

Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio



Capa do LP *Saci Pererê* da
Banda Black Rio, 1980,
fotografia de Maurício Cine,
montagem (detalhe).

José Roberto Zan

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor aposentado do Departamento de Música da Unicamp. zan@unicamp.br

Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio*

Funk, soul, and jazz in the land of samba: the sound of Black Rio Banda

José Roberto Zan

RESUMO

Formada em 1976, a Banda Black Rio reuniu exímios instrumentistas e arranjadores com o objetivo de produzir um repertório que realizasse a fusão entre o samba, o funk, a soul music, o jazz e a sonoridade das orquestras de gafieira. Entre 1977 e 1984 ela se notabilizou pela participação intensa em circuitos de bailes e shows, acompanhou artistas consagrados da MPB, e gravou três LPs que influenciaram especialmente grupos ligados à música instrumental no Brasil e no exterior. Com este artigo pretende-se demonstrar em que medida tais fusões, que originaram um estilo muitas vezes denominado de “samba-funk” ou “soul brasileiro”, resultaram de processos específicos de hibridação de gêneros musicais populares diversos, que implicaram a ressignificação do samba, tradicionalmente identificado como símbolo da brasiliade, num contexto marcado pela emergência de novos movimentos identitários. Busca-se ainda refletir sobre o sentido dessas fusões que levaram a uma estética musical que se configurou a partir da interseção de forças advindas, de um lado, do movimento sociocultural juvenil mediado pelo mercado global de bens simbólicos, e, de outro, de estratégias do marketing fonográfico.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; indústria cultural; identidade.

ABSTRACT

Formed in 1976, the Banda Black Rio gathered distinguished instrumentalists and arrangers with the objective of producing a repertoire that carried out the fusion of the samba, the funk, the soul music, the jazz and the resonance of the orchestras of gafieira. Between 1977 and 1984 the band became notable for their intense participation in ballrooms and shows, accompanied acclaimed Brazilian Popular Music artists and recorded three LPs that influenced specially groups linked to instrumental music in Brazil and abroad. This article intends to demonstrate to what extent such fusions, which originated in a style that many times was denominated “samba-funk or “soul brasileiro”, resulted from specific processes of hybridization of diverse popular music genres, that implied the resignification of samba, traditionally identified as the symbol of brasiliade, within a context marked by the emergence of new identity movements. It also seeks to consider the meaning of these fusions that led to a musical aesthetic that was formed from the intersection of forces proceeding from, on the hand, from the youthful social-cultural movement mediated by the global market of symbolic goods, and, on the other hand, from the strategies of the music industry marketing.

KEYWORDS: *popular music; culture industry; identity.*

* Este artigo é uma versão ampliada do texto apresentado no VI Congresso da IASPM-LA (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizada em Buenos Aires, Argentina, em agosto de 2005. Agradeço ao amigo e colega Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos pelas orientações que gentilmente me concedeu para a descrição de aspectos musicais da Banda Black Rio.

A Banda Black Rio (BBR) foi formada em 1976 por músicos instrumentistas e arranjadores experientes com o propósito de produzir um repertório a partir da fusão do samba com o *soul*, o *funk* e o *jazz*, e que ao mesmo tempo recriasse a sonoridade das orquestras de gafieira. Essa iniciativa foi apoiada pela direção da gravadora WEA, que buscava incluir nos seus catálogos discos que pudessem atrair o interesse de milhares de jovens que desde o início dos anos 70 se identificavam com gêneros e estilos musicais associados à chamada *black music* norte-americana. Durante seus oito anos de existência, além de atuar em bailes e shows, a BBR gravou três LPs que influenciaram músicos, arranjadores e novas bandas ligadas aos estilos derivados do *funk* e do *soul* tanto no Brasil como no exterior.

Para a compreensão do sentido das fusões presentes no repertório da banda, é necessário analisar essa produção no contexto brasileiro dos anos 70, marcado por processos específicos de hibridação cultural. Tais processos estão relacionados a vários fatores, dentre os quais se destacam: a forte internacionalização da economia brasileira naquele período; a consolidação do mercado de bens simbólicos no país, que consistiu na expansão, racionalização e integração sistêmica das indústrias culturais; a inserção desse mercado em circuitos culturais mundializados; e a emergência de novos movimentos identitários juvenis, em meio à repressão política e à prática da censura às produções artísticas e culturais.

Integração e racionalização das indústrias culturais

A partir da segunda metade dos anos 60, começa a se configurar no Brasil um processo de consolidação de um mercado de bens culturais, associado à forte expansão e integração das indústrias culturais e a novas conformações da cultura de massa.¹ Tais processos resultaram de um conjunto de medidas de ordem política e econômica implementadas pelo regime ditatorial militar implantado no país em 1964. Ao mesmo tempo em que revelava sua face repressora, principalmente após o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, a ditadura adotava medidas de incentivo às atividades culturais. Foram criadas nessa época instituições de fomento às produções artísticas e culturais, e proporcionadas condições institucionais para facilitar tanto as importações de equipamentos necessários à modernização das indústrias da cultura como investimentos nacionais e estrangeiros nesse setor.

Essas iniciativas eram compatíveis com a ideologia da segurança nacional dos governos militares e da política de integração nacional, um dos seus principais desdobramentos. De certo nodo, o governo reconhecia a importância estratégica do desenvolvimento das indústrias de bens simbólicos e dos meios de comunicação de massa por reconhecer o potencial desses setores de

¹ Cf. ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 113 (v. esp. p. 113-119).

promover a “unificação das consciências”. Por outro lado, os segmentos empresariais que se beneficiavam de tais medidas estavam mais interessados na integração do mercado resultante dessa política. A afinidade de interesses entre o Estado e grupos empresariais possibilitou a rápida expansão das indústrias da cultura no Brasil nos anos 60 e 70. Tal expansão, que implicou o investimento de recursos volumosos, foi acompanhada pela racionalização do setor representada pela adoção por parte das empresas de novas práticas de gerenciamento dos negócios. Tanto o volume de produtos registrou grande crescimento nesses dois decênios, como o alcance da produção se ampliou consideravelmente, atingindo escalas nacionais e internacionais. Pode-se afirmar que nesses anos a indústria cultural superou o estágio de relativa incipiente que a caracterizara nas décadas anteriores e conquistou forte integração sistêmica.²

A indústria fonográfica acompanhou essas transformações. O aumento do consumo de bens duráveis, associado ao fortalecimento de uma classe média no contexto do chamado “milagre econômico” dos primeiros anos 70 – período em que a economia brasileira registrou elevados índices de crescimento –, contribuiu para impulsionar o desenvolvimento desse ramo da indústria de bens culturais. A expansão das vendas de materiais eletroeletrônicos durante esses anos, especialmente de toca-discos e toca-fitas, ocorreu concomitantemente ao incremento do mercado fonográfico.³

Ao longo dessas duas décadas, marcados pela forte internacionalização da economia brasileira, grandes empresas transnacionais do setor fonográfico ampliaram seus investimentos no país. A CBS se consolidou no mercado já a partir de meados dos 60; a Phillips-Phonogram, implantada no Brasil em 1960, se converteu em Polygram e ampliou sua produção; a EMI passou a atuar no País em 1969, com a compra da antiga Odeon; a WEA instalou-se em 1976 e a Ariola, em 1979.⁴ Como consequência, processou-se maior integração entre os mercados nacional e internacional de música gravada, o que levava à “mundialização de gêneros e estilos musicais”.⁵ Cresceram os lançamentos de músicas estrangeiras no mercado nacional, e, em alguns casos, músicos brasileiros passaram a compor e a gravar canções em inglês para acompanhar a tendência do mercado.⁶

As grandes empresas reaparelharam seus estúdios de gravação com equipamentos modernos, o que reduziu a defasagem tecnológica entre a produção brasileira e a dos países desenvolvidos, contribuindo para o incremento da produção e do consumo. Além disso, do ponto de vista da racionalização da gestão empresarial, verificou-se uma maior especialização das funções e o aprofundamento da divisão de trabalho no processo de produção. Foi uma época marcada por maior integração entre os departamentos artístico, de di-

² Cf. *idem*, *ibidem* (citação da p. 118).

³ Cf. PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – USP, São Paulo, 1994, p. 195 e 196.

⁴ Cf. VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicações) – USP, São Paulo, 2001, p. 54.

⁵ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: a indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 76.

⁶ Cf. MORELLI, Rita de Cássia Lanoz. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepções acerca do trabalho artístico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Unicamp, Campinas, 1988, p. 42.

vulgação e vendas, além da adoção de estratégias de *marketing* pelas gravadoras.⁷ Associada a isso, registrou-se uma maior integração do setor fonográfico a outros ramos da indústria cultural como a televisão, o rádio e a indústria editorial.

Uma das iniciativas pioneiras no campo do *marketing* fonográfico no Brasil coube a André Midani. Atuante no setor desde 1957, ele organizou o Departamento de Criação da Polygram no início dos anos de 1970, no qual fez os primeiros experimentos. Em 1975, defendia que o disco, como qualquer produto, deveria ser “amparado por todas as técnicas de marketing existentes, com o máximo de nossa capacidade econômica e estratégica”. Ao mesmo tempo, revelava seu ponto de vista quanto à importância do público juvenil para o mercado de música gravada, afirmando que “a juventude, através de seus ídolos, utilizou o disco para expressar o seu comportamento contestador, existencial, sexual, emocional e libertário”.⁸

De alguma forma, Midani baseava-se na experiência da indústria fonográfica internacional, principalmente a norte-americana, que a partir de meados dos anos 50 se voltou fortemente para o público jovem e teve sua produção convertida num importante veículo de expressão de práticas culturais juvenis. Tinha também como parâmetro a experiência que acumulara ao longo da década de 1960 no Brasil, desde os lançamentos dos primeiros discos de bossa nova, nos quais teve participação direta, passando pelo *rock*, pela canção engajada e pelo tropicalismo. Em 1976, na condição de presidente da WEA, planejou e lançou a Banda Black Rio no mercado fonográfico.

Funk, negritude e movimento juvenil

No início dos anos 70, momento em que a ditadura militar mostrava sua face mais repressiva e a economia brasileira apresentava elevados índices de crescimento, o discotecário Ademir Lemos e o locutor/animador de rádio conhecido por Big Boy organizaram os primeiros bailes na cidade do Rio de Janeiro, ao som do *funk/soul* de James Brown, Wilson Pickett e Kooland The Gang, que desembocaram num movimento juvenil que se propagou pelos subúrbios da cidade e por outros estados brasileiros.

Inicialmente os Bailes da Pesada, como eram chamados, aconteciam no Canecão, uma grande casa de espetáculos situada na Zona Sul carioca, e mobilizavam milhares de jovens, majoritariamente afrodescendentes e oriundos de bairros pobres do Rio. Não demorou muito tempo para que a direção da casa começasse a impor restrições a esses eventos, direcionando a sua programação para o campo da consagrada Música Popular Brasileira (MPB) e a um público predominantemente de classe média e de pretenso “bom gosto”. Os bailes foram transferidos para clubes, galpões e quadras de escolas de samba dos subúrbios, circulando semanalmente por diferentes bairros.

Aos poucos, jovens frequentadores desses eventos começaram a criar suas próprias equipes de som e a organizar seus próprios bailes. Inicialmente, os repertórios eram abastecidos com discos importados que chegavam até os



⁷ Cf. PAIANO, Enor, *op. cit.*, p. 198.

⁸ MIDANI, André. A indústria da loucura humana. *Marketing*, n. 35, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1975, p. 38.

programadores e animadores através de amigos que viajavam para o exterior, de comissários de bordo de empresas aéreas que os traziam dos Estados Unidos e de algumas lojas do Rio de Janeiro que importavam discos de *soul*.⁹ Nos bailes, os jovens exibiam vestuários característicos, linguagens próprias e danças habilidosas. Mesmo tendo aparentemente um caráter de festa orgiástica e diversão, como disse Hermano Vianna, o movimento ganhava conotação política uma vez que, em alguns casos, a identificação dos jovens com a música negra norte-americana significava também a identificação com a luta antirracista e de afirmação da etnia negra dos Estados Unidos. Organizações brasileiras que atuavam em defesa dos direitos da população afrodescendente do Brasil passaram a reconhecer o potencial do movimento de ampliar a consciência desse segmento da juventude e fortalecer a luta contra o racismo e as desigualdades sociais.¹⁰

Nos bailes realizados no Clube Renascença, no bairro Andaraí, os encontros pareciam de fato misturar diversão e política. Criado nos anos 50 por uma elite negra que se sentia discriminada nos clubes tradicionais da cidade, o Renascença passou a organizar, em meados da década dos 60, rodas de samba frequentadas não só pela população local como até mesmo por intelectuais de classe média da Zona Sul do Rio, motivados pelo clima de “volta às raízes”. Aberto a novas experiências o clube assumiu a promoção, no início dos 70, de eventos como os Bailes da Pesada ao som da *black music*. Denominados Noite do Shaft, numa referência explícita ao personagem do famoso filme norte-americano da época, que posteriormente se transformou num dos mais conhecidos seriados da TV, esses bailes combinavam música, dança e a projeção de slides de artistas e de filmes que tratavam de questões ligadas ao movimento dos jovens negros dos Estados Unidos. Artistas como James Brown, Marva Whitney, Aretha Franklin, Barry White e Stevie Wonder eram identificados como integrantes de “uma juventude negra que tinha estilo próprio, atitude e afrontava a opressão branca, coisa que não se via no universo do samba, que, segundo relatos de jovens da época, se parecia muito feliz e confortado com o reconhecimento vindo dos brancos”.¹¹

A imprensa não tardou em caracterizar esses eventos como expressão de um movimento cultural, batizado de Black Rio, por meio do qual essa juventude manifestava sua admiração por artistas norte-americanos identificados com a afirmação e a exaltação da negritude.¹² Porém, parte dos integrantes do Black Rio, especialmente os organizadores dos bailes, sentia-se incomodada com a conotação política atribuída ao movimento, temendo ações repressivas das forças policiais daqueles anos de ditadura militar. Por outro lado, críticos, músicos, jornalistas e intelectuais, ainda imbuídos de perspectivas ideológicas advindas do nacional-popular dos anos 60, associavam as práticas desses jovens ao processo de alienação resultante do colonialismo cultural.

⁹ Cf. VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 24 e 25.

¹⁰ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 106, 28 e 29 (citação da p. 106)

¹¹ MAXWELL. Roberto. Rio Black Rio: um pequeno release sobre a história da banda e do movimento Black Rio, s./d. Disponível em <<http://www.geocities.com/maxpires/rioblackrio.htm>> Acesso em 16 out. 2005.

¹² Cf. BAIHANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 217.

A postura mais consciente e politizada que setores dessa juventude apresentava na década de 70 parece não ter se propagado pelo conjunto do movimento. Quando Vianna realizou sua pesquisa sobre o mundo do *funk carioca*, em meados dos 80, os bailes tinham predominantemente um caráter festivo e eram marcados por inúmeras formas de excessos que se expressavam na intensidade do som, das luzes, da dança e pela ameaça sempre presente da violência. Desse modo, de acordo com o autor, a cultura *funk carioca* não constituía identidade nos padrões clássicos, pois não se refletia nas demais atividades do dançarino. Tratava-se, possivelmente, de um tipo de “identidade fluída” ou “efêmera” que se manifestava apenas no momento da festa.¹³ Não obstante, tais características não reforçavam necessariamente a tese da alienação. De certa maneira, o movimento colocava em questão as noções hegemônicas de “raízes” da cultura brasileira e de identidade nacional. Os dançarinos do *funk*, majoritariamente negros e oriundos de bairros pobres do Rio de Janeiro, não se sentiam na obrigação de gostar e de cultivar o samba, gênero tradicionalmente identificado como símbolo da brasiliade, mesmo que o fizessem espontaneamente em alguns casos.¹⁴

Mas, o caráter festivo e de diversão dos bailes *funk* por si só não explica a opção desses jovens pelo gênero norte-americano. A gafieira, um tipo de baile popular em que o samba é o gênero musical predominante, tem o mesmo caráter de festa e entretenimento. Portanto, mesmo que de modo não consciente, a opção pelo *funk* pode ter algum sentido de resistência cultural. O samba, elevado à condição de expressão da brasiliade, se distanciou, até certo ponto, dos seus espaços de origem. De “símbolo étnico”, ele se converteu em “símbolo nacional”¹⁵, ou seja, foi incorporado à noção até certo ponto homogênea e hegemônica de identidade cultura nacional. Nesse contexto, a apropriação e a ressignificação dos gêneros da *black music* norte-americana pelos jovens dançarinos reafirmava a ideia da diversidade cultural. Ao mesmo tempo, num momento em que o país se integrava a um sistema de relações marcado pela globalização econômica e pela mundialização da cultura, tal opção adquiria ainda outro sentido. Como já indicou Yúdice, tratava-se da estratégia de “reconversão cultural”, na acepção de García Canclini, ou seja, a adoção pelos sujeitos de novas práticas, habilidades, linguagens para a sua reinserção em novas condições de produção, de mercado, enfim, em novas formas de sociabilidade.¹⁶

Precursors

A apropriação de elementos estilísticos da *black music* norte-americana por artistas brasileiros tinha antecedentes. Era bastante evidente a semelhança entre a performance, por exemplo, do quarteto brasileiro The Golden Boys, formado por jovens negros do Rio de Janeiro em 1958, e a de grupos vocais

¹³ Cf. VIANNA, Hermano, *op. cit.*, p. 108 e 109.

¹⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, p.109.

¹⁵ *Idem*, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/Editora UFRJ, 1995, p. 32.

¹⁶ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 47, e GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

ligados ao *cast* de artistas da gravadora Motown, de Detroit, como The Miracles e Four Tops. Em meados dos 60, Jorge Ben (atual Jorge Benjor), notadamente no período em que se aproximou da Jovem Guarda e do Tropicalismo, deixou gravações que refletiam as influências do *soul* e do *rock*. Na mesma época, o cantor Wilson Simonal também assimilava elementos da *black music* ao seu estilo de interpretação e ao seu repertório. Tim Maia e Toni Tornado, depois de permanecerem por alguns anos nos Estados Unidos, regressaram ao Brasil em fins dos anos 60 fortemente influenciados pela *soul music*. Nos anos seguintes, destacaram-se outros intérpretes e compositores ligados a esse novo segmento do mercado fonográfico entre os quais Cassiano, Carlos Dafé, Gerson King Combo e Sandra de Sá.

Quanto aos instrumentistas, Dom Salvador talvez tenha sido um dos precursores mais importantes. Pianista e arranjador, Salvador da Silva Filho, natural de Rio Claro-SP, se tornou conhecido no meio musical ao se apresentar em boates de São Paulo tocando *jazz* e *bossa nova*, no início dos 60. Em seguida, se fixou no Rio de Janeiro e atuou nos conjuntos Copa Trio e Rio-65 Trio, ao lado de músicos como Edson Machado (baterista) e Sérgio Barroso (contrabaixo). Depois de excursões pela Europa e Estados Unidos, gravou, em 1969, o LP *Dom Salvador* (CBS) que influenciou outros músicos do *soul* brasileiro. No mesmo ano, formou a banda Abolição, composta por músicos negros vindos de outros grupos de bailes e shows como Cry Babies, da cidade de Jaçareí-SP, e Impacto 8, do Rio de Janeiro, que já incorporavam metais, instrumentos eletrônicos e percussão em seus arranjos, produzindo uma sonoridade próxima à do que viria a ser identificado como o *soul* brasileiro. Com essa formação, defendeu sua composição “Abolição 1860-1980” no V Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1970. Em 1971, gravou com a mesma banda o LP *Som, sangue e raça* (CBS).¹⁷ O hibridismo desses discos, com elementos de *soul*, *funk*, *jazz*, *samba*, *bossa nova*, *choro*, dentre outros gêneros brasileiros, deixou marcas profundas em músicos dos anos 70, especialmente os da Banda Black Rio.

A sonoridade da banda

Os agentes das gravadoras acompanhavam atentamente o crescimento do movimento Black Rio. As reuniões de milhares de jovens em torno das equipes de som que animavam os bailes apontavam para a existência de um mercado extremamente atraente. Inicialmente, gravadoras de pequeno porte como a Top Tape e a Tapecar fizeram os primeiros lançamentos de coletâneas com repertórios das equipes animadoras Soul Grand Prix e a Dynamic Soul.¹⁸ Com a propagação do movimento por outras cidades brasileiras como São Paulo, Salvador, Recife e Belo Horizonte, as *majors* entraram no negócio lançando músicos e cantores do chamado *soul* brasileiro como Cassiano, Tim Maia, Claudia Telles, dentre outros.

Roberto Menescal – uma das lendas vivas da *bossa nova* –, na época gerente de produção da Phonogram, arriscou um prognóstico e revelou que os

¹⁷ Cf. PIZA, Rodrigo. O poder negro de Dom Salvador, s./d. Disponível em <<http://clubedobalanço.uol.com.br>>. Acesso em 16 out. 2005.

¹⁸ Cf. BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 218.

interesses do mercado estão acima dos compromissos político-culturais: “a saída é o *soul*, porque o pessoal do *black soul* amanhã vai acabar fazendo *black samba*. [...] Não me preocupo em ver se a música é *black soul* ou qualquer outra. Mas o black, agora, é uma realidade. Se ele existe, está aí, a gente transa”.¹⁹ O jornalista Nelson Mota falou por Midani: “André [Midani] acredita que possa surgir do Black Rio o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não seja samba”. E quando do lançamento do álbum *Soul Grand Prix*, coletânea de músicas do repertório das equipes, o próprio Midani, presidente da WEA, revelou: “acredito realmente que esse pessoal do Black Rio seja mesmo um mercado extraordinário, muito unido”. Em seguida, a gravadora investiu no lançamento da Banda Black Rio.²⁰

Criada em 1976, a banda tinha como principal músico o saxofonista Oberdan Magalhães, nascido no bairro de Madureira e primo do lendário sambista Silas de Oliveira, um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano. Oberdan estudou flauta e orquestração e fez por correspondência o curso da Berklee School of Music, de Boston. Atuou em orquestras de baile, televisão e acompanhou intérpretes importantes como Gal Costa, Milton Nascimento e Luís Melodia. Além de sax e flauta, instrumentos de Oberdan, a banda era composta por trompete (Barrosinho), trombone (Lúcio ou Carlos Darcy), piano e teclados (Cristóvão Bastos ou Jorjão), contrabaixo elétrico (Jamil Jones ou Valdecir Machado), guitarra elétrica (Cláudio Stevenson ou Cláudio Jorge), bateria (Luís Carlos ou Paulinho) e percussão (Valdecir Nei ou Cidinho). Após alguns meses de ensaios patrocinados pela gravadora, a Banda foi testada num *show* de Luís Melodia, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e num baile no Clube Olaria, subúrbio da cidade, tradicional reduto de funkeiros. Os dançarinos, animados com o desempenho das equipes de som, param para assistir à apresentação da banda, “surpresos e assustados”.²¹

A Banda Black Rio lançou três LPs. O primeiro, intitulado *Maria Fumaça*, data de 1977, e contém dez faixas com músicas instrumentais, sendo seis composições de músicos da própria banda. O disco foi produzido por Mazola, profissional bastante atuante nos anos de 1970, para a gravadora WEA. A música que teve maior divulgação foi a que deu nome ao disco e que chegou a integrar a trilha sonora da telenovela *Locomotivas* da Rede Globo. Em 1978, foi lançado o segundo LP, sob o título *Gafieira universal*, produzido por Durval Ferreira, para a RCA/BMG. Esse disco também conta com dez faixas, das quais oito são composições de integrantes da BBR e três delas possuem letra. O último LP gravado pela banda foi o *Saci Pererê*, nome retirado da composição homônima de Gilberto Gil que abre o repertório do disco, lançado pela RCA Victor em 1980. O LP é composto por nove músicas, cinco das quais de autoria de componentes da banda. Ao contrário dos lançamentos anteriores, esse disco é constituído predominantemente por canções.

A partir da audição dessas gravações, podem-se identificar características da sonoridade da BBR que expressam claramente os resultados da fusão entre o samba e o *soul/funk*. A base rítmica das músicas revela a naturalidade

¹⁹ MENESCAL, Roberto *apud* BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 219.

²⁰ MIDANI, André *apud* BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 219.

²¹ BAHIANA, Ana Maria, *op. cit.*, p. 221.

com que os instrumentistas transitam da divisão 2/4 do samba para o 4/4 do *funk*. Possivelmente essa mobilidade é facilitada pelas similitudes rítmicas entre esses gêneros. Por exemplo, se for feita a divisão de cada tempo do compasso em quatro semicolcheias, basta retirar o acento no segundo tempo do compasso binário do samba, geralmente feito pela caixa surda, para que se chegue ao ritmo do *funk*. Em algumas músicas do repertório da banda nota-se a alternância entre esses compassos. Em alguns casos, a caixa clara da bateria marca a síncopa do samba, e, em outros, essa função é exercida por instrumentos típicos da percussão como cuíca, pandeiro e agogô que acentuam as características rítmicas e timbrísticas do gênero híbrido produzido pela banda, o *samba-funk*.

O contrabaixo elétrico reforça os traços do *funk* presentes no repertório. Em geral, seu desempenho é de caráter melódico/rítmico, com o uso de ostinato, como o *vamp*, e de recursos timbrísticos típicos do gênero norte-americano como o *slap*. Isso não impede que em determinados arranjos ele faça a marcação da caixa surda do samba, acentuando o segundo tempo do compasso. De outro modo, a guitarra elétrica aparece em quase todas as músicas como instrumento típico do *funk*, com sons agudos e estridentes cumprindo ao mesmo tempo funções harmônicas e percussivas. O uso de pedais pelo guitarrista valoriza o efeito “uuuá”, característica típica do *funk*, e limita as distorções a raros momentos.

Os instrumentos de sopro (sax, trompete e trombone) atuam também de forma harmônica e percussiva, através de ataques em bloco. Tal procedimento é usado tanto como *background* como em solos das melodias principais.

Os hibridismos se manifestam na totalidade dos arranjos. Por exemplo, a primeira faixa do primeiro LP da banda, intitulada “Maria Fumaça”, revela o projeto dos músicos de promover a fusão entre os gêneros. A música é caracterizada por contrates entre seções em que prevalecem, de modo alternado, o samba e o *funk*. A base rítmica mantém a ambivalência entre os compassos com efeitos timbrísticos que remetem o ouvinte ao clima do samba, produzidos por instrumentos como o pandeiro, cuíca, agogô e triângulo, mesmo quando prevalece o compasso 4/4. A guitarra e o contrabaixo alternam suas funções harmônicas e percussivas com as de instrumentos de solo. Em determinadas seções, eles solam em uníssono a melodia principal. O mesmo ocorre com os instrumentos de sopro que intercalam intervenções rítmicas em bloco com solos em uníssono da linha melódica. Do ponto de vista harmônico, tanto nessa composição como na maior parte das músicas de andamento mais rápido, predominam características do *funk* com a incidência de acordes tensos como os de 4^a suspensa, de 9^a aumentada e dominante com 13^a, oriundos principalmente do *blues* e do *jazz*. Dessa maneira, reduz-se a polaridade tensão x repouso, tornando o ritmo harmônico mais lento.

As composições com letra, dez ao todo, apresentam características dançantes. De acordo com a acepção de Luiz Tatit, são canções dotadas de tensividade somática, ou seja, a articulação entre letra e música se dá através da predominância de segmentações melódicas resultantes de cortes consonantais que acentuam a pulsação.²²

²² Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 22.



Como exemplos, destacam-se: a) “Vidigal”, faixa 2 do LP *Gafieira universal*, composição de Oberdan Magalhães e Valdecir Nei, ambos integrantes da banda. A letra faz referência ao preconceito que os moradores da cidade alimentam em relação ao ambiente do morro, marcado pela presença de segmentos mais pobres da população da cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, ressalta o que o morro tem de bom como a paisagem (o verde da vegetação, ondas do mar e luar) e a gafieira às sextas-feiras. Após a introdução de dez compassos, com a bateria e instrumentos de percussão marcando o ritmo do samba-funk, apoiados pelo desempenho do contrabaixo e da guitarra, inicia-se o canto. A segmentação da melodia a partir de cortes das sílabas respeita o padrão rítmico do que Mário de Andrade chamou de “síncope característica” da música brasileira (1.2.1) e que Sandroni identifica como uma variação do *tresillo cubano*²³; b) “Rio de Fevereiro”, faixa 6 do mesmo LP, é composição de Oberdan Magalhães e Hélio Matheus. A letra faz alusão ao perfil um tanto estereotipado do carioca curtidor de samba, papo, futebol e, principalmente, carnaval, festa que acontece no mês de fevereiro. O título da composição é um trocadilho com o nome da cidade, que, por ser identificada como a terra do carnaval, deveria se chamar Rio de Fevereiro, “mês que nunca teve fim”, de acordo com um dos versos da canção. Ao mesmo tempo, faz referência à mistura de gêneros musicais, emblema da produção da banda, especialmente nos versos “Malandragem é dança nova no local/ discoteca tá tocando em botequim/ carioca curte tudo bem legal/ e o samba vai levando mesmo assim”. A segmentação da melodia se dá através de cortes consonantais que reproduzem um tipo de contrametricidade bastante presente na rítmica brasileira (2/1.2.2.2.2.2.2.1), dentro do compasso 4/4 do funk.

Dentre as músicas com letra, três possuem conteúdo amoroso, com fortes traços do romantismo de massa que caracteriza grande parte do repertório destinado ao público juvenil. São composições que se aproximam do que Tatit define como “terreno passional” da música popular. Para o autor, as canções desse tipo são caracterizadas por melodias mais contínuas e de tessitura ampla, traço que resulta principalmente do prolongamento das vogais.²⁴ Porém, os elementos passionais presentes nas canções românticas da BBR são tratados de forma contida. O andamento mais lento do que o das demais músicas garante o compromisso com o projeto romântico das composições. Ao mesmo tempo, a pulsação do samba-funk é mantida discretamente e realçada com ataques em bloco dos instrumentos de sopro, o que garante a fidelidade ao gênero.

Apesar da incorporação de canções ao repertório, a banda permaneceu identificada como formação instrumental. Sua sonoridade ainda ressoa em trilhas de cinema, em telenovelas, arranjos de gravações de grandes intérpretes da MPB e em bandas de *funk* e *soul* nacionais e internacionais.

Após o lançamento do seu terceiro LP, em 1980, a BBR sobreviveu atuando em bailes e *shows*, principalmente no Rio de Janeiro, até 1984, quando foi

²³ Ver ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972, e SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001, p. 28.

²⁴ Cf. TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 22.

extinta devido à morte prematura do seu principal músico, Oberdan Magalhães, num trágico acidente automobilístico.

O sentido das fusões

Não se pode afirmar que a Banda Black Rio tenha surgido diretamente do movimento *funk* carioca e nem que tenha criado vínculos sólidos com o mundo dos funkeiros. Ela resultou da iniciativa de músicos já integrados ao mercado e da própria indústria fonográfica. Talvez fosse essa a razão do estranhamento do público de dançarinos quando a BBR se apresentou pela primeira vez num clube do subúrbio do Rio de Janeiro. Além disso, os discos da banda não devem ter atingido índices de vendagens compatíveis com as expectativas das gravadoras. Possivelmente a opção de incorporar canções ao repertório dos dois últimos LPs se deva à necessidade de tornar a produção mais atraente para o grande público.

Porém, nem mesmo a ação de produtores e agentes do *marketing* fonográfico foi capaz de superar essa relativa distância entre a BBR e a multidão de funkeiros. Seus discos circularam muito mais em torno dos segmentos da música instrumental e da MPB do que das fontes do repertório dos bailes *funk*. Talvez isso se explique pelo fato de que a música *funk* fora apropriada por um determinado segmento juvenil, tornando-se elemento constitutivo de um movimento que adquiriu configurações e sentidos específicos que escaparam dos prognósticos dos agentes da indústria cultural. Como indica Vianna, as festas *funk* não se contrapõem aos meios de comunicação, mas criam seus próprios meios que “não estão atrelados às prioridades da indústria fonográfica multinacional [...]. O mundo *funk* é um mundo ‘paralelo’ que se aproveita dos espaços deixados em branco pela indústria cultural”.²⁵

Mas a relação entre a produção da BBR e o movimento *funk* se deu de outra maneira. É importante lembrar que o meio artístico-musical do Rio de Janeiro naquela época ainda apresentava ressonâncias dos debates apaixonados que marcaram os anos 60 em torno do ideário nacional-popular.

As influências do *jazz* no repertório bossa-novista eram ainda identificadas por uns tantos músicos e críticos como uma espécie de profanação do samba, e o *rock*, mesmo na versão abrasileirada da Jovem Guarda, era visto como elemento emblemático do imperialismo cultural. Até mesmo Dom Salvador, músico consagrado entre os adeptos da MPB instrumental, enfrentou desafetos de colegas e críticos quando lançou os LPs de 1969 e 1971 nos quais já antecipava as fusões da Black Rio. A solução tropicalista, que consistiu no trânsito ousado do popular ao erudito e do nacional ao internacional – e abriu a possibilidade de outras misturas na música popular brasileira –, além de ser uma experiência de músicos de classe média e intelectualizados, era alvo da crítica feroz das chamadas “patrulhas ideológicas”.

Possivelmente, o movimento *funk*, por mobilizar principalmente jovens negros dos subúrbios, autorizava de forma mais segura as fusões entre música popular brasileira e gêneros internacionais. Mesmo assim, ao contrário dos funkeiros que assimilavam os gêneros estrangeiros sem nenhuma culpa, mui-

²⁵ VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*, op. cit., p. 120.

tos produtores e músicos ainda se sentiam na obrigação não só de preservar as “raízes” culturais brasileiras, mas de pedir licença para incorporar elementos de gêneros musicais estrangeiros. A propósito, vale citar o pequeno texto do encarte do segundo disco da BBR, *Gafieira universal*, assinado pelos próprios músicos:

Gafieira era o lugar onde o povo ia escutar boa música, com boas bandas e danças até o fim da madrugada. Musicalmente era de grande proveito, pois as músicas, fossem elas nacionais ou estrangeiras, eram arranjadas mais livremente e tocadas mais a gosto. Havia uma alquimia maravilhosa, pois se tocava temas de jazz com ritmo de samba. Houve as famosas como Cedofeita, Elite e Estudantina [cujos nomes aparecem grafados em maiúsculas]. Com o passar do tempo houve o declínio, no qual a última foi a Estudantina [no original em maiúsculas], que sumiu no começo dos anos 70. Mas, propomos reviver essa alquimia. Nesse trabalho, há células de samba, jazz, funk, choro e soul music [grafados em maiúsculas], enfim toda a Universalidade da música, que por si só é universal.

A intenção manifesta de reviver a “alquimia” das gafieiras e afirmar a “universalidade da música”, mesmo que refletisse de fato a identidade dos artistas com gêneros nacionais e internacionais, exprimia, de certo modo, a necessidade dos músicos de legitimar a sua produção.

Aparentemente, os hibridismos presentes no repertório da BBR lembravam as misturas provocativas da vanguarda tropicalista do final dos anos 60. Porém, uma análise mais atenta revela que os sentidos das fusões eram muito distintos especialmente porque emergiam de novos contextos.

O Brasil dos anos 70 passava por rápidas transformações econômicas e socioculturais. O crescimento econômico acelerado e associado ao capital internacional, a intensa urbanização, as migrações, o aprofundamento das desigualdades sociais, a integração sistêmica das indústrias culturais, a formação de uma sociedade de consumo, eram processos que compunham as bases para novas configurações da cultura de massa no país. Uma cultura de massa não mais associada a um estágio incipiente de desenvolvimento da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, como ocorreu no Brasil dos anos 30, 40 e 50, com fortes traços populistas.²⁶ Tampouco se tratava de uma cultura excessivamente padronizada, produzida em larga escala e direcionada a um público consumidor relativamente homogêneo, como a que marcou especialmente a sociedade norte-americana em meados do século passado.²⁷

Ao se integrar a circuitos cada vez mais globalizados de produção e consumo, o Brasil incorporava novas tendências do capitalismo contemporâneo que se manifestavam de maneira mais clara nos países avançados desde o

²⁶ Cf. ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p. 48, e MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p. 240-243. Para Martín-Barbero, é a partir de 1930 que a cultura massiva começa a se manifestar de maneira mais nítida em países latino-americanos. Entretanto, até o final dos anos 50 as indústrias culturais e os veículos de comunicação atuavam acima de tudo como elementos mediadores das relações entre o Estado e as massas. O sentido tanto da estrutura dos meios como das ideologias por eles difundidas expressava as relações e os conflitos que caracterizaram essa fase histórica das sociedades latino-americanas, ou seja, “o conflito entre massas e Estado, e sua solução de “compromisso”, sob a forma do populismo nacionalista e dos nacionalismos populistas”. *Idem, ibidem*, p. 241 e 242.

²⁷ Ver ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, cap. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.

início dos anos 70. Tendências que refletiam a emergência de um novo padrão de acumulação de capital apoiado na incorporação de novos suportes tecnológicos aos processos produtivos, na automação, na desregulamentação das relações de trabalho, na intensificação do controle sobre a força de trabalho, gerando o aprofundamento das desigualdades sociais e a segmentação cada vez maior dos mercados.

Tais processos implicam a aceleração do tempo de circulação, troca e o consumo de produtos. A descartabilidade e a obsolescência instantânea das mercadorias exigem maior eficácia da publicidade e do marketing que se revelam como estratégias fundamentais para a manipulação de gostos, desejos e opiniões, permitindo a realização cada vez mais rápida do valor. O sistema de comunicação por satélite não só potencializa e amplia os efeitos dessas estratégias como possibilita a invasão de espaços mundiais por fluxos de signos e imagens, gerando novas experiências de tempo e espaço. Trata-se de uma nova fase de desenvolvimento do capitalismo, definida por Harvey como “acumulação flexível”, com desdobramentos importantes no plano da sociabilidade como um todo e da cultura em particular. Segundo o autor, a partir desse momento, “a estética relativamente estável do modernismo fordista cedeu lugar a todo fermento, instabilidade e qualidades fugidas de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais”.²⁸ Ao mesmo tempo, acentua-se a tendência de desterritorialização de espaços tradicionalmente “carregados de significado relacional e identitário”, ainda marcados pelo sentimento de nacionalidade, que se convertem em receptáculos de novos artefatos culturais profundamente mercantilizados e mundializados; formações simbólicas constitutivas de “uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor”.²⁹

Mesmo na condição de país periférico do capitalismo internacional, o Brasil mostrou-se suscetível a essas tendências. Sob o impacto da integração da sociedade brasileira a circuitos cada vez mais mundializados de bens simbólicos, emergiam novos movimentos sociais e novas identidades culturais. Contrariando o esforço do governo ditatorial militar de reativar, até certo ponto, o sentimento nacionalista, a globalização provocava um certo arrefecimento dos processos de identificação com a cultura nacional e abria brechas para novas configurações culturais locais e regionais. Era a manifestação de um dos aspectos da dialética da cultura contemporânea apontado por Stuart Hall: “Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”.³⁰

Foi nesse novo contexto que se deu a produção da Banda Black Rio. Um momento marcado ao mesmo tempo pela emergência de novos movimentos culturais e identitários e por uma produção simbólica orientada não mais pelo experimentalismo de vanguarda, mas por modismos e por novas demandas de um mercado cada vez mais ávido por novidades. Por outro lado,

²⁸ HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 148.

²⁹ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 105 e 111.

³⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 77. Para este autor, com a globalização se reforça a valorização de formações culturais locais. “A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “níchos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e o ‘local’”. *Idem, ibidem*.

parece que tanto os seus produtores como seus músicos ainda olhavam para esse novo cenário com lentes dos 60. Talvez essas sejam algumas das razões pelas quais a produção da BBR tenha permanecido como que flutuando sobre as ondas do mercado e de não ter criado vínculos mais orgânicos com determinados segmentos de consumidores da época. No entanto, seus discos circularam pelo mundo e se transformaram, anos depois, em raridades para colecionadores e consumidores ligados a segmentos alternativos do mercado de música popular.

Em 1989, o músico William Magalhães, filho de Oberdan, em passagem por Londres acompanhando o cantor Gilberto Gil, encontrou um exemplar do LP *Maria Fumaça* numa loja de discos usados, ao preço de 100 libras. "Saquei que havia todo um culto à Black Rio lá na Inglaterra. [...] E me perguntei por que o grupo não tinha este mesmo reconhecimento aqui no Brasil". Ao mesmo tempo, o músico reconheceu forte influência da BBR na produção de bandas alternativas de funk como Jamiroquai, Incógnito e Band New Heavies.³¹

Em 2002, dois selos alternativos ingleses lançaram coletâneas com repertório de funk e soul brasileiros dos anos 70, incluindo músicas de Jorge Ben, Toni Tornado, Trio Mocotó e da Black Rio, dentre outros artistas. O DJ Cliffy, que compilou a coletânea intitulada *Black Rio: Brazil Soul Power 1971-1980* para o selo Strut, afirmou:

*Não acho que os ingleses estão cansados de bossa nova, que continua ganhando espaço para a música brasileira no exterior. A ideia aqui é mostrar outras possibilidades da música brasileira [...] O funk é mais fácil de vender, porque muita gente já gosta de funk. Então, essas músicas que estamos lançando têm um apelo universal. Assim, fica mais fácil atingir uma fatia diferente do mercado, que não pode ser atingida pela bossa nova ou pela MPB.*³²

Ao lançar a coletânea *Brazilian Beat 3*, também com repertório de samba-funk e soul brasileiro, Dave Bongo, proprietário do selo que leva o seu nome, declarou:

*O funk brasileiro tinha mais suingue. Tinha mais instrumentos de percussão como cuíca, pandeiro e surdo. E o som dos metais no funk brasileiro era bastante diferente [...]. Os arranjos para metais que bandas como a Black Rio faziam eram diferentes daqueles usados na banda de James Brown, por exemplo. Eles encontraram um som único. Foram revolucionários. E colocaram sua própria marca no funk dos anos 70 [...]. Bluey, da banda Incognito, me disse que costuma copiar os arranjos de metais da Black Rio.*³³

Na mesma época, o samba-funk e o soul brasileiro animavam encontros dançantes em pelo menos dois espaços londrinos: o ICA – Institute of Contemporary Arts – e o Notting Hill Arts Center.

³¹ MAGALHÃES, William *apud* BARBOSA, Marco Antônio. Nova Black Rio atualiza fusão dos anos 70. *CliqueMusic*, 2001. Disponível em <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em 11 jul. 2005.

³² DJ CLIFFY *apud* Britânicos apostam no soul brasileiro dos anos 70. *Folha Online*, 2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em 16 out. 2005.

³³ BONGO, Dave *apud* Folha Online, *op. cit.*

A singularidade do estilo da Banda Black Rio, o que o torna tão atraente aos seus novos consumidores, talvez se deva a uma certa “deslocalização” da sua produção. Em outras palavras, trata-se de uma produção que reflete certo descompasso entre o esforço dos agentes da indústria e dos músicos para decodificar os novos movimentos juvenis e interagir com os novos consumidores, e os efeitos, ainda partilhados por eles, do clima cultural dos anos 60. Provavelmente aqui reside uma das chaves para se compreender o sentido da sonoridade da banda. De certo modo, o seu hibridismo era uma espécie de estratégia para passar do “nacional” ao “internacional-popular”.

Artigo publicado originalmente em ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 7, n. 11, Uberlândia, jul.-dez. 2005 (edição impressa e esgotada).