

Luiz Eduardo Oliveira
Lázaro da Cruz Santos

MÚSICA PARA DANÇAR NO BRASIL DA DITADURA: DO SAMBA AO SOUL, DO SOUL À DISCO (1970-1979)

RESUMO

Este artigo pretende investigar os modos pelos quais a “soul music” e a cultura *disco* foram apropriadas no Brasil, sobretudo a partir de 1970, quando a sonoridade do *soul* como novo estilo musical já se fazia ver em “BR-3”, canção composta por Antonio Adolfo e Tibério Gaspar e vencedora do V Festival Internacional da Canção daquele ano, na voz de Tony Tornado e do Trio Ternura, até 1979, quando a febre da *disco*, ao tornar-se extremamente comercial e repetitiva, acabou condicionando, nos Estados Unidos, o movimento *disco sucks*, uma atitude coletiva de rejeição e demonização que, embora tenha começado a esboçar-se já em 1976, materializou-se de forma contundente com a “Disco Demolition Night”, evento organizado pelo radialista Steve Dahl em Chicago, no intervalo de uma partida de beisebol no estádio Comiskey Park, em 12 de julho de 1979. Por outro lado, no Brasil, 1979 é o ano em que ocorre a revogação dos instrumentos de exceção da ditadura, como o célebre AI-5, pelo Congresso nacional, e o retorno dos exilados, com a abertura política, criando um estado de coisas que possibilitou o restabelecimento do *habeas corpus*, da autonomia do judiciário e da liberdade – relativa – de imprensa, embora haja um senso comum na historiografia de que a ditadura no Brasil acabou somente em 1985, com a posse do primeiro presidente civil, José Sarney, como se a ditadura fosse somente obra dos militares. Nossa hipótese é de que a difusão e popularização da *soul music* e da cultura *disco* no Brasil foi um processo que, embora possa ser compreendido como uma imposição dos enlatados norte-americanos, cujo governo financiava a ditadura a que o país estava submetido desde o golpe militar de 1964, foi capaz de mostrar o seu potencial transgressor, especialmente na formação de identidades afirmativas do ponto de vista étnico.

Palavras-chave: Ditadura. Cultura disco. Soul music. Identidade cultural. Literatura comparada.

* Este artigo resulta de uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pelo CNPq e desenvolvida em 2017.

Universidade Federal de Sergipe
E-mail: luizeduardo@ufs.br

Universidade Federal de Sergipe
E-mail: lazarocruzsantos@gmail.com

MUSIC FOR DANCING IN BRAZILIAN DICTATORSHIP: FROM SAMBA TO SOUL, FROM SOUL TO DISCO (1970-1979)

ABSTRACT

This article intends to investigate the way how soul music and disco music were appropriated in Brazil, especially since 1970, when soul music, as a new musical genre, became popular in the country, especially because of “BR-3”, a song composed by Antonio Adolfo and Tibério Gaspar which won the 5th FIC (International Music Festival) that year, sung by Tony Tornado and Trio Ternura, until 1979, when the disco fever, made commercial and repetitive, ended up provoking, in the United States, the “disco sucks” movement, a collective attitude of rejection and demonization which, although it had begun to emerge in 1976, exploded in a very incisive way with the “Disco Demolition Night”, an event organized by the radio DJ Steve Dahl in Chicago, during the half-time of a baseball match in the Comiskey Park, in July 12th, 1979. On the other hand, 1979 is the year in which the revocation, by the National Congress, of all the instruments of exception of the military dictatorship, like the famous AI-5, occurred, as well as the return of exiled intellectuals and the political overture, helping to create a state of things which made possible the return of the habeas corpus, of the judicial autonomy and the relative freedom of press, even though it is common sense in Brazilian historiography according to which dictatorship in Brazil was extinguished only in 1985, with the indication of the first civil president, José Sarney, as if the Brazilian dictatorship was only a work of the military staff. Our hypothesis is that the diffusion and popularization of soul music and disco culture in Brazil was a process which, although can be understood as an imposition of cultural products from the United States, whose government financed the dictatorial regime since 1964, was able to show their transgressive potential, especially in the formation of affirmative identities from the ethnical point of view.

Keywords: Dictatorship. Disco culture. Soul music. Cultural identity. Comparative literature.

MÚSICA PARA BAILAR EN EL BRASIL DE LA DICTADURA: DEL SAMBA AL SOUL, DEL SOUL A LA DISCO (1970-1979)

RESUMEN

Este artículo pretende investigar los modos por los cuales la “soul music” y la cultura disco han sido apropiadas en Brasil, sobre todo a partir de 1970, cuando la sonoridad del soul como nuevo estilo musical ya se hacía ver en “BR-3”, la canción compuesta por Antonio Adolfo y Tiberio Gaspar y vencedora del V Festival Internacional de la Canción de aquel año, en la voz de Tony Tornado y del Trio Ternura, hasta 1979, cuando la fiebre de la disco, al volverse extremadamente comercial y repetitiva, acabó condicionando, en los Estados Unidos, el movimiento disco sucks, una actitud colectiva de rechazo y demonización que, aunque empezó a esbozarse ya en 1976, se materializó de forma contundente con la “Disco Demolición Night”, evento organizado por el radialista Steve Dahl en Chicago, en el intervalo de un partido de béisbol en el estadio Comiskey Park, el 12 de julio de 1979. Por otro lado, en Brasil, 1979 es el año en que ocurre la revocación de los instrumentos de excepción de la dictadura, por el Congreso nacional, y el retorno de los exiliados, con la apertura política, creando un estado de cosas que posibilitó el restablecimiento del hábeas corpus, de la autonomía del poder judicial y de la libertad - relativa - de prensa, aunque hay un sentido común en la historiografía de que la dictadura en Brasil acabó solamente en 1985, con la posesión del primer presidente civil, José Sarney, como si la dictadura fuese sólo obra de los militares. Nuestra hipótesis es que la difusión y popularización de la soul music y de la cultura disco en Brasil fue un proceso que, aunque pueda ser comprendido como una imposición de los enlatados norteamericanos, cuyo gobierno financiaba la dictadura a que el país estaba sometido desde el golpe militar de 1964, fue capaz de mostrar su potencial transgresor, especialmente en la formación de identidades afirmativas desde el punto de vista étnico.

Palabras clave: dictadura. Cultura disco. Soul music. Identidad cultural. Literatura comparada

DO SAMBA AO SOUL

A circulação e recepção da música anglo-americana no Brasil não podem ser entendidas fora de sua íntima relação com a institucionalização do rádio e o lento processo de popularização dos aparelhos fonográficos, bom como o aparecimento das primeiras lojas de discos. Antes mesmo de o samba urbano se tornar símbolo da identidade nacional brasileira, algo realizado através da política cultural do Estado Novo, depois de um longo processo de desmarginalização ou higienização que tem início na virada do século XIX para o século XX, o *fox-trot* já havia penetrado o mercado fonográfico nacional nos anos de 1910 e sido apropriado por compositores brasileiros, o que se constata pelo exame da discografia da época, de modo que sua hegemonia em todo o mundo se estende até o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Paranhos (2015, p. 61),

Durante esses aproximadamente 30 anos do *fox-trot* em terras brasileiras, as etiquetas dos discos aqui gravados fariam menção a uma gama imensa de foxes: fox-canção, fox-cançoneta, fox-cowboy, fox-marcha, fox-sertanejo e... fox-samba. E se ouvirão foxes nacionais e estrangeiros, no original ou em versões (em compensação, serão gravados fado-samba, mazurca-samba, samba-rumba, samba-tango e... samba-fox, sem contar samba-*boogie* e samba-*swing*).

Já no pós-guerra, Dick Farney, no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, era a resposta nacional a um público apaixonado pelas bandas de *swing*, *crooners* e conjuntos vocais norte-americanos (CASTRO, 2008, p. 25). Na década seguinte, o lançamento no Brasil do musical *Ao Balanço das Horas (Rock Around the Clock)*, de Fred F. Sears, em 1957, com o qual Bill Haley e seus Cometas, com a música que dava título ao filme, tornaram-se sucesso mundial desde o seu lançamento nos Estados Unidos, no ano anterior, o rock iria se tornar a grande sensação de uma parte da juventude branca de classe média das capitais brasileiras. Segundo Monteiro (2015, p. 60),

As manchetes de alguns jornais de 15 de janeiro de 1957, o dia seguinte à estreia da fita, eram: ALGAZARRA, GRITOS E DEPREDações SOB A CADÊNCIA DO ROCK'N'ROLL (“O Globo”); ROCK'N'ROLL HISTÉRICO DOMINOU COPACABANA – Desvario da Juventude (“Diário Carioca”); PARECIAM LOUCOS OS BROTOS DA GERAÇÃO ROCK'N'ROLL (“Última Hora”).

Apesar de o tema da negritude se apresentar na música popular brasileira desde, pelo menos, 1963, quando saiu *Samba Esquema Novo*, primeiro disco de Jorge Ben, as influências do movimento negro norte-americano e da *soul music* vão se apresentar inicialmente com Wilson Simonal, quando grava, em 1967, um compacto simples contendo “Tributo a Martin Luther King”, em homenagem ao nascimento do seu filho e ao líder negro norte-americano que seria assassinado no ano seguinte (ALEXANDRE, 2009, p. 101), e depois vão se consolidar em 1970, e não só por ser o ano de lançamento do primeiro disco de Tim Maia (MOTTA, 2011, p. 95), mas também, e sobretudo, por se tornar uma estética preferencial entre negros que se destacavam nacionalmente, como Toni Tornado, que, acompanhado do Trio Ternura, venceu o V Festival Internacional da Canção interpretando “BR-3”, balada *soul* composta por Antonio Adolfo e Tibério Gaspar.

Essa estética *soul*, que se mostrava também nos cabelos de muitos craques da seleção de futebol tri-campeã de 1970, como Jairzinho, se inscrevia na música popular brasileira nos trejeitos dos artistas e nos arranjos de muitas canções que fizeram sucesso nos primeiros anos da década, o que aponta para a familiaridade dos músicos do período com o estilo. Assim, encontramos exemplos em Roberto Carlos, que gravou em 1969 o *soul* “Não Vou Ficar”, de Tim Maia, na capa do disco de Wanderléa de 1972, *Maravilhosa*, na qual ela aparece com cabelo estilo *black power*, e no arranjo e no jeito de cantar de um grande sucesso de 1970, celebrizado na voz de Elis Regina e regravado por dezenas de artistas: “Madalena”, de Ivan Lins – vale a pena lembrar que no mesmo ano Elis gravou, em dueto com Tim Maia, a balada R&B “These Are the Songs”.

O aumento dos índices de escolaridade, bem como a ampliação dos sistemas de ensino e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, aumentou significativamente o público consumidor de bens culturais, sobretudo na década de 1970, quando o rádio deu lugar à consolidação da televisão como principal veículo de comunicação de massa em território nacional (RIDENTI, 2014, p. 234). Com efeito, os aparelhos de TV, agora mais facilmente acessíveis e espalhados por quase todos os lares de classe média do país, não só faziam das telenovelas um dos mais importantes fenômenos da cultura brasileira, mas também tornava-se um meio privilegiado na divulgação da recém-nascida MPB, que havia alcançado notoriedade e se assumido como tal com as músicas de protesto nos festivais televisionados da década anterior.

Do ponto de vista político, o golpe de 1964 havia instaurado um governo que reunia líderes políticos, empresariais e religiosos, civis e militares, as elites e alguns segmentos sociais, todos unidos em defesa do cristianismo, da família e das hierarquias contra a “baderna”. Os atos adicionais de Castelo Branco, que não só viabilizaram as eleições indiretas e a prorrogação do seu mandato mas também a repressão contra intelectuais e estudantes que protestavam contra a ditadura, prepararam o caminho para os “anos de chumbo” do governo do general Costa e Silva, continuado na década seguinte por Médici e marcado pelo exílio de artistas, jornalistas e intelectuais e pela perseguição, tortura e morte de qualquer indivíduo que fosse considerado comunista ou subversivo, isto é, que ousasse questionar ou se c HOBSEAWM ontrapor ao governo. Foi também um período de aproximação político-diplomática com os Estados Unidos:

A aliança com os Estados Unidos traduziu-se no envio de um corpo expedicionário brasileiro à república Dominicana no quadro de uma intervenção militar liderada pelo governo estadunidense, e numa legislação propícia aos investimentos estrangeiros, o que garantiu uma atitude favorável do mundo dos negócios, da indústria e dos investidores internacionais (REIS, 2014, p. 88).

DO SOUL À DISCO

No decorrer da década de 1970, mesmo tendo as trilhas sonoras das telenovelas da TV Globo incluído *hits* da música *disco* desde pelo menos 1975 (MOTTA, 2009, p. 109-201), somente em 1978 podemos falar de uma recepção massiva da cultura *disco* no Brasil, não somente por causa da exibição de *Dancing Days*, mas também por causa da música que se fazia e tocava nas rádios do país, dos filmes nacionais com temática *disco* e do comportamento de várias gerações de brasileiros, que se viu afetado por essa invasão de produtos culturais norte-americanos. Desde 1975, por conta do sucesso – e depois fraude – internacional de Maurice Albert, com “Feelings”, muitos cantores, como Walter Montezuma, Evinha e Christian, (re)gravavam e cantavam em inglês composições próprias e grandes sucessos norte-americanos. Apesar de a música popular brasileira estar de vento em popa, com os artistas do Clube da Esquina – Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, entre outros –, os remanescentes da Tropicália – Gilberto Gil, Caetano Veloso – e o grupo do Nordeste – Djavan, Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Ednardo, Belchior – produzindo álbuns de alta qualidade, sem contar o número impressionante de grandes cantoras e compositoras de estilos variados, como Clara Nunes, Joyce, Rita Lee e Elba Ramalho, o que mais se ouvia nas rádios brasileiras dos tempos da ditadura militar eram músicas cantadas em inglês.

A telenovela da Rede Globo foi inspirada e usou as locações da Frenetic Dancing Days Discotheque, uma casa de shows com pista de dança do Rio de Janeiro fundada em agosto de 1976 pelo letrista, jornalista e produtor musical Nelson Motta dentro do Shopping da Gávea (MOTTA, 2009, p. 299). Junto com a New York City Discotheque, localizada em Ipanema e fundada por essa mesma época, a Frenetic Dancing Days, de que fala Caetano Veloso em “Tigresa”, gravada em 1977, lançou o estilo e marcou época no Brasil. Do seu palco, bem como das mãos do seu produtor, saíram As Frenéticas, que gravaram em 1978 o tema da telenovela “Dancing Days”, assinado por Nelson Motta e Ruban. Contudo, As Frenéticas não podem ser consideradas como precursoras da música *disco* no Brasil, pois o

mercado fonográfico não esperou que a moda pegasse para lançar uma série de artistas do novo estilo, sem contar o fato de que os músicos de estúdio, assim como na época da *soul music*, já executavam arranjos com características nitidamente *disco*, isto é, com baixos sinuantes, batida quatro por quatro acelerada, guitarras rítmicas e violinos e sopros grandiloquentes. É o que se verifica, por exemplo, tanto na gravação de “Palabras del Amor”, da cantora paraguaia Perla, em 1976, quanto na gravação de Roberto Carlos, em 1977, de “Pra ser a minha mulher”, de Ronnie Von e Tony Osanah.

Nesse mesmo ano, Lady Zu vendeu um milhão de cópias do compacto simples “A Noite Vai Chegar”. Seu álbum de mesmo título, lançado no ano seguinte pela Philips/Universal, emplacou outros sucessos, como “Só Você (Por Você, Com Você)”, de C. Dalto e P. Greedus, tema da telenovela *Te Contei?* (1978); “Novidades”, de Peninha; e “Com Sabor”, de Nelson Motta e Dom Charles. Em 1977 também havia sido lançado o primeiro álbum de Sydney Magal, cujo hit “O Meu Sangue Ferve por Você” tem um arranjo de cordas e metais nitidamente *disco*. Em 1978 saiu o primeiro compacto simples de Ronaldo Resedá com a música “Kitch Zona Sul”, que entrou na trilha sonora de *Dancing Days*. Resedá gravou seu primeiro álbum somente em 1979, a partir de quando ganhou bastante destaque nas trilhas de outras telenovelas da Globo, como *Feijão Maravilha* (1979), com “Sapateado”; *Marrom Glacê* (1979-1980), com a música tema da novela; e *Plumas e Paetês* (1980-1981), “com Plumas e Paetês”. Como cantava basicamente música *disco*, ganhou o apelido de “Kid Discoteca”. Era portador do vírus da AIDS e morreu aos trinta e sete anos de um acidente vascular cerebral, em 1984.

E não parava por aí. Em 1978, a atriz da Rede Globo Elizângela lançou-se como cantora com o compacto simples intitulado *Elizângela*, distribuído pela RCA para todo o Brasil e exterior. O compacto, que vendeu mais de um milhão de cópias, trazia num dos lados a música “Pertinho de Você”, que ficou entre as mais tocadas por não menos do que cinquenta e duas semanas no Brasil. Em 12 de agosto, havia estreado o Programa Carlos Imperial nas noites de sábado da TV Tupi, com atrações musicais variadas e forte investimento nos artistas

adeptos ou adaptados à cultura *disco*. Nele, o ator, compositor e produtor musical Carlos Imperial apresentou artistas como Gretchen, que havia se lançado com o compacto *Dance With Me*, distribuído pela Building/Copacabana, e Dudu França, cujo primeiro grande hit foi a música “Grilo na Cuca”, composta pelo cantor e pelo próprio Carlos Imperial e incluída na trilha da telenovela *Marrom Glacê* (1979-1980). Devido à crise da Tupi, o programa foi transferido para a TVS, onde estreou em 9 de junho de 1979 e passou a ser gravado em São Paulo, onde era retransmitido pela TV Record, contando com mais atrações paulistas. Uma comprovação de fraude na verificação de audiência, com o envolvimento de funcionários do Ibope, fez o programa ser tirado do ar, mas Silvio Santos, dono da emissora, continuou convidando-o todos os anos para o júri do Troféu Imprensa. Carlos Imperial morreu aos cinquenta e sete anos, em 1992, vítima de uma doença desencadeada por uma dose de diazepam no pós-operatório de uma lipoaspiração. No programa apresentaram-se muitos artistas da era *disco* no Brasil. Há uma lista extensa de nomes que mal surgiam e logo sumiam depois do primeiro compacto, tais como Miss Lene, que estourou nacionalmente com o hit “Quem É Ele”, José Luís, Fábio – que na década de 80 voltou a fazer sucesso em parceria com Tim Maia –, Gilberto Santamaria, dentre tantos outros. A exceção fica por conta de Rosana, que, apesar de ter gravado com Tim Maia em 1979, se tornou mais conhecida somente na década de oitenta (Monteiro, 2015). No meio disso tudo, o maior representante do *soul* brasileiro, Tim Maia, lançou o álbum *Tim Maia Disco Club*, que trazia hits como “Acenda o Farol” e “Sossego”.

O mercado fonográfico brasileiro continuou investindo na música *disco* até, pelo menos, 1982, sobretudo em versões de sucessos internacionais, como as de “Chiquitita”, do Abba, e “Rivers of Babylon”, do Boney M, feitas pela cantora Perla, ou a de “D.I.S.C.O.”, do Otawa, feita pelo The Fevers. Independentemente disso, os disco de alguns artistas já consagrados da MPB, como Caetano Veloso, que em 1978 gravou um show ao vivo com a banda Black Rio no Teatro Castro Alves, em Salvador, ou Gilberto Gil, em *Realce* (1979) – música executada pelo grupo Earth, Wind and Fire em 1980, em

seu show no Maracananzinho, no Rio de Janeiro – e *O Luar* (1980), mostravam que não tinham saído imunes da cultura *disco*.

Nos Estados Unidos, a *disco fever*, ao tornar-se extremamente comercial e repetitiva, acabou condicionando o movimento *disco sucks*, que pode ser traduzido como uma atitude coletiva de rejeição e demonização da cultura *disco* que, embora tenha começado a esboçar-se já em 1976, materializou-se de forma grandiloquente com a *Disco Demolition Night*, evento organizado pelo radialista Steve Dahl em Chicago, no intervalo de uma partida de beisebol no estádio Comiskey Park, em 12 de julho de 1979. Dahl, que trabalhava numa das rádios de rock que boicotavam a tendência musical da moda, conseguiu reunir cinquenta mil pessoas, cada qual trazendo um ou mais álbuns de *disco music* para serem bombardeados e queimados em pleno estádio (Lawrence, 2001). As imagens, transmitidas por vários canais de televisão americanos e disponíveis hoje na internet, são chocantes. Uma multidão de jovens brancos, de camisetas pretas com logotipos de bandas de rock ou a inscrição *disco sucks*, ameaçava não só a hegemonia da *disco music*, composta por artistas e grupos negros de *R&B* de alto nível, como Eddie Kendricks, ex-vocalista dos Temptations, The Trammps ou pela *Eurodisco*, que estava estourada nos Estados Unidos e no resto do mundo com artistas como Donna Summer, produzida por Georgio Moroder, Boney M e Abba, mas também uma cultura e um estilo de vida que haviam surgido nos guetos, entre negros, gays e “latinos”, e que tinha se tornado padrão para a maioria da população heterossexual nos lugares mais recônditos do planeta, isto é, até aonde os discos de vinil, fitas cassete e as ondas de rádio podiam chegar.

A postura anti-*disco* de muitas rádios, cujos locutores repetiam, de formas diferentes, o gesto seminal de Steve Dahl, programas televisivos e até mesmo de alguns artistas, bandas e DJs até então adeptos do novo estilo, devia-se em grande parte à banalização generalizada provocada pelo sucesso estrondoso de *Saturday Night Fever* (1977). Ao mesmo tempo em que popularizava e consolidava definitivamente a cultura *disco* no mercado, algo que envolvia não só a música, mas também

os passos de dança, as roupas, o tipo de cabelo e até mesmo o jeito de andar, padronizando para sempre o mítico cenário da pista de dança e dos casais dançando o *hustle*, a história de Tony Manero, protagonista vivido por John Travolta, não só recriava, mas também, em muitos aspectos, desvirtuava profundamente o que buscava retratar, a partir de “Rites of the new saturday night”, artigo de Nik Cohn sobre a cultura *disco* nos clubes noturnos do subúrbio de Nova Iorque, publicado na edição de 7 de junho de 1976 da *New York Magazine*.

Conforme Lawrence (2001, p. 305), a introdução da personagem da atriz Karen Lynn Gorney, Stephanie Mangano, faz de *Saturday Night Fever* não tanto um filme sobre a cultura *disco*, mas sobre como evitar a cultura *disco*: tornando-a branca e heterossexual, como supostamente é o rock. Quanto à música, embora a trilha sonora apresentasse alguns clássicos da música *disco*, como KC and the Sunshine Band, Tavares, MFSB e Kool and the Gange, a maioria das dezessete músicas do álbum duplo era dominada pelos Bee Gees, uma banda que, embora talentosa e capaz de inventar um hits *disco* irresistíveis – como a música tema do filme – era formada por brancos de tradição de *rock/folk/country*. O disco também incluía a comercial versão disco da Quinta Sinfonia de Beethoven, de Walter Murphy. Nesse sentido, a massificação da cultura *disco* pode ser entendida como um processo que, embora seja o resultado de uma política cultural da diferença, deslocando, ao conquistar seu espaço, as disposições de poder da política cultural do Estado e das grandes corporações midiáticas, paga obrigatoriamente o preço da cooptação, uma vez que “o lado cortante da diferença perde o fio na espetacularização”, substituindo a invisibilidade por uma visibilidade regulada e segregada (HALL, 2006, 321) tanto do ponto de vista econômico quanto étnico e cultural.

No Brasil, se os anos de chumbo foram seguidos por “anos de ouro”, no sentido de que a conjuntura internacional favoreceu o chamado “milagre econômico”, com o término do governo Médici, em 1974, as organizações revolucionárias, as músicas de protesto e o movimento estudantil permaneceram silenciados, sobretudo num momento em que o capitalismo brasileiro parecia estar

de braços dados com a ditadura. Mesmo assim, nos últimos anos do governo Geisel, iniciou-se uma reação às medidas ditatoriais do general/presidente. Por volta de 1978, por exemplo, houve greve de professores em São Paulo e estourou o movimento grevista dos operários metalúrgicos de São Bernardo do Campo, que projetou a liderança política de Luiz Inácio Lula da Silva, que viria a ser presidente do país décadas mais tarde.

Com a revogação dos instrumentos de exceção, como o célebre AI-5, pelo Congresso nacional, e o retorno dos exilados, com a abertura política, tudo parecia contribuir para uma atmosfera de conciliação, na medida em que cresciam as exigências para uma volta do estado de direito. Foi esse estado de coisas que possibilitou o restabelecimento do *habeas corpus*, da autonomia do judiciário e da liberdade – relativa – de imprensa. Assim, embora haja um senso comum na historiografia de que a ditadura no Brasil acabou somente em 1985, com a posse do primeiro presidente civil, José Sarney, o fato é que a ditadura não foi somente obra dos militares:

Se aceitarmos a ideia de que a ditadura é um *estado de exceção*, ou seja, em que ela existe na medida em que toda e qualquer legislação pode ser editada, revogada ou ignorada pelo livre – e arbitrário – exercício da vontade dos governantes, a ditadura existiu no Brasil até o início de 1979, quando houve a revogação dos atos institucionais, através dos quais se refazia e se refazia a ordem jurídica (Reis, 2014, p. 103).

CIRCULAÇÃO, RECEPÇÃO E APROPRIAÇÃO

A questão referente à circulação, recepção e apropriação de culturas é latente em todas as épocas e tem na modernidade vários paradigmas, tanto na poesia quanto na música e nos costumes, com suas variações locais, regionais e nacionais, em contexto rural ou urbano (BURKE, 2010). Desse modo, se, no processo de constituição das nações europeias, a produção das histórias literárias se fazia acompanhar da aliança entre língua e império, ou por uma espécie de nacionalismo imperialista que se forjava em oposição ao Outro colonial, no caso dos países americanos, nos quais a língua

não era um elemento que os diferenciava das respectivas metrópoles imperiais, os primeiros impulsos historiográficos confundem-se com o corte dos vínculos políticos com as potências colonialistas europeias, na tentativa de tornar possível o aparecimento de novas nacionalidades literárias (OLIVEIRA, 2010).

Esse nacionalismo, em função de uma língua e uma literatura nacional que “esquece” – no sentido que Renan (2006) dá ao termo – ou apaga as diferenças étnicas, sociais, linguísticas e culturais que não se encaixam no projeto nacional de que o Estado e os homens de letras são os principais representantes, estabelece o padrão necessário para a produção de dicionários, gramáticas, antologias, parnasos e, principalmente, histórias literárias, os quais, institucionalizando-se nos sistemas de educação nacionais, serão uma instância preponderante, no século XIX, para a legitimação das identidades nacionais. Estas, por sua vez, constituem-se discursivamente em confronto com uma alteridade, que pode ser representada pelo colonizador ou pelas nações concorrentes, em relação às quais, ou em decorrência das quais, suas narrativas vão sendo produzidas. Nesse sentido, o processo de institucionalização da história literária, seja como instância legitimadora do estado-nação, seja como disciplina escolar e acadêmica, encontra-se indissolivelmente associado ao da configuração dos primeiros estudos de literatura comparada (OLIVEIRA, 2010).

A história cultural, por sua vez, tal como a entende Chartier (2002, p. 16-17), tem como objeto principal “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Assim, ela se constrói sobre três conceitos fundamentais: representação, prática e apropriação. São conceitos de grande funcionalidade para pensarmos o fenômeno que ora nos interessa, uma vez que problematiza as representações como espaços de luta ou disputa pelo poder do discurso, ao mesmo tempo em que deixa de conceber a recepção como uma ato meramente passivo, ou, quando muito, um fenômeno psicológico individual, seja para enfatizar o caráter criativo das práticas cotidianas (CERTEAU, 1998), seja para marcar a intervenção do leitor, espectador ou ouvinte da obra de arte (CHARTIER, 2002, p. 23-24).

Nesse sentido, a apropriação, diferentemente do conceito de Foucault, quando considerava “a apropriação social dos discursos”, bem como da noção hermenêutica de apropriação como um trabalho de reconfiguração de uma experiência fenomenológica universal, é entendida como uma “história social das interpretações”, atenta não só às práticas que a conduzem, mas também aos “processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção de sentido” (CHARTIER, 2002, p. 26-27) – as intervenções do impressor/editor, no caso da literatura, e do editor/produtor, no caso da música.

Por outro lado, não há como falar de circulação, recepção e apropriação de culturas sem levar em conta a ideia de uma cultura diaspórica, para falar como Hall (2006), uma vez que abrange discursos e manifestações políticas, artísticas e culturais de grupos sociais que têm uma espécie de dupla, ou híbrida pertença, embora tenham nascido e/ou crescido nos guetos e subúrbios de grandes cidades europeias ou norte-americanas. A diáspora, como se sabe, tem o seu paradigma mítico, pelo menos no mundo ocidental, no Velho Testamento, que narra o sofrimento do “povo escolhido” sob o jugo da Babilônia e tem em Moisés o seu grande redentor. A estrutura encontra paralelo nos países do chamado “Terceiro Mundo”, em que o subdesenvolvimento, a pobreza, a fome e a miséria provocam a migração e a dispersão de grandes parcelas de sua população. Como consequência direta dessa nova diáspora, as identidades, concebidas desde o Iluminismo como estabelecidas e estáveis, entram em colapso quando se confrontam com a diferenciação que se prolifera em todas as partes do mundo, através de migrações livres ou forçadas, pulverizando assim as identidades culturais de antigos Estados-nação dominantes e de velhas potências imperiais.

Paralelamente a esse processo de diferenciação e pulverização cultural, causado não só pelos fluxos migratórios, ou pela nova diáspora, ocorrem formas dominantes de homogeneização cultural, que se constituem como o lado negativo da globalização, também alcunhada por Hall, nesse sentido específico, de “macdonaldização”. Seja qual for o efeito causado por tal fenômeno, o certo é que, desde o final do século passado, houve uma crescente democratização do acesso a bens de consumo eletrô-

cos, que passaram a acompanhar, numa impressionante velocidade, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação, sobretudo através da internet. Essa dupla transformação teve profundas repercussões. Os novos modos de produção, circulação e recepção dos produtos culturais, por exemplo, obrigam-nos a dar uma nova dimensão às tradicionais noções de cultura popular e cultura de massa, bem como a fugir de tal oposição, como se a primeira representasse a genuína produção do “povo” e a segunda resultasse da imposição de certas produções culturais sobre o povo.

Hall (2006, p. 78) tenta subverter a concepção superficial sobre a indústria cultural e a cultura de massa argumentando que, se tais formas e produtos são puramente manipuláveis e aviltantes, a ideia de “povo” como uma força nula, passiva, é profundamente antissocialista. Assim, embora as indústrias culturais tenham o poder de impor e transformar a realidade da vida das pessoas, ajustando-as ao padrão da cultura dominante, elas não têm força para tomar nossas mentes como se elas fossem uma tela em branco, mas apenas abrem um espaço de reconhecimento nas pessoas que a elas respondem. Nesse sentido, diante da enorme quantidade e multiplicidade dos produtos culturais à disposição no mercado, as formas bem sucedidas são muito mais escolhidas pelo povo do que a ele impostas, pois, para além do seu caráter manipulador, há nelas elementos de identificação que provocam uma resposta ativa de seus consumidores. Não se trata, pois, de conceber a cultura a partir do seu grau de autenticidade ou corrupção, mas de entendê-la como um processo dialético e dialógico, numa luta constante entre os grupos que buscam deter a hegemonia dos meios de produção cultural.

Nessa nova lógica de produção, circulação, recepção e apropriação cultural, a cultura só pode ser pensada a partir de uma perspectiva diaspórica, sobretudo se tomarmos como parâmetro formas culturais e manifestações artísticas contemporâneas como o *soul* ou a *disco music*, por exemplo, pois elas são sempre marcadas por uma dinâmica sincrética que se apropria dos códigos das culturas dominantes e os crioualiza, por assim dizer. Nesse contexto específico, o domínio linguístico universal do inglês não pode ser entendido

como a hegemonia de uma “língua-nação”, mas como uma espécie de “língua geral” ou *patois* que se torna uma moeda comum nas relações e trocas culturais.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Este artigo insere-se num projeto maior de pesquisa que pretende estabelecer uma periodização relacionada à circulação, recepção e apropriação da cultura anglo-americana no Brasil, o que inclui, obrigatoriamente, como fontes, desde os discursos oficiais dos ministros, deputados e literatos do Império até o material impresso, fonográfico e videográfico produzido dentro e fora do país a partir do século XX. Aqui, nosso intuito foi investigar os modos pelos quais a “soul music” e a cultura disco foram apropriadas no Brasil, de 1970 até 1979, quando a febre da disco, ao tornar-se extremamente comercial e repetitiva, acabou condicionando, nos Estados Unidos, o movimento disco sucks, uma atitude coletiva de rejeição e demonização que, embora tenha começado a esboçar-se já em 1976, materializou-se de forma contundente com a “Disco Demolition Night”, evento organizado pelo radiologista Steve Dahl em Chicago, no intervalo de uma partida de beisebol no estádio Comiskey Park, em 12 de julho de 1979. Por outro lado, no Brasil, 1979 é o ano em que ocorre a revogação dos instrumentos de exceção da ditadura, como o célebre AI-5, pelo Congresso nacional, e o retorno dos exilados, com a abertura política, criando um estado de coisas que possibilitou o restabelecimento do habeas corpus, da autonomia do judiciário e da liberdade – relativa – de imprensa, embora haja um senso comum na historiografia de que a ditadura no Brasil acabou somente em 1985, com a posse do primeiro presidente civil, José Sarney, como se a ditadura fosse somente obra dos militares. Nossa hipótese é de que a difusão e popularização da soul music e da cultura disco no Brasil foi um processo que, embora possa ser compreendido como uma imposição dos enlatados norte-americanos, cujo governo financiava a ditadura a que o país estava submetido desde o golpe militar de 1964, foi capaz de mostrar o seu potencial transgressor, especialmente na formação de identidades afirmativas do ponto de vista étnico.

As fontes, secundárias ou primárias, bibliográficas, fonográficas ou videográficas, escritas ou orais, voluntárias ou invo-

luntárias, foram abordadas com distanciamento crítico e concebidas como construtos discursivos¹, e não como mero documentos que contém dados que só precisam ser lidos e anotados. Sem distinção hierárquica, todas contribuirão no trabalho de construção narrativa decorrente dos resultados da pesquisa. Valemo-nos, para tanto, da audição das músicas selecionadas, bem como da leitura de suas letras e da pesquisa de todo tipo de fonte a elas relacionado, buscando entendê-las em seu contexto de produção, circulação e recepção. Foram de grande utilidade, também, os discursos que se produziram a partir de tais músicas, tanto os proferidos por personalidades ou instituições autorizadas no assunto quanto os mais difusos, de uso popular, decorrentes de suas apropriações cotidianas.

Como uma forte base no Rio de Janeiro, a maioria dos artistas da Soul Music brasileira já era influenciada pelo movimento *black power* e pelas marcas do funk. Surgiu assim, então, nomes como o do pernambucano Paulo Diniz, com sua música “I Want To Go Back To Bahia”, Gerson King Combo, que era ex-dançarino. Com as músicas “Mandamentos Black” e “O Rei Morreu (Viva o Rei)”, tornou-se uma espécie de James Brown brasileiro. Podemos citar também Carlos Dafé (*Pra que Vou Recordar o que Chorei*), Robson Jorge e Miguel de Deus (do disco *Black Soul Brothers*).

Como dissemos no início, artistas de gêneros como a bossa nova também se apropriaram do estilo funk-soul: Marcos Valle, com “Black Is Beautiful” e “Mentira”, é um exemplo. O samba soul de Jorge Ben Jor, Bebeto e Trio Mocotó e até mesmo Ivan Lins, que no começo de sua carreira mostrou um acento soul em sua música, como é o caso de “O Amor é Meu País”. Mais para o final da década, com o fenômeno dos bailes black no subúrbio carioca, surge um movimento que ficou conhecido como “Black Rio”, nome que batizou também um importante conjunto musical da época, a Banda Black Rio, que estriou em 1977, com o LP *Maria Fumaça*.

Posteriormente, uma versão apropriada da *black music* feita para as pistas dos clubes e bastante popular no exterior começa a substituir o funk. Era a *disco music*, de Dona Summer, Chic e Earth Wind & Fire, que logo teve sua melhor tradução aqui com as atrizes e canto-

ras que foram produzidas pelo produtor e compositor Nelson Motta para trabalharem em sua casa Frenetic Dancin' Days, As Frenéticas. Com o título da casa surgiu uma novela, cuja música tema era cantada pelo grupo, detonado assim a onda disco no Brasil. Outra diva do disco aqui foi a Lady Zu, paulistana que estourou com a música "A Noite Vai Chegar". E neste embalo embarcaram Gilberto Gil (com o LP *Realce e Luar*) e Tim Maia (com *Tim Maia Disco Clube*, que continha a música "Sossego"). O produtor e tecladista Lincoln Olivetti foi o mentor do funk pop de Realce e outros discos da MPB, gravando também com Robson Jorge a música "Aleluia", que foi grande sucesso nas rádios. Tais estilos se estabeleceram de forma concreta e reinventaram a música brasileira no período da ditadura, mantendo um discurso de liberdade e auto-afirmação étnica que prevaleceu mesmo durante um regime totalitário que aplicou duras punições a vários artistas durante duas décadas.

NOTA

1 A noção de discurso aqui utilizada vale-se de alguns pressupostos de Mikhail Bakhtin (2003), para quem o enunciado só é possível numa situação de comunicação discursiva, caracterizada pela alternância dos sujeitos do discurso. Tal alternância determina os limites do enunciado, tanto em relação aos enunciados anteriores, dos quais é uma espécie de resposta, quanto às compreensões responsivas que suscita.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CERATEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª. ed. Alêgés: Difel, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- LAWRENCE, Tim. **Love saves the day: a history of American dance music culture (1970-1979)**. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- MONTEIRO, Denilson. **Dez, nota dez! Eu sou Carlos Imperial**. São Paulo: Planeta, 2015.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MOTTA, Nelson. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- OLIVEIRA, Luiz Eduardo. "Nações em confronto: as histórias literárias e as literaturas comparadas no século XIX". **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 14, São Paulo, 2010.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"**. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.
- REIS, Daniel Aarão. "A vida política". In: Modernização, ditadura e democracia (1964-2010). **História do Brasil nação: 1808-2010**. SCHWARCZ, Lilan Moritz (dir.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- RENAN, Ernest. "What is a nation?". In: BHABHA, Homi K (org.). **Nation and narration**. London and New York: Routledge, 2006.
- RIDENTI, Macelo. "Cultura". In: Modernização, ditadura e democracia (1964-2010). **História do Brasil nação: 1808-2010**. SCHWARCZ, Lilan Moritz (dir.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ## Discografia
- ### 1970
- Tim Maia - "Tim Maia" - Polydor (antiga Polygram)
 - Gerson King Combo e a Turma do Soul - "Brazilian Soul" - Polydor
 - Guilherme Lamounier - "Guilherme Lamounier" - Odeon
 - Jorge Ben - "Força Bruta" - Dusty Groove
 - Luis Vagner - Compacto Continental 1970 - Continental
 - Trio Mocotó - "O Som do Pasquim"
 - Wilson Simonal - "Simonal" - EMI - Odeon
 - Tony Tornado - "Sou Negro" - EMI - Odeon
 - Paulo Diniz - "Quero Voltar pra Bahia" - EMI - Odeon
 - Golden Boys - "Fumacê" - EMI - Odeon
- ### 1971
- Dila - "Dila" - CID
 - Tim Maia - "Tim Maia" - Continental
 - Trio Ternura - "Trio Ternura" - CBS
 - Jorge Ben - "Negro É Lindo" - Philips
 - Eduardo Araújo - "Eduardo Araújo" - Odeon
 - Paulo Diniz - "Paulo Diniz" - Odeon
 - Dom Salvador E Abolição - "Som, Sangue E Raça" - CBS
 - Di Melo - "Di Melo"
 - Os Diagonais - "Os Diagonais" - RCA

- Gerson King Combo & Os Diagonais – “Bicho, Brasa, Bicho” - Polydor
- Ivan Lins – “Agora” - Forma
- Tony Tornado – “Tony tornado” - EMI – Odeon
- Roberto Carlos – “Roberto Carlos” - CBS

1972

- Tim Maia - “Tim Maia” - Polydor
- Jorge Ben - “Bem” - Philips
- Elza Soares - “Elza Pede Passagem” - Odeon
- Wanderléa - “Maravilhosa” - Polydor
- Paulo Diniz - “E Agora, José?” - Odeon
- Marcos Valle - “Vento Sul” - Odeon
- Eduardo Araújo - “Eduardo Araújo” - RCA Victor
- Totó e Cia. Ltda. - “Mãe Preta Megg” - RCA

1973

- Luiz Melodia - “Pérola Negra” - Polygram
- Tim Maia - “Tim Maia” - Polydor
- Markus Ribas - “Marku” - Underground
- Evinha - “Evinha” - EMI – Odeon
- Cassiano - “Apresentamos Nosso Cassiano” - EMI - Odeon
- Guilherme Lamounier - “Guilherme Lamounier” - Continental
- Vanusa - “Vanusa” - Continental
- Eduardo Araújo - “Eduardo Araújo” - RCA

1974

- Tim Maia - “Racional Vol. 1” - Seroma
- Jorge Ben - “A Tábua de Esmeralda” - Phillips
- Deodato - “Whrilwinds” - MCA Records
- Evinha - “Eva” - Odeon
- Dom um Romão - “Dom um Romão” - Muse Records

1975

- Tim Maia - “Racional Vol.2” - Seroma
- Jorge Ben - “Solta o Pavão” - Philips
- Di Melo - “Di Melo” (1975) - EMI - Odeon
- Emílio Santiago - “Emílio Santiago” - CID
- Ivan Lins - “Chama Acesa” - RCA Victor
- Bebeto - “Bebeto” - Tapeçar
- Azymuth - “Azymuth” - Polydor
- Dom um Romão - “Spirit of the Times” - Muse Records
- Os Famks - “Os Famks” - EMI – Odeon

1976

- Tim Maia - “Tim Maia” - Polydor
- Elza Soares - “Lições de Vida” - Tapeçar
- Jorge Ben - “África Brasil” - Phillips
- Jorge Ben - “Tropical” - Phillips
- Luiz Melodia - “Maravilhas Contemporâneas” - Som Livre
- Emílio Santiago - “Brasileiríssimos” - Phillips
- Dom Salvador - “My Family” - Muse Records
- Cassiano - “Cuban Soul – 18 Kilates” - Polydor
- Luis Vagner - “Luis Vagner” - Copacabana

1977

- Banda Black Rio - “Maria Fumaça” - WEA

- Sydney Magal - “Sydney Magal” - Polydor
- Tim Maia - “Tim Maia” - Som Livre
- Azymuth - “Águia Não Come Mosca” - Atlantic
- Sônia Santos - “Crioula” - Som Livre
- Odair José - “O Filho de José e Maria” - RCA Victor
- Robson Jorge - “Robson Jorge” - CBS
- Hyldon - “Nossa História de Amor” - CBS
- Lady Zu - “A Noite Vai Chegar” - Phillips
- Placa Luminosa - “Velho Demais” - RGE
- Miguel de Deus - “Black Soul Brothers” - Underground

1978

- Gerson King Combo - “Gerson King Combo Vol. 2” - Polydor
- Placa Luminosa - “Chuvas e Trovoadas / Não Pare de Dançar” - RGE
- Dancin’ Days - Trilha Sonora Internacional - Som Livre
- Luiz Melodia - “Mico de Circo” - Som Livre
- Super Bacana - “O Conjunto” - Polydor
- Banda Black Rio - “Gafeira Universal” - RCA Victor
- Banda União Black - “União Black” - Polydor
- Marcia Maria - “Marcia Maria” - Capitol Records
- Os Famks - “Famks” - EMI
- Sônia Burnier - “Te Contei?” - Som Livre
- Tim Maia - “Tim Maia” - Seroma
- Harmony Cats - “Harmony Cats” - Som Livre
- Helio Matheus - “Boi da Cara Branca” - Som Livre
- Jorge Ben - “A Banda do Zé Pretinho” - Som Livre
- The Fevers - “The Fevers” - EMI

1979

- Lady Zu - “Fêmea Brasileira” - Phillips
- Perla - “Pequenina” - RCA Victor
- Gilberto Gil - “Realce” - Elektra
- A Cor do Som - “Frutificar” - Atlantic
- Marrom Glacê - Trilha Sonora Internacional - Som Livre
- Lô Borges - “A Via Láctea” - EMI
- Markus Ribas - Cavalo das Alegrias - Phillips
- Bebeto - “Cheio de Razão” - Copacabana
- Tim Maia - “Reencontro” - Odeon
- Taxi - “Taxi” - Kelo Music
- Wilson Simonal - “Se Todo Mundo Cantasse Seria Bem Mais Fácil Viver” - RCA
- Pai Herói - Trilha Internacional - Som Livre
- Gretchen - “My Name is Gretchen” - G&G Records

1980

- Taxi - “Taxi” - Kelo Music
- Banda Black Rio - “Saci Pererê” - RCA Victor

O AUTOR

Luiz Eduardo Oliveira é Professor Titular do Departamento de Letras Estrangeiras da UFS, onde também atua como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação. E-mail: luizeduardo@ufs.br

Lázaro da Cruz Santos é Graduado em Letras Português-Inglês. E-mail: lazarocruzsantos@gmail.com