

BANDA BLACK RIO: TRANSFORMAÇÕES DO SAMBA NA DÉCADA DE 1970

Celso Guimarães*
celsinhoguimaraes@gmail.com

RESUMO: O presente texto propõe uma reflexão acerca do significado da fusão do samba, nos anos 70, com um gênero musical americano (*soul*) cuja proposta era levantar a bandeira do orgulho negro. Tal fusão teve na Banda Black Rio um de seus principais expoentes e levaria à criação de um subgênero na mesma década, levantando questões sobre preservação e ruptura com a tradição e, conseqüentemente, sobre a identidade cultural brasileira. A partir dos escritos de autores que abordam o fenômeno da hibridação cultural, como García-Canclini e Martín-Barbero, bem como de autores que focam nossa identidade cultural a partir da música popular, tais quais José Miguel Wisnik e Hermano Vianna, procuramos entender como a absorção da influência americana contribuiu para a reelaboração desta identidade, apontando novos caminhos artísticos para a música brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: samba; *soul*; Banda Black Rio; identidade

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the meaning of the union between samba and an american musical genre (*soul*) related to the black pride movement, in the 70's. Banda Black Rio has been the main musical group among those who practice this mixture. The creation of a hybrid musical genre by the band rises issues about preservation and rupture with tradition, as well as about brazilian cultural identity. Based on the writings of authors who broach the cultural crossbreeding phenomom (such as García-Canclini and Martín-Barbero) and brazilian cultural identity in popular music (such as José Miguel Wisnik e Hermano Vianna), we try to understand how the american influence has contributed to the redefinition of this identity, taking the lead to musical creation.

KEYWORDS: samba; *soul*; Banda Black Rio; identity

Este artigo é um breve resumo de uma das unidades de análise da dissertação de mestrado provisoriamente intitulada “Banda Black Rio: a criação do samba-*soul*”, que desenvolvemos no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Aqui tentamos entender em que medida a adoção de um gênero estrangeiro por músicos brasileiros supriu as necessidades artísticas e expressivas destes músicos em um momento histórico específico que o país atravessava (segunda metade da década de 1970).

O surgimento do gênero *soul* (resultado da união do *rhythm and blues* com a música *gospel*) nos EUA, na segunda metade da década de 1960, foi proporcionado pela conjuntura social daquele país, onde os negros, marginalizados, buscavam um canal artístico através do qual pudessem expressar a angústia provocada pela opressão racista (Shaw, 1986, p.209-10). A popularização do gênero, facilitada devido ao surgimento de três importantes gravadoras, fez com que o mesmo ultrapassasse as fronteiras norte-americanas, influenciando músicos e artistas no resto do mundo, inclusive no Brasil (Vianna, 1997, p.20), onde iniciaria um processo de fusão com o samba. Tal acontecimento levanta uma série de questões sobre preservação/ruptura com a tradição e sobre identidade cultural, lançando luz sobre os debates acadêmicos e fornecendo material para a pesquisa musicológica.

A popularização da música *soul* no Brasil aconteceria a partir daquilo que ficaria conhecido como os “bailes da pesada”, no início da década de 1970. Tais bailes reuniam centenas e muitas vezes milhares de jovens (em sua maioria negros e mestiços) e eram realizados em diversos pontos do subúrbio do Rio de Janeiro. O crescimento do fenômeno apontou para o surgimento de um novo movimento cultural, que seria batizado pela imprensa carioca de “Black Rio” (Frias, 1976, p.1), tendo o mesmo um “papel relevante no reencontro com a identidade negra brasileira” (Arce, 1997, p.144) naquela década. O novo fenômeno cultural nascido na cidade ganharia destaque nos principais órgãos da imprensa carioca (Bahiana, 1980, p.217). Uma das conseqüências do fato seria o surgimento, nos anos 70, de artistas e bandas identificados com o gênero *soul*. Entre tais artistas e bandas destacou-se a Banda Black Rio, assim batizada em referência ao movimento cultural do qual era oriunda. A relevância da banda está em sua proposta inovadora de fusão do *soul* com o samba, tornando-se a principal referência, para músicos brasileiros e estrangeiros, no que diz respeito à execução do subgênero por ela criado. O que está por traz desta proposta artística? Como entender esta fusão de gêneros, que acabaria sendo adotada por muitos outros artistas? Por que o samba se modificou?

O principal aspecto a ser observado quando estudamos os processos de hibridação cultural ocorridos no continente latino-americano é que os movimentos artísticos nacionais surgidos na primeira metade do século XX absorveram modelos estrangeiros e os reprocessaram, visando a criação de uma cultura nacional.

Mesmo nos países onde a história étnica e grande parte das tradições foram arrasadas, como na Argentina, os artistas ‘adeptos’ dos modelos europeus não são meros imitadores de estéticas importadas, nem podem ser acusados de desnacionalizar a própria cultura. (...) Em vários casos, o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. (García-Canclini, 2000, p. 80-1)

A constituição de novas identidades sociais se liga com essa apropriação e reelaboração de signos culturais estrangeiros. Desde o migrante, que não se reconhece na nova cidade, até o negro, marginalizado, diferentes atores sociais buscam construir esta identidade perdida. Deste modo, a música popular reflete esse fenômeno sócio-cultural, sendo a hibridação e a mestiçagem fatores primordiais na constituição da identidade cultural latino-americana:

Também se constituindo num processo de reelaboração e montagens, a música representa um fator fundamental do popular urbano. De um pólo a outro: desde a *chicha* peruana até o rock nacional argentino. Em ambos os casos a apropriação e a reelaboração musical se ligam ou respondem a movimentos de constituição de novas identidades sociais: a do migrante andino na capital ou de uma juventude que procura sua própria forma de expressão. E também em ambos a nova música não é produzida por abandono do ‘autêntico’, e sim por mestiçagem, deformação profanatória. (Martín-Barbero, 2001, p. 288-9)

Naturalmente inserida nesse fenômeno latino-americano, a identidade cultural brasileira se formará a partir do “paradigma mestiço”, que, tendo em Gilberto Freyre seu principal teórico, suplantará as teorias racistas em voga no século XIX. Sendo a música popular uma das mais significativas manifestações da cultura brasileira, tentamos entender os rumos por ela traçado no século XX como resultado desta mestiçagem/hibridação que desde sempre nos caracterizou.

A busca da identidade da música brasileira passa por algumas questões importantes: em primeiro lugar, a cidade do Rio de Janeiro torna-se, na primeira metade do século XX, o centro onde a cultura

nacional e a música nacional irão se estabelecer. Esta posição assumida pela cidade do Rio deve-se não só ao fato de ser, na época, a capital da República, mas também à atuação do Estado como agente do projeto de construção de uma identidade nacional. A partir de 1930, com a tomada do poder por Getúlio Vargas, seria levado a cabo um projeto nacional que visava fazer do carnaval carioca o grande símbolo de nossa cultura popular. Tal projeto financiou vários blocos, ranchos carnavalescos e escolas de samba. A música tocada no carnaval, observemos, era o samba, a marcha, o maxixe, enfim. Além disso, “já em 1935, o desfile [das escolas de samba] passara a constar do programa oficial do carnaval carioca elaborado pela prefeitura” (Vianna, 1995, p. 124). Ora, a música nacional (ou carioca, por ser do Rio de Janeiro) estava passando justamente pelo processo de “afirmação nacional” quando o Estado brasileiro pôs em prática seu projeto nacional.

Em segundo lugar, o ponto do qual não podemos nos afastar para compreender a construção de nossa identidade é que esta afirmação nacional da música brasileira foi produto do cruzamento de diferentes classes sociais, de gente culta e inculta; de negros, brancos e mestiços. A simbologia da casa da tia Ciata, que no início do século promovia bailes e agregava toda essa gente, que se dividia em salas distintas – separadas por “biombos devassáveis” (Squeff & Wisnik, 1982, p. 154) –, onde se praticavam gêneros musicais ligados tanto à elite quanto ao povo (choro, lundus e polcas na sala de visitas; samba na sala intermediária; e a batucada no terreiro, nos fundos), representa o complexo universo cultural do Rio de Janeiro, que acabaria se consolidando como a capital cultural do país, fazendo desta música, que nascia da mistura, símbolo nacional. As circunstâncias que farão do samba o gênero de música popular que simboliza esta identidade brasileira devem ser identificadas para que possamos discutir as questões relacionadas à fusão do mesmo com gêneros estrangeiros.

1. O SAMBA COMO SÍMBOLO DA IDENTIDADE BRASILEIRA

O centro da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, abrigava pessoas oriundas de muitas classes sociais diferentes, que assim conviviam e davam corpo à intrincada teia de relações interculturais que marcou a história da cidade. Tal região recebia muitas famílias negras baianas, que haviam se mudado para a capital da jovem República, tendo o país acabado de se ver livre da escravidão. Muitos intelectuais, políticos e profissionais liberais moravam no centro do Rio ou o freqüentavam, propiciando esse encontro de classes. Tia Ciata era justamente a líder de uma dessas famílias baianas que se estabeleceram no Rio de Janeiro e sua casa simboliza esta convivência entre classes sociais que existia na cidade. O hábito de promover festas, ou bailes, foi decisivo na construção de uma cultura popular na cidade, pois tais festas “tanto reforçavam uma certa identidade afro-baiana como teciam sutis relações com o mundo da elite carioca.” (Sandroni, 2001, p. 102).

Os diferentes gêneros musicais praticados em cada um dos cômodos da casa, e a heterogeneidade de grupos sociais ali presentes, freqüentando cada um o aposento que tocasse a música com a qual mais se identificava, revela a raiz de nossa miscigenação. É inimaginável que os freqüentadores da sala de visitas (a elite), onde se praticava o choro, ligado às danças européias, não freqüentassem também, ou ao menos não tivessem curiosidade de ver o que acontecia na sala de jantar – onde se praticava o samba – ou mesmo no terreiro, onde se praticava a batucada. A idéia de aposentos separados por “biombos devassáveis” é correta e reveladora dessa troca cultural. “O ‘biombo’ não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente.” (Sandroni, 2001, p. 106). E assim cria-se um canal por onde o negro pode se inserir numa sociedade onde até recentemente ele não tinha adquirido uma identidade (por não

ser livre). É este processo que começa a tomar forma com as festas promovidas pelas tias baianas que começará a levar o samba ao *status* de símbolo nacional, numa rede de relações que tem dupla direção:

Na verdade, o processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regido certamente ainda pela dinâmica do *favor*, pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base européia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade ‘nacional’ que os legitima. (Squeff & Wisnik, 1982, p. 155).

A presença de mediadores culturais no processo de consolidação do samba como música nacional também parece ter sido decisiva. O hábito dos donos de cinemas do Rio de Janeiro de contratar músicos importantes, no início do século, para se apresentarem nas salas de espera de tais cinemas representa um marco dessa mediação. Ernesto Nazareth (que foi contratado por donos de cinema) era músico de formação erudita, mas transitava constantemente para a música popular, ajudando a definir um gosto pela mesma e, conseqüentemente, sua aceitação por parte da elite carioca. Tais fatos são “indicadores do trânsito de sinais musicais filtrando-se através dos biombos” (Squeff & Wisnik: 1982, p. 157), como também o é a presença dos “Oito Batutas” nas mesmas salas de espera de cinemas. Este fato talvez seja o mais emblemático da aceitação da música popular (mestiça), já que a formação do grupo de Pixinguinha e Donga (com flauta, violões, bandolim, cavaquinho e pandeiro) representa a base, o embrião do que se conhece hoje como “regional de choro”, conjunto que toca não só o gênero choro, mas também é o suporte para os cantores de samba. “Os Oito Batutas estão para os conjuntos musicais como ‘Pelo Telefone’ (...) está para as canções populares: são as primeiras passagens de um certo grupo de músicos negros para um sucesso amplo, para a ‘música popular’.” (Sandroni, 2001, p. 116).

Apesar de tocarem ritmos diversos, como maxixes, lundus e valsas, este acontecimento mostra que a “música do povo”, à qual se refere Mario de Andrade (1980, p. 190), estava sendo mais e mais aceita por toda a sociedade e caminhava a passos largos para sua consolidação como símbolo nacional. Mas por que o samba e não algum dos outros gêneros praticados pelos Oito Batutas ou Nazareth...? O crescimento do carnaval carioca, com o desfile das escolas de samba, e o apoio de diversas instâncias do Estado a tal evento, conforme abordado anteriormente, foram fatores cruciais na fixação do samba como música nacional.

A intervenção do Estado, em seu projeto de construir a unidade nacional, somada à criatividade da invenção de um desfile de samba a que todos, sem restrição, pudessem assistir levou o desfile das escolas cariocas e o próprio carnaval da cidade a se tornarem símbolos de um fenômeno que caracteriza a sociologia urbana do Brasil e nos define enquanto nação. A desapropriação do espaço público durante o carnaval, com as ruas e praças sendo tomadas por todas as classes sociais, constitui-se numa forma de afirmação de grupos sociais marginalizados, representados pelos blocos, cordões, bandas e, cada vez mais, das escolas de samba, as quais, a partir dos anos 30, passam a ter o apoio oficial de diversas instâncias do Estado. Este longo processo, que atingiu seu auge na Era Vargas, consolidaria o samba como símbolo máximo da cultura nacional, o que acompanha o processo de modernização e nacionalização da economia brasileira iniciado a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em 1930:

O carnaval enquanto movimento da estratégia de afirmação dos grupos marginais ocupa e desapropria simbolicamente o espaço urbano, desrecalcando num caleidoscópio extrovertido toda a gama de gestos corporais/sonoros das batucadas, sambas, maxixes, marchinhas, modinhas e danças de salão, dramatizados na interpretação pública dos ranchos, cordões, afoxés, blocos e, pouco a pouco e mais e mais, das escolas de samba. (Squeff & Wisnik, 1982, p.162, grifo nosso).

2. TRANSFORMAÇÕES DO SAMBA

O advento da bossa nova, no final dos anos 50, começou a apontar para novos caminhos artísticos e estéticos. A necessidade de renovação e transformação leva o artista a reinventar a arte, muitas vezes rompendo com a tradição, mas outras vezes apenas valendo-se dela para estabelecer novos padrões estéticos. A bossa nova iniciou um processo semelhante e os muitos subgêneros do samba surgidos nos anos seguintes confirmaram que existia um impulso no sentido de expor o samba a uma troca de influências com a música americana, abrindo novos caminhos artísticos. É importante ressaltar que mesmo antes do advento da bossa nova o samba já se expunha à influência estrangeira. Vide, por exemplo, o híbrido *sambolero*, em voga nos anos 40 e 50.

Ademais, ao assumir a condição de “música nacional”, o samba (originalmente uma música dos negros) desencadeia uma série de outros fenômenos que se relacionam à identidade cultural brasileira. Um destes fenômenos é o que Ortiz (1994, p.43) denomina de perda de “especificidade de origem”. Isto se aplica ao caso que estamos abordando e em certa medida explica a identificação dos negros brasileiros com símbolos culturais não brasileiros, como a música *soul*, por exemplo. É como se o samba, ao atingir o *status* de música que representa todos, e não só uma parcela dos brasileiros, deixasse de ser responsável pela unidade e identidade daquele grupo de onde emergiu para a nação. Os negros começariam a buscar uma nova forma de construir sua identidade, então fragilizada devido ao fato de que eles (os negros) foram mantidos à margem da sociedade mesmo após o fim da escravidão. A música *soul*, ao levantar a bandeira do orgulho negro e rechaçar com veemência o racismo, preenche uma lacuna deixada pelo samba, não mais identificado com um grupo étnico ou social, mas com todos os brasileiros:

A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. Quando os movimentos negros recuperam o *soul* para afirmar a sua negritude, o que se está fazendo é uma importação de matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. É bem verdade que o *soul* não supera as contradições de classe ou entre países centrais e periféricos, mas eu diria que de uma certa forma ele ‘serve’ melhor para exprimir a angústia e a opressão racial do que o samba, que se tornou nacional. (Ortiz, 1994, p. 43-4).

Podemos interpretar que, ao unir as duas pontas (*soul* e samba), a Banda Black Rio tenta resgatar a identidade negra sem se afastar daquilo que mais simboliza a identidade brasileira. Formada por negros, brancos e mestiços; por músicos oriundos tanto da nobre zona sul como do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, a banda busca inovar a partir da tradição, e não romper com ela. Este é seu objetivo principal, bem como o dos artistas que seguiram pelo caminho da hibridação do samba, apontando novos horizontes para a criação musical nas décadas subseqüentes. Contudo, ao pôr em

xeque a pureza do samba (símbolo máximo da identidade brasileira), a banda revela uma curiosa ambigüidade, que está ligada a sua proposta artística, fazendo surgir uma intrigante contradição que só nos faz perguntar que identidade é essa, para que nunca deixemos de procurá-la, posto que não é uma instituição pronta nem cristalizada, tampouco definitiva. Portanto, a reinvenção desta identidade se nos apresenta como um grande desafio a ser enfrentado, para que nunca paremos de refletir sobre o significado de ser brasileiro.

CONCLUSÕES

O processo de hibridação cultural verificado na música brasileira dos anos 1970 e, mais especificamente na fusão criada pela Banda Black Rio, se liga a um histórico de mestiçagem da cultura brasileira. Muito mais do que meros imitadores da música americana, os músicos da banda trabalharam no sentido de uma reelaboração, a tal “deformação profanatória” de que fala Martín-Barbero. Sendo assim, a identidade cultural brasileira, construída a partir do samba, passa, da mesma forma, por um processo de reelaboração, uma vez que tal gênero, ao alcançar o *status* de símbolo máximo desta cultura, dilui sua identificação com o grupo étnico ou social de onde se originou.

A criação do subgênero híbrido *samba-soul* está relacionada, assim, a necessidades artísticas de um grupo de músicos que se insere no contexto histórico de afirmação da identidade negra – haja vista que os negros foram mantidos à margem da sociedade mesmo após o fim da escravidão – mas sem abandono da tradição. Longe de ser um caminho artístico iconoclasta, a proposta da banda enfatiza o principal aspecto da cultura brasileira: seu caráter plural, “que sustém-se e impõe-se de pleno direito” (Bosi, 1987, p. 8) e ao mesmo tempo redefine nossa identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. *Pequena história da música*. 8.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

ARCE, J. M. V. O funk carioca. In: HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.138-162.

BAHIANA, A. M. Enlatando Black Rio. In: _____. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p.216-222.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: _____. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987. p.7-15.

FRIAS, L. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B. p. 1 e 4-6.

GARCÍA-CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917/1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SHAW, A. *Black popular music in America*. New York: Schirmer Books, 1986.

SQUEFF, E. & WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

_____. *O mundo funk carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.