aqui e ali, entremeados por slides do Shaft e de artistas e personalidades negras eram projetadas nas paredes frases do tipo: “Eu estudo, e você?”, como a indicar que, além do visual *black power*, também o estudo fazia parte do ideal de *orgulho negro* que a festa promovia e propugnava [...] Outras características positivas são associadas aos líderes, entre elas a valorização do estudo e, através deste, de uma perspectiva de ascensão social que se encontra, por sua vez, fortemente associada [...] ao chamado *orgulho negro*¹²².

De acordo com Vianna o “[...] *soul* no Brasil é considerado importante para dar início a um processo em que ao deixar de ser *soul*, deixa de ser moda. A diversão só tem cabimento se transformar em conscientização”. Nesta direção, o *soul* perde suas características de pura diversão, passando a ser um meio importante para a superação do

¹¹⁸ VIANNA, op.cit., p. 56.

¹¹⁹ Mais detalhes sobre o filme-documentário no site: <http://www.wattstax.com/> Acesso em dezembro de 2009.

¹²⁰ ESSINGER, op.cit., p. 33.

¹²¹ Entrevista concedida no dia 20 de agosto de 2009 no “Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas”, bairro de São Cristovão, Rio de Janeiro.

¹²² GIACOMINI, op.cit., p. 197 e 205-206. Dom Filó se formou em Engenharia e Tony Tornado cursou Direito (porém, não concluiu) e se graduou em História, chegando a dar aulas em algumas escolas do Rio de Janeiro.

racismo no país, como alerta o estudioso, ao citar trecho de uma nota publicada na coluna Afro-América-Latina, “Jornal Versus”, em uma edição de 1978:

[...] 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 destaque¹²³.

Nilma Linio Gomes¹²⁴ atesta que embora o *soul* ser reconhecido como possibilitador de união da comunidade negra da época, suas expressões estéticas e musicais foram vistas com certa desconfiança por alguns militantes negros que, naquele momento, separavam o estético do político. Entretanto, essa ideia foi se modificando, pois a junção da estética e da política passou a ser vista como uma alternativa emuladora e incentivadora que possibilitasse aos jovens negros olhar a cultura de forma positiva, resultando em uma mudança de comportamento frente à questão racial¹²⁵. É o que podemos constatar na fala de Carlos Alberto Medeiros, membro da diretoria do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN)¹²⁶, nos anos 1970.

É claro que dançar *soul* e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si só, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação - a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e subsequente massacre escravistas e racistas – para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades¹²⁷.

¹²³ **Revista Versus**, maio/junho de 1978, p.42 apud VIANNA, op.cit., p. 58 e 60.

¹²⁴ GOMES, op.cit., p. 224.

¹²⁵ Gomes salienta que, com o passar dos anos, a temática do orgulho negro vai se enfraquecendo e os espaços dos bailes deixam de ser considerados, pelos militantes negros, como “fóruns de conscientização”. Durante a década de 1980, a militância negra diminui o contato com esses espaços para uma atuação em fóruns políticos. Partidos, sindicatos e associações de bairro passam a ser os espaços centrais dessa militância no sentido de cobrar um compromisso da esquerda com a questão racial (Ibidem, p. 224).

¹²⁶ No bojo dos acontecimentos da década de 1970 há o surgimento do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) no Rio de Janeiro, do Centro de Defesa do Negro do Pará (CEDENPA), do Centro de Cultura Negra (CCN) no Maranhão, do Movimento Negro da Amazônia (MOAM), do “Adé Dudu”, grupo de homossexuais negros da Bahia, entre outros. SILVA, Nelson F. Inocencio. **Consciência negra em cartaz**. Brasília: UnB, 2001, p. 39.

¹²⁷ MEDEIROS, Carlos Alberto. **Jornal da Música**, nº33, agosto de 1977, p. 16 apud VIANNA, op.cit., p. 57. Luiz A. de Oliveira Gonçalves salienta que no final da década de 1920, o protesto racial emerge em São Paulo e depois se propaga em outros Estados do país. Organizações baseadas na identidade étnica foram criadas. Em 1940, o protesto reaparece no Rio de Janeiro sob a forma de um ambicioso projeto cultural: Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias do Nascimento. Durante os anos 70 do século XX, uma nova onda de protestos, impulsionada por organizações negras de diferentes Estados brasileiros dão início à formação do Movimento Negro Unificado. Daí para frente, o conteúdo contestador dos negros vai ganhando novas formas organizacionais e novos espaços de publicidade. Nesse período, o projeto do movimento negro procurava associar cidadania e identidade negra, política e cultura, igualdade e direito à diferença. Os militantes

As festas chamavam a atenção pela quantidade de pessoas e peculiaridade de suas características. Além do “Black Rio” surgiram o “Black Bahia”, “Black São Paulo”, “Black Porto” (Porto Alegre) e “Black Uai” (Belo Horizonte). O governo militar, por sua vez, passou a considerar o movimento “perigoso”, perseguindo alguns de seus integrantes e dentre eles, Tony Tornado, que recorda:

Eles aproveitaram a oportunidade porque eu estava fazendo um movimento chamado Movimento Black Rio. Eles aproveitaram porque, “pô, esse negão tá agitando, vamos mandar ele embora. Ele tá falando pra negrada não alisar mais o cabelo. Ele tá falando que a maneira de se vestir é outra”... entende? “Ele é pernicioso”¹²⁸.

Sob esta ótica, Dom Filó relembra a ação dos órgãos policiais na época:

[...] a polícia bagunçava a gente, dava geral, era dura, mas não adiantou, a gente girava o mundo, a gente virava tudo para ir aos bailes das equipes. Então, isso gerou desde 72 até 78 uma ação, e como toda ação, tem a reação. E essa reação começa a acontecer a partir do momento que nós estamos juntando 10, 15 mil pessoas por final de semana. “Opa! Peraí, o que esses caras estão fazendo? O que é isso?”. Aí começam as ações. E nós estamos vivendo um momento de ditadura, repressão total. Começa o terrorismo em cima da gente. “Cadê o um milhão de dólares que a CIA botou aí pra fazer esse movimento? Isso aí é um dinheiro que veio de fora, isso é dinheiro que está sendo introduzido”. Só que não tinha droga, a gente bebia guaraná e queria dançar, esse era o papo. Ganhamos as páginas da Manchete, Fatos e Fotos. Isso daí fez com que o Black fosse para o mundo¹²⁹.

Como pudemos observar na fala de Filó, começaram a surgir especulações sobre o movimento ao passo de a polícia enfatizar a existência de financiamento na realização das atividades. Alexandre Fiúza¹³⁰ assinala que algumas versões oficiais advindas do aparato repressivo da ditadura podiam trazer, também, informações inverídicas, propositais ou não. Apesar de corresponderem a uma “fabricação” de informações, das quais as próprias

protestavam contra a exclusão socioeconômica e espaços, antes considerados exclusivamente “culturais” (ou de lazer), foram utilizados como meio de protesto político. Os movimentos negros no Brasil: construindo atores sócio-políticos. **Revista Brasileira de Educação** – Set/Out/Nov/Dez, 1998, nº 9, p. 33 e 47. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE09/RBDE09_05_LUIZ_ALBERTO_DE_OLIVEIRA_GONCALV_ES.pdf Acesso em dezembro de 2009.

¹²⁸ Entrevista concedida na Praça de Alimentação do “Barra Shopping”, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, pelo tempo de 2h30.

¹²⁹ Dom Filó, três de julho de 2007 apud RIBEIRO, op.cit., p. 122.

¹³⁰ FIÚZA, op.cit., p. 218.

estruturas do regime as alimentavam e delas se nutriam, muitas vezes traziam detalhes de seus vigiados que surpreendiam os próprios fichados.

O discurso presente em músicas de Gerson King Combo, principalmente em “Mandamentos Black”¹³¹ e *God Save the King* foi alvo de repressão policial. O cantor foi acusado de “levantar a bandeira negra”, como explica em entrevista concedida a Rita Ribeiro:

Por levantar bandeira negra que supostamente era levantar os negros, incitar a se revoltar. Em um programa de Haroldo de Andrade, famoso aqui, radialista. Ele fazia aquela mesa [...] – ‘olha, esse Gerson ele está levantando a bandeira negra – o povo lá, Federal (a polícia) ouvia. Eu estava em São Paulo quando a minha falecida esposa me ligou: - ‘olha tão falando que você tá não sei o quê. Tinha que ser preso. Não deu outra¹³².

Por meio da observação atenta de entrevistas e declarações (publicadas) de alguns integrantes do “Movimento Black Rio” e demais documentos que tivemos acesso, pudemos constatar que o discurso de valorização dos negros (disseminado pelo Movimento dos Direitos Civis e pelo “Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa” nos Estados Unidos) começava a circular em nosso país. Uma das fases mais importantes do “Black Rio” foi sua repercussão na mídia brasileira, sobretudo, a partir da matéria da jornalista Lena Frias: “Black Rio – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil”, publicada no Caderno B do “Jornal do Brasil”, em julho de 1976.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade [...]. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, onde fica o clube Coleginho,

¹³¹ “Brother, assumo sua mente, brother/ E chegue a uma poderosa conclusão, de que os blacks não querem ofender a ninguém, brother / O que nós queremos é dançar, dançar, dançar e curtir muito soul / Não sei se estou me fazendo entender / O certo é seguir os mandamentos blacks, que são, baby / Dançar como dança um black / Amar como ama um black / Andar como anda um black / Usar sempre o cumprimento black / Falar como fala um black / Eu te amo brother / Viver sempre na onda black / Ter orgulho de ser black / Curtir o amor de outro black / Saber, saber que a cor branca, brother, é a cor da bandeira da paz, da pureza, e estes são os pontos de partida para toda a coisa boa, brother / Divina razão pela qual eu amo você também, brother / Eu te amo brother”. Gerson King Combo. **Gerson King Combo**. Polygram, 1977. Esse disco é considerado um dos mais importantes da *black music* no Brasil. O álbum ficou esquecido durante muito tempo, sendo reeditado em CD, em 2001. Na contracapa do álbum há a reprodução de um telegrama de congratulações mandado por James Brown.

¹³² Gerson King Combo, 02 de julho de 2007 apud RIBEIRO, Ibidem, p. 115.

considerado um dos primeiros templos do *soul*, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes, ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna [...]. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de **blacks** ou de **browns**; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbirds; cujo bíblia é Wattstax¹³³, a contrapartida negra de Woodstock; cuja linguagem incorporou palavras como **brother** e **White**; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruffus Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é **I am somebody**; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Rio. É o *soul power*, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país¹³⁴[grifos do original].

A reportagem de Frias foi a primeira e a mais completa sobre o Movimento. Vianna atesta que as gravadoras descobriram um campo inexplorado e a indústria fonográfica tentou captar esse mercado por duas frentes: lançar coletâneas de grandes sucessos de baile com nomes das equipes mais famosas e criar o *soul* nacional. Todavia, o estudioso argumenta que a sonoridade dos arranjos do *soul* nacional (com exceção de Tim Maia) não agradou os dançarinos cariocas. Aos poucos, as gravadoras deixaram de apostar no “Black Rio”, visto que o próprio Movimento “andava em baixa”. Um exemplo disso foi quando a *Soul Grand Prix* trouxe para o Brasil o grupo estadunidense *Archie Bell and The Drells*. A equipe sofreu um enorme prejuízo e precisou vender seu equipamento de som para pagar as dívidas¹³⁵.

Ribeiro¹³⁶ comenta que o apogeu dos movimentos *black* pelo país aconteceu até meados dos anos 1970. A partir de então, um novo fenômeno musical emerge com grande força, a *disco music*¹³⁷ ou *discotheque*. Acerca disto, Ana Maria Bahiana assevera:

¹³³ O filme foi exibido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio (MAM) como comemoração do primeiro aniversário do IPCN. Em seu artigo, Lena Frias narra o episódio: “Aberta a bilheteria, rapidamente os 220 lugares ficam ocupados e, poucos minutos após, quase 320 pessoas comprimem-se na sala da Cinemateca. Lá embaixo, no pátio outros tantos ainda tentam entrar. Antes de iniciar a sessão, um membro do IPCN explica a razão da festa: ‘É a melhor forma que nós encontramos de comemorar o primeiro aniversário do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras. Não tem bolo nem vela *pra* apagar, mas tem um convite para vocês: vamos dar continuidade ao nosso trabalho, a partir da semana que vem com reuniões [...] O público repete as palavras, as frases, embora o sentido possa até ser desconhecido. E quando o reverendo Jessie Jackson aparece na tela conclamando os negros americanos à profissão de fé na própria raça, o cinema, a exemplo do que acontece em todas as exibições de Wattstax no Grande Rio, repete com ele as palavras que fazem chorar um jovem negro de 16 anos, Roberto, estafeta, que está a meu lado, espremido no corredor da cinemateca: ‘*I am somebody*’. Jessie Jackson fala na tela, com o punho erguido, braço dobrado para dentro, a multidão no estádio de Los Angeles repete gestos e palavras. Na pequena multidão reunida no MAM, como nas grandes reuniões nos ginásios da Zona Norte e Baixada, alguns punhos também repetem o movimento, e todo mundo dizia em coro, uns mais alto, outros quase sussurrando: ‘*I am somebody*’. FRIAS, Lena. Black Rio – O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 julho de 1976 – Caderno B, p. 4 apud RIBEIRO, op.cit., p.123.

¹³⁴ FRIAS, *Ibidem*, p. 1 apud RIBEIRO, op.cit., p. 121.

¹³⁵ VIANNA, op.cit., p. 59-61.

¹³⁶ RIBEIRO, op.cit., p. 130.

¹³⁷ Essinger define: “Na disco mantém-se o *groove*, só que com uma batida mais reta, sem aquelas síncopes tão marcadamente negras. Cordas em profusão ocupam o lugar dos metais em brasa. E os vocais tornam-se mais

[...] para a nova camada emergente de jovens brasileiros, brancos, de classe média, a discoteque apresenta-se como a “nova moda” [...] ela oferece [...] os atrativos da novidade, do “que está em uso lá fora”, a possibilidade da evasão pelo dispêndio da energia física e pelo atordoamento sistemático dos sentidos, via tecnologia sonora e aparato visual¹³⁸.

A estudiosa salienta que a *discotheque*, que vendeu grandes quantidades de discos em 1978,¹³⁹ inclusive, sob a influência do filme “Embalos de Sábado à Noite”¹⁴⁰ e da novela “Dancing Days”, não conseguiu atingir muitos músicos nacionais. Alguns deles se aproximaram com intenções de sátira (Gonzaguinha – “O Preto Que Satisfaz”), citação (Gilberto Gil – “Realce”) ou incorporação (Frenéticas – “Dancing Days”)¹⁴¹.

A incorporação de elementos da *black music* estadunidense por artistas brasileiros tem outros representantes. Em meados da década de 1960, Jorge Ben (atual Jorge Benjor) gravou canções que expressavam a influência *soul*. Na mesma época, o cantor Wilson Simonal assimilava elementos da *black music* ao seu estilo de interpretação e ao seu repertório. Tim Maia, depois de passar alguns anos nos Estados Unidos, regressou ao Brasil em fins dos anos 1960, fortemente influenciado pela *soul music*. Nos anos seguintes se destacaram outros intérpretes e compositores como Cassiano, Carlos Dafé e Sandra de Sá. Quanto aos instrumentistas, o pianista paulista Dom Salvador¹⁴² talvez tenha sido um dos precursores mais importantes.

A maioria desses músicos não é conhecida pelo grande público. Com o fim do “Black Rio”, vários deles se dedicaram a outras atividades. “Dom Filó” foi estudar nos Estados Unidos, retornando ao Brasil na década de 1980 para fundar, junto com Carlos Alberto Medeiros, a produtora de TV “Cor da Pele”. Tony Tornado deixou a carreira de

suaves, menos *soul* abrindo espaço para cantores com uma característica sutilmente operística – tanto que acabaram apelidadas de divas *disco*. A primeira música de sucesso a ser reconhecida como *disco* foi a instrumental *Love’s theme*, da *Love Unlimited Orchestra*, de Barry White”. Op.cit., p. 42-43.

¹³⁸ BAHIANA, op.cit., p. 48.

¹³⁹ Também nesse ano foi lançado o último LP de *soul* da *Soul Grand Prix*. O disco traz na capa um *black* se arrumando no banheiro e o nome da equipe aparece escrito com sangue em um espelho quebrado.

¹⁴⁰ O filme de John Badham conta a história de Tony Manero (John Travolta), um jovem descendente de italianos e morador do bairro do Brooklin (Nova Iorque) que sonha em fazer sucesso na pista de uma *discothèque*. As cenas de dança de Tony com a sua parceira Stephanie (Karen Lynn) são embaladas por uma trilha sonora que inclui três músicas do grupo *Bee Gees*: *Night fever*, *Staying alive* e *How deep is your love*.

¹⁴¹ BAHIANA, op.cit., p. 49.

¹⁴² Dom Salvador compôs em parceria com Arnaldo Medeiros “Uma Vida”, presente no primeiro álbum gravado por Tornado.

cantor para se dedicar à televisão e ao cinema¹⁴³. Porém, “Podes crer amizade”¹⁴⁴, canção de sua autoria e de Major, é tocada em bailes *black* até os dias de hoje.

A *soul music* parece ter sido interpretada entre parte da população jovem e negra das metrópoles do país como uma alternativa de referência identitária. Assim, alardear o “ser *soul*” não era suficiente, pois é necessário anunciar essa condição por meio de sinais externos que permitissem o reconhecimento por seus “iguais” e a afirmação da especificidade juntos aos “diferentes”¹⁴⁵. Nessa direção, a moda *soul*, expressada nas vestimentas e no cabelo *black power* foi fundamental entre os integrantes do “Black Rio” e, dentre eles, Tony Tornado.

1.3 – SOBRE O CONCEITO DE IDENTIDADE

O conceito de identidades tem permeado, cada vez mais, os trabalhos de estudiosos das diferentes áreas do conhecimento. De acordo com Stuart Hall¹⁴⁶, a recorrência do tema pela teoria social justifica-se pelo fato de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”.

A afirmação de que as identidades modernas estão se deslocando é fundamentada na ideia de que um tipo diferenciado de mudança estrutural está modificando as sociedades modernas no final do século XX, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade. Tais transformações alteram, ainda, nossas identidades pessoais, abalando a concepção que temos de nós mesmos, enquanto sujeitos integrados¹⁴⁷. Essa crise de identidade é observada por Kathrin Woodward ao comentar que temas como “identidade” e “crise de identidade” são recorrentes na atualidade e parecem ser vistos por sociólogos e teóricos como características das sociedades contemporâneas.

¹⁴³ Discutiremos mais sobre o assunto no segundo capítulo.

¹⁴⁴ Podes crer amizade/ Podes crer amizade/ Podes crer/ Podes crer/ Falei tá falado viu/ Tem que ser assim/ Se tu não tá na boa viu/Vai ter que se ligar em mim/Falei e tá falado viu/Tem que ser assim/Se tu não ta na boa viu/Vai ter que se ligar em mim/Se tu não ta na boa bixo procure se interar/A transa é muito boa bixo/Quem bóia vai dançar/Falei e tá falado viu/Tem que ser assim/Se tu não ta na boa viu/Vai ter que se ligar em mim/Se tu não ta na boa bixo procure se interar/A transa é muito boa bixo, quem bóia vai dançar/Podes crer amizade/Podes crer amizade/Podes crer/Podes crer. Toni Tornado. **Toni Tornado 1972**, Odeon.

¹⁴⁵ GIACOMINI, Sonia Maria. **A Alma da Festa**: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ/IUCAM, 2006, p. 199.

¹⁴⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 7.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

De imediato, compreendemos que a identidade é relacional, ou seja, ela precisa de algo exterior a ela (outra identidade) para existir. Sobre isso, Tadeu Tomaz da Silva assevera:

É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação. Quando digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. “Sou brasileiro” – ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido¹⁴⁸.

Em outras palavras, a frase “sou brasileiro”, utilizada como exemplo pelo autor, traz em seu bojo uma série de expressões negativas de identidade e de diferença, uma vez que ao dizermos “sou brasileiro”, estamos também atestando “não sou argentino”, “não sou francês”, etc. Assim, as afirmações sobre diferença dependem de uma série de declarações negativas sobre outras identidades. O estabelecimento da diferença enquanto conceito pode ser construído de forma negativa. Isso acontece por meio da exclusão ou marginalização daqueles que são percebidos como “os outros”. Do mesmo modo pode ser interpretado como fonte de diversidade quando, por exemplo, alguns movimentos sociais celebram a diferença - *black is beautiful* - em contraposição à lógica do racismo¹⁴⁹.

Levando-se em consideração que as identidades são produzidas por meio da marcação da diferença, Woodward compreende que isso pode ocorrer por meio de sistemas simbólicos de representação e pela exclusão social. Nas relações entre os indivíduos, essas formas de diferença, simbólica e social, são estabelecidas pelos sistemas classificatórios. Estes aplicam um princípio de diferença a uma população de tal forma que seja capaz de dividi-la em ao menos dois grupos opostos: nós/eles; eu/outro. A estudiosa explica, ainda, que os modos pelos quais a cultura determina fronteiras e distingue a diferença são fundamentais para que possamos compreender as identidades. A diferença é o que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições. Sua marcação, portanto, é o componente-chave em qualquer sistema de classificação:

Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os

¹⁴⁸ SILVA, Tadeu Tomaz. A produção social da identidade e da diferença In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 74-75.

¹⁴⁹ RIBEIRO, op. cit., p. 62.

meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social¹⁵⁰.

Outra importante característica relacionada ao conceito de identidade implica em reconhecermos que ela é uma construção social e está sujeita a relações de poder. Sob esse ponto de vista, Manuel Castells¹⁵¹ entende por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, um conjunto de atributos culturais inter-relacionados. Desse modo, para um mesmo indivíduo podem existir múltiplas identidades e tal pluralidade é sempre fonte de tensão e contradição na autorrepresentação e na ação social. O estudioso assinala a necessidade de estabelecermos diferenças entre identidade e o que a sociologia tem denominado de papéis e conjunto de papéis. Estes são definidos por normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade. Sua importância no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende de negociações e acordos entre os indivíduos e essas instituições e organizações. As identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por ele originadas e construídas através de um processo de individualização. Embora as identidades também possam ser formadas a partir de instituições dominantes, elas apenas assumem tal condição quando os atores sociais as interiorizam, construindo o seu significado com base nessa interiorização. As identidades, como salienta Castells, são fontes mais importantes de significado do que os papéis devido ao processo de autoconstrução e individualização que as envolvem.

Partindo do pressuposto de que todas as identidades são construídas, Castells depreende que a questão crucial reside em depreendermos como, a partir de que, por quem e para que isso acontece. Ele nos mostra que a construção social das identidades se constitui a partir de atributos históricos, geográficos, sociais e culturais específicos, em um contexto sempre marcado por relações de poder. Os indivíduos e os grupos sociais transformam esses materiais e redefinem seu sentido em função de determinações sociais e de projetos culturais que se enraízam na sua estrutura social e na sua visão de tempo e espaço. O *por quem* e os *porquês* determinam o conteúdo simbólico da identidade cultural construída e sua significação para os que se identificam ou se situam fora dela¹⁵².

¹⁵⁰WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, op.cit, p. 39-41.

¹⁵¹ CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 22-23.

¹⁵² Ibidem, p. 23.

Sendo a construção social da identidade marcada por relações de poder, Castells propõe uma distinção entre três formas e origens de construção das identidades: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto. A identidade legitimadora é elaborada pelas instituições dominantes da sociedade a fim de estender e racionalizar sua dominação sobre os atores sociais. Essa forma de construção de identidade origina uma sociedade civil, ou melhor, um conjunto de organizações e instituições, assim como uma série de atores sociais estruturados e organizados, que reproduzem a identidade que racionaliza as fontes de dominação.

A identidade de resistência é produzida por atores sociais que se encontram em posições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação. Seus elementos produzem formas de resistência e sobrevivência baseadas em princípios diferentes àqueles que orientam as instituições da sociedade. Castells argumenta que esse, talvez, seja o tipo mais importante de construção de identidade em nossa sociedade, pois “dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável [...]”¹⁵³. O autor esclarece que essa identidade leva à formação de comunas ou comunidades que estabelecem seus próprios mecanismos de resistência à dominação estrutural, seja pelos fundamentalismos religiosos, étnicos e, ao que nos parece, pela *black music* em suas diversas manifestações. Nesse processo, inverte-se o discurso opressor, estabelecendo mecanismos de “exclusão dos que excluem pelos excluídos”, ou seja, a construção de uma identidade defensiva nos termos das instituições/ideologias dominantes, revertendo o julgamento de valores e, ao mesmo tempo, reforçando os limites de sua resistência¹⁵⁴.

A identidade de projeto proporciona a criação de uma nova identidade que redefine sua posição na sociedade, buscando a transformação de toda a estrutura social. De acordo com tal perspectiva, a construção da identidade consiste em um projeto de vida diferente com base em uma identidade oprimida; porém, expandindo-se no sentido da transformação da sociedade como prolongamento desse projeto de identidade. A dinâmica das identidades no decorrer dessa cadeia mostra como as identidades não podem ser uma essência ou ter um valor progressivo ou regressivo em si, fora do contexto histórico.

Ao afirmarmos que a construção social da identidade é marcada por relações de poder, recuperamos novamente Silva, o qual atesta que as identidades não são simplesmente definidas, e sim, impostas:

¹⁵³ Ibidem, p. 25.

¹⁵⁴ CASTELLS, op.cit., p. 25 e RIBEIRO, op.cit., p. 65.

Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas [...] Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais assimetricamente situados, de garantir acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes [...] onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder. A diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas¹⁵⁵.

Todavia, o autor indica a existência de outras marcas da presença de poder: incluir/excluir, demarcar fronteiras, classificar e normalizar. A afirmação da identidade e a marcação da diferença sugerem operações de incluir e de excluir no sentido de que ao dizermos “o que somos” implica em dizermos, também, “o que não somos”. Logo, a identidade e a diferença se traduzem em declarações sobre quem pertence e quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Sob o prisma de Silva, dividir o mundo entre “nós” e “eles” significa classificar, hierarquizar e atribuir diferentes valores aos grupos classificados. A forma mais importante de classificação é aquela que se estrutura em torno das chamadas oposições binárias¹⁵⁶.

Alguns estudiosos criticam a oposição binária. Eles entendem que os termos em oposição recebem uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro¹⁵⁷.

Outra marca de poder destacada por Silva é a normalização tendo em vista que fixar uma determinada identidade, como a norma, é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças:

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade¹⁵⁸.

¹⁵⁵ SILVA, op.cit, p. 81.

¹⁵⁶ Lembramos que segundo Silva, o filósofo francês Jacques Derrida salienta que as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas, visto que, em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa. Ibidem, p. 83.

¹⁵⁷ WOODWARD, op.cit, p. 50.

¹⁵⁸ SILVA, op.cit, p. 83.

Do mesmo modo, se a definição da identidade depende da diferença, a significação do normal está sujeita à explicação do anormal. Nesses termos, aquilo que é deixado de fora é sempre parte do entendimento e da constituição do “dentro”. A explicação daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente “assombrada” pelo seu “outro”, sem cuja existência ela não faria sentido tendo em vista que a diferença é parte ativa da formação da identidade¹⁵⁹.

Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio de seus antecedentes históricos. O que pode ser visto como um simples argumento sobre o passado e a reafirmação de uma verdade histórica pode nos dizer mais sobre a nova posição-de-sujeito. Nesse sentido, a redescoberta do passado está inserida no processo de construção da identidade, que, conforme já salientamos, é marcado por conflito, contestação e uma possível crise. Woodward assinala que na base da discussão sobre tais questões reside a tensão entre as perspectivas essencialista e não-essencialista. Enquanto aquela sugere a existência de um conjunto autêntico de características que todos partilham e que não se modifica com o passar do tempo, esta salienta as diferenças. Em seus estudos, Stuart Hall desenvolve o conceito não-essencialista de identidade, compreendendo que tal concepção não possui como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, “o mesmo”, idêntico a si mesmo ao longo do tempo, e acrescenta:

[...] Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação¹⁶⁰.

Em outras palavras, Hall defende que é justamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso, que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem das relações de poder e são construídas por meio da diferença. Isso implica no reconhecimento de que é apenas por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que

¹⁵⁹ Ibidem, p. 84.

¹⁶⁰ HALL, Stuart. Quem precisa da Identidade? In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 108.

não é, com precisamente aquilo que falta, que o significado “positivo” de qualquer termo – e assim, sua “identidade” pode ser construído. As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego em decorrência de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. A unidade e a homogeneidade interna que o termo “identidade” assume como fundamental não é uma forma natural, mas uma construção de fechamento. Afinal, “toda identidade tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado”¹⁶¹.

Nessa direção, Stuart Hall define três diferentes concepções relacionadas ao conceito de identidades ancoradas no sujeito do Iluminismo, no sujeito sociológico e no sujeito pós-moderno. O primeiro sujeito se baseia em uma concepção da pessoa humana enquanto um indivíduo totalmente unificado e dotado das capacidades de razão, consciência e ação que emerge, pela primeira vez, com o nascimento do sujeito. Desse modo, o centro essencial do “eu” seria a identidade de uma pessoa. Já a noção de sujeito sociológico expressa a complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não é autônomo, mas sim, formado a partir da sua relação com pessoas que lhe mediavam valores, sentidos e símbolos. Em outras palavras, a noção de sujeito sociológico pressupõe que a identidade é formada na relação entre o “eu” e a sociedade:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis¹⁶².

Porém, o intelectual assegura que o sujeito possuidor de uma identidade estável e unificada está se tornando fragmentado uma vez que ele não é composto de uma, e sim, de várias identidades, por vezes, contraditórias. O sujeito pós-moderno, que surge nesse processo assume diferentes identidades e em diferentes momentos, pois: “[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma

¹⁶¹ Ibidem, p. 109-110.

¹⁶² HALL, op.cit., 2005, p. 12.

multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”¹⁶³.

Ribeiro¹⁶⁴ salienta que as identidades se comunicam, se aproximam e se distanciam de acordo com a experiência. A diversidade caracteriza as relações sociais e convoca novas percepções dessas relações que se estabelecem. A configuração de uma identidade a partir de um estilo musical pode revelar a necessidade de reconhecimento do outro, saindo da invisibilidade social e criando uma forma de resistência frente às estruturas sociais hegemônicas.

Como pudemos verificar nos dois primeiros tópicos deste capítulo, a *black music* se desenvolveu ao longo do século XX como representante de uma identidade negra. Assim como a dança e o cumprimento, o traje dos integrantes do “Black Rio” teve uma importância fundamental na constituição do grupo, na particularização do movimento *soul* e no processo de elevação da autoestima de seus participantes.

Mas seria exagero afirmar que para parte da população negra jovem, de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, a *soul music* poderia ter se convertido numa forma comum de comportamento, gosto musical e identidade? Na sequência trataremos de alguns elementos comuns da moda *soul* e sobre suas interrelações com a questão da construção de identidades.

1.4- MODA *BLACK*: POSTURA, GESTUAL E INDUMENTÁRIA

“Roupas não são jamais uma frivolidade, são sempre expressões das tensões sociais [...] fundamentais de uma época”¹⁶⁵. As palavras de James Laver nos fazem refletir acerca da relevância do vestuário no processo de construção das identidades. Nessa direção, compreendemos que ao criar identidades entre os seus usuários, a moda possui a capacidade de revelar posturas políticas e afirmar a individualidade. Além disso, ela nos fornece elementos significantes para a análise do comportamento de determinados grupos e indivíduos.

¹⁶³ Ibidem, p. 13.

¹⁶⁴ RIBEIRO, op.cit., p. 67.

¹⁶⁵ LAVER, James. *Dandies*, 1968 apud CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006, p. 65.

As teorias em torno da moda datam do final do século XIX e início do XX, quando intelectuais, artistas e escritores começaram a se interessar pelo tema. Diana Crane comenta: “[...] Literatos e pintores descobriam nas ruas e nos espaços de consumo das grandes cidades o cenário de uma nova trama social na qual a aparência sobressaía como um elemento de destaque”¹⁶⁶. Em países da Europa e Estados Unidos, por exemplo, vários aspectos da identidade poderiam ser expressos por meio do vestuário, como a identidade regional, religião e segmento social.

A moda se disseminou em grande escala para todo o mundo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No final da década de 1950, a chamada geração *baby-boom*¹⁶⁷ buscou na música e no cinema os modelos de afirmação para sua identidade. Nos anos posteriores, a música popular foi significativa para os fãs, que consideravam os músicos referências importantes na construção de sua identidade, como salienta Crane:

[...] Milhares de pequenas bandas que tocam em bares e discotecas contribuem para desenvolver novos estilos e promover a evolução dos estilos já consagrados. As mesmas redes sociais que geram improvisação e inovação musicais também produzem os estilos de “moda de rua”. [...] As tendências do vestuário oriundas da música popular vêm e vão muito rapidamente, transmitidas em parte pela televisão paga e difundidas dos Estados Unidos para outros países. Lucros extraordinários para confecções que atendem o mercado jovem dependem da seleção de roupas de músicos de *rap* dos bairros negros¹⁶⁸.

Airton Embacher¹⁶⁹ assinala que a transformação veloz dos modismos, aliado aos acontecimentos sócio-políticos dos anos 1960, revelava a imensa incerteza com relação ao futuro. Com a liberação sexual, a luta dos negros e das mulheres e o movimento *hippie*, a moda passou a ter características políticas. No final da década, as tendências futuristas e a linguagem oriental se destacaram, assim como o uso do “*jeans* recriado”¹⁷⁰. Enquanto no século XIX e início do XX, o *jeans* aparecia associado ao vestuário usado pelos trabalhadores braçais, entre as décadas de 1930 e 1960, ele adquiriu conotações articuladas aos comportamentos considerados rebeldes, como os que buscavam a liberdade e igualdade

¹⁶⁶ CRANE, Ibidem, p.9.

¹⁶⁷ Geração nascida nos Estados Unidos após o término da Segunda Guerra Mundial.

¹⁶⁸ CRANE, op.cit, p. 364-365.

¹⁶⁹ EMBACHER, Airton. **Moda e Identidade**. São Paulo: Anhembi, 1999, p. 52.

¹⁷⁰ A tendência da recriação tornou-se mais forte com o uso do crochê, por exemplo.

social, figurando como peça recorrente das vestes de motociclistas, artistas, pintores, ativistas de esquerda e *hippies*¹⁷¹.

Nos anos 1960, a moda buscou inspiração no passado, precisamente naquela dos anos 20 e 30 do mesmo século. As estampas florais, as anáguas rendadas e os chapéus de palha adornados com flores do campo predominaram. Os jovens *hippies* de *Woodstock* ostentavam seus *jeans* bordados com aplicações de flores, calças bocas-de-sino e camisas com estampas indianas (influência do Oriente), saias compridas e flores espalhadas pelos longos cabelos. Por serem baratos e fáceis de usar, a camiseta¹⁷² de malha e o *jeans* (cada vez mais apertado ao corpo), tornaram-se muito populares. Na década seguinte, o *punk*¹⁷³ foi um dos fenômenos e se caracterizava pelo uso de muitas correntes e cabelos eriçados e descoloridos.

Nesse contexto, a moda *soul* representava o movimento de afirmação da identidade negra¹⁷⁴. Segundo Giacomini¹⁷⁵, o termo *soul* é usado para designar vários aspectos relacionados ao negro estadunidense; porém, como já salientamos, ser *soul* não é suficiente “[...] é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade, ambos juntos aos diferentes”. De acordo com autora, a moda *soul* mantém uma relação direta e ininterrupta com o costume. Mas, devido ao seu compromisso específico com um grupo étnico, em condição minoritária, o diálogo estabelecido parece seguir duas vertentes. Se, por um lado, notamos que a moda *soul* dialoga com outros modismos

¹⁷¹ CRANE, op.cit, p. 346-347. Acerca do *jeans*, Ana Maria Bahiana acrescenta: “As calças Rancheira e Faroeste existiam desde os 50, a Topeka saiu nos anos 60, mas todas tinham o mesmo defeito – não desbotavam de jeito nenhum e, duras de goma, tinham até vinco. Em 1972 foi lançada a US Top que fazia as duas coisas muito bem - desbotar e amolecer. Seguiu-se a Hippie (o nome era esse mesmo...) da Fjord, que tinha um comercial ao som de “Flying”, dos Beatles. Pegando carona nos novos tempos, a Rancheira lançou as jaquetas de brim índigo em 1970 – igualmente duronas e azulonas, embora a campanha publicitária garantisse que RAM ‘o casaco dos jovens, o paletó do pra frente, o cobertor do mais por dentro’”. BAHIANA, Ana. **Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito louca**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 33.

¹⁷² Sobre a camiseta, Bahiana recorda: “Nos 50 eram brancas, nos 60 tinham coisinhas escritas, nos 70 começaram a viver seus dias de glória. No esquema mais comportado, eram Hering de cores pastéis, gola redonda ou com três botõezinhos sobre uma tira de cetim. Estas eram chamadas ‘de português’. Op. cit., p. 33.

¹⁷³ No início da década de 1970, “Laranja Mecânica” (filme produzido por Stanley Kubrick e lançado na Inglaterra em 1971), popularizou imagens relacionadas à ficção científica e um modo de se vestir que mais tarde se identificou com o *punk*. Este estilo surgiu como expressão de nihilismo na Inglaterra britânica e foi adotado mundialmente por adolescentes, como meio de expressar suas angústias individuais. CRANE, op.cit, p. 368-369.

¹⁷⁴ Diana Crane destaca que a vestimenta enquanto forma de contestação já era uma característica usada pelos negros estadunidenses desde a década de 1930. O terno *zoot* (uma espécie de paletó na altura dos joelhos, com ombros largos e retangulares e ombreiras, confeccionado em cores fortes, como azul celeste), imediatamente identificava quem o vestia como parte de uma cultura diversa da branca, pois era oferecido apenas em bairros negros e era usado somente por negros e hispânicos. O traje era uma afirmação contundente da identidade negra. *Ibidem*, p.361.

¹⁷⁵ GIACOMINI, op.cit., p. 199.

predominantes na sociedade - mas, em geral procura se diferenciar deles - também tende a buscar nos figurinos certa originalidade e autenticidade¹⁷⁶.

Nas vestes dos participantes do “Movimento Black Rio” e da “Noite do Shaft” (anos 1970) não podiam faltar óculos, grandes chapéus, blazers (lascado atrás), terno branco, gravatas borboleta, longos casacos, calças estreitas na cintura e sapatos coloridos e do tipo “plataforma”. O uso de camisetas pintadas à mão também era recorrente, como aquelas que reproduziam a capa do disco de James Brown *Revolution of the Mind* (1971), onde cantor aparece atrás das grades¹⁷⁷. A moda *soul* se caracterizava pela extravagância da junção de peças coloridas, com elementos relacionados a representações da cultura africana e pela elegância dos ternos. Giacomini acrescenta:

Sempre aos domingos, por volta das 18 horas, inicia-se a movimentação dos jovens frequentadores do baile *soul* do Renascença – a Noite do Shaft, ou simplesmente o Shaft. Eles começam a se preparar para a festa, que se inicia regularmente às 20 horas. Os preparativos a que se entregam são variados e trabalhosos: altos sapatos de salto plataforma, alguns com três cores, designados *cavalos de aço*, roupas cheias de tachinhas, calças muito justas, coladas ao corpo. Tudo concorre para transformar o ato de vestir-se em tarefa demorada. E, ainda, há que enfrentar a longa e cuidadosa montagem do cabelo *black power*, função que, em uma de suas versões mais elaboradas, consumia cerca de 40 minutos¹⁷⁸.

Entendemos que o “modo *soul* de se vestir” foi determinante para a afirmação da identidade de grande parcela da juventude negra brasileira. Ribeiro¹⁷⁹ relata a existência de dois grupos: o que se identificava com os ideais africanos e aquele mais próximo ao “poder negro” dos *Black Panthers*.

Ao analisarmos as imagens de Tony Tornado em revistas da década de 1970¹⁸⁰, verificamos a presença de alguns elementos constituintes da moda *soul* como o uso de ternos, calças “boca-de-sino”, sapatos “cavalo de aço”, camisas com estampas coloridas e batas africanas. A utilização de acessórios como óculos de sol redondo e colorido (comum entre os *hippies* nos anos 1960 e 1970), adornos de pescoço (lenços coloridos e estampados, colares de metal). Aliás, notamos que Tornado usava correntes e colares, (como fazem alguns cantores

¹⁷⁶ Ibidem, p. 201.

¹⁷⁷ ESSINGER, op.cit., p. 32.

¹⁷⁸ GIACOMINI, op.cit., p. 193.

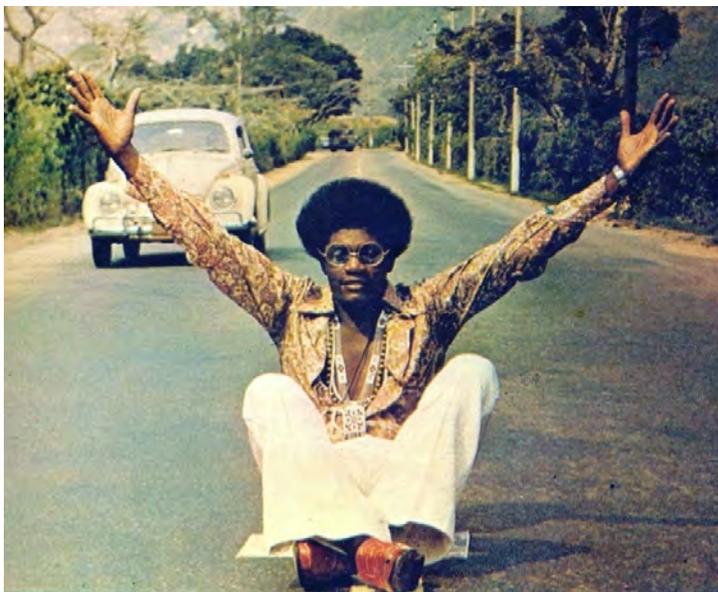
¹⁷⁹ RIBEIRO, op.cit., p. 162.

¹⁸⁰ Coletamos aproximadamente quarenta imagens de Tony Tornado em edições dos anos 1970, 1971 e 1972. Os periódicos pesquisados foram as revistas : “Amiga”, “Manchete”, “Aconteceu”, “Fatos e Fotos”, “Intervalo” e “Veja”.

de *hip hop* nos dias atuais), porém essa não é uma prática inovadora e possui uma série de significados.

Raul Lody¹⁸¹ adverte que nas religiões de origem africana, o sagrado se expressa como uma celebração dos sentidos humanos que atribui significados às formas, cores, indumentárias, insígnias, movimentos, gestos, sabores, odores, etc. Ao contrário de outras religiões, em que a perfectibilidade moral e espiritual seria associada ao desligamento das coisas terrenas, nas religiões afro-brasileiras tais elementos eram valorizados na manifestação do sagrado. Os fios-de-contas e os colares de metal¹⁸², por exemplo, desempenham inúmeros papéis e são considerados símbolos de proteção aos seus usuários.

Nas duas imagens que seguem, notamos elementos constituintes do visual *black* no modo de se vestir do cantor:



Tony Tornado: Ele se entrega de corpo e alma à sua primeira viagem
Revista Manchete, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 6.

¹⁸¹ LODY, Raul. **Jóias de Axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo – A Joalheria Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 9-21.

¹⁸² Nesse caso, existe uma referência à Ogum, o orixá que domina todos os metais, especialmente o ferro (Ibidem, p. 9-21).

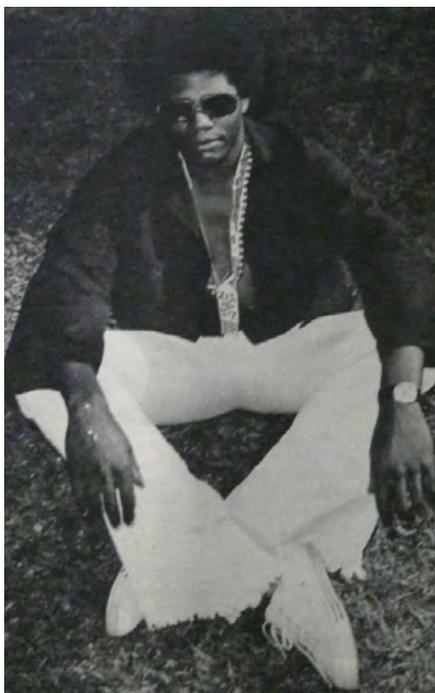


Antônio Adolfo, Tony Tornado e Tibério Gaspar
Revista Fatos e Fotos n° 509, cinco de novembro de 1970.

Nas imagens subsequentes, reconhecemos certa associação às representações do “poder negro”. A postura de Tornado em ambas as imagens, aliada à sua indumentária, suscitaram questões instigantes: a jaqueta, o cinto, as calças dentro das botas de couro preto usados por ele durante sua apresentação no V Festival Internacional da Canção (1970) estariam aludindo à farda dos militares e ao poder repressivo que representavam? Poderiam implicar em uma crítica à condição subalterna do negro, por sua vez, articuladas a inferioridade ou a escravidão?



Tony Tornado interpretando “BR-3” no V Festival Internacional da Canção, 1970
Revista Manchete, nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 12.



“Sou negro sim, e ninguém rirá de mim”
Revista Amiga, nº 17, setembro de 1970, p. 20-21.

As imagens nos informam sobre o modo como o cantor queria se inserir e, principalmente, na forma como ele queria ser percebido pelo grupo. Erner¹⁸³ esclarece que a moda é, antes de tudo, uma maneira de elaborar a identidade. Pela aparência que assume, um indivíduo se situa em relação aos outros e a si mesmo. Nessa condição, a moda é um dos meios que ele utiliza para se tornar ele mesmo. Diana Crane, por sua vez, assinala que os estilos de roupas possuem sentidos diferentes para os grupos sociais. Os estilos das roupas são significativos para os grupos nos quais se originam e são usados, mas, frequentemente, parecem incompreensíveis para os que estão fora desses contextos sociais¹⁸⁴.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 1969, Tony Tornado não passou despercebido. O cantor trajava um terno amarelo, sapato colorido e seus cabelos estavam pintados. Ele conta que foi levado ao DOPS enquanto ironicamente os policiais o chamavam de “marciano”¹⁸⁵.

Assim como a indumentária, o cabelo constitui outro destacado elemento na composição do visual *black*. Diferente dos anos 1950, quando se buscava a eliminação da ondulação, na década de 1960, visava-se dar ao cabelo uma aparência “natural”, pois passou a ser usado sem alisamento e em tamanho maior. O volume e a textura do “penteadado *soul*” pareciam expressar o compromisso com a ancestralidade africana e marcam a diferença face aos arranjos utilizados pelos brancos. Nessa direção, acordamos com Nilma Lino Gomes¹⁸⁶ quando compreende que o cabelo deve ser pensado não somente como parte do corpo biológico, mas, sobretudo, como linguagem, veículo de expressão e símbolo de resistência cultural.

Referindo-se aos anos 1960 nos Estados Unidos, Byrd e Tharps observaram que o cabelo sinalizava, entre os jovens negros daquele país, uma das formas de identificação com o *soul*, principalmente no período em que se celebrava o *black is beautiful* (negro é lindo):

[...] Em meados dos anos sessenta o cabelo negro sofreu sua maior mudança desde que os africanos chegaram na América. A percepção do cabelo deixou de ser um estilo e se tornou uma afirmação [...] O cabelo passou a simbolizar ou bem um movimento contínuo em direção à integração no sistema político americano ou um clamor crescente pelo poder negro e o nacionalismo negro (...) Foi uma época em que o cabelo assumiu uma

¹⁸³ ERNER, Guillaume. *Vítimas da moda?* São Paulo: Senac- SP, 2005, p. 220, apud RIBEIRO, op.cit, p. 159.

¹⁸⁴ CRANE, op.cit, p. 47.

¹⁸⁵ CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir. O cantor de ‘BR-3’ que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de *soul music*. **Isto é GENTE**, 13 de outubro de 1999. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm Acesso em: julho de 2009.

¹⁸⁶ GOMES, op.cit, p. 20.

posição central – tal como os cartazes, emendas constitucionais e as passeatas – na definição de uma identidade negra frente ao mundo exterior¹⁸⁷.

Durante os anos 60 e 70 do século XX, o cabelo crespo carregou significados culturais, políticos e sociais. Nessa época, ativistas negros estadunidenses, entre eles os membros dos *Black Panthers*¹⁸⁸, usaram o estilo de cabelo chamado *black power*. Gomes¹⁸⁹ informa que existem algumas diferenças entre esse tipo de cabelo e o denominado “afro”. *Black power* está mais associado ao estilo de cabelo “crespo natural”, bem cheio (às vezes chamado, pejorativamente, de “capacete”) e com cortes redondos ou quadrados (conhecido como “marmitão”). O “afro” se refere, também, ao cabelo “crespo” e natural, entretanto, com corte mais baixo e, geralmente, formando desenhos geométricos, ondulados ou de figuras na nuca.

Tais diferenças podem ser notadas nas imagens seguintes, onde aparecem Ângela Davis¹⁹⁰ e o “pantera negra” Huey P. Newton.

¹⁸⁷ BYRD, Ayana D. e THARPS, Lori L. **Hair story:** untangling the roots of black hair in America. New York: St. Martin’s Griffin Press, 2002, p. 51 apud GIACOMINI, p. 202-203.

¹⁸⁸ Gomes assevera que assim como os “Panteras Negras” nos EUA, o Movimento de Consciência Negra na África do Sul nas décadas de 60 e 70 do século XX ajudou a pensar estratégias políticas de combate ao racismo, e também formulou um conjunto de idéias que inspiraram o ativismo de jovens militantes negros em outros países. A rejeição a padrões estéticos que lembravam a herança branca e européia e a exaltação dada à cultura africana era uma forma de promover o autoconhecimento e a autoestima do negro. Op.cit, p.219.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 218-219.

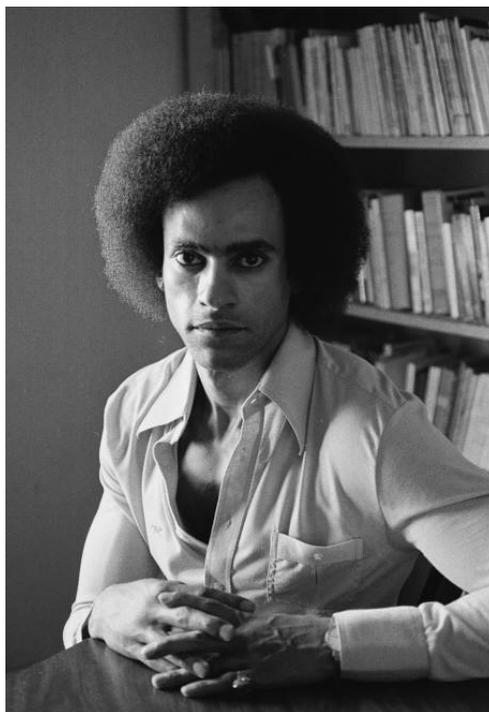
¹⁹⁰ Ângela Yvonne Davis nasceu no dia 26 de janeiro de 1944 em Birmingham (Alabama). Durante os anos 1960 foi aluna de Theodor Adorno e Oscar Neg e entre 1963 e 1964 cursou Literatura na Universidade de Sorbonne, Paris. Por influência de Herbert Marcuse, filiou-se ao Partido Comunista dos Estados Unidos. Publicou vários livros e dentre eles: *Women, Race and Class* (“Mulheres, Classe e Raça”), *If They Come in The Morning: Voice Of Resistance* (“Quando Vier o Amanhecer: Vozes da Resistência”) e *Blues Legacies And Black Feminism*. (“O Legado do Blues e o Feminismo negro”). Este retrata a contribuição das mulheres negras do início do século XX para o feminismo, principalmente através de cantoras como Billie Holiday e Bessie Smith. Dados disponíveis em <http://www.palmares.gov.br/> Acesso em agosto de 2009.



Ângela Davis

“Ela é um doce anjo negro/ por que vocês não lhe dão uma chance?/
ela é um doce anjo negro/ e não uma doce escrava negra”
(*Sweet Black Angel*, Rolling Stones, 1972).

(Imagem disponível em site: <http://theblackwhole.wordpress.com/2009/09/24/didnt-we-promise-u-102/>
Acesso em novembro de 2009).



Huey Newton

(Imagem disponível em site: <http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb338nb290/>
Acesso em outubro de 2009).

No auge do movimento *soul*, no final da década de 1960, alguns cantores brasileiros aderiram ao chamado cabelo *black power*, dentre eles, Tony Tornado. No caso brasileiro, a construção da(s) identidade(s) negra(s) sempre foi marcada por processos tensos e complexos, conforme atesta Gomes:

Essas identidades foram (e têm sido) ressignificadas, historicamente, desde o processo da escravidão até às formas sutis e explícitas de racismo, à construção da miscigenação racial e cultural e às muitas formas de resistência negra num processo – não menos tenso - de continuidade e recriação de referências identitárias africanas. É nesse processo que o corpo se destaca como veículo de expressão e de resistência sociocultural, mas também de opressão e negação. O cabelo como ícone identitário se destaca nesse processo de tensão, desde a recriação de penteados africanos, passando por uma estilização própria do negro no Novo Mundo, até os impactos do branqueamento¹⁹¹.

Kabengele Munanga¹⁹² argumenta que “no pensamento dos racistas, a cor preta é tida como uma essência que escurece tingindo negativamente a mente, o espírito, as qualidades morais, intelectuais e estéticas das populações não brancas, em especial as negras”. Dessa maneira, o cabelo do negro, visto como “ruim”, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ademais, o ato de atribuir uma característica “ruim” ao cabelo dos negros e, em contrapartida, qualificar de “bom” o cabelo dos brancos denota um conflito que nos remete, pelo menos, a dois padrões de beleza: o ideal e o real. Na sociedade em que vivemos, o padrão de beleza dos brancos é considerado o ideal. Além disso, “o mito da democracia racial” no Brasil encobre os conflitos raciais e tenta ocultar, senão negar, quaisquer sinais que remetam a uma ancestralidade negra e africana. Todavia, a herança africana em nosso país está em toda parte. Podemos percebê-la na culinária¹⁹³, na

¹⁹¹ GOMES, op.cit., p. 219. A autora assevera que a valorização da estética negra foi uma das estratégias adotadas por alguns grupos do movimento negro. Estes irão recorrer aos sinais presentes no corpo que remetam à ascendência africana. Por isso, alguns militantes serão contrários às cirurgias plásticas para afinar o nariz e o uso de produtos químicos no cabelo. Por outro lado, é considerado positivo o processo de manipulação do cabelo que destaque sua textura natural, como os cortes afros e as tranças.

¹⁹² MUNANGA, apud GOMES, p. 15.

¹⁹³ A assertiva de Raul Lody “comida revela culturas e tradições” nos remete a pensar no alimento como um dos elos entre a pessoa e sua cultura. Ingredientes, receitas, maneiras de preparar, servir e comer indicam formas e estilos em que diferentes povos se relacionam com os alimentos. A influência africana na culinária brasileira se destaca através de alimentos como a banana, o azeite-de-dendê, o quiabo e pimentas variadas. LODY, Raul. **Beleza e Identidade: sobre os patrimônios afro-descendentes**, 2006, p. 66.

religiosidade¹⁹⁴, nas artes plásticas¹⁹⁵, na musicalidade e nos penteados “afros”¹⁹⁶ que, como bem nos lembra Raul Lody, apresentam-se de formas diversas:

Livre é a arte de tratar os cabelos: trançados, untados de óleo e gorduras; com pigmentos que vão do barro ao azul índigo; adornados de búzios, penas, fibras, tecidos, ouro, contas de coral marfim, âmbar, vidro, material reciclado, plástico, metais, papel e tudo o mais que, incluído no penteado, manifesta expressão e desejo de experimentar e revelar o belo, que é antes de tudo identidade¹⁹⁷.

A beleza atribuída aos descendentes de africanos influenciou o mundo da música nos Estados Unidos e vários cantores negros adotaram o cabelo *black power* como, por exemplo, os integrantes do grupo “Jackson Five” e a cantora *soul* Aretha Franklin. No Brasil, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo foram centros irradiadores da influência estadunidense do penteado *black power*. Tal característica é visível no corte de cabelo utilizado por Tony Tornado, como pudemos notar nas quatro imagens mostradas nas páginas anteriores.

A escolha desse tipo de corte de cabelo pelo cantor deve ser contextualizada, pois como indica Gomes “[...] as escolhas individuais são realizadas em determinado contexto que as influencia”. Ademais, concordamos com a estudiosa quando afirma que o conteúdo político da relação do negro e da negra com o cabelo não deve ser visto, simplesmente, no tipo de penteado adotado, mas na sua articulação com a localização do negro no contexto histórico, social e cultural¹⁹⁸. Além do cabelo *black power*, de Tornado, ter se transformado em uma forma de expressar publicamente o orgulho em ser negro, fazendo referência à ancestralidade africana, ele estabelece uma conexão com os negros estadunidenses dos anos 1960, como afirma o próprio cantor: “[...] É bem verdade que eu não inventei nada disso. Saí daqui em 1965 e, quando voltei [...] já usava cabelo grande. Era bem cabeludão. Ninguém tinha minha coragem”¹⁹⁹.

¹⁹⁴ As religiões de origem africana compõem um conjunto de credos que podem ser encontrados por todo o país: candomblé na Bahia, xangô em Pernambuco e Alagoas, tambor de mina no Maranhão e Pará, o batuque no Rio Grande do Sul e a umbanda no Rio de Janeiro e em São Paulo.

¹⁹⁵ O universo das artes plásticas no Brasil engloba muitos artistas (de descendência africana ou não) inspirados em temas relacionados à cultura africana. As religiões afro-brasileiras e o culto aos orixás desempenham um papel de grande importância entre muitos artistas plásticos brasileiros, dentre eles, Mestre Didi.

¹⁹⁶ Lembramos que entre as muitas formas de violência impostas ao escravo e à escrava estava a raspagem do cabelo. Para esses homens e mulheres, o ato correspondia a uma mutilação, pois o cabelo era considerado uma marca de identidade e dignidade para muitas etnias africanas. GOMES, op.cit, p. 27.

¹⁹⁷ LODY, Raul. **Cabelos de Axé: identidade e resistência**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004, p. 19.

¹⁹⁸ GOMES, op.cit, p. 202.

¹⁹⁹ ARAÚJO, Glauco. Fui o primeiro metrosssexual negro no Brasil. Disponível em: <http://g1.globo.com/> Acesso em julho de 2009. Em muitos momentos, o cabelo *black power* foi considerado um incômodo para os

No próximo capítulo nos ocuparemos da apresentação do cantor no V Festival Internacional da Canção. Buscaremos evidenciar que o modo de Tornado se expressar no referido evento deve ser relacionado ao contato que ele teve com o *black power* nos Estados Unidos. As fontes investigadas indicam que as atitudes assumidas por ele durante suas apresentações em programas televisivos da década de 1970 chamaram a atenção das autoridades militares e chocaram os segmentos sociais mais conservadores.

BLACK É POWER: TONY TORNADO E O BRASIL DOS
ANOS SETENTA

2.1- O V FESTIVAL INTERNACIONAL DA CANÇÃO: “A GENTE CORRE E A GENTE MORRE NA BR-3”

*Que quer dizer Tony Tornado?
Que coisa maravilhosa é aquela?
Preciso urgentemente de uma explicação.
Elis Regina²⁰⁰*

Como já vimos no primeiro capítulo, a *black music* era tocada nas rádios e em bailes de diversas capitais do país nos anos 1970. A primeira fase do V Festival Internacional da Canção (V FIC) representou bem esse interesse, tendo em vista sua proposta musical e a influência da *soul music* entre os concorrentes, dos quais se incluía Tony Tornado.

Como demonstra Eduardo Scoville²⁰¹, os festivais da canção foram temas de pesquisa de vários estudiosos. Em “Seguindo a Canção”, Marcos Napolitano examina os festivais da década de 1960 através de uma discussão sobre o engajamento político na MPB e a sua relação com os interesses da indústria fonográfica. Outra abordagem bastante descritiva acerca dos festivais é feita por Zuza Homem de Mello na obra “A Era dos Festivais”. O autor analisa os fatos e os personagens envolvidos na realização dos eventos, procurando relacioná-los com a situação sócio-política do período. Solano Ribeiro, em “Prepare Seu Coração”, também relata os detalhes sobre os festivais a partir de sua experiência como criador e produtor. Ao se inspirar no modelo de festival de San Remo (Itália), Ribeiro criou o I Festival de MPB em 1965 e nos dois anos seguintes organizou, também, o II e o III Festival de Música Popular Brasileira.

Em nosso país, os festivais de música popular se transformaram em um gênero televisivo de grande amplitude, período em que a indústria fonográfica e o mercado de discos iniciavam seu processo de consolidação. Rita Morelli²⁰² comenta que os primeiros anos da década de 1970 foram marcados por um aumento crescente na produção e no consumo de discos: “[...] informava-se que o mercado crescera 7% em 1970, 19% em 1971 e 26% somente no primeiro semestre do ano em curso”.

²⁰⁰Elis Regina. Estas músicas vão estourar. **Revista Manchete** nº 966, 24 outubro de 1970, p. 35.

²⁰¹SCOVILLE, op.cit., p. 12.

²⁰²MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 67.

Os festivais de 1960 foram uma criação da televisão brasileira²⁰³ que se integrou aos interesses da indústria fonográfica. Scoville²⁰⁴ assevera que apesar de os festivais de 1966 e 1967 terem sido um campo de manifestação de valores ideológicos e estéticos (como foi o caso do “Tropicalismo”²⁰⁵), eles acabaram se tornando um importante elemento para a indústria fonográfica no sentido de renovação e segmentação do mercado de discos.

Após a decretação do AI-5, em 1968, houve uma ruptura no processo criativo dos festivais:

As manifestações contrárias ao regime nos festivais foram vetadas, e uma boa parcela da MPB estava desmobilizada, por meio de prisões, censura e exílio [...] A ação da censura refletiu no interesse pelos festivais, pois estes não representavam mais um campo de manifestação e pólo de criação, transformando-se em um mero espetáculo. Vários segmentos foram excluídos de tal evento, por exemplo, a classe média universitária, principal consumidora da MPB, e o público alinhado à proposta do Tropicalismo. Para ambos, o festival não reproduziu o seu discurso, não representando mais um campo de manifestação²⁰⁶.

Nesse período, surgiu o Festival Internacional da Canção (FIC). Criado por Augusto Marzagão, o FIC foi realizado em sete edições entre 1966 e 1972, acontecia no Maracanãzinho (RJ) e eram divididos em duas etapas: a nacional e a internacional, sendo que a composição classificada em primeiro lugar na fase nacional representaria o Brasil na fase internacional do Festival. O I FIC foi transmitido pela TV Rio e as demais edições pela TV Globo. Aliás, Homem de Mello assinala que essa emissora vinha se expandindo desde 1968, e se beneficiou com o crescimento do número de aparelhos de televisão domésticos. Em 1970, a empresa já tinha adquirido os 49% de seus associados estadunidenses, o grupo *Time Life*,

²⁰³ A televisão se popularizou durante o Regime Militar e passou a ser um aparelho indispensável nos lares brasileiros. Acerca disso, Paulo Sérgio do Carmo comenta: “O Brasil deixava para trás a estética da fome, a exposição nua e crua do subdesenvolvimento encenado nos teatros do Arena, oficina, CPC da UNE e no cinema novo. A preocupação de conscientizar as massas foi vencida pelo ‘padrão Globo de qualidade’. Sai de cena o reinado do *realismo socialista* das esquerdas, da arte voltada para a educação das massas, e a Vênus Platinada ocupa o centro. **Culturas da Rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Senac, 2000, p. 109-110.

²⁰⁴ SCOVILLE, op.cit., p. 15.

²⁰⁵ Pelegrini ressalta que o Tropicalismo na MPB, assim como as propostas modernistas de Oswald de Andrade, possuem características como o deboche, a ironia dos conceitos e dos preconceitos sociais. O Tropicalismo recupera não apenas o nacionalismo ingênuo dos folclores, mas reconhece os traços comuns entre os países latino-americanos como a origem e a condição de terceiro-mundistas. Tais referências aparecem nas canções “Tropicália” de Caetano Veloso e “Soy loco por ti America” de Gilberto Gil e Capinam. A autora demonstra, ainda, que o movimento revitalizou o humor, a crítica e a temática do carnaval, assim como já o fizera, o modernismo. Vinte e poucos anos de Tropicalismo e outros tantos de Modernismo. **Pós-História**: Revista de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, v. 1, Assis, 1993, p. 65-67.

²⁰⁶ SCOVILLE, op.cit., p. 16-17.

contudo, como argumenta o autor “não conseguiu se livrar de uma pecha para o resto de sua existência: de docilidade para com o regime militar”²⁰⁷.

Marcelo Ridenti²⁰⁸ aponta que a emissora Globo nasceu, floresceu e se tornou uma potência na área das comunicações à sombra da ditadura, que ajudava a legitimar em sua programação, especialmente nos telejornais. Em contrapartida o governo pagava quantias consideráveis por esse tipo de informação veiculada e facilitava os trâmites burocráticos necessários à expansão da emissora. Sua programação atendia claramente aos interesses da propaganda oficial. Durante o governo Médici (1969-1974), o ufanismo nacionalista estava estampado, literalmente, em mensagens publicitárias e nos vidros dos automóveis, com frases do tipo “ninguém segura este país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”. A dupla “Dom & Ravel”²⁰⁹ fazia sucesso com a composição de Dom “Eu Te Amo Meu Brasil”²¹⁰ e os versos de “Pra Frente Brasil”²¹¹, de Miguel Gustavo, saudavam a seleção brasileira de futebol, tricampeã mundial em 1970.

Marionilde Magalhães²¹² lembra que sob um regime autoritário, a relação que se procura estabelecer é semelhante àquela mantida com o “pai severo”, porém, protetor. Essa relação depende, no entanto, de um sentimento de integração entre uma “grande comunidade afetiva”, qual seja a família, a nação e a pátria, cultuada como um ente acima de quaisquer interesses privados. A sacralização de imagens como a da bandeira, da pátria, do hino nacional, da própria história, subjaz, com maior ou menor intensidade, em todos os sistemas políticos, e pode explicar a dimensão afetiva da submissão nos governos autoritários.

²⁰⁷ MELLO, op.cit., p. 367-368.

²⁰⁸ RIDENTI, op. cit., p. 98-99.

²⁰⁹ Paulo César Araújo argumenta que ao associarmos ufanismo e governo Médici, dois nomes costumam ser lembrados: Dom & Ravel. A dupla ficou marcada como o representante exemplar de artistas integrados à ideologia expressa pelo Regime e principal porta-voz, na área musical, das realizações do governo no período conhecido como “milagre econômico”. O curioso, segundo Araújo, é que a gravação que serviu para projetar esta imagem de Dom & Ravel, a marcha “Eu te amo meu Brasil”, é uma composição apenas de Dom e nem foi lançada pela dupla, e sim, pelo conjunto “Os Incríveis”. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002, p. 214.

²¹⁰ “As praias do Brasil ensolaradas/O chão onde o país se elevou/ A mão de Deus abençoou/ Mulher que nasce aqui tem muito mais amor/ As tardes do Brasil são mais douradas/ Mulatas brotam cheias de calor/ A mão de Deus abençoou/Eu vou ficar aqui porque existe amor/Eu te amo meu Brasil, eu te amo/Meu coração é verde, amarelo, branco e azul anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil.

²¹¹ “Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil/ Do meu coração/Todos juntos vamos /Pra frente Brasil/ Salve a Seleção!/ De repente/ É aquela corrente pra frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração!/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil!/Brasil!/ Salve a Seleção!”.

²¹² MAGALHÃES, Marionilde D. Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil In: **Revista Brasileira de História**, v. 17 n. 34, São Paulo, 1997, s/p. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881997000200011&script=sci_arttext Acesso em agosto de 2009.

A Rede Globo se mostrava cônica do significado do FIC para o Regime Militar e passou a arcar com $\frac{3}{4}$ dos custos contra $\frac{1}{4}$ da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro ²¹³. Ademais, exportar imagens do FIC com o ginásio repleto de pessoas torcendo por sua canção favorita seria um excelente elemento para a propaganda oficial do Regime político, então vigente no país:

A repressão do regime militar contrastava com a imagem de “prosperidade e grandeza”, disseminada pela propaganda oficial. As prisões ilegais e os sequestros de embaixadores abalavam a já desgastada imagem do Brasil no exterior. A partir de 1969, o FIC teria uma outra função: a de exportar a imagem de um país que “canta livremente” [...] a TV Globo, que gradativamente se aproximava de uma hegemonia em termos de audiência, se afinava com o sentimento de euforia do período e tinha consciência da importância do FIC para o governo militar. Exportar as imagens do FIC, com um Maracanãzinho lotado de pessoas cantando e torcendo pela sua canção favorita, na visão do governo militar, seria um excelente elemento para a propaganda oficial²¹⁴.

O hino oficial do Festival Internacional da Canção, composto por Miguel Gustavo (mesmo autor de “Pra Frente Brasil”) e interpretado por Wilson Simonal, ajudou a propagar a ideia de “nação que canta feliz”:

Festival é nacional da canção
 Nações e canções a vibrar, vem de todo lugar
 Milhões de emoções pelo ar, todo mundo a cantar
 Torcida por todos os cantos
 Nos cantos de cada país
 No Brasil a alegria hoje é tanta
 Povo que canta é povo feliz
 Aqui a torcida não se mede, recebe
 Aqui o aplauso não se pede, recebe
 Na comunicação da torcida que dá vida ao Festival Internacional da Canção
 Festival é nacional da canção²¹⁵.

A primeira fase do V FIC aconteceu no dia quinze de outubro de 1970, quinta-feira²¹⁶. O júri da noite foi composto por Edmundo Souto, Francisco de Assis Bezerra de

²¹³ MELLO, op. cit., 368-369.

²¹⁴ SCOVILLE, op.cit., p. 25.

²¹⁵ SIMONAL, Wilson. **V Festival Internacional da Canção**. Odeon, 1970. Os discos oficiais do FIC foram lançados em outubro de 1970. Dois LP's continham quatorze das vinte finalistas nacionais no selo Odeon. Sugestivamente, ambos se iniciavam da mesma maneira, com o Hino do Festival, de Miguel Gustavo. MELLO, op. cit, p. 389.

²¹⁶ A fase nacional do V FIC teve três etapas. A primeira delas foi no dia 15 de outubro de 1970, a segunda foi dia 17 de outubro e a final aconteceu em um sábado, dia 18 de outubro de 1970. A fase internacional do festival aconteceu no dia 25 de outubro daquele ano.

Menezes, a cantora Rita Lee, o professor Reginaldo Carvalho, os jornalistas Carlos Menezes, Eduardo Athaide, Sérgio Noronha, Milton Temmer, Nelson Motta, Reynaldo Jardim, Zevi Ghivelder, Luiz Carlos Maciel, o presidente da Ordem dos Músicos, o violonista Geraldo Miranda, o diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS) Ricardo Cravo Albin, o regente Henrique Morelenbaum e Paulinho da Viola, como presidente²¹⁷.

No palco do Maracanãzinho, os títulos das canções, com seus respectivos autores e intérpretes, apareciam em três círculos iluminados enquanto os cantores surgiam das portas giratórias. A primeira apresentação da noite foi de Mariá, Luís Antônio e o conjunto “Dom Salvador” que, juntos com mais seis músicos, todos negros vestindo batas africanas coloridas, interpretaram o *spiritual* “Abolição 1860-1980”, de Arnaldo Medeiros e Dom Salvador, como se observa na imagem abaixo:



Mariá, Luis Antônio e o conjunto “Dom Salvador” interpretam “Abolição 1860-1980” no V FIC **Revista Manchete**, nº 966, 24 de outubro de 1970, p.6.

O desempenho do grupo revelou sinais de que a *black music* estaria presente naquele festival. Realmente, o *soul* e o Movimento Artístico Universitário (MAU) se destacaram nas duas fases eliminatórias. O MAU tem sua origem em meados dos anos 1960, na casa do psiquiatra Aluizio Porto Carreiro de Miranda. Seus principais integrantes eram Luis Gonzaga Jr. (Gonzaguinha) - estudante de Economia, Ivan Lins, aluno do curso de Química, Aldir Blanc, César Costa Filho e Sílvio da Silva Júnior²¹⁸. Grande parte do repertório do MAU era composto por canções engajadas, principalmente as de Luiz Gonzaga Jr. e Aldir Blanc.

²¹⁷ MELLO, op.cit., p. 372-373.

²¹⁸ Pertenciam também ao MAU: Cláudio Cartier, Otávio Bonfá, Rolando Faria, Ruy Maurity, Fred Falcão, Darcy de Paula, Paulinho Assis Brasil, José Jorge Miquinioty, Sidney Mattos, Márcio Proença, Ivan Wrigg e Lucinha Lins. SCOVILLE, op.cit., p. 31.

O Movimento marcou presença no V FIC por meio das músicas “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe”, com Gonzaguinha Jr., e “O Amor é meu País”, na voz de Ivan Lins. A primeira manteve elementos da canção engajada e falava sobre o progresso da cidade grande frente à realidade do sertanejo. No entanto, a apresentação de Ivan Lins foi uma das mais comentadas do festival. A composição interpretada por ele e composta em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza foi criticada pela esquerda brasileira e tachada de ufanista porque apresentava os seguintes versos:

Eu queria, eu queria, eu queria
 Um segundo lá no fundo de você
 Eu queria, me perdera, me perdoa
 Por que eu ando à toa
 Sem chegar
 Tão mais longe se torna o cais
 Lindo é voltar
 É difícil o meu caminhar
 Mas vou tentar
 Não importa qual seja a dor
 Nem as pedras que eu vou pisar
 Não importa se é pra chegar
 Eu sei, eu sei
 De você fiz o meu País
 Vestindo festa e final feliz
 Eu vi, eu vi
 O amor é o meu País”²¹⁹.

Araújo relata a fala do músico numa entrevista concedida à Revista “Nova”, em edição de novembro de 1979: “[...] Para o pessoal estudantil, eu e Dom & Ravel éramos a mesma coisa; eu era um nada, um zero, um cara a serviço da propaganda do governo”²²⁰. No entanto, o compositor desejava expressar algo muito além dessa conotação. Havia nela algo relacionado ao desejo de experimentação de novos ritmos, e de fé no que estava por vir.

Uma das marcas da canção foi sua influência *soul* no arranjo e na interpretação. O samba e a bossa nova sempre foram características marcantes na produção musical do cantor. Todavia, em uma entrevista concedida à Revista “Veja” (outubro de 1970), Ivan Lins

²¹⁹ Ivan Lins. **Agora**, Forma, 1971. O compacto da canção foi lançado em outubro de 1970.

²²⁰ ARAÚJO, op.cit., p. 285. A canção pode sugerir, também, uma “resposta” ao slogan propagado pelas autoridades militares “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Todavia, não encontramos na literatura consultada e nas fontes pesquisadas nenhuma referência a esse respeito.

declarou que após ouvir o LP *Sunshower*, da cantora Thelma Houston, logo abservou elementos presentes naquele trabalho, em sua produção musical²²¹.

Outra composição do festival que continha acento *soul* foi “Encouraçado”, de Sueli Costa e Tite de Lemos, interpretada por Fábio. Em seu livro de depoimentos, ele recorda algumas dicas dadas por Tim Maia, com quem teve uma amizade de quase trinta anos:

Quando fui convidado, por Gutemberg Guarabira, a participar do Festival Internacional da Canção [...] para interpretar *Encouraçado*, de uma iniciante compositora mineira, Sueli Costa, e seu parceiro Tite de Lemos, levei a fita para Tim escutar. Seria um desafio interpretar aquela canção tão forte e longa, que tratava de um tema muito delicado naqueles anos 70: a situação dramática que o país atravessava, na visão de um exilado político. Ele ouviu com atenção e se prontificou a me ajudar [...] Todos os dias, pela manhã, Tim punha a fita com a canção no gravador para eu ouvir durante duas horas e, pacientemente, repetia-me a maneira correta de pronunciar cada palavra e cada sílaba, bem como a respiração adequada e a postura da voz²²².

Uma canção bastante aguardada para o dia dezessete de outubro, segunda etapa do festival, era a composição de Antônio Adolfo²²³ e Tibério Gaspar²²⁴. Os músicos já haviam participado de festivais anteriores com duas canções: “Caminhada”²²⁵ (II FIC) e “Juliana”²²⁶ (IV FIC). Segundo Homem de Mello, Tibério Gaspar decidiu fazer uma letra comparando o momento em que se vivia com a estrada que percorriam - a perigosa “BR-3”- anteriormente denominada “BR-135”, que interliga o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e em 1970 era conhecida por seus inúmeros acidentes²²⁷. “BR-3 [...] uma das mais cotadas para disputar os primeiros lugares da fase nacional” anunciava a revista “Manchete”²²⁸. Elis Regina, na mesma edição do periódico, revelava: “Se eu tivesse que marcar uma classificação, a meu gosto, colocaria a BR-3 em primeiro”²²⁹.

²²¹ SCOVILLE, op.cit., p. 36.

²²² Fábio em depoimento à Achel Tinoco. **Até parece que foi sonho**: meus trinta anos de amizade e trabalho com Tim Maia. São Paulo: Matrix, 2007, p. 39.

²²³ Antônio Adolfo é pianista, arranjador, compositor e produtor musical. Iniciou sua carreira profissional em 1963 como integrante do conjunto “Samba Cinco”. Foi um dos músicos do “Trio 3 D”, junto de Eduardo Conde e Beth Carvalho. Foi arranjador na gravação de discos de Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Nara Leão e Maria Bethânia. Grande parte de suas composições foram feitas juntas com o letrista e compositor Tibério Gaspar.

²²⁴ Tibério Gaspar é compositor e produtor musical. Sua carreira profissional teve início em 1967, trabalhando em parceria com Antônio Adolfo.

²²⁵ “Caminhada” foi interpretada por Beth Carvalho, Eduardo Conde e “Trio 3 D”.

²²⁶ Os intérpretes de “Juliana” foram o grupo “A Brazuca” e Antônio Adolfo.

²²⁷ MELLO, op.cit., p. 380.

²²⁸ Ele se entrega de corpo e alma à sua primeira viagem. **Revista Manchete** nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 6.

²²⁹ Elis Regina. Estas músicas vão estourar. *Ibidem*, p. 34.

A gente corre na BR-3
 E a gente morre na BR-3
 Há um foguete
 Rasgando o céu, cruzando o espaço
 E um Jesus Cristo feito em aço
 Crucificado outra vez
 A gente corre na BR-3
 E a gente morre na BR-3

Há um sonho
 Viagem multicolorida
 Às vezes ponto de partida
 Às vezes porto de um talvez
 A gente corre na BR-3
 E a gente morre na BR-3

Há um crime
 No longo asfalto dessa estrada
 E uma notícia fabricada
 Pro novo herói de cada mês ²³⁰.

A canção foi oferecida à Wilson Simonal e Tim Maia, mas ambos não puderam aceitar. Por sugestão do músico Orlando Divo, Tibério Gaspar foi ouvir Tornado em uma das boates que o cantor se apresentava. Segundo o compositor, “BR-3” precisava de um intérprete envolvido com o *soul*, em voga no festival daquele ano.

Mello destaca que o letrista viu na figura de Tornado a possibilidade dele reproduzir o gestual do movimento negro nos Estados Unidos. Sobre sua participação no V FIC, o autor detalha:

Entrou sob algumas vaias e um burburinho que em instantes se transformou em silêncio sob o impacto de sua presença [...] Com o cabelo African look que aumentava seu metro e noventa e quatro de altura, Toni Tornado entrou de botas pretas até o joelho, calças e camisa cáqui e desabotoada com o peito à mostra, onde um sol colorido pintado pelo maquiador Erick contrastava com a pele escura, os braços abertos para cima com as mãos espalmadas. Com ele, no backing vocal, o Trio Ternura, três filhos do compositor [...] Humberto Silva²³¹ - Jussara, Jurema em vestidos longos de mangas compridas, estampados com cores vivas, e Robson, de camisa azul com uma manta vermelha pendurada ao ombro²³².

²³⁰ Toni Tornado. **Toni Tornado**, Odeon, 1971.

²³¹ Autor de “Ninguém é de Ninguém” e “Até quarta-feira”.

²³² MELLO, op.cit., p. 376-377.

Com uma calma introdução *gospel* ao piano e sob o arranjo do maestro Leonardo Bruno, os três irmãos repetiam a estrofe cantada tranquilamente por Tornado: “A gente corre/ e a gente corre/ na BR-3/ na BR-3/ e a gente morre/ e a gente morre/ na BR-3/ na BR-3”, que continuava no solo do cantor com a mesma melodia e outra letra: “Há um foguete/ rasgando o céu, cruzando o espaço/ e um Jesus Cristo feito em aço/ crucificado outra ve-e-e-z”. No mesmo andamento médio-lento e divisão 3/4 que induziam a platéia a balançar o corpo e o braço, os versos eram repetidos mais duas vezes por Tornado, que acentuava cada vez mais as inflexões *soul*. Na segunda parte, observava-se a aceleração do cadenciamento e a opção pela divisão 4/4, enquanto Tornado se soltava em frases e exclamações desesperadas como um piloto alucinado no seu carro em alta velocidade, o que supostamente poderia levá-lo à morte pela estrada “BR-3”²³³.

A dança foi um elemento importante durante sua apresentação, aliás, para os frequentadores do movimento *soul* no Brasil ela possuía um caráter distintivo. Ribeiro²³⁴ assinala que assim como o vestuário, expressões e gestos, a dança *soul* marca uma identificação entre os seguidores do “Movimento Black Rio”. A apresentação dos dançarinos, o domínio do corpo e do espaço individualiza e, ao mesmo tempo, criam um sentimento de pertencer ao coletivo, de inserção social. A partir da dança se estabelecem novas relações entre o dançarino e sua visão de mundo.

A impressão que causou na platéia do Maracanãzinho, ao entrar no palco com seu cabelo *black power* foi um dos momentos lembrados pelo cantor durante nossa entrevista, no Rio de Janeiro. A cantora Elis Regina comentou enfaticamente a apresentação de Tornado no V FIC da seguinte maneira:

Ouvi arrepiada as músicas da finalíssima nacional. Chorei com o Tony Tornado. O que quer dizer esse homem, meu Deus? Que é aquilo? Indivíduo competente, doze é a camisa dele! Não é possível descrever exatamente o que senti vendo aquele negro retinto, lindo, nos passos mágicos de sua dança, chorando. Além de chorar junto com ele, quis vê-lo, como afinal foi, vencedor da noite²³⁵.

A última concorrente da segunda noite do festival foi “Eu Também Quero Mocotó”, canção de Jorge Ben, interpretada pelo maestro Erlon Chaves²³⁶ e “Banda Veneno”. Mello

²³³ Ibidem, p. 377-39.

²³⁴ RIBEIRO, op.cit., p. 152-153.

²³⁵ Elis Regina. Estas músicas vão estourar. **Revista Manchete** nº 966, 24 outubro de 1970, p. 35.

²³⁶ A idéia era que Jorge Ben ou Wilson Simonal interpretassem “Eu Também Quero Mocotó”. Como não puderam, Erlon Chaves assumiu a função de cantor naquela noite. O maestro, que trabalhava na Rádio e TV

descreve a apresentação e destaca que o palco do Maracanãzinho ficou cheio. Os músicos da “Banda Veneno” vestiam longas túnicas vermelhas, o coro feminino batas amarelas e o masculino vestia cor de abóbora. Erlon Chaves se apresentou de calças vermelhas e uma túnica prateada com um cinto dourado, tudo criado pela jornalista de moda Fátima Ali. De acordo com Mello, o regente Rogério Duprat não regeu coisa alguma e soltava as páginas ao léu, incitando o coro a jogar as partituras para o ar²³⁷.

Na imagem abaixo, observamos alguns dos momentos da apresentação de Chaves e da “Banda Veneno” no V FIC:



“Vamos de BR-3 no balanço do mocotó” anunciava a revista Manchete em 24 de outubro de 1970
Revista Manchete nº 966, 24 de outubro de 1970.

O maestro deixou o palco consagrado como um sério concorrente de Tony Tornado na disputa pelo primeiro lugar marcada para a noite seguinte, dia dezoito de outubro de 1970. Na fase final, confirmou-se o esperado e a canção da dupla de compositores A. Adolfo e T. Gaspar saiu vencedora da fase nacional do V FIC. Na ocasião, a Revista “Amiga” anunciava: “A gente vence na BR-3”²³⁸. Apesar da popularidade de Erlon Chaves, “Eu Também Quero Mocotó” foi classificada em sexto lugar. “Encouraçado” ficou em terceiro²³⁹, “Abolição 1860-1980” em quinto, “Meu Liaraiá (Martinho da Vila) em sétimo e “Tributo ao Sorriso” (J. Amiden e C. Mercês) do grupo “O Terço” em nono.

Tupi desde os treze anos de idade foi arranjador em três discos de Elis Regina e diretor musical do I Festival Internacional da Canção.

²³⁷ MELLO, op.cit., p. 380-381.

²³⁸ **Revista Amiga** nº 24, novembro de 1970.

²³⁹ Fábio também ganhou o prêmio de melhor intérprete.

O MAU ocupou o segundo e quarto lugares com “O Amor é o Meu País” e “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe”, respectivamente. “Universo em Teu Corpo”, de Taiguara, ficou com o oitavo lugar. Inclusive, esse foi um dos resultados mais comentados da noite, como indicava a Revista “Amiga”, na matéria: “A única dúvida do festival: Taiguara”: “Quando foi anunciado o resultado da parte nacional do FIC a vaia foi tremenda no Maracanãzinho. Ninguém se conformava com a colocação da música de Taiguara em 8º lugar”²⁴⁰. Vários periódicos da época noticiaram a vitória de “BR-3”, como as revistas “Manchete” e “Amiga”:



“O Brasil torce pela BR-3”
 Capa da **Revista Manchete** nº 967, 1 de novembro de 1970.

²⁴⁰ A única dúvida do festival: Taiguara. **Revista Amiga**, nº24, novembro de 1970, p. 6.



Tony Tornado e o Trio Ternura: “A gente vence na BR-3”
Capa da **Revista Amiga** nº 24, novembro de 1970.

Em sua primeira fase, o V FIC atingiu basicamente o “público de televisão” e obteve 64,6% de audiência, sendo o terceiro programa mais assistido na semana. A segunda fase, realizada em 17 de outubro, apresentou um índice menor (57,1%) e a fase final da etapa nacional angariou uma média de 53,1 pontos do IBOPE para a Rede Globo²⁴¹.

O Festival de 1970 conseguiu resultados comerciais favoráveis para a indústria fonográfica no país. As canções “BR-3” e “Eu Também Quero Mocotó” foram amplamente executadas nas emissoras de rádio, ampliando, assim, a venda de seus respectivos compactos. Conforme Scoville, as participações de Jorge Ben, Vanusa, Wanderléa, Taiguara e Martinho da Vila revelaram como o V FIC atuou como instrumento de promoção da indústria fonográfica, servindo de “vitrine” para músicos já consagrados no mercado. Esses artistas atraíam a atenção do público espectador, potencializavam o espetáculo e elevavam os índices de audiência para a emissora (os maiores na época).

O autor nos apresenta dados dos compactos simples (CS) e LP’s que continham as canções do V FIC e conseguiram atingir sucesso comercial imediato. Podemos verificar que, dos cantores e compositores principiantes que se apresentaram no evento, somente Ivan Lins obteve expressivas vendas, ficando em 14º lugar no ranking dos mais vendidos. O LP de Taiguara ficou em terceiro, o CS com a canção “A Charanga”, interpretada por Wanderléa, em sexto lugar e o LP de Martinho da Villa “Meu Laiaraia” em sétimo. O CS de Tony Tornado com “BR-3” em vigésimo quinto lugar. Sem dúvida, o festival propiciou resultados

²⁴¹ SCOVILLE, op.cit., p. 26-27.

comerciais favoráveis para a indústria fonográfica através dos nomes já consagrados no mercado de discos²⁴².

Além de servir de elemento de sondagem e promoção para indústria fonográfica, o referido festival passou a ter um vínculo direto com o principal produto da Rede Globo, a trilha sonora de novelas. Rita Morelli²⁴³ assinala que no início da década de 1970, a televisão teve um papel importante no crescimento do mercado brasileiro de discos, contudo, esse processo não se deu através da organização de festivais de MPB, mas por meio da edição discográfica de trilhas sonoras de novelas. Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, por exemplo, fizeram a canção “Teletema”, que, devido ao grande sucesso nas rádios, foi incluída na trilha sonora de “Véu de Noiva” (Polydor, 1970). Erlon Chaves teve duas canções incluídas na trilha sonora das novelas “Verão Vermelho” e “Pigmaleão 70”. O fato de o evento ser apresentado pelas atrizes Arlete Sales e Maria Claudia, além de Hilton Gomes, indica como a emissora passou, gradativamente, a vincular todas as suas atrações não somente ao FIC, mas também ao seu produto telenovela²⁴⁴.

O V FIC potencializou a *soul music* no mercado fonográfico. A vitória de “BR-3” e as excelentes colocações de “O Amor é o Meu País”, “Encouraçado” e “Abolição 1860-1980”, expressaram a ascensão e influência do gênero no Brasil. Ademais, como vimos no primeiro capítulo desta Dissertação, a popularidade de nomes da *black music* estadunidense exerceu grande influência sobre alguns artistas nacionais durante a década de 1970. Nesse ano, Tim Maia²⁴⁵ se tornou um nome importante da *soul music* brasileira, adentrando ao mercado fonográfico com “Primavera”, composição de Cassiano. Seu CS foi o nono mais vendido no mês de setembro daquele ano, e o LP “Tim Maia” (Polydor, 1970) foi o mais vendido entre outubro e dezembro de 1970²⁴⁶.

²⁴² Ibidem, p. 28-29. Consideramos importante destacar que esses dados do IBOPE devem ser relativizados, tendo em vista que eram elaborados com base nas pesquisas feitas, principalmente, nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo.

²⁴³ MORELLI, op.cit., p. 70. A estudiosa assinala, ainda, que a importância da televisão no crescimento do mercado de discos no Brasil pode ser avaliada, indiretamente, através de dados relativos à crescente participação da gravadora Sigla, da Rede Globo, nesse mesmo mercado durante os anos iniciais da década. Lançada em 1971, a etiqueta Som Livre já detinha, em 1974, 38% do chamado mercado de sucesso, ou seja, 38% dos discos mais vendidos pertenciam a essa marca. Nesse ano, seria lançada outra etiqueta da Sigla, a Soma. Em meados do ano seguinte, sua participação no mercado geral alcançaria 12%. Em 1977 a Sigla despontaria como líder do mercado brasileiro de discos. Dois anos depois, sua participação nesse mercado seria avaliada em 25%, confirmando-se, assim, sua liderança até o final da década de 1970. Ibidem, p. 70.

²⁴⁴ SCOVILLE, op.cit., p.30.

²⁴⁵ Além de Tim Maia, nomes como Hyldon e Cassiano angariaram excelentes resultados para a indústria fonográfica, com “Na Rua, na Chuva, na Fazenda” (Hyldon) e “Coleção” (Cassiano).

²⁴⁶ Ibidem, p. 36-37.

Tony Tornado, com seu desempenho no V FIC, inspirado no cantor estadunidense James Brown, foi um dos responsáveis pela expansão do *soul* em nosso país, como relataram as revistas “Manchete” e “Veja”:

BR-3 é simples, direta e harmônica – uma das muitas estradas que se abrem para a moderna música brasileira [...] BR-3 fez mais do que vencer: consolidou o prestígio de uma dupla de compositores que há quatro festivais ameaçava o primeiro lugar e lançou o intérprete que faltava a esta fase em que o soul é a verdade²⁴⁷.

Antônio Viana Gomes, que ganhou o apelido artístico de Toni Tornado, é um dos mais novos agregados da corrente soul brasileira. Pesquisou a música negra americana “in loco”, chegando a passar oito meses no Harlem (em Nova York). Mas encara de forma diferente seu trabalho musical: ‘O soul é apenas um estado de espírito. Posso cantar tango ou marcha dentro do esquema do soul’. Talvez por esse motivo a melhor gravação de seu compacto duplo recém-lançado é a do samba canção ‘Meu Mundo Caiu’ de Maysa, violenta e excitante, diferente da suavidade da primeira versão, de sucesso com a cantora. Não gosta de falar de sua infância a que apenas se refere como ‘muito sofrida’ e acredita que além dos objetivos musicais esta incursão do soul no Brasil deve servir para ‘mostrar a realidade do negro brasileiro com gana e sentimento’²⁴⁸.

Ao vencer a fase nacional do V FIC, Tornado e o “Trio Ternura”²⁴⁹ disputaram a fase internacional. No dia da primeira eliminatória, um grupo de quarenta e dois jornalistas e artistas ligados ao festival se reuniu com o general Médici, no Palácio das Laranjeiras.

²⁴⁷ Durante quatro horas e dez minutos, a moderna música popular brasileira viveu grandes momentos. **Revista Manchete** nº 966, p. 2.

²⁴⁸ Soul & Alma. **Revista Veja**, edição 106, dezesseis de setembro de 1970, p. 79.

²⁴⁹ “Ternura: um trio de sucesso” anunciava a revista “Amiga” em novembro de 1970 (nº26, p. 17). Jussara, Jurema e Robson cantavam juntos desde 1966. Promovidos pelo apresentador Haroldo de Andrade, os irmãos gravaram o primeiro disco em 1968 (**Trio Ternura**, *Musicdisc*). Em junho de 1971, impulsionado pela vitória de “BR-3”, o trio lançou seu segundo LP pela CBS e sob a direção artística de Raul Seixas. No dia 26 de setembro de 1971, o grupo venceu a fase nacional do VI Festival Internacional da Canção com “Kyrie” (Paulinho Soares e Marcelo Silva). A melodia da canção remete à música sacra e a letra é uma declaração de amor, aludindo a ritos ou orações, como no refrão: “Ó meu amor/ por piedade/ ó meu amor/ livre-me do mal também/ mate esta saudade, amém”. MELLO, op.cit., p. 408-409.



O general Médici cumprimenta Tony Tornado por sua vitória com “BR-3”
 Fotografia publicada no Jornal **O Globo**, 25 de outubro de 1970.
 Autoria: desconhecida ²⁵⁰

O encontro durou aproximadamente uma hora e o presidente manifestou a esperança de que “BR-3” conquistasse o tricampeonato também na música ²⁵¹. Reconhecemos, novamente, o interesse do governo militar no festival. Em 1970, a seleção brasileira de futebol ganhou a Copa do Mundo, e caso “BR-3” fosse escolhida, o fato poderia ser facilmente utilizado pela propaganda oficial apresentando um possível “slogan”: o tricampeonato também na música. Sobre o encontro com o presidente Tornado comenta: “[...] Estava pedindo a vitória não para mim, mas para o governo dele. Não fui lá de bom grado, até porque o regime militar ia contra todos os meus princípios [...] Fui por imposição” ²⁵². Entretanto, na finalíssima internacional do festival ²⁵³, marcada para o dia 25 de outubro de 1970, a composição de Adolfo e Gaspar ficou em terceiro lugar e a vencedora foi a canção argentina “Pedro Nadie”, de José Tcherrkaski e Piero Benedictis ²⁵⁴.

Na mesma noite, o maestro Erlon Chaves incrementou sua apresentação com um “número extra” sem o conhecimento da direção da Rede Globo. Enquanto cantava “Eu Também Quero Mocotó”, quatro dançarinas louras vestidas com roupas cor de pele entraram

²⁵⁰ Agradecemos o material gentilmente cedido por Márcia Weber.

²⁵¹ Tricampeonato, porque apenas duas canções brasileiras tinham vencido o FIC – Fase Internacional: “Sabá” Tom Jobim e Chico Buarque) interpretada por Cynara e Cybele, em 1968, e “Cantiga por Luciana” (E. Souto e P. Tapajós) na voz de Evinha, vencedora em 1969.

²⁵² SANCHES, op.cit., p. 48.

²⁵³ Vários músicos internacionais estavam presentes naquela noite, dentre eles Paul Simon (da dupla Simon & Garfunkel), Richie Havens (violonista que abriu o Festival de Woodstock, em 1969), os maestros Quincy Jones e Ray Conniff e a cantora francesa Françoise Hardy.

²⁵⁴ MELLO, op.cit., p. 384.

no palco e beijaram o maestro, como relata Homem de Mello: “Erlon começou a cantar ‘Eu Também Quero Mocotó’ em inglês quando surgiram as duas louras [...] para rodopiar à sua volta gritando ‘Queremos mocotó!’ e beijá-lo carinhosamente”²⁵⁵. Logo após o ocorrido, Chaves foi preso juntamente com o diretor da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (“Boni”), sob a acusação de atentado ao pudor. No dia 27 de outubro o cantor foi interrogado pela Censura Federal, sob a alegação de que sua apresentação fora considerada “obscena” e de “mau gosto”. Nos dias que sucederam à final internacional, a Globo recebeu inúmeras reclamações. Chaves foi preso pela segunda vez no final de novembro de 1970 e depois impedido de exercer sua profissão por trinta dias.

Cumpre lembrarmos que, de acordo com Carlos Fico, a censura prévia das diversões públicas sempre existiu, sendo inteiramente admitida pelo governo militar. Ela persistiu utilizando o formato instituído em 1946, fazendo, apenas, algumas adaptações como as que o Decreto-lei nº 1.077 discriminava. Do ponto de vista de Fico, é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política, seja na censura da imprensa ou na censura de diversões públicas, cujos temas mais censurados eram de natureza comportamental ou moral. O estudioso argumenta que tudo o que aparecia na televisão poderia ser magnificado, como o gesto-cumprimento de punho cerrado feito pelo cantor Erasmo Carlos em 1970 ou a atitude em cena de Caetano Veloso, lida como “comportamento ofensivo à moral e aos bons costumes”²⁵⁶.

Passado alguns dias da final internacional do festival, o colunista social Ibrahim Sued publicou um artigo sugerindo que “BR-3” não era somente a sigla Rio-Belo Horizonte, mas, segundo o código dos viciados em drogas, uma veia do braço onde se injeta a cocaína. Tivemos acesso a uma matéria da revista “Veja” intitulada “A barato-3”, que dizia:

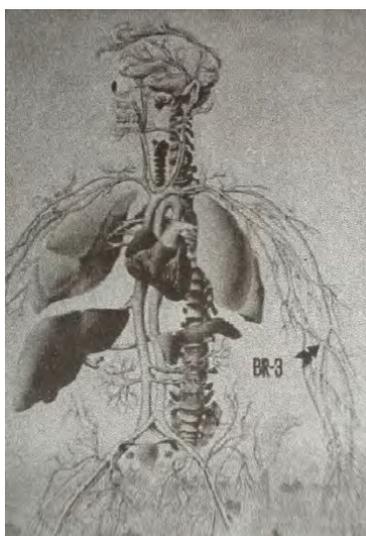
Difícilmente algum motorista terá encontrado nas curvas fechadas da velha estrada Rio-Belo Horizonte, a BR-3, o “sonho, viagem multicolorida, às vezes ponto de partida, às vezes porto de talvez”, que a dupla de compositores Antônio Adolfo e Tibério Gaspar teve sensibilidade suficiente para descobrir. Graças a isso e com a ajuda da interpretação tonitruante de Tony Tornado, a BR-3 conquistou o Festival Nacional da Canção Popular e conseguiu o terceiro lugar da fase internacional. Agora, prosseguindo no longo filão rodoviário que abriram para a música popular brasileira, os dois jovens compositores anunciam uma nova canção, tendo como tema a estrada Transamazônica. Essa notícia, que talvez tenha provocado a satisfação de muitos engenheiros, despertou a curiosidade de alguns estranhos personagens habituados a belas viagens multicoloridas, por meio

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 384.

²⁵⁶ FICO, *op.cit.*, 2002, p. 257-258 e 271-272.

de suaves e perigosas picadas de injeções na veia mediana, exatamente no ponto em que ela se bifurca em duas outras veias: a mediana cefálica e a basílica mediana, na articulação do antebraço. Ao contrário das estradas convencionais, ela não é recoberta pela capa asfáltica, mas por uma túnica endotelial capaz de se enfraquecer com o excessivo trânsito de drogas diversas. Para eles, pouco habituados à linguagem da anatomia, a veia mediana é conhecida na gíria como a BR-3 de todos os “baratos” ou “viagens” (nomes dados ao estado provocado pelo efeito das drogas). Pelas suas dimensões, a Transamazônica deverá ser honrada, no mínimo com a carótida²⁵⁷.

Na mesma matéria, aparece a seguinte ilustração:



A “barato-3”

Revista Veja nº114, 11 de novembro de 1970, p. 24.

Homem de Mello atesta que a finalidade da matéria era promover um livro chamado “Tóxico” escrito pelo amigo de Sued, o general Jaime Graça. Na capa vermelha, o título lembrava uma carreira de cocaína e nas primeiras páginas indicava que a música de Adolfo e Gaspar era um “hino ao toxicônamo” através da substituição dos versos: “Há uma seringa/ que vem do céu, cruzando o braço/ e uma agulha feita em aço/ pra espetar outra vez”²⁵⁸. Dias depois da publicação, Carlos Imperial comentou o caso na revista “Amiga”:

Eu já disse que a pior coisa que existe no Brasil é a gente fazer sucesso, pois logo aparece algum idiota pra nos derrubar. Antônio Adolfo, bom amigo e companheiro e seu parceiro Tibério Gaspar, igualzinho ao Adolfo, conseguiram ganhar o último FIC e com isso ganharam também a inveja de

²⁵⁷ A barato-3. **Revista Veja** nº114, 11 de novembro de 1970, p. 24.

²⁵⁸ MELLO, op.cit., p. 387-388.

muita gente. Pois bem, inventaram que BR-3 era a veia principal do braço humano. Inventaram que Jesus Cristo feito em aço era a agulha da injeção. Inventaram que viagem multicolorida eram efeitos de LSD e um monte de idiotice mais. Ora gente, é muita maldade junta ²⁵⁹.

Depois de noticiada a matéria, Tibério Gaspar²⁶⁰ foi interrogado pelo chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI), o general João Batista Figueiredo. O SNI²⁶¹ era um órgão subordinado ao presidente da República e devia fornecer a ele informações que o auxiliasse na tomada de decisões. Em cada ministério havia um setor encarregado de também obter dados: as Divisões de Segurança e Informações (DSI). Nos ministérios militares, esses setores assumiram nomes especiais. Havia o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR) e o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) ²⁶².

Ficou atestado que durante algum tempo se consolidou a ideia de que havia certa homogeneidade entre os setores repressivos, sendo comum designá-los como os “porões da ditadura”. Todavia, o autor argumenta que havia grande diferença entre os órgãos de informações e os de segurança, assim como muitos conflitos entre o SNI e o CIE, ou entre a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela propaganda política. Em 1964, com a implantação da “Operação Limpeza” (prisões, cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos dos inimigos), um grupo de oficiais superiores foi designado para presidir os inquéritos policiais militares (IPM), com o objetivo de combater o comunismo e a corrupção. Todavia, foi com a subida de Costa e Silva à Presidência da República e com o advento do AI- 5 que a tarefa da “operação limpeza” foi completada, como salienta Fico:

²⁵⁹ IMPERIAL, Carlos. BR-3 e os viciados. *Revista Amiga* nº34, janeiro de 1971, p. 12.

²⁶⁰ Recentemente o letrista compôs um *rap* em que conta o significado de “BR-3”, segundo seus compositores: “A BR-3 era somente uma estrada que ligava o Rio de Janeiro à Belô, mas alguém falou que era o ‘melô’ da picada, um cara mau caráter publicou e falou, dizendo que essa estrada era uma veia do braço [...]”.

²⁶¹ Marionilde Magalhães explica que o SNI foi criado em 1964 e subordinou rapidamente todos os outros órgãos repressivos, como os centros de informações das três armas, a polícia federal e as polícias estaduais. Para integrá-los e harmonizar suas ações, criou-se o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações e Defesa Interna (DOI-CODI), uma instituição que se tornou oficial em 1970 e aglutinava representantes de todas as demais forças policiais. Op.cit., s/p.

²⁶² FICO, op.cit., 1999, p. 28. Cumpre lembrarmos que além desse autor, outras significativas pesquisas assinalaram as formas de atuação dos órgãos repressores e a censura promovida pelos governantes militares. Entre eles, chamam a atenção trabalhos como: **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970 (Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP – Assis, 2006), de Alexandre Felipe Fiúza; **A revolução faltou ao encontro** (São Paulo: Brasiliense, 1991), de Daniel Aarão Reis Filho; **A UNE nos anos sessenta. Utopias e práticas políticas no Brasil** (Londrina: EDUEL, 1997), de Sandra C. A. Pelegrini; **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV** (Rio de Janeiro: Record, 2000) e **O fantasma da revolução brasileira** (São Paulo: EDUNESP, 1993), de Marcelo Ridenti.

[...] criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de “segurança interna”, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu um procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV, dentre outras ²⁶³.

No período do governo militar brasileiro, a censura controlou uma vasta produção musical. Alexandre Felipe Fiúza explica que se o sistema não era democrático, a censura, ao menos, assim se determinava; afinal, não fazia distinção entre os diversos gêneros musicais no momento de vetar integralmente ou propor alterações nas letras das canções. Desse modo, os temas que afetavam o padrão moral ou político podiam ser encontrados na música popular brasileira, na chamada música “cafona”, na música caipira e até mesmo na música instrumental. Entre os temas proibidos estavam as drogas. O estudioso relata que no início dos anos 1970, Geraldo Azevedo tentou liberar, nos serviços de censura, a canção “Talismã” (dele e de Alceu Valença), que continha o seguinte trecho vetado: “Joana me deu talismã, viajar”. Para o censor “Joana” e “viajar” faziam apologia ao consumo de drogas, pois “Joana” vinha de “marijuana” e “viajar” era o efeito alucinógeno da mesma. A dupla substituiu “Joana” por “Diana” e a canção foi aprovada ²⁶⁴.

Depois das acusações feitas à “BR-3”, iniciou-se um período de rejeição à produção do letrista Tibério Gaspar. Contratos foram desfeitos e Antônio Adolfo foi embora do país, retornando somente para atuar como músico de estúdio. Em 1976 ele gravou o disco “Feito em casa”, o primeiro álbum independente na história fonográfica brasileira ²⁶⁵.

No V FIC algumas canções não escamotearam a existência do preconceito racial e do autoritarismo. O governo militar ao autorizar a sua veiculação pela televisão visava torná-lo um simples e divertido “espetáculo”, capaz de canalizar a energia dos jovens contestadores para as torcidas organizadas. Logo, visava a realização de um evento sem alusões à política ou aos problemas do país. Tratava-se de um evento de entretenimento. Eduardo Scoville ²⁶⁶

²⁶³ FICO, op.cit., 2002, p. 252-255.

²⁶⁴ FIUZA, Alexandre Felipe. Baseado em que você pode fazer quase tudo: a censura e a repressão às drogas e à MPB. In: DUARTE, Geni Rosa; FROTSCHER, Mérie e LAVERDI, Robson. **História, Práticas Culturais e Identidades: abordagens e perspectivas teórico-metodológicas** (v.2). Cascavel: Edunioeste, 2008, p. 218. Nesse mesmo artigo, o autor esclarece que essa preocupação da censura com as drogas não se limitou à década de 1970. Um exemplo seria a proibição em torno da canção “O mal é o que sai da boca do homem”, de Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Galvão, que concorreu ao Festival MPB-80, da TV Globo. FIÚZA, Ibidem, p. 220.

²⁶⁵ MELLO, p. 389. Todavia, existem algumas controvérsias a esse respeito. Em entrevistas concedidas, A. Adolfo afirma que o disco “Racional” (Tim Maia) teria sido o primeiro.

²⁶⁶ SCOVILLE, op.cit., p. 41.

lembra que as ações da emissora responsável pela transmissão do festival (ou seja, da TV Globo), somadas as da indústria fonográfica, contribuiu expressivamente para a expansão do gênero *soul* no país. Atingiu índices consideráveis de audiência naquela época e contribuiu para o aumento das vendas, aquecendo o mercado fonográfico. Todavia, o preconceito racial não pôde ser “oculto” pelo alto padrão de produção da emissora.

“Eu Também Quero Mocotó”²⁶⁷ e “BR-3”²⁶⁸ fizeram muito sucesso durante o V FIC; contudo, um componente racista as prejudicou. Depois da prisão, Chaves se sentiu mais abalado, tornou-se uma pessoa mais angustiada, triste e sem perspectivas. Ironicamente, isso aconteceu em um dos momentos mais intensos de sua carreira. Depois do ocorrido, o maestro parou de cantar e voltou somente a reger e escrever arranjos²⁶⁹.

Certamente, o V FIC foi marcado por atitudes repressivas e preconceituosas, principalmente, no que se refere aos artistas negros. O evento deixou claro que havia pressão do governo para que os festivais e a própria música popular fossem um instrumento de propaganda política. De certa forma, Tony Tornado parecia representar uma “ameaça” aos planos de contenção, disciplina e controle forjados pelos militares. Eles pareciam temer que o cantor se tornasse um líder negro no país, a exemplo do que acontecia nos EUA com membros dos “Panteras Negras” – tema que discutiremos a seguir.

2.2- O PODER NEGRO NA PÁTRIA VERDE E AMARELA

O FIC de 1970, embora também tenha promovido o *soul* no mercado fonográfico, gerou muita polêmica em torno de Tony Tornado. A apresentação de Tony Tornado no palco do FIC, inspirada nas performances de James Brown, causou agitação e, de certa forma, passou a representar a iminência de um perigo para a sociedade brasileira: o de que um negro pudesse desestabilizar o conservadorismo da família branca. Os referenciais musicais e, sobretudo, algumas posturas assumidas pelo cantor em suas aparições nos programas de televisão após seu retorno ao Brasil, depois da temporada em que viveu nos Estados Unidos,

²⁶⁷ A canção foi gravada por “Chacrinha”, pelo palhaço “Carequinha”, pelo conjunto de “Caçulinha”, pelo organista André Penazzi e o “Milton Banana Trio”. MELLO, op.cit., p. 389.

²⁶⁸ Foi gravada, também, por Gerson King Combo, Wanderlei Cardoso e pelo grupo “Som Bateaux”. Ibidem, p. 389.

²⁶⁹ Erlon Chaves faleceu em 1974, aos quarenta anos de idade. O maestro atuava na música desde menino, tocando piano no “Clube Papai Noel” da Rádio Difusora de São Paulo.

seriam tomadas por agentes do governo militar, como atitudes que poderiam causar “prejuízos” para a “harmonia” social.

Durante o festival, Tornado exibia por meio da camisa entreaberta a tatuagem de um sol, feita nos EUA (cf. fotografia anteriormente exposta). Na entrevista que efetuamos, detectamos que do ponto de vista do cantor o desenho do sol colorido simbolizava, segundo suas próprias palavras, algo coletivo. O sol poderia “ser de todos”, ou seja, poderia pertencer a diferentes grupos do Harlem. Por certo, na noite do festival, logo após a apresentação de “BR-3”, alguns jornalistas interpelaram os autores da canção sobre o significado da tatuagem. A revista “Intervalo”, em uma edição de outubro de 1970, lançaria a seguinte nota: “Segundo Tibério Gaspar, autor da música vencedora junto com Antônio Adolfo, tratou-se de uma homenagem ao deus-Sol, adorado no antigo Egito”²⁷⁰.

A explicação dada por Gaspar denota a importância de contextualizarmos nossas fontes. A comparação feita por ele revela uma alternativa encontrada por muitos compositores e artistas que vivenciaram as imposições do governo militar no Brasil. Ora, camuflar os signos que remetessem ao período que Tornado viveu nos EUA era uma forma de driblar a censura e os órgãos repressores. Nessa mesma direção, a revista “Amiga”, em matéria sobre o festival, não especifica o desenho e simplesmente comenta: “Vestido com uma roupa cáqui, bota longa, peito aberto e colorido, todo pintado sobre a pele escura, ele pisou no palco do Maracanãzinho com as mãos ao alto saudando o povo”²⁷¹.

Homem de Mello chega a inferir que Tony Tornado representaria um perigo para o governo militar, uma vez cogitada a possibilidade de que pudesse se tornar um líder negro, capaz por sua popularidade de facilitar a formação de organizações políticas no Brasil como a dos “Panteras Negras”²⁷². Além disso, naquele momento a imprensa do país noticiava a expansão dos “Panteras” e enfatizava o caráter violento de suas ações, descrevendo a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos com grandes doses de sensacionalismo.

Ao interpretar a canção “Sou Negro” (Getúlio Côrtes - Ed Wilson) em programas de televisão dos anos 1970, Tornado costumava erguer o punho para o alto, fazendo alusão ao gesto característico dos *Black Panthers*. E a mensagem impressa na letra da música não pode ser negligenciada como podemos observar:

²⁷⁰ **Revista Intervalo**, outubro de 1970, s/p.

²⁷¹ A gente vence na BR-3. **Revista Amiga**. São Paulo: Bloch, n.º. 24 de novembro de 1970, p. 3

²⁷² MELLO, op.cit., p. 384.

Nessa vida
 Nada se leva
 Não sei por que você tem tanto orgulho assim
 Você sempre me despreza
 Sei que sou negro, mas ninguém vai rir de mim

Vê se entende, vê se ajuda
 O meu caráter não está na minha cor
 O que eu quero, não se iluda
 O que eu procuro é conseguir o seu amor
 Nessa vida
 Nada se leva
 Não sei por que você tem tanto orgulho assim
 Você sempre me despreza
 Sei que sou negro, mas ninguém vai rir de mim

Sou negro sim
 Mas ninguém vai rir de mim.
 Sou negro, negro, negro sim
 Eu sei que sou negro,
 Mas ninguém vai rir de mim²⁷³.

Alguns periódicos afirmavam que essa era “a canção de protesto” de Tony Tornado. O intérprete de “BR-3” salienta que fora despedido da Odeon, pelo diretor musical Milton Miranda, porque estava querendo inovar: “Fomos eu, Simonal, Dom Salvador, Oberdan Magalhães [...] os agitadores musicais da época. Vinha pressão do próprio governo: ‘Vamos tirar essa negrada daí’. Eu gravava tudo que era chamado pelos americanos de *protest song*”²⁷⁴.

Devido a tais atitudes, o cantor foi repreendido pela censura, como noticiou a revista “Veja”, em outubro de 1970:

“Ao interpretar na televisão carioca a canção ‘Sou Negro’, cuja letra focaliza problemas de raça, o cantor Tony Tornado, 25²⁷⁵, foi advertido pelo Serviço de Censura na última semana por acompanhar sua apresentação com tapas no rosto e gestos de punho cerrado, imitando os representantes do Poder Negro dos Estados Unidos. Motivos da advertência: Tony Tornado (apelido do carioca Antônio Vieira Gomes) dá uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil²⁷⁶.”

²⁷³“Sou Negro” foi lançada em Compacto Simples na década de 1970. A canção foi recentemente inserida em um álbum de homenagens a James Brown: **Good God! Heavy funk covers of James Brown from all over the world 1968-1974**. Guerrilla Reissues, 2007.

²⁷⁴ SANCHES, op.cit., p. 50.

²⁷⁵ Em grande parte dos periódicos analisados, a idade de Tony Tornado aparece errada. Quando defendeu “BR-3” no FIC de 1970, o cantor estava com quarenta anos de idade e não vinte e cinco como apontam algumas revistas da época.

²⁷⁶ **Revista Veja** edição 109, 7 de outubro de 1970, p. 84.

Quando a revista informa que o motivo da advertência é porque o cantor “dá uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil”, constatamos que o temor era de que o cantor questionasse o discurso da “democracia racial” (MDR) no país. Sabemos que o chamado MDR, impregnado nos discursos da elite branca brasileira se contrapõe às ideias de diversidade e pluralismo cultural. De acordo com Florestan Fernandes²⁷⁷, o referido mito tem como característica permitir uma representação ilusória da situação do “negro,” uma contradição entre a ordem jurídica e sua real situação na sociedade, além de se tratar de uma técnica e ideologia de dominação imposta pelas elites aos demais segmentos sociais.

Acordamos com Lilia Schwarcz²⁷⁸ quando ela reconhece que tal situação aparece de forma estabilizada e naturalizada como se as posições sociais desiguais fossem “quase um desígnio da natureza” e as atitudes racistas, minoritárias e excepcionais. Na ausência de uma política discriminatória oficial, complementa a autora, surge sob uma névoa discursos que negam o preconceito ou apenas admite sua existência em casos excepcionais ou como algo muito “brando”. Nessa direção, Aquino indica que durante todo o tempo foram utilizados mecanismos para impedir a participação e a representação institucional dos cidadãos, buscando-se mascarar a alteridade social e procurando criar uma imagem de sociedade livre de conflitos²⁷⁹.

Durante nossa pesquisa tivemos acesso a alguns pareceres do Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)²⁸⁰. Ao analisarmos esses documentos pudemos constatar que Tony Tornado representava uma ameaça ao governo militar, pois suscitava o

²⁷⁷ FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1978. Segundo Fernandes, o mito da democracia racial tem como base a ideia de que a relação entre brancos e negros no Brasil se conformava aos fundamentos ético-jurídicos do regime republicano. Para ele, o referido mito tem como principais características a reelaboração interpretativa de velhas racionalizações fundidas coerentemente com o regime republicano; permite uma representação ilusória da situação do “negro”, uma contradição entre a ordem jurídica e a real situação do “negro”; deu uma aparência apropriada à hipocrisia racial dos “brancos” e se trata de uma técnica e ideologia de dominação da elite e das camadas dominantes sobre outros grupos, em especial os “negros” e “mulatos”. O autor argumenta ainda, que o mito teve consequências que foram determinantes para manter a ordem racial no Brasil, pois ofereceu uma cobertura cômoda à indiferença dos círculos dirigentes diante do destino do negro no regime democrático; identificou como “indesejável” a discussão da população negra sobre sua situação social e como “perigosa” a sua participação em movimentos sociais. Assim, concentrou nas mãos do homem branco das camadas sociais mais altas o poder de juiz que decide o que convinha à população “negra”.

²⁷⁸ SCHWARCZ, Lilia. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 179.

²⁷⁹ AQUINO, op.cit., p. 209.

²⁸⁰ Este e os demais documentos do DCDP foram cedidos pelo professor Dr. Alexandre Felipe Fiúza – a quem agradecemos o dispêndio e a gentileza acadêmica.

problema da discriminação racial no Brasil, como aponta este parecer do Centro de Informações do Exército (CIE):

[...] dia 25 Ago 70, 5ª feira – Programa “Alô Brasil aquele abraço”, TV GLOBO, Canal 4 – Rio, marca a presença do cantor negro Tony Tornado, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente em nosso país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do “poder negro” (comunista), este representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto²⁸¹. [grifos do original]

De acordo com esse documento, o cantor teria repetido o gesto outras vezes enquanto cantava “Sou Negro”. O documento adverte Tony Tornado, proibindo-o de repetir “o gesto-símbolo do poder negro”. O parecer relata que mesmo repreendido, ele continuou cantando a música e repetindo o gesto em diversos programas de televisão. Como atesta Alexandre Fiúza, até 1968 a censura foi regida “unicamente” pelo Decreto nº 20.493 de 1946, criador do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). Entretanto, com a Constituição imposta à população, em 1967, foi formada uma estrutura de censura para todo o país. Essa mudança foi operada com a criação da Polícia Federal, em 1969, que responderia pelos serviços de diversões públicas. Apesar dessa mudança, o artigo 41 do referido Decreto continuou sendo a referência para os censores durante toda a década de 1970, como indica o estudioso:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir os maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacional;
- h) induzir ao desrespeito às forças armadas²⁸².

O caso da Rede Globo serve para exemplificar a complexidade do problema no campo da censura²⁸³ de diversões públicas. Carlos Fico evidencia um aspecto que ajuda a

²⁸¹ Ministério do Exército – Gabinete do Ministro - Centro de Informações do Exército S/103.2. Consta deste documento a seguinte frase no enunciado: “Flávio Cavalcanti, Tony Tornado e Danusa Leão tentam suscitar o problema da discriminação racial no Brasil”. Não encontramos menção a data em que foi arquivado.

²⁸² FIÚZA, op.cit., 2006, p. 108.

melhor esclarecer a distinção entre censura da imprensa e das diversões públicas: os telejornais da emissora não estavam adstritos à DCDP. Eles colaboravam francamente com o Regime ou apenas acatavam as proibições determinadas para toda a imprensa, mas as novelas, os programas de auditório e os shows musicais eram cuidadosamente acompanhados pela censura de diversões públicas. No que se refere às novelas e aos seriados, por exemplo, a sistemática implantada pela ação censória obrigava, por assim dizer, a uma censura anterior à censura prévia. As sinopses eram analisadas pela DCDP e, antes da elaboração dos capítulos, a emissora recebia recomendações sobre temas a serem evitados, comportamentos que poderiam gerar cortes e assim por diante ²⁸⁴.

Questões como essas foram detectadas por Sandra C. A. Pelegrini, em sua tese de doutoramento que trata da teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Segundo a autora, entre os procedimentos adotados por parte dos produtores culturais e das autoridades da própria Rede Globo nos “Casos Especiais”, releituras de Clássicos da Literatura mundial e no seriado “A grande família” havia uma clara preocupação em se evitar possíveis cortes e se driblar os grilhões da censura. A temática referente à existência de menores abandonados no país obrigou o núcleo responsável pela gravação de “A grande família” a suprimir algumas cenas de um dos seus episódios. Comunicações internas e correspondências informais entre os produtores desse núcleo e também documentos oficiais da emissora atestam tal constatação de Pelegrini ²⁸⁵.

Em outro documento do CIE, datado de 23 de julho de 1971, verificamos que os censores se preocupavam com o Festival Internacional da Canção, alegando que o evento poderia suscitar o problema da discriminação racial no país:

[...] Agora, o Sr. AUGUSTO MARZAGÃO, prepara uma homenagem ao Poder Negro americano. Pretende trazer um grupo atuante do ‘BLACK

²⁸³ Fico atesta que durante o Regime Militar brasileiro não houve uma censura, mas duas. A censura da imprensa se distinguia muito da censura de diversões públicas. A primeira “revolucionária”, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas, objetivava, sobretudo, os temas políticos. Era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam. A segunda, antiga e legalizada, existia desde 1945, sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes. A censura da imprensa acompanhou o auge da repressão (quando se pensa em cassações de mandatos parlamentares, suspensões de direito políticos, prisões, torturas e assassinatos políticos) nos anos 1960 e início da década seguinte. A censura de diversões públicas, porém, teve seu auge no final da década de 1970 durante a “abertura política”. FICO, op.cit., 2004, p. 37.

²⁸⁴ FICO, op.cit., 2002, p. 262-263.

²⁸⁵ PELEGRINI, Sandra C. A. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Da tragédia ao humor, a politização do cotidiano.** Tese – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da USP – São Paulo, 2000, p. 148-273.

POWER’ para se exibir no FIC. É desnecessário falar dos inúmeros problemas criados pelo referido grupo para as autoridades Americanas e, por outro lado, a atuação deste grupo poderá criar uma situação desagradável no trato de um problema que não existe ainda entre nós, que é a discriminação racial²⁸⁶.

O governo militar brasileiro conferia uma “cultura moral” à população, e as críticas políticas e sociais contrárias a essa moral eram passíveis de censura. Assim, o próprio cantor tentou dissimular o significado real do gesto, como notamos em sua fala para a revista “Aconteceu” em 1970:

[...] a censura implicou com sua saudação de punho erguido em **Sou Negro Sim**, vendo nela um gesto de pura violência dos **panteras negras**. ‘Era um gesto que eu fazia sem nenhuma maldade. Imitava o Pelé que, quando faz um gol, esmurra o ar. Achei isso muito bacana e coloquei em termos musicais’ – explica ele ²⁸⁷. [grifos do original]

A partir de dezembro de 1968, com a promulgação do AI-5, houve uma intensificação da censura à imprensa. Aquino²⁸⁸ ressalta que esse Ato foi um marco divisório na história da censura no Brasil. A partir de 13 de dezembro de 1968, a censura à imprensa escrita viveu períodos de maior ou menor intensidade e variou seu modo de atuação de acordo com o periódico, à extensão de suas denúncias e com a intensidade de sua resistência.

O número datado de 4 a 10 de novembro de 1970, de o “Pasquim”, publicou uma charge singular de Jaguar, inspirada na obra do pintor Pedro Américo, a conhecidíssima tela “Independência ou Morte”, de 1888. Salta aos nossos olhos a jocosa inserção do balão com linhas contínuas e contorno nítido – um recurso utilizado também nos quadrinhos, de onde ecoam as palavras de Dom Pedro I: “Eu Quero Mocotó !!”, como se vê a seguir:

²⁸⁶ Ministério do Exército – Gabinete do Ministro – CIE. RIO – GB, 23 de julho de 1971. S-103. 2-CIE. Confidencial. Assunto: Festival Internacional da Canção; Origem: informante; Avaliação: C-2; Difusão: DPF/GB, DOPS/GB e S/102-CIE.

²⁸⁷ O “soul” veio de BR-3 até o Rio. **Edição Especial da Revista Aconteceu sobre o V Festival Internacional da Canção**, 1970, p. 23.

²⁸⁸ AQUINO, op.cit., p. 207.



“Eu Quero Mocotó”
MELLO, *A era dos Festivais*, p. 387 ²⁸⁹

O conteúdo da fala do personagem histórico expresso no balão seria incoerente se analisado isoladamente. Poderíamos indagar: até o Imperador estaria se rendendo aos sabores do Brasil ou ao sucesso de Erlon Chaves? Por certo, a interferência de Jaguar em um quadro que celebra a Independência do Brasil não se justifica por nenhuma dessas hipóteses, pois sua crítica vai muito além dos vocábulos. O seu sentido pressupõe a relação entre o elemento verbal, as imagens que compõem o quadro e o contexto histórico vivenciado pelo país na década de 1970.

Maria Aparecida de Aquino²⁹⁰ ressalta que o jornal foi duramente censurado entre 1970 e 1975, e entre os censores estava D. Marina, descrita pelos jornalistas do “Pasquim” como alguém com quem se podia “negociar” parcelas ou a totalidade de determinadas matérias. Ziraldo alega que em 1970 os vetos do “Pasquim” eram realizados por ela que, ao longo do dia, conversava e bebia com a equipe. Ele diz que entre um gole e outro, todas as matérias eram liberadas, inclusive, o *cartoon* feito a partir do quadro de Pedro Américo. Apesar disso, o editor Sérgio Cabral foi preso assim como os demais jornalistas. A revista “Veja” aborda o episódio em uma de suas edições de janeiro de 1971. Algo a destacar na matéria é a referência feita a Tony Tornado:

²⁸⁹ A tela também conhecida como “O grito do Ipiranga” (óleo sobre tela, 415cm x 760 cm) pertence ao acervo do Museu Paulista (São Paulo, SP). Outras informações se encontram disponíveis no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm Acesso em março de 2010.

²⁹⁰ AQUINO, *op.cit.*, p. 228-229.

Na noite de sexta-feira, dia 31 de dezembro, ficou definitivamente provado que cadeia não tem graça. Se tivesse, a turma do “Pasquim”, em liberdade, teria achado. Durante dois meses, divididos em dois grupos conheceram quatro quartéis e respondera a três depoimentos [...] Acostumados a fazer longas entrevistas para seu semanário, tiveram que responder a três depoimentos. No primeiro, receberam 54 perguntas - Você fala palavrão na frente de seus filhos? **O que acha de Toni Tornado?** O que acha de De Gaulle? [...] ²⁹¹ [grifos nossos].

O vínculo do cantor com os “Panteras Negras” ressurgiu durante o VI FIC (1971), ao interpretar *Black is Beautiful* (Marcos Valle - Paulo Sérgio Valle) com Elis Regina:

Hoje cedo, na rua do Ouvidor
 Quantos brancos horríveis eu vi
 Eu quero um homem de cor
 Um deus negro do Congo ou daqui
 Que se integre no meu sangue europeu

Black is beautiful, black is beautiful
 Black beauty so peaceful
 I wanna a black I wanna a beautiful

Hoje a noite amante negro eu vou
 Enfeitar o meu corpo no teu
 Eu quero esse homem de cor
 Um deus negro do congo ou daqui
 Que se integre no meu sangue europeu

Black is beautiful, black is beautiful
 Black beauty so peaceful
 I wanna a black I wanna a beautiful ²⁹².

Enquanto entoava a canção, Tornado cerrou os punhos para o alto. O gesto resultou em intimações e depoimentos forçados para a Polícia Federal, como recorda o cantor:

Imagine Elis cantando comigo:
 ‘Hoje cedo, na rua do Ouvidor
 Quantos brancos horríveis eu vi
 Eu quero um homem de cor’.
 Eu saí de lá algemado, porque tinha cerrado os punhos durante a música ²⁹³.

Tornado narra esse mesmo episódio numa entrevista para o Jornal “Copacabana”:

²⁹¹ Cans sem graça. **Revista Veja** edição 122, 6 de janeiro de 1971, p. 15.

²⁹² Elis Regina. **Ela**. Phillips, 1971.

²⁹³ SANCHES, op.cit., p. 49.

Em 1971, Elis Regina era presidente do Júri do Festival e fez uma participação especial cantando *Black is Beautiful*, que anos depois soube que era em minha homenagem. Eu me senti realmente homenageado e subi no palco fazendo black power ²⁹⁴.

Em outro parecer do CIE, datado do dia 17 de outubro de 1972, lemos:

Enquanto um quadro destrói a imagem de ídolos populares e culturais do Brasil, outro procura substituí-los por artistas ideologicamente contrários ao regime e à formação cristã de nosso povo. Nesse confronto, patrimônios de nossa música popular como ARY BARROSO, CARMEM MIRANDA, NOEL ROSA, ATAULPHO ALVES e outros, vêm sendo desmoralizados, enquanto são promovidos VINÍCIUS DE MORAIS, CHICO BUARQUE DE HOLANDA, MARÍLIA MEDALHA, MARCOS VALE, MPB-4, TONI TORNADO, TOM JOBIM, GAL COSTA, GILBERTO GIL e outros; todos de esquerda e contrários à Revolução de 64 ²⁹⁵.

Assim como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tornado é visto como um “artista ideologicamente contrário ao regime e à formação cristã do povo”. O parecer, ainda, insere o cantor como sendo de “esquerda e contrário à Revolução de 64”.

Durante dois anos, aproximadamente, Tornado apareceu em matérias sensacionalistas na imprensa. Em 1971, ele participou de um festival de verão na praia de Guarapari, Espírito Santo. Ao fazer um dos passos de sua dança, o “pião duplo no ar”, o cantor perdeu o equilíbrio e caiu do palco em cima de uma moça da platéia. O episódio foi amplamente explorado pelos meios de comunicação ²⁹⁶, inclusive, pela revista *Veja*:

O cantor Tony Tornado (Antônio Viana Gomes, 25 anos, 95 quilos) demonstrou na semana passada como salvar com um simples gesto a originalidade de um festival. Incluído entre os artistas convidados para o encerramento do I Festival de Guarapari, Tony Tornado terminou sua apresentação com uma atitude criativa estilo “happening”: largou o microfone e pulou do palco caindo sobre o público. Após o primeiro momento de confusão, verificou-se que o cantor tinha feito uma vítima, a jovem Maria da Graça Campos, 22 anos, de Vitória ²⁹⁷.

²⁹⁴LIMA, Renata Moreira. *Jornal Copacabana* edição 144. Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed144/batecopa.htm> Acesso em julho de 2009.

²⁹⁵ Ministério do Exército – Gabinete do Ministro – CIE. Rio de Janeiro, GB, 17 de outubro de 1972. S-103. 2-CIE. Confidencial. Assunto: Programa Flávio Cavalcante; Origem: CIE; Difusão: SNI/AC, DSI/MJ, DSI/MC, DSI/MEC.

²⁹⁶ Na época, as emissoras de televisão disputavam quem faria a “reconciliação” entre o cantor e a espectadora. O encontro aconteceu no programa de Silvio Santos, na Rede Globo.

²⁹⁷ *Revista Veja* edição 129, 24 de fevereiro de 1971, p. 42.

Encontramos referência a este caso, também, em um parecer do CIE²⁹⁸. Na época, o compositor, apresentador e produtor musical Carlos Imperial se referiu ao acontecido, declarando:

“Que querem mais? Que Tony mude a cor da sua pele? Que Tony se pinte de branco? O terrorismo invade as camadas sociais e um homem é jogado às feras pelo fato de ser preto. O crime torna-se hediondo e passível de pena quando um preto machuca uma branca”.²⁹⁹

O romance do cantor com atriz Arlete Sales³⁰⁰ também foi motivo de críticas na época. Mello³⁰¹ atesta que Tornado era execrado nas ruas e sempre encontrava bilhetes anônimos no carro. Vários periódicos comentavam o fato de um negro namorar uma branca. Dentre eles a revista “Amiga” que descreve a fala da atriz sobre o assunto: “Não consigo entender essa situação. O Tony é um rapaz bom, cumpridor de seus deveres, pontual, amigo. Estão fazendo tudo para atingi-lo”. Realmente, desde que se desquitou Arlete Sales nunca mais encontrou tranquilidade:

[...] As cartas dos fãs, a princípio interpelativas ‘Por que é que você não volta para o seu marido? Ele é tão bom’. ‘Mas deixou um marido branco por um homem de cor?’ [...] ‘O que vocês estão fazendo é um absurdo, é uma discriminação bárbara, desumana’. Desmente a vocação do Brasil de país democrático e sem preconceito³⁰².

Durante nossa pesquisa, coletamos várias matérias de diferentes periódicos publicados nos anos 1970. Algo que julgamos importante destacar é o modo como a imprensa do período se referia a Tony Tornado. O próprio declara: “Agora, todo mundo me chama de O Ouriço do Festival, A Bomba do FIC, A Pérola Negra, A Dinamite Brasileira e outras milongas mais. Antigamente eles me chamavam de Frango de Macumba”³⁰³. Como bem

²⁹⁸ Ministério do Exército – Gabinete do Ministro - Centro de Informações do Exército S/103.2. Consta desse documento a seguinte frase no enunciado: “Flávio Cavalcanti, Tony Tornado e Danusa Leão tentam suscitar o problema da discriminação racial no Brasil”. Não encontramos menção a data em que foi arquivado.

²⁹⁹ IMPERIAL, Carlos. Minha mãe preta, e daí? **Revista Amiga**, Abril de 1971, nº49, p. 16. Nessa matéria, Carlos Imperial faz alusão a outra reportagem publicada, que se intitulava: “Colocar esse nego sem-vergonha no seu devido lugar”.

³⁰⁰ A atriz havia se separado do ator Lucio Mauro e em vários momentos a imprensa apontava o cantor como o pivô da separação.

³⁰¹ MELLO, op.cit., p. 338.

³⁰² **Revista Amiga**, nº48, abril de 1971, p. 9.

³⁰³ **Revista Amiga**, nº26, novembro de 1970, p. 13.

recorda Munanga³⁰⁴, são várias as maneiras ou formas de expressar e praticar o racismo e uma delas é a rejeição verbal. Outros termos utilizados pelas revistas ao se referirem a Tornado nos chamaram atenção: “aparência agressiva”³⁰⁵, “mastodôntico”³⁰⁶, “crioulo”³⁰⁷, “crioulão”³⁰⁸ e “negão”³⁰⁹.

Sob a ótica de Guimarães³¹⁰, a função ou a intenção do insulto podem variar, mas estão sempre ligadas a uma relação de poder. Os insultos raciais são instrumentos de humilhação e sua eficácia reside justamente em demarcar o afastamento do insultador em relação ao insultado, remetendo-o ao terreno da pobreza, da anomia social, da sujeira e da animalidade. Quando se trata de insulto propriamente racial, a animalidade é atribuída principalmente através de termos como “macaco” e “urubu”. Mais que o termo, a própria cor adquire função simbólica, estigmatizante, como bem o demonstram os sinônimos listados em dicionários de língua vernácula: “sujo, encardido, lúgubre, funesto, maldito, sinistro, perverso, dentre outros”.

Sabemos que o resultado da nossa indeterminação nas distinções raciais faz com que o fenótipo, ou melhor, certos traços físicos como formato do rosto, tipo de cabelo e coloração de pele se transformem nas principais variáveis de discriminação. Assim, como afirma Munanga³¹¹, a diferença cultural, a cor da pele, o cabelo crespo, os lábios grossos e o nariz chato são fatores definidores dessa relação de exclusão. O racista não se limita apenas em querer impor ao outro a sua visão do mundo, mas também em impedir-lhe o acesso quando se aproxima. Schwarcz assinala que quase como uma referência nativa, o “preconceito de cor” fazia às vezes das raças, tornando ainda mais escorregadio os argumentos e mecanismos de compreensão da discriminação. Chamado por Fernandes de “metamorfose do escravo”, o processo brasileiro de exclusão social se desenvolveu ao ponto de empregar termos como *preto* ou *negro*, que formalmente remetem à cor da pele.

³⁰⁴ MUNANGA, Kabengele. Racismo: da desigualdade à intolerância. **São Paulo em Perspectiva**, abril/junho de 1990, p. 51. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v04n02/v04n02_09.pdf Acesso em janeiro de 2010.

³⁰⁵ SOUZA, Edelmar. “Sou Negro e Ninguém Rirá de Mim”. **Revista Amiga**, nº17, setembro de 1970, p. 21.

³⁰⁶ Macacos nos seus galhos: perigos, erros e excessos das imitações. **Revista Veja**, edição 157, oito de setembro de 1971, p. 79-82.

³⁰⁷ Soul Brasileiro. **Revista Amiga**, nº15, setembro de 1970, p. 14.

³⁰⁸ O “soul” veio de BR-3 até o Rio. **Edição Especial da Revista Aconteceu sobre o V Festival Internacional da Canção**, 1970, p. 23.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ GUIMARÃES, Antônio S. Alfredo. O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação. **Revista de Estudos Afro-Asiáticos** n. 38. Rio de Janeiro, dez.2000, s/p. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X200000200002&lng=pt&nrm=iso Acesso em janeiro de 2009.

³¹¹ MUNANGA, op.cit., p. 54.

Com o advento do governo militar no Brasil e em nome da Segurança Nacional, instalou-se um complexo sistema repressivo para combater a subversão e, ao mesmo tempo, reprimir preventivamente qualquer atividade considerada suspeita, por se apresentar como potencialmente perturbadora da ordem. Ao comparar os registros, cartas, pareceres e formas de inserção no sistema, Marionilde Magalhães pôde detectar diversas semelhanças em seus procedimentos que revelavam, nas entrelinhas, diversos preconceitos, dentre os quais o mais destacado é o racial. O negro, por exemplo, sempre é descrito como o desordeiro³¹².

Tornado não era “bem visto” pelos militares, ainda mais porque exercia atividades de pregação social em bailes *black* nas periferias. Depois de sofrer várias ameaças, o cantor foi exilado do país. Os exílios aconteceram no Uruguai, sul de Angola, Egito, Europa, Tchecoslováquia. Sua carreira de cantor foi interrompida. Ao retornar ao país, em meados dos anos 1970, ele começou a participar, discretamente, de filmes, séries de televisão e telenovelas. Alguns de seus trabalhos foram os filmes: “Quilombo”³¹³, (1984) dirigido por Cacá Diegues, “1972”³¹⁴ e “Pixote: a lei do mais fraco”³¹⁵. Trabalhou, também, na minissérie “Agosto” (1984) baseada no livro de Rubem Fonseca, interpretando “Gregório Fortunato” - o guarda-costas de Getúlio Vargas e na novela “Roque Santeiro” (1985-1986)³¹⁶.

O intérprete de “BR-3” contabiliza nove passagens pelo DOPS e seu compacto simples “Deus Negro” foi interdito pela censura. A seguir, procuraremos demonstrar que questões sociais são recorrentes na produção musical do cantor, principalmente, temas relacionados ao preconceito racial.

³¹² MAGALHÃES, op.cit., s./p.

³¹³ O filme é inspirado nas descrições históricas encontradas nos livros sobre “Ganga Zumba”, de João Felício dos Santos. “Ganga Zumba”, interpretado por Tony Tornado, foi o primeiro líder do Quilombo dos Palmares.

³¹⁴ Filme brasileiro de 2005 dirigido por José Emilio Rondéau.

³¹⁵ Filme brasileiro de 1981 dirigido por Hector Babenco.

³¹⁶ Vale lembrar que como ator, Tony Tornado possui uma carreira versátil. Ele já atuou em filmes de gêneros variados como o drama, a comédia e algumas pornochanchadas.

2.3- “BEBEDOURO MATA SEDE, NÃO ESCOLHE COR”

*Com uma canção também se luta irmão*³¹⁷.

Como pudemos perceber no decorrer do nosso texto, o V FIC ampliou as dimensões da *black music* na indústria fonográfica brasileira. Durante os anos 1970, vários cantores dedicados ao gênero gravaram compactos simples e *long plays*. Esse foi o caso de Tony Tornado que, no início da década, lançou seus dois únicos discos, ambos pela gravadora Odeon. O primeiro deles, *Toni Tornado* (1971), contém doze faixas: “Juízo Final” (Renato Corrêa - Pedrinho), “Não lhe Quero Mais” (Erasmus Carlos - Roberto Carlos), “Dei a Partida” (Getúlio Côrtes), “Uma Canção pra Arla” (Major - Toni Tornado), “Breve Loteria” (Fafi), “Eu Disse Amém” (Getúlio Côrtes), “BR-3” (Antônio Adolfo - Tibério Gaspar), “Uma Vida” (Arnaldo Medeiros - Dom Salvador), “Papai, Não Foi Esse o Mundo que Você Falou” (Roberto Carlos - Erasmus Carlos), “Me Libertei” (Tony - Frankye), “O Repórter Informou” (Hyldon) e “O Jornaleiro” (Major - Toni Tornado).

O segundo LP, *Toni Tornado* (1972), contém onze canções: “Mané Beleza” (Arnaud Rodrigues - Chico Anísio), “Não Grilhe a Minha Cuca” (Toni Tornado), “Torniente” (Toni Tornado), “Eu Duvido Muito” (Getúlio Côrtes), “Sinceridade” (Tim Maia), “Podes Crer Amizade” (Major - Toni Tornado), “Aposta” (Toni Tornado), “Bochechuda” (Toni Tornado), “Uma Ideia” (Marcos Valle - Paulo Sérgio Valle), “Eu Tenho um Som Novo” (Toni Tornado) e “Tornado” (Toni Tornado). A seguir, selecionamos as imagens de capa e contra-capa dos referidos álbuns.

³¹⁷ Tributo a Martin Luther King (Wilson Simonal - Ronaldo Bôscoli).



TONI TORNADO. **Toni Tornado**, 1971, Odeon

(Imagens disponíveis no site: <http://flabbergasted-vibes.blogspot.com/search?q=toni+tornado>
Acesso em abril de 2009).



TONI TORNADO. **Toni Tornado**, 1972, Odeon

(Imagens disponíveis em: <http://flabbergasted-vibes.blogspot.com/search?q=toni+tornado>
Acesso em abril de 2009).

A composição das capas dos LP's é algo a destacar. O uso das cores quentes na roupa de Tornado como o laranja (*Toni Tornado*, 1971) e o vermelho (*Toni Tornado*, 1972) nos remete à coloração das vestimentas dos integrantes do “Movimento Black Rio”. O uso do terno e o tipo de gravata usada por ele, também são característicos do tipo de indumentária dos participantes do referido “movimento”. Na capa do primeiro disco, Tornado aparece de braços abertos, referência a um dos momentos mais importantes de sua apresentação no V

FIC. Antonio Vicente Pietroforte³¹⁸ esclarece que a capa de um CD, assim como as capas de revista, DVD ou VHS estabelece uma relação com o conteúdo daquilo que ela apresenta. Nas duas capas, acima demonstradas, há uma foto do compositor/intérprete. Ou seja, ela apresenta o conteúdo desses trabalhos “representado” pelo artista. O conteúdo, nesse caso, não é o homem, mas seu papel social de cancionista, com seu estilo e suas composições³¹⁹.

Além dos dois discos, o artista gravou e compôs outras canções lançadas em compactos simples. É o caso de “Sou Negro”, “Se Jesus Fosse um Homem de Cor (Deus Negro)”, “Meu Mundo Caiu” e “Fica Comigo”. Em 1988 foi lançado, pela Continental, o álbum “Alma Negra”. Além de Tornado, participam do disco os músicos Carlinhos Trumpete, Lady Zu, Tony Bizarro e Luis Vagner. A primeira faixa é uma composição de Tornado que se chama “Manifesto”. Nesse mesmo disco ele também interpreta “Motim”, de Luis Vagner.

Reiteramos a fala de Adalberto Paranhos que de forma muito apropriada nos lembra que “canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si”³²⁰, pelo contrário, ela é dotada de características próprias e está vinculada ao universo sócio-cultural do compositor e do intérprete. Em outras palavras, é preciso atentar para o momento histórico na qual o sujeito que compõe/interpreta a canção está inserido, pois datado historicamente ele é portador de uma bagagem cultural e recebe influências dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. Sob esta ótica, Napolitano entende que o grande desafio do pesquisador em música é “mapear as camadas de sentido”³²¹ inseridas numa produção musical, assim como suas formas de inserção na sociedade e na história.

Ao analisarmos as letras das canções como fontes a serem decifradas cumpre-nos ressaltar que o pressuposto essencial das metodologias propostas para a análise de textos, na pesquisa histórica, reside no fato de que um documento é sempre portador de um discurso e não pode ser visto como algo transparente. Acerca disto Cardoso e Vainfas assinalam:

Ao debruçar-se sobre um documento, o historiador deve sempre atentar, portanto, para o modo através do qual se apresenta o conteúdo histórico que pretende examinar, quer se trate de uma simples informação ou de idéias [...] o conteúdo histórico que se pretende recuperar depende muito da forma do texto: o vocabulário, os enunciados, os tempos verbais, etc.³²².

³¹⁸ PIETROFORTE, Antonio Vicente. A construção da imagem da música: análise semiótica de uma capa de disco In: **Análise do texto visual**: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2007, p. 19-31.

³¹⁹ Pietroforte explica que esse tipo de capa é bastante comum, também, nos trabalhos de Chico Buarque de Holanda e Paulinho da Viola. Ibidem, p. 26.

³²⁰ PARANHOS, 2004, op.cit., p. 24-26.

³²¹ NAPOLITANO, 2005, p. 77.

³²² Os autores assinalam que as vantagens de se pesquisar a estrutura formal do texto em perspectiva histórica não foram descobertas recentemente. Já Lucien Febvre, um dos fundadores do movimento dos *Annales*, havia

Ao compreendermos que o historiador precisa relacionar o discurso ao social, percebemos que são várias e distintas as teorias que se ocupam do texto e/ou do discurso. O dialogismo bakhtiniano e a semiótica greimasiana são duas delas. Renata Coelho Marchezan³²³ indica que na perspectiva do linguista russo Mikhail Bakhtin, buscar a apreensão das “formas concretas dos textos”, que são sociais e históricas, é alcançar, também, o homem, a sociedade que o constitui e é constituída por ele. Contrária a uma concepção estritamente linguística do texto³²⁴, a teoria bakhtiniana entende o texto como enunciado, voz social e linguagem em ato.

A semiótica também se insere no quadro das teorias que se preocupam com o texto. Para Diana Luz Pessoa de Barros³²⁵, essa teoria busca descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Todavia, a estudiosa salienta a necessidade em determinarmos o que é o *texto*. Esse, segundo Barros, define-se de duas formas que se complementam. A primeira delas compreende o texto como objeto de significação. Seu estudo se confunde com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam e o tecem como um “todo de sentido”. A segunda caracterização de texto não o toma mais como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais inserido numa sociedade e determinado por formulações ideológicas específicas. Nesse caso, “o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve”³²⁶.

Desde que a canção se tornou objeto de pesquisa na área de Ciências Humanas, a articulação letra-música na produção de sentido tem sido um dos principais desafios para o pesquisador. Napolitano aponta quatro abordagens fundamentais que podem ser trabalhadas: a letra de uma canção, em si mesma, dá o sentido histórico-cultural da obra; o sentido assumido pela letra depende do “contexto sonoro” mais amplo da canção, tais como entoação,

percebido as potencialidades de uma investigação desse tipo ao se debruçar sobre a obra de Rabelais, em seu *L'époque de l'incroyance* (1942). Com efeito, com base numa exaustiva pesquisa do vocabulário presente naquela obra que Febvre, divergindo dos que afirmavam o ateísmo de Rabelais, demonstrou a “mentalidade pré-lógica” que caracterizava o homem europeu do século XVI, homem essencialmente religioso e, por isso mesmo, “incapaz de descrever”. CARDOSO e VAINFAS, op.cit., p.377.

³²³ MARCHEZAN, Renata Coelho. Afinidades eletivas: o texto e o discurso. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Vol. 6, n.2, dezembro de 2008, p. 6-7. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/casa/article/viewFile/1242/1008> Acesso em dezembro de 2009.

³²⁴ O “Círculo de Bakhtin” critica à imanência linguística, a consideração da palavra ideologicamente neutra; ocupa-se da tensão, sempre dinâmica, entre a “regularidade” e a “diversidade”, e acentua o caráter social tanto de uma, quanto de outra. Ibidem, p. 6.

³²⁵ BARROS, Diana L. Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2000, p. 5-8.

³²⁶ Ibidem, p. 7.

acompanhamentos instrumentais, efeitos eletroacústicos, mixagens; a letra adquire significado na medida em que a sua materialidade sonora (palavras, fonemas, sílabas) está organizada conforme as alturas que constituem as frases melódicas de uma canção; o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra), música (ritmo³²⁷, melodia³²⁸, harmonia³²⁹), *performance* vocal e instrumental (intensidade, efeitos, timbres predominantes) e veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe)³³⁰.

Como bem destaca José Miguel Wisnik³³¹, “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que se darão, ou que deveriam se dar na sociedade”. Atentando para isso podemos constatar que o conteúdo expresso nas letras de algumas canções gravadas por Tornado aborda temas sociais, ressaltando a questão da discriminação racial. Esse parece ser o caso de “Sou Negro” (citada anteriormente), “Juízo Final”, “Uma Idéia” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor (Deus Negro)”.

Como procuramos expor no sub capítulo “O poder negro na pátria verde e amarela”, precisamos admitir que vivemos em um país que nega o preconceito racial ou o reconhece apenas como “brando”, não raro justificado em decorrência das condições econômicas (pauperização da população negra), da marginalidade, entre outros aspectos. Kabengele Munanga³³² esclarece dois aspectos fundamentais em relação às contradições do racismo e da realidade social brasileira. O primeiro diz respeito aos cientistas que procuraram dividir ou

³²⁷ Ritmo: palavra de origem grega, cuja raiz, *rheo*, significa fluir. Entendido como movimento ordenado, o ritmo está presente em todo tipo de vida – biológica, fisiológica, psicológica, estética, criadora -, e como elemento pré-musical pode existir independentemente de qualquer realização auditiva. Quem fala em ritmo musical fala em “ordem no movimento”, cuja natureza é tanto fisiológica quanto psicológica, por sua condição de *duração e intensidade*. Pela *duração* o ritmo penetra em nossa vida fisiológica e pela *intensidade*, em nossa vida psicológica. SEKEFF, op.cit., p. 43.

³²⁸ Elemento central em determinadas culturas, melodia é a sucessão temporal de sons e silêncios e direcionalidade. Tendo o ritmo como denominador comum, os fundamentos teóricos da melodia envolvem os capôs da física, da acústica, da psicologia, da lógica, do ouvido e da sensibilidade. Sua natureza é tanto *física* (sensorial) quanto *psicológica* (afetiva): *física* porque as relações sonoras, base material da melodia, induzem prazer e/ou desprazer, ou seja, falam à sensibilidade, facultando ao receptor “ressoar” os referidos estímulos; e natureza *psicológica* porque as relações sonoras, dotadas de sentido, induzem movimentos afetivos correspondentes, nos quais os elementos duração e intensidade acabam por se tornar vitais na ação do poder emocional da melodia, colaborando na aproximação do homem consigo mesmo. Ibidem, p. 45-46. Marcos Napolitano define melodia como pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação dos intervalos e alturas que formam o desenho melódico, com o apoio da partitura. NAPOLITANO, 2005, op.cit., p. 98.

³²⁹ Produto da cultura ocidental, a harmonia, combinação acordal de sons, combinação de frequências dentro de determinados princípios, procede da articulação do homem e resulta na articulação intelectual da própria música. Som, ritmo, melodia se contemplam com a harmonia, sustentada esta no acorde, uma das concepções mais originais do homem ocidental, com seu tríptico poder: *sensorial, afetivo e mental*. SEKEFF, op.cit., p. 47.

³³⁰ NAPOLITANO, 2006, op.cit., p. 271.

³³¹ WISNIK, op.cit., p. 13.

³³² MUNANGA, op.cit., p. 51.

classificar o gênero humano em variedades, geralmente denominadas raças, a exemplo do que a Zoologia fez com os animais e a Botânica com as plantas. O segundo se refere à sociedade ocidental moderna que tem tirado dessa classificação conclusões incoerentes, em nome do qual o homem branco se deu o direito de explorar, dominar, humilhar e exterminar outros homens.

As teorias raciais chegaram ao Brasil a partir de meados do século XIX. Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Euclides da Cunha, pioneiros das ciências sociais no país, acolheram as teorias raciais européias³³³. Sob essa ótica, os argumentos eugenistas adotados por parte da nossa intelectualidade parecem estar inseridos na dinâmica das relações sociais num momento em que os segmentos dominantes se mostravam temerosos em relação aos desdobramentos da onda de motins que precedeu a abolição da escravidão³³⁴. Na mesma direção, Azevedo, Schwarcz e Munanga ressaltam que embora se tratassem de conclusões inspiradas na “ciência” ocidental, as elites, ao defenderem o branqueamento da sociedade brasileira, buscaram se proteger e manter seus privilégios³³⁵. Por essa via, salientam que as noções de uma suposta superioridade racial branca³³⁶ inviabilizou a propagação de discussões sobre a cidadania das populações negras e mestiças nas primeiras décadas do período republicano.

Tomados apenas como objetos de estudo da ciência, os negros se transformavam em temática de pesquisas que oscilavam entre, de um lado, reconhecer o caráter singular desse país miscigenado e, de outro, divulgar as conclusões pessimistas de alguns estudiosos europeus que não viam futuro em um país de “raças mistas”. Essa percepção fica evidente no prefácio redigido por Silvio Romero à obra “Africanos no Brasil”, de Nina Rodrigues, quando

³³³ Schwarcz afirma, enfaticamente, que houve uma assimilação seletiva de alguns fundamentos das teorias raciais difundidas na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, por parte dos pensadores e de instituições de ensino como as faculdades de Direito de Pernambuco e São Paulo e das de Medicina da Bahia e do Rio de Janeiro. Op.cit., 173-244.

³³⁴ Cf. AZEVEDO, Celia. M. Marinho de. **Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites-século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

³³⁵ Cf. SCHWARCZ, Lília M. **O espetáculo das raças - cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. A estudiosa destaca, ainda, que esses autores discordam de estudiosos como Nelson W. Sodr e e Thomas E. Skidmore, que explicam tal perspectiva como resultado da “importação de modelos fora do contexto” ou “como ideias fora do lugar”.

³³⁶ Gilberto Freyre reafirma através da literatura, a superioridade dos brancos em relação aos negros e índios. Embora admitisse que senhores e escravos se misturavam no interior do reduto patriarcal, representado pela sedes dos engenhos, no seu entendimento as “raças atrasadas” (a negra e a indígena) foram degradadas pela imposição e domínio da “raça adiantada” (a branca). Contraditoriamente, destacava que as relações de poder imersas na religiosidade, nos negócios e na vida doméstica e sexual forjaram cotidianamente os alicerces da sociedade brasileira. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Global, 2003.

ele afirma que “o negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e malgrado a sua ignorância, um objeto de ciência”³³⁷.

Refletindo sobre essas questões, gostaríamos de comentar “Juízo Final”, composição de Renato Corrêa e Pedrinho – inserida na faixa número um do álbum de 1971. Consideramos este dado importante, pois o cantor inaugura seu primeiro LP gravado com uma canção com forte apelo social, dando ênfase à temática da discriminação racial:

O dia da verdade, o juízo final
 O fim deste mundo, cheio de guerras
 O início de um mundo de paz, de paz
 Bebedouro mata sede, não escolhe cor, não escolhe cor, não escolhe cor.
 Não escolhe cor porque irmão
 O dia da verdade, o juízo final
 Eu preciso crer, eu preciso crer no fim de tudo isso.

Deus, Deus, Deus meu Deus
 O fim deste mundo, cheio de guerras
 O início, o início de uma nova era, de uma nova era
 Nova era de paz, cheia de bondade, cheia de bondade
 Eu preciso crer, eu preciso crer, eu preciso crer
 Neste mundo, neste mundo de incompreensão, de incompreensão, de incompreensão.

O dia da verdade, o juízo final
 Dizem que o mundo vai acabar no ano 2000
 Deus, meu Deus!
 Quando duas mãos se encontram...

Corrêa³³⁸ (cantor, compositor e produtor musical) iniciou sua carreira artística nos anos 1950, com o grupo “Golden Boys”³³⁹. Em 1968, ele e os outros membros do conjunto interpretaram “Andança” (Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós), ao lado de Beth Carvalho, no III FIC. No ano seguinte, Corrêa venceu o Festival de Juiz de Fora com sua

³³⁷ SCHWARCZ, Lilia M. Dois autores atormentados com o mundo tropical das raças mistas. **Folha de São Paulo**. Disponível no site: http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/zumbi_26.htm Acesso em novembro de 2009.

³³⁸ Infelizmente não conseguimos maiores informações sobre o compositor Pedrinho.

³³⁹ Quarteto vocal formado em 1958 pelos irmãos Roberto, Ronaldo e Renato Corrêa acompanhados pelo primo Valdir Anunciação. Começaram sua carreira artística como calouros, de programas realizados pela Rádio Mauá, do Rio de Janeiro. Nessa época, eram intérpretes de versões de músicas estrangeiras, geralmente baladas de *rock*. Ainda em 1958, o conjunto lançou um 78 rpm e um LP pela gravadora Copacabana, obtendo seu primeiro êxito: “Meu romance com Laura”, de Jairo Aguiar. O conjunto conseguiu maior prestígio com o advento da “Jovem Guarda”, principalmente, através de suas composições. Os irmãos Correa são autores de vários sucessos gravados por Wanderléa, Roberto Carlos e Erasmo Carlos, como “É papo firme”, parceria de Renato com Donaldson Gonçalves, lançada por Roberto Carlos, em 1967. **Dicionário Cravo Albin**. Disponível em: www.dicionariompb.com.br/ Acesso em junho de 2009.

composição "Casaco Marron"³⁴⁰ (em parceria com Danilo Caymmi e Guttemberg Guarabyra). No ano de 1970, ainda como integrante dos "Golden Boys", o compositor representou o Brasil no Festival Internacional de *Viña del Mar*, no Chile, com "Avenida Atlântica" de Fred Falcão e Paulinho Tapajós. Um ano depois o músico saiu do conjunto para se dedicar somente à função de produtor musical.

O arranjo de "Juízo Final" é do maestro, saxofonista e clarinetista, Paulo Moura. A utilização de instrumentos de sopro-metal³⁴¹ no início da canção e o verso: "No dia da verdade, o juízo final" (repetido quatro vezes pelos *back vocals*) cede lugar a voz de Tornado cantando "Bebedouro mata a sede, não escolhe cor". Entendemos que a ideia de que um bebedouro pode saciar a sede sem eleger a cor do homem que toma essa água denuncia o preconceito racial. Ademais, durante vários anos, o bebedouro foi marca distintiva da segregação racial nos Estados Unidos ao distinguirem aqueles destinados aos brancos daqueles reservados aos negros ("*coloreds*").

O texto trabalha com termos opostos, ao mesmo tempo em que assinala a existência de "um mundo cheio de guerras", nos fala no início de "um mundo de paz e numa era cheia de bondade". Isso acontece também com os termos "crer" e "incompreensão", destacados nos versos: "Eu preciso crer, eu preciso crer, eu preciso crer/Neste mundo, neste mundo de incompreensão, de incompreensão, de incompreensão". Notamos que o sujeito aparece nos versos 7 e 12 na primeira pessoa do singular. Aliás, essa esperança no porvir é uma característica presente nas canções gravadas por Tornado.

A invocação a Deus acontece como se fosse lamento, inclusive, as palavras "Deus", "Senhor", "Pai" e "Amém" são recorrentes nas músicas gravadas por ele e estão presentes também em "Uma Canção pra Arla" e "Eu Disse Amém"³⁴². Nos versos finais, o cantor pronuncia uma frase que o ouvinte pouco atento corre o risco de não perceber: "Dizem que o mundo vai se acabar no ano 2000". Essas palavras nos remetem a pensar no modo como os autores e o intérprete da canção pensavam o presente em que viviam, assim como o ciclo da vida e como interagiam com proposições proféticas recorrentes nos períodos próximos à finalização de certos períodos de tempo como os milênios ou séculos.

Identificamos temática semelhante em "Uma Idéia", composição de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle:

³⁴⁰ A canção foi interpretada por Cynara e gravada por Evinha.

³⁴¹ Lembramos que nos instrumentos de sopro-metal a palheta é substituída pelos lábios do instrumentista, que sopra no bocal – peça que se encaixa no orifício superior do instrumento. Trompa, trompete, trombone e tuba são exemplos de instrumentos de sopro-metal.

³⁴² Ambas inseridas no disco **Toni Tornado**, 1971, Odeon.

Quando eu nasci, vim sem pedir
 Antes eu fui uma ideia, só uma ideia
 De minha mãe e um pai
 De construir alguém que só soubesse amar

Eu aprendi minha lição
 Eu sei que a sombra das mãos joga no chão
 A mesma cor
 A mesma cor
 Oh, que ideia!
 Pai olhe pra mim
 O quê que eu preciso aprender.

Já sofreu pela vida?
 Já pediu pela morte?
 Mas hoje, meu filho, nada mais o atinge
 Eu aprendi minha lição
 Eu sei que a sombra das mãos joga no chão
 A mesma cor
 A mesma cor
 Oh, que ideia!
 Pai olhe pra mim

Já sofreu pela vida?
 Já pediu pela morte?
 Mas hoje, meu filho, nada mais o atinge
 Pai olhe, olhe pra mim
 Que seu filho aprendeu
 Eu vim sem pedir
 Quando eu nasci, eu não pedi
 Antes eu fui uma ideia
 Só uma idéia.

Os irmãos Valle ³⁴³, autores de *Black is Beautiful*, foram parceiros em várias músicas. Em 1961, Paulo Sérgio Valle começa a compor para o irmão que iniciou sua carreira na mesma década e é considerado pela literatura especializada e críticos um dos integrantes da segunda geração da bossa nova.

³⁴³ Ridenti descreve a polêmica envolvendo Marcos e Paulo Sérgio Valle com a canção “A resposta” (O samba bom é aquele que o povo cantar/ De fome basta o que o povo na vida já tem/ Pra que lhe fazer cantar isto também? [...] Falar de morro morando de frente pro mar/ Não vai fazer ninguém melhorar). A música foi gravada em 1965, no disco “O compositor e o cantor”, de Marcos Valle, em resposta aos que os acusavam de alienados, ironizando os adeptos da canção engajada. A letra explicita a resistência dos autores ao engajamento político, bem como critica uma elite de esquerda que fala em “povo” e “morro”, quando em seu cotidiano não tem nenhuma relação com isso. Contudo, em 1968, os irmãos Valle, cujas canções já frequentavam assiduamente as paradas de sucesso, “não resistiram aos ventos daquele ano emblemático” e compuseram “Viola Enluarada” (“A mão que toca um violão/ Se for preciso faz a guerra/ Mata o mundo/ Fere a Terra [...] O mesmo pé que dança um samba/ Se preciso vai à luta/ Capoeira/ Quem tem de noite a companheira/ Sabe que paz é passageira/ Pra defendê-la se levanta/ E grita: eu vou!). A música, que também dá título ao LP, se tornou um clássico da canção denominada “engajada”, chegando a conclamar a revolução social pela identidade entre os artistas e o povo. Op.cit., p 92-93.

“Uma Ideia” se principia com um solo de piano que se mantém até o momento de entrada da orquestra, no final da segunda estrofe. Detectamos na música um grande lamento, um diálogo entre “Pai” (Deus) e seu “filho” (representando todos os homens). Isso fica expresso na frase proferida no final da segunda estrofe: “Pai olhe pra mim”. Assim como em “Juízo Final”, a letra da canção foi composta na primeira pessoa do singular, como observamos nos trechos: “Quando eu nasci [...]”, “Antes eu fui [...]”, “Eu aprendi [...]”, “Eu vim [...]”. O arranjo instrumental e vocal coincide com a letra da canção, pois se utiliza de elementos dos *spirituals* cuja melodia se reporta à herança musical dos negros africanos, como já apontamos no primeiro capítulo desta Dissertação.

Depreendemos que o verso: “Eu sei que a sombra das mãos joga no chão a mesma cor”, explicita a acepção de que todos os homens são iguais, indiferente da cor da pele. É sabido que um dos critérios de classificação da espécie humana se fundamenta na definição da cor da pele – perspectiva que deu origem a denominação das raças “branca, amarela e negra”³⁴⁴. Ora, sob o prisma de Munanga³⁴⁵, a cor da pele é um fator relativamente superficial, pois menos de 1% de nossos genes são responsáveis pela cor da mesma. Critérios como esse, somado à forma do nariz, dos lábios e do queixo, foram considerados, no decorrer do século XIX, como indicadores de classificação racial. No final desse século, acrescentou-se a esses referentes o ângulo facial e a forma do crânio³⁴⁶. O estudioso assevera que “raça” é um grupo social que pode ser identificado pelos traços culturais, lingüísticos e/ou religiosos, mas nunca exclusivamente pelos traços físicos. Conforme Guimarães³⁴⁷, “raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural e conclui que o racismo é uma forma de “naturalizar” a vida social, isto é, de explicar diferenças pessoais, sociais e culturais a partir das diferenças tomadas como naturais.

³⁴⁴ Lilia Schwarcz atenta para o fato de que a revista “Raça Brasil” traz em seu título o suposto de que, no Brasil, raça é a negra. O título da publicação pode ser comparado ao eufemismo tão próprio de nossa sociedade que, a fim de evitar as designações “preto”, “negro” e mesmo “mulato”, usa a expressão “homens de cor”, como se branco não fosse cor e raça fosse sempre a negra. De acordo com a estudiosa, a capa também evidencia a procura de um perfil, uma vez que, na maioria dos números, aparecem casais em boa parte identificados como modelos de agências famosas ou astros de TV. O próprio texto de abertura do primeiro número da revista reforça uma série de estereótipos ao definir “a cara da nossa raça: *black*, colorida, com balanço e ginga, bem brasileiros”. Op.cit., 1998, p. 233-236.

³⁴⁵ MUNANGA, op.cit., p. 52-54.

³⁴⁶ Munanga explica que o crânio alongado, dolicocefalo era sensato para caracterizar os “nórdicos”, enquanto a branquicefalia representava o restante das raças. Porém, em 1912 nos Estados Unidos, Franz Boas observou que o crânio dos filhos dos imigrados não-brancos, por definição, braquicefalos, tinha tendência de se alongar, o que tornava a forma do crânio um critério dependente mais da influência do meio ambiente do que dos fatores raciais. Ibidem, 52.

³⁴⁷ GUIMARÃES, Antônio S. Alfredo. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

O mesmo tema surge em “Se Jesus Fosse um Homem de Cor”, de autoria de Cláudio Fontana:

Glória, glória aleluia
 Glória, glória paz e amor
 Glória, glória aleluia
 O meu Cristo não tem cor

Talvez ninguém tenha pensado o que eu pensei
 Durante a noite que passou
 Ou se pensou ficou calado pra não ver o mundo inteiro reagir

A minha fé não modifica e nem se abala,
 Mas eu não posso me calar
 Minha pergunta necessita uma resposta
 Será que alguém me pode dar?

Você teria por Ele esse mesmo amor
 Se Jesus fosse um homem de cor?

Glória, glória aleluia
 Glória, glória paz e amor
 Glória, glória aleluia
 O meu Cristo não tem cor

Talvez ninguém tenha passado o que eu passei
 E os meus problemas são de cor
 Eu quis pintar meu céu de azul, de amor e paz
 E o mundo inteiro não deixou

A minha fé não modifica e nem se abala,
 Mas eu não posso me calar
 Minha pergunta necessita uma resposta
 Será que alguém me pode dar?

Você teria por ele esse mesmo amor
 Se Jesus fosse um homem de cor?

Tony Tornado gravou essa composição em 1976, pela Continental. Como podemos observar abaixo, a capa do compacto simples³⁴⁸ demonstra certa harmonia ao representar um arco íris. Todavia, o cantor relatou durante nossa entrevista que a canção foi censurada³⁴⁹ e

³⁴⁸ A outra canção que compõem o CS é “Fica Comigo”, de Tornado e Gene Araújo: “Onde vai? Por que vai? Logo agora que eu me acostumei à você/ Meu amor por que deixou que eu gostasse tanto de você, assim/ Olha vida, vida minha/ Todo tempo eu me entreguei à você/ E agora você vem me pedir pra lhe esquecer/ Amor volto a insistir/ Pra ter você comigo aqui/ Custei tanto te encontrar/ E lhe peço pra você ficar, aqui”.

³⁴⁹ Vale ressaltar que durante os dez anos de existência do AI-5, aproximadamente 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio e televisão e mais de mil letras de música foram censurados. SOUZA, Tárík de. Vinte anos de MPB: as principais tendências da discografia entre 1964 e 1984. In:

incomodou as autoridades eclesiásticas e militares da época ao ponto do CS ser quebrado nas lojas.



Fotografia da capa do CS “Deus Negro” (1976)
 Autoria: Amanda Palomo Alves (2009)
 Acervo pessoal

Araújo descreve que ao cantar o refrão da canção em programas de TV do período: “Você teria por ele esse mesmo amor/ Se Jesus fosse um homem de cor?”, Tornado também erguia o pulso, fazendo alusão ao gesto característico dos *Black Panthers*. Segundo o autor, o compositor e o intérprete foram intimados a prestarem depoimento na Polícia Federal, e transcreve um depoimento de Fontana sobre o ocorrido:

[...] Eles chamaram a gente lá na Federal e pediram para eu explicar o que eu queria dizer com aquilo; se eu e o Tony Tornado estávamos querendo fazer algum movimento de protesto no Brasil e tal. ‘Vocês querem jogar os negros contra os brancos?’ Evidentemente, respondemos que não, senão seríamos presos ali mesmo”³⁵⁰.

Em “Prezada Censura”, Carlos Fico atesta que em várias cartas encaminhadas à DCDP, o tema da religiosidade era constante, prevalecendo um enfoque favorável à Igreja Católica. Padres e bispos pediam censura de temas diversos e pessoas comuns sempre reclamavam quando símbolos sagrados eram aludidos em músicas, filmes ou novelas³⁵¹.

RETRATO do Brasil (da monarquia ao Estado Militar). São Paulo: Política Editora, v. I e v. II, 1984, p. 142 apud FIÚZA, op.cit., 2006, p. 109.

³⁵⁰ ARAÚJO, op.cit., p. 331.

³⁵¹ FICO, op.cit., 2002, p. 272 e 276.

Como já expusemos, Fiúza³⁵² compreende que o controle estatal sobre a produção musical não se circunscrevia unicamente aos chamados músicos engajados. Artistas que não pertenciam aos grupos visados pela ditadura ou que não se ocupavam de forma recorrente de temas devotados à crítica social e política, não raro eram censurados. Algumas canções, por exemplo, foram vetadas por razões políticas ou morais; esse foi o caso de Fontana.

Durante o AI-5, o governo militar, através de suas agências de propaganda política, produziu diversas peças publicitárias enfatizando o “mito da democracia racial” e a “solidariedade entre as raças”, publicava fotografias em revistas e encartes com esse tipo de enfoque. Naquele período, entretanto, algumas gravações denominadas “cafonas”³⁵³ sinalizavam o oposto, apontando a existência do preconceito e da exclusão na sociedade brasileira. É o caso de “Mano Africano” (Luiz Prestes), “Eu Queria Ser Negro” (Marcus Pitter) e “Estou Amando uma Garota de Cor” (Claudio Fontana). Porém, foi “Se Jesus Fosse um Homem de Cor” a canção que mais incomodou e provocou a mobilização dos censores.

Diferentemente de sua outra composição “O Homem de Nazareth”, na qual Fontana apenas exalta a figura de Cristo, nesta outra, ele relaciona a temática religiosa com a questão racial³⁵⁴. Com um refrão em forma de pergunta, a canção questiona:

A minha fé não modifica nem se abala
Mas eu não posso me calar
Minha pergunta necessita uma resposta
Será que alguém me pode dar?

Você teria por Ele esse mesmo amor
Se Jesus fosse um homem de cor?

Paulo Cesar Araújo destaca que essa pergunta foi formulada pelo compositor no início dos anos 1970, durante uma viagem a Angola, país que, naquele momento, ainda era colônia portuguesa. Na época, o cantor Nelson Ned fazia sucesso na África e durante suas visitas ao continente seu empresário, Genival Melo, levava demais artistas que ele tinha sob contrato, como foi o caso do cantor Claudio Fontana. Foi justamente em uma dessas idas à África que lhe veio a ideia de relacionar a questão racial à temática religiosa, como explica:

³⁵² FIUZA, op.cit., 2006, p. 120.

³⁵³ Araújo define: “[...] ‘brega’ ou ‘cafona’ é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’”. Op.cit., p. 353.

³⁵⁴ Ibidem, p. 329.

“Quando eu cheguei na portaria de um hotel em Luanda, testemunhei uma cena que me marcou muito: vi um cidadão branco, português, agredir de uma forma terrível um negro que estava ali carregando as malas dos hóspedes. E aquilo me chocou muito na hora. Aí eu fui para o quarto do hotel e fiquei pensando: ‘Meu Deus! Se o Cristo que eu amo, e toda a humanidade ama, não fosse branco e de olhos azuis, como nos é pintado e mostrado, será que as pessoas o amariam da mesma forma? Será que esse cidadão que eu vi agora bater nesse negro, teria por Cristo algum amor se Ele fosse um homem de cor?’ Enfim, a coisa foi se avolumando e eu saí de Luanda com esse tema na cabeça. Mais tarde, ao retornar ao Brasil, num daqueles momentos com vontade de compor, peguei o violão e fiz ‘Se Jesus Fosse um Homem de Cor’”³⁵⁵.

Embora o projeto de compor tenha surgido após testemunhar esse episódio na África, Claudio Fontana já vislumbrava a questão racial no cotidiano da sociedade brasileira, tema abordado por ele em “Estou Amando uma Garota de Cor”³⁵⁶. Aliás, em 1950 a ideia de um Cristo negro já havia sido sugerida por Ariano Suassuna na obra “O Auto da Compadecida”³⁵⁷. Em um dos momentos da peça teatral, as personagens apelam para a entrada de Jesus (Manuel) que, como cita, o autor “[...] É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos”:

[...] João Grilo: Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

Manuel: A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

João Grilo: Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado [...]

Manuel: Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários [...] Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?³⁵⁸

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 330.

³⁵⁶ Estou amando uma garota de cor/ Estou gostando dela com muito amor/ Todos perguntam por que é que estou mudado/ Eu estou apaixonado pela garota de cor/ Não vejo nela a cor escura que tem/ Quero somente o grande amor que ela tem/ E além de tudo/ Estou muito apaixonado/ Se estou certo ou errado/ É um problema que é só meu/ A felicidade não tem forma e não tem cor/ Em você existe o verdadeiro amor/ A felicidade não tem forma e não tem cor/ Em você existe o verdadeiro amor/ Não vejo nela a cor escura que tem/ Quero somente o grande amor que ela tem/ E além de tudo estou muito apaixonado/ Se estou certo ou errado/ É um problema que é só meu/ A felicidade não tem forma e não tem cor/ Em você existe o verdadeiro amor/ A felicidade não tem forma e não tem cor/ Em você existe o verdadeiro amor. Claudio Fontana. **Claudio Fontana**. Beverly, 1969.

³⁵⁷ “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna é uma peça clássica do teatro brasileiro, escrita em 1955 e publicada em 1957. O autor nos fala sobre a miséria humana, mesquinhez, racismo e luta pelo poder. A peça contém dezesseis personagens, cujos principais são Chicó e João Grilo. Transformou-se em minissérie de televisão e foi lançado também no cinema, em 2000, sob a direção de Guel Arraes. Sandra C. A. Pelegrini desenvolveu uma minuciosa análise comparativa entre a peça teatral de Suassuna e as linguagens utilizadas na minissérie e no filme. A pesquisa que se ocupa das relações entre a História e as fontes audiovisuais foi publicada no livro **Dimensões da Imagem. Interfaces teóricas e metodológicas**, em Maringá, pela EDUEM, em 2005.

³⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1976, p. 146-149.

Enfim, ao analisarmos as canções “Juízo Final”, “Uma Ideia” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor”, buscamos evidenciar que um dos temas expresso em suas letras alude à questão da discriminação racial, e lembramos que a própria repercussão que tais canções obtiveram indica a existência de demandas sobre o assunto. Salientamos, ainda, que a escuta das outras canções gravadas pelo cantor durante os anos 1970, suscita outros temas que poderão ser trabalhados em pesquisas vindouras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os cantores estadunidenses dedicados ao *soul* influenciaram muitos músicos brasileiros no decorrer das décadas de 60 e 70, do século XX. A viagem de Tony Tornado aos Estados Unidos, nos anos 1960, e o contato com o Movimento pelos Direitos Civis, com o *black power* e com a *black music* marcou intensamente sua vida e produção musical. Nessa direção, nos preocupamos em retomar os acontecimentos sociais, políticos e culturais desse período no Brasil a partir do surgimento do “Movimento Black Rio”, na cidade do Rio de Janeiro. Constatamos que para parte dos jovens negros brasileiros, o *soul* simbolizou a aglutinação em torno de uma identidade comum e a busca de reconhecimento social, assim como a reação à ordem instituída e a contestação aos padrões vigentes dentro e fora da comunidade negra.

Sem dúvida, a plasticidade das indumentárias, dos cabelos, da dança, das expressões corporais, dos cumprimentos, dos trajes dos integrantes do “Black Rio” denota crucial importância na constituição e identidade do grupo, na particularização do movimento e no processo de elevação da autoestima de seus participantes e admiradores. O figurino era composto por óculos, chapelão, paletó (lascado atrás), terno branco, gravata borboleta, casaco comprido (até os pés), calça estreita na cintura e o indispensável sapato “cavalo de aço”.

A moda *soul* se caracteriza, assim, pela extravagância das vestimentas coloridas, pela influência africana e pela elegância dos ternos, possibilitando uma alternativa em relação à moda tradicional vigente. Ao analisarmos as imagens de Tony Tornado em periódicos da década de 1970 e nas capas dos seus discos, verificamos a presença de vários desses elementos visuais, tais como: o uso de ternos, calças “boca-de-sino”, sapatos coloridos, sapato “cavalo de aço”, camisas com estampas coloridas e batas africanas. Reconhecemos, também, uma identificação associada à ideia do “poder negro”.

Todo esse conjunto, somado as posturas e imagens de Tornado, contribuiu para nossa apreensão acerca do sentido das canções que gravava e o modo como as interpretava. A guisa de exemplo, lembramos que a bota de couro preta usada por ele durante o V Festival Internacional da Canção não figurava como um artefato complementar. O seu uso fazia alusão ao poder militar, detalhe que implicava em uma clara oposição à condição de submissão do negro e sua escravização. Embora o cantor não tenha se engajado formalmente na luta política travada entre os militares e as dissidências de esquerda, tampouco liderado movimentos relacionados ao que atualmente poderíamos denominar “consciência negra”, não pode ser tomado como alguém que não tenha assumido posições políticas. A política não se

circunscreve ao exercício partidário, ela se insere nas nossas práticas cotidianas, no nosso jeito de ser e de se mostrar publicamente. Todavia, por outro lado, não podemos ignorar o sucesso de suas aparições e a popularidade, que também se inseriu nesse contexto e nessa fase de sua vida.

Evidentemente, também não podemos negligenciar as repercussões da notoriedade obtida por Tornado quando foi levado à presença do presidente Médici (no Palácio das Laranjeiras) e felicitado pela vitória da canção “BR-3”, na primeira etapa do V Festival Internacional da Canção (V FIC/1970). De certa maneira, tal fato implicava uma forma de ascensão social de um negro e, quiçá, uma representação simbólica do seu “poder” ou daquilo que os negros poderiam alcançar. Posteriormente, o cantor alegou que não tinha ficado lisonjeado com o ocorrido, mas a sua fotografia fora estampada ao lado do referido general em **O Globo**³⁵⁹, um jornal de relevante tiragem na época (cf. expresso no segundo capítulo). Ora, tratava-se de um negro reconhecido pelo Presidente da República.

Logo, embora Tornado tenha se manifestado afirmando: “[...] Não fui lá de bom grado, até porque o regime militar ia contra todos os meus princípios [...] Fui por imposição”³⁶⁰, cabe-nos ponderar sobre a leitura que se deve efetuar dessa fala. Talvez, possamos inferir que a “memória seletiva” do cantor o impeça de interpretar positivamente o que aconteceu. É provável que entenda que sua imagem pudesse ser “maculada” se vinculada aos feitos ou as pessoas ligadas ao governo militar.

De todo modo, a indumentária, o gestual e o cabelo *black power* utilizados por Tony Tornado constituíram importantes elementos na composição da plasticidade *black*. Nos anos 70 do século XX, a tentativa de deixar o cabelo negro com uma aparência “natural” implicou principalmente em não alisá-lo. O volume e a textura do “penteadado *soul*” expressavam, ao mesmo tempo, o compromisso com a ancestralidade africana e marcavam a diferença face ao padrão eurocêntrico de penteado, além de estabelecerem conexões com a imagem dos negros estadunidenses dos anos 1960.

Os documentos e a literatura consultados indicam que o V Festival Internacional da Canção foi marcado pelo preconceito contra artistas negros, apesar de contribuir muito para expansão da *soul music* no mercado fonográfico. Nesse contexto, Tony Tornado, pelo seu jeito de se expressar no V FIC e por suas posturas provocativas, também demonstradas em outros programas televisivos da época, tornou-se uma figura que chamou a atenção e catalisou

³⁵⁹ A fotografia referida integrava a manchete “O general Médici cumprimenta Tony Tornado por sua vitória com ‘BR-3’”, publicada no jornal **O Globo**, em 25 de outubro de 1970.

³⁶⁰ SANCHES, op.cit., p. 48.

a desconfiança dos militares. Ao analisarmos as matérias jornalísticas selecionadas no decorrer da pesquisa e alguns pareceres do Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas do CIE, detectamos indícios incontestáveis de que os militares consideravam temerária a hipótese de que Tony Tornado pudesse se tornar um líder negro no Brasil. À exemplo do que acontecia nos Estados Unidos, consideravam arriscadas quaisquer manifestações vinculadas às proposições dos “Panteras Negras” em nosso país.

Verificamos, portanto, a profunda influência da *black music*, principalmente do *soul*, nas canções gravadas por Tornado, no início dos anos 1970. O conteúdo expresso em algumas de suas letras ou canções que interpretava oferecia visibilidade para a problemática social e colocava em destaque a questão da discriminação racial. Cumpre-nos admitir que a análise das canções não se esgotaram, elas trazem à tona outros assuntos que poderão ser trabalhados em pesquisas vindouras.

O intérprete de “BR-3” teve nove passagens pelo Departamento de Ordem Política e Social e seu compacto simples “Deus Negro” foi interdito pela censura. Depois de sofrer várias ameaças, o cantor foi exilado, retornando ao Brasil ainda em meados dos anos 1970. Tony Tornado abandonou a carreira de cantor e começou a atuar em filmes, telenovelas e minisséries.

Ao recuperamos um pouco da história desse intérprete brasileiro, percebemos que sua produção musical e atuação ainda merecem maior atenção por parte da literatura especializada e/ou da historiografia. Esperamos que os resultados da pesquisa ora apresentada possam contribuir, nessa direção e, quem sabe, instigar a realização de novos trabalhos.

CORPO DOCUMENTAL

FONTES ORAIS

Entrevista realizada com Tony Tornado no dia 20 de agosto de 2009, na cidade do Rio de Janeiro. Recursos utilizados: anotações e gravador. Tempo da entrevista: 6 horas.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

HEGEDUS, Chris; LAUFER, Erez e PENNEBAKER D. A. **Diário de Woodstock: Sexta-Feira**, Warner Brothers Films, 1970, 1DVD (60 min), son., color.

LANGER, Micael; CALVITO, Leal e MANOEL, Cláudio. **Simonal: ninguém sabe o duro que dei**. Brasil: TV Zero, Globo Filmes, Zohar Cinemas, 2009, 1 DVD (98 min), son., color.

PEEBLES, Mario Van. **Panteras Negras**, Polygram, 1995, 1DVD (121 min), son., color.

FONTES FONOGRAFICAS

TONI TORNADO. **Toni Tornado**, Odeon, 1971 (aprox. 38 min.).

TONI TORNADO. **Toni Tornado**, Odeon, 1972 (aprox. 40 min.).

TONI TORNADO. **Good God! Heavy funk covers of James Brown from all over the world 1968-1974**, Guerrilla Reissues, 2007.

TONI TORNADO. Compacto Simples **Deus Negro**, RCA, 1976.

FONTES TEXTUAIS

Documentos do Centro de Informações do Exército presentes no Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas.
Arquivo Nacional de Brasília.

MATÉRIAS PUBLICADAS EM SITES

ARAÚJO, Glauco. Fui o primeiro metrosssexual negro no Brasil. Disponível no site do G1 (Globo): <http://g1.globo.com> Acesso em: setembro de 2009.

CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir. O cantor de 'BR-3' que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de *soul music*. **Isto é GENTE**, 13 de outubro de 1999. Disponível em http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm Acesso em julho de 2009.

LIMA, Renata Moreira. **Jornal Copacabana** edição 144. Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed144/batecoba.htm> Acesso em julho de 2009.

MATÉRIAS JORNALÍSTICAS PUBLICADAS EM REVISTAS

Revista Aconteceu

ENTRE UMA ALDEIA DE MACACOS E UM CANTO DE LAMENTO, FICOU UM ABRAÇO PRA VOCÊ, VIU MÃE? **Aconteceu** (Edição Especial). São Paulo: Rio Gráfica e Editora, 1970, p. 24-25.

IVAN LINS ARREBATA O MARACANÃZINHO. **Aconteceu** (Edição Especial). São Paulo: Rio Gráfica e Editora, 1970, p. 23.

O “SOUL” VEIO DE BR-3 ATÉ O RIO. **Aconteceu** (Edição Especial). São Paulo: Rio Gráfica e Editora, 1970, p. 22.

Revista “Amiga”

AS INTERNACIONAIS. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 23, outubro de 1970, p. 6-7.

A GENTE VENCE NA BR-3. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, p. 3.

A ÚNICA DÚVIDA DO FESTIVAL: TAIGUARA. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, s/p.

AS JÓIAS DO FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, novembro de 1970, p. 12.

BERTOLA, Alexandre. ARLETE E TORNADO: “ESTAMOS APAIXONADOS E DAÍ?”. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 37, fevereiro de 1971, p. 34-35.

BR-3 E OS VICIADOS. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 34, janeiro de 1971, p. 12.

COMEÇOU O MAIOR FESTIVAL DO MUNDO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 23, outubro de 1970, p. 4-5.

DEFINITIVO: FIC COMEÇA MESMO DIA 15 DE OUTUBRO NO MARACANÃZINHO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 15, setembro de 1970, p. 19.

É DURO SER ATOR NEGRO NO BRASIL. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 23, outubro de 1970, p. 14-15.

ESTAS FORAM AS MELHORES DO MAIOR FESTIVAL DO MUNDO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, p. 4-5.

EIS AQUI O MOCOTÓ: SIMPLES QUESTÃO DE OPÇÃO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, s/p.

ELES FORAM OS DONOS DOS APLAUSOS E DAS VAIAS DO FESTIVAL. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, novembro de 1970, p. 4-5.

ERLON ACABOU SE MACHUCANDO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, novembro de 1970, p. 12.

FESTIVAL SERÁ NO MARACANÃZINHO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 17, setembro de 1970, p. 20.

MARZAGÃO: O SENHOR AUGUSTO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 26, novembro de 1970, s/p.

MONTEIRO, Adriana. QUEREM PRENDER TONY, MAS ANTES DISSO, AMIGA PROMOVE O ENCONTRO DO CANTOR E DE SUA VÍTIMA. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 47, abril de 1971, p. 4-5.

NO *SHOW* JAIR FOI GRANDE SUCESSO, ENQUANTO ERLON SE MACHUCAVA. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, novembro de 1970, p. 7.

OS CALOUROS DO V FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 20, outubro de 1970, p. 31.

OS INTERNACIONAIS. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, p. 8-9.

O LADO POSITIVO DO FIC. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, p. 12.

O SOM DE AMIGA: A BRAZUCA MUDA A ESTRADA. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 31, dezembro de 1970, p. 33.

PAÍS DO FESTIVAL. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 19, setembro de 1970, p. 33.

PAÍS DO FESTIVAL. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 25, novembro de 1970, p. 8.

RITO, Lúcia. TERNURA: UM TRIO DE SUCESSO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 26, novembro de 1970, p. 17.

“SÓ APANHEI QUANDO CRIANÇA, DO MEU PAI”. **Amiga**. São Paulo: Bloch, nº 38, fevereiro de 1971, p. 3.

SOMBRA, José Luiz; FARIAS, Ana Maria. “SOMOS APENAS BONS AMIGOS”. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 29, dezembro de 1970, p. 7.

SOUL BRASILEIRO. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 15, setembro de 1970, p. 4.

SOUZA, Edelmar de. “SOU NEGRO SIM E NINGUÉM RIRÁ DE MIM”. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 17, setembro de 1970, p. 21.

TONI TORNADO: UM GIGANTE DE SUCESSO OU SUCESSO DE GIGANTE? **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 28, dezembro de 1970, p. 15.

UM FESTIVAL DIFERENTE. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 17, setembro de 1970, p. 22.

VIVA O FESTIVAL. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 24, novembro de 1970, p. 66.

VITÓRIA E SEU FESTIVAL DE CAPIXABA. **Amiga**, São Paulo: Bloch, nº 27, novembro de 1970, p. 23.

Amiga, São Paulo: Bloch, nº 29, dezembro de 1970, p. 13.

Amiga. São Paulo: Bloch, nº 42, março de 1971, p. 27.

Amiga. São Paulo: Bloch, nº 43, março de 1971, p. 11.

Amiga, São Paulo: Bloch, nº 48, abril de 1971, p. 9.

Amiga, São Paulo: Bloch, nº 49, abril de 1971, p. 16.

Amiga. São Paulo: Bloch, nº 26, novembro de 1970, p. 13.

Revista Carta Capital

SANCHES, Pedro Alexandre. Toni Tornado na BR-2006. **Revista Carta Capital**. Edição 403, Ano XII, Julho de 2006.

Revista Fatos e Fotos

AQUI ESTÃO TODAS AS LETRAS DAS MÚSICAS DO V FIC. **Fatos e Fotos**. Brasília: Bloch, nº 508, 29 de outubro de 1970, p. 12-13.

AS MELHORES MULHERES DO FIC. **Fatos e Fotos**. Brasília: Bloch, nº 509, 5 de novembro de 1970.

FIC: MÚSICA DE TODO O MUNDO TOMA CONTA DO RIO. **Fatos e Fotos**. Brasília: Bloch, nº508, 29 de outubro de 1970, p. 4-5.

Revista Manchete

CONY, Carlos Heitor. E MOCOTÓ, COMO É EM INGLÊS? **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 32-33.

ELE SE ENTREGA DE CORPO E ALMA À SUA PRIMEIRA VIAGEM. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 6.

ESTAS MÚSICAS VÃO ESTOURAR. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, p. 34-35.

O BRASIL TORCE PELA BR-3. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 967, Ano 18, 1 de novembro de 1970.

PORTILHO, Rui; DINIZ, Henrique. É TEMPO DE FESTIVAL. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, p.3.

VAMOS DE BR-3 NO BALANÇO DO MOCOTÓ. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, nº 966, 24 de outubro de 1970, s/p.

Revista Veja

A BARATO-3. **Veja.** São Paulo: Abril, Ed. 114, 11 de novembro de 1970, p. 24.

BRAZILIAN VOCALIST. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 85, 22 de abril de 1970, p. 69.

CANA SEM GRAÇA. **Veja.** São Paulo: Abril, Ed. 122, 6 de janeiro de 1971, p. 15.

FIC DE BASTIDOR. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 160, 29 de setembro de 1971, p. 66.

GENTE. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 109, 7 de outubro de 1970, p. 84.

MACACOS NOS SEUS GALHOS. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 157, 8 de setembro de 1971, p. 79-82.

MESURAS SONORAS. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 161, 6 de outubro de 1971, p. 96.

O FIC NO MUNDO. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 114, 11 de novembro de 1970, p. 87.

O POVO E SEU CIRCO. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 113, 4 de novembro de 1970, p. 69.

V FESTIVAL & SONS Ltda. **Veja.** São Paulo: Abril, nº 112, 28 de outubro de 1970, p. 82-83.

Veja, nº 129, 24 de fevereiro de 1971, p. 42.

Veja, nº 133, 24 de março de 1971, p. 10.

Veja, nº 121, 30 de dezembro de 1970, p. 56.

REFERENCIAIS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 155-202.

AQUINO, Maria A. de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistência – O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

ARBEX, José Jr. **Outra América**: apogeu, crise e decadência dos Estados Unidos. São Paulo: Moderna, 1993.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2ªed. Campinas: Papyrus, 1995.

AZEVEDO, Celia. M. Marinho de. **Onda negra medo branco**: o negro no imaginário das elites-século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAHIANA, Ana. **Almanaque anos 70**: lembranças e curiosidades de uma década muito louca. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. Importação e assimilação: rock, soul, discoteque. In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel e AUTRAN, Margarida. **Anos 70**: música popular. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979-1980, p. 41-50.

BALDWIN, James. **E pelas praças não terá nome**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

BARROS, Diana L. Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2000.

BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz**: do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. História e Análise de Textos. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F. **Domínios da História**: Ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus 1997, p. 375-399.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia**: a juventude em questão. São Paulo: Senac, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRS, 2002.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História: Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas? In: **Revista de História da USP** – Dossiê História e Música. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 2007, p. 15-29.

COELHO, Frederico Oliveira. Black Power. **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do século XX**: As grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 82.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto. In: **Revista Brasileira de História**, v.18 / nº35, ANPUH / Humanitas, 1998, 13-52. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-0188. Acesso em setembro de 2007.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.

CURY, Fernanda. **Marthin Luther King**: o Pacificador. São Paulo: Minuano, s/d.

EMBACHER, Airton. **Moda e Identidade**. São Paulo: Anhembi, 1999.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs). **Usos e Abusos da História Oral**. 2ªed. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

FERNANDES, Luiz E; MORAIS, Marcus V. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, Leandro (org.) **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p. 99-172.

FICO, Carlos. **O Regime Militar no Brasil (1964-1985)**. São Paulo: Saraiva, 1998.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº47, 2004, p. 29-60. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-0188 Acesso em: julho de 2009.

_____. Prezada Censura. **Revista Topoi**. Rio de Janeiro, dezembro de 2002, p. 251-286. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a11.pdf Acesso em: novembro de 2009.

FIÚZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Tese – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Assis, 2006.

_____. Baseado em que você pode fazer quase tudo: a censura e a repressão às drogas e à MPB. In: DUARTE, Geni Rosa; FROTSCHER, Mérie e LAVERDI, Robson. **História, Práticas Culturais e Identidades**: abordagens e perspectivas teórico-metodológicas (v.2). Cascavel: Edunioeste, 2008, p. 217-228.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Global, 2003.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A Alma da Festa**: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ/IUCAM, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONÇALVES, Luiz A. de Oliveira. **Revista Brasileira de Educação** Set/Out/Nov/Dez, nº 9, 1998. Disponível em:
http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE09/RBDE09_05_LUIZ_ALBERTO_DE_OLIVEIRA_GONCALVES.pdf Acesso em dezembro de 2009.

GUIMARÃES, Antônio S. Alfredo. O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação. **Revista de Estudos Afro-Asiáticos** n. 38. Rio de Janeiro, dez.2000, s/p. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2000000200002&lng=pt&nrm=iso Acesso em janeiro de 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa da Identidade? In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 103-133.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papirus, 1989.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **História Social do Jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JOHNSON, A. Ollie. Explicando a extinção do Partido dos Panteras Negras: o papel dos fatores internos. Trad. Elizabeth S. Ramos. In: **Caderno CRH** n.35, Salvador, jan/jul. 2002, p. 93-125. Disponível em: <http://www.cadernocrh.ufba.br/index.php> Acesso em: agosto de 2009.

JONES, Le Roi. **O Jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1967.

KARNAL, Leandro. A formação da Nação. In: KARNAL, Leandro (org.) **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p. 23-98.

LAPUENTE, Luís (org.). **Os grandes do Soul Music**. Barcelona: Ediciones Altaya, 1997.

LODY, Raul. **Beleza e Identidade**: sobre os patrimônios afro-descendentes, 2006. Material integrante do Projeto A Cor da Cultura, disponível no site: www.acordacultura.org.br Acesso em julho de 2009.

_____. **Jóias de Axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo – A Joalheria Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Cabelos de Axé**: identidade e resistência. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALHÃES, Marionilde D. Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil In: **Revista Brasileira de História**, v. 17 n. 34, São Paulo, 1997, s/p. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881997000200011&script=sci_arttext Acesso em agosto de 2009.

MELLO, João M C. e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ Lília M. (org.) **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea** (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34, 2002.

MORAES, José G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0102-0188. Acesso em setembro de 2007.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música Popular, v.8, nº. 13. Uberlândia- MG: EDUFU jul-dez. de 2006, p. 117-133.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991

MORISON, Samuel E; COMMAGER, Henry S; LEUTCHTENBURG, William E. **Breve História de Los Estados Unidos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

MUNANGA, Kabengele. Racismo: da desigualdade à intolerância. **São Paulo em Perspectiva**, abril/junho de 1990, p. 51. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v04n02/v04n02_09.pdf Acesso em janeiro de 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla. B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: contexto, 2006, p. 235-287.

_____. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: **Revista de História da USP – Dossiê História e Música**. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 2007, p. 153-171.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. Revista Eletrônica da ANPPOM, v.15, n.1, jun. de 2009, p. 37-61. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus15/103/103-Palombini.htm> Acesso em: março de 2010.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música, nº. 9. Uberlândia- MG: EDUFU jul.-dez. de 2004, p. 22-31.

PELEGRINI, Sandra C. A. Vinte e poucos anos de Tropicalismo e outros tantos de Modernismo. Pós-História: **Revista de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista**, v. 1, Assis, 1993, p. 61-69.

_____. **A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Da tragédia ao humor, a politização do cotidiano.** Tese – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da USP – São Paulo, 2000.

_____. **A UNE nos anos sessenta. Utopias e práticas políticas no Brasil.** Londrina: EDUEL, 1997.

_____. História e imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica. In: PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Silvia H. **Dimensões da Imagem. Interfaces Teóricas e Metodológicas.** Maringá: EDUEM, 2005, p. 123-154.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A construção da imagem da música: análise semiótica de uma capa de disco In: **Análise do texto visual: a construção da imagem.** São Paulo: Contexto, 2007.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. In: **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, nº 2, 1996, p. 59-72. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/>.

PURDY, Sean. O Século Americano In: KARNAL, Leandro (org.) **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, Aquiles Rique. **O gogó de Aquiles: cantor do MPB4 revela o que viu e ouviu na intimidade da música popular.** São Paulo: A Girafa, 2004.

REIS FILHO, Daniel A. **A revolução faltou ao encontro.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

RIBEIRO, Rita A. Conceição. RIBEIRO, Rita A. Conceição. **Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte.** 2008. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração.** São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social: revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 1, junho de 2005, p. 81-110. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf> Acesso em dezembro de 2009.

_____. **Em busca do povo brasileiro.** Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: EDUNESP, 1993.

ROMUALDO, Edson C. Para ler a caricatura, o cartum e a charge. In: PELEGRINI, Sandra C. A. e ZANIRATO, Silvia H. **Dimensões da Imagem. Interfaces Teóricas e Metodológicas**. Maringá: EDUEM, 2005, p. 167-192.

SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970**. Tese – Programa de Pós-Graduação em História – UFPR, Curitiba, 2008.

SABLOSKY, Irving L. **A música norte-americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHWARCZ, Lilia. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 173-244.

_____. **O espetáculo das raças - cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. Dois autores atormentados com o mundo tropical das raças mistas. **Folha de São Paulo**. Disponível no site: http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi_26.htm Acesso em novembro de 2009.

SILVA, Tadeu Tomaz. **A produção social da identidade e da diferença** In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 73-102.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1976.

TINOCO, Achel: depoimento de Fábio. **Até parece que foi sonho**. São Paulo: Matrix, 2007.

VIANNA, Hermano P. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987. Disponível no site: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>. Acesso em setembro de 2009.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 7-72.

ZAMPRONHA, Maria L. Sekeff. **Da música, seus usos e recursos**. São Paulo: UNESP, 2007.

ZAN, José Roberto. Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. **ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia**, v.7, nº 11. Uberlândia, MG: EDUFU jul-dez. de 2005, p. 183-196.