



A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero¹

Luciana Xavier de Oliveira²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Resumo

A partir de um mapeamento genealógico e histórico dos primeiros momentos do samba-rock, dentro de uma análise geral do desenvolvimento da música popular massiva brasileira no pós-guerra, este trabalho tenta compreender como se deu a criação deste gênero musical e de sua gramática, através das interações entre músicos, público, produtores e mídia. Tendo como base as discussões em torno dos conceitos sobre gênero musical encontradas nas obras de Frith (1996), Shuker (1999), Negus (2005) e Janotti Junior (2005), procuramos entender a construção deste gênero também enquanto reflexo de uma nova identidade negra urbana híbrida diante de um contexto de globalização cultural, com o conseqüente desenvolvimento da indústria fonográfica, dos aparatos tecnológicos e dos meios de comunicação massivos.

Palavras-chave

Gêneros Musicais; Música Brasileira; Música Popular Massiva; Samba-rock.

1. Introdução

Na virada dos anos 60 para os 70, o Brasil testemunhou a definição de um novo gênero musical, a partir da fusão das bases rítmicas e temáticas do samba com um discurso e uma musicalidade absorvidos diretamente da música negra americana. Já há

¹ Trabalho apresentado ao GT Práticas Sociais de Comunicação (Culturas Urbanas) do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste.

² Jornalista graduada pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e, atualmente, mestranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail para contato: luciana.ufba@gmail.com



algum tempo, músicos oriundos de diversas tendências, conectados com as influências da cultura internacional, dialogavam, criando novos ritmos a partir da fusão da matriz comum do arquigênero do samba com o jazz, o rock e a *soul music*³. Paralelamente a este cenário musical novas experimentações interpretativas eram desenvolvidas em São Paulo por negros das periferias, que criaram os primeiros passos de uma dança que misturava influências coreográficas do *rockabilly*⁴ americano à marcação do samba. A esta nova dança convencionou-se chamar samba-rock, que acabou por definir também uma nova maneira de se fazer música, um novo gênero musical.

Este artigo é o resultado de pesquisas preliminares que farão parte de futura dissertação de mestrado sobre os sentidos do samba-rock enquanto gênero musical. Aqui, o que nos interessa é compreender este gênero a partir de sua trajetória histórica e estética, para, em uma etapa posterior, analisar alguns de seus produtos musicais e as marcas identitárias refletidas em seus conteúdos. De acordo com os conceitos trabalhados no grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, sob orientação do professor Jeder Janotti Junior, do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA, procuramos entender o samba-rock como modo de mediação entre estratégias de produção e recepção, compreendendo os usos que os receptores fazem deste produto midiático a partir das estratégias de leitura e gramáticas nele contidas.

A opção deste trabalho pela utilização do nome “samba-rock”, dentre outras opções de nomenclaturas referentes ao objeto de estudo, é uma tentativa de facilitar a análise de sua história, bem como uma maneira de englobar as especificidades deste gênero híbrido, já que o termo, em sua própria estrutura, remete exatamente à idéia da fusão musical entre a música brasileira e a estrangeira, encerrando em si tensões e conflitos não só estéticos, mas também sociais e ideológicos. Este também seria o nome mais utilizado atualmente, dentro do cenário musical contemporâneo que presencia o (re)aparecimento de vários artistas que enquadram seu trabalho como samba-rock, em referência ao processo de redefinição destes produtos musicais por parte das gravadoras e também por parte de seus públicos, em processo de reconfiguração.

³ Originalmente, a música *soul* foi uma versão secular da música *gospel* norte-americana, e se tornou a principal forma de *black music* nos anos 60 e 70.

⁴ O *rockabilly*, predecessor do *rock'n'roll*, era uma fusão entre o *blues* e a *country music* do sul dos Estados Unidos. Atingiu o auge em meados dos anos 50, e seus principais representantes foram Elvis Priesley, Jerry Lee Lewis e Roy Orbison.



Procurando entender os contornos da face do samba-rock, este artigo é um mapeamento preliminar do surgimento deste gênero e da formatação inicial de suas convenções dentro da música negra urbana contemporânea brasileira dos anos 60 e 70. Uma espécie de “etimologia” do samba-rock, a partir da trajetória histórico-social dos seus principais atores – músicos, DJs, produtores e público – que contribuíram para a definição das bases e dos sentidos destas novas práticas musicais, diante da evolução dos artefatos tecnológicos e do desenvolvimento das técnicas mercadológicas da indústria fonográfica daquele período.

Ao buscarmos uma compreensão geral da linguagem do samba-rock e do seu significado social a partir das expressões identitárias refletidas em seu conteúdo, nos propomos a compreender as configurações iniciais do samba-rock enquanto gênero musical e midiático. Para isso, inicialmente, faremos uma revisão bibliográfica geral das discussões teóricas em torno do conceito de gênero musical enquanto campo de tensões e disputas sociais, estéticas e ideológicas. Em seguida, situando o samba-rock em um contexto de globalização cultural, nos propomos a traçar seu percurso e suas mutações ao longo da história, tendo em vista suas relações com outros gêneros e com transformações sociais, levando-se em consideração a trajetória de alguns de seus principais representantes.

2. Para uma compreensão dos gêneros musicais

Como ferramenta metodológica, é necessário primeiramente definir o que é o gênero musical. Para isso, recorreremos, inicialmente, à definição geral de Roy Shuker, que define gênero como uma categoria, elemento básico de organização, que permite eventuais identificações por parte de seus consumidores de acordo com suas preferências, e também serve como campo para a localização de um trabalho musical por parte de seus músicos (SHUKER, 1999). Esta definição está diretamente relacionada à indústria fonográfica, cujas estratégias de marketing se voltam para as estratégias de definição de gêneros. Pontos de referência, os gêneros também se remetem a convenções estilísticas, ideológicas e históricas, cuja repetição de padrões leva a esta categorização.

Em seu livro *Performing Rites* (1996), Simon Frith considera virtualmente impossível dizer como surge um novo gênero, e quais as origens de sua terminologia. Argumentando que as interações entre músicos e audiências são a base para a elaboração de convicções e ideologias, para Frith um gênero é construído a partir das



articulações e tensões constantes entre diversas instâncias, através de uma complexa ação recíproca entre artistas, ouvintes e mediadores ideológicos. Um processo muito mais confuso e sinuoso do que a sua posterior exploração comercial.

A origem dos gêneros permanece como assunto de um elaborado e irresoluto debate. Ou, colocando de forma mais lógica, o processo de definição dos gêneros é mais bem compreendido como uma ação “conspiratória” do que como algo criado individualmente, sendo o resultado de um livre acordo entre músicos e fãs, escritores e disc jockeys (FRITH, 1996, p. 88).⁵

O papel dos DJs, na obra de Frith, tem extremo valor no processo de criação e consolidação dos gêneros pois suas ações, historicamente, têm sido mais eficientes do que a de jornalistas e críticos. São os discotecários os responsáveis pela descoberta de novos mercados e também pela colocação em prática de novidades apreendidas através de suas experiências nas pistas de dança. Os espaços das festas, bailes, discotecas e shows são os locais onde o público participa de rituais coletivos de coesão e estruturação social, possibilitando a reafirmação de múltiplas identidades. Segundo Frith, cada nova geração tem sua própria música, cujos membros compartilham suas características sociais a partir de gostos musicais particulares e de seus sentimentos de pertencimento a uma comunidade, sejam eles manifestados no sentido de romper com tradições e círculos sociais, sejam eles atrelados a um desejo de inserção e participação comunitária.

Assim, não só a música como também seus modos específicos de interpretação rítmica a partir da dança fazem parte de uma estratégia de configuração de sentidos e sociabilidades. Manifestações estas que enfatizam aspectos formais, sociais e comunicacionais dentro de um processo de partilha de valores e experiências na produção e consumo destes gêneros enquanto fenômeno midiático.

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros (...). Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos (JANOTTI JUNIOR, 2005).

Em *Los géneros musicales y la cultura delas multinacionales* (2005), de Keith Negus, podemos ver que os gêneros remetem-se a práticas e técnicas criativas concretas,

⁵ Todos os textos que figuram em espanhol e inglês na bibliografia são citados em português com tradução da autora deste artigo, a partir das edições consultadas.



a partir da repetição de determinadas regras e convenções estéticas. Partindo do ponto de vista dos processos da indústria musical e da ênfase em uma organização social dos gêneros, Negus considera que um gênero é resultado de uma conexão direta entre os textos (sons, palavras e imagens) e os contextos produtivos rotineiros. Neste caso, a criação artística está intrinsecamente condicionada às estratégias concretas da indústria, em constante conflito com o processo de apropriação dos produtos por parte do público, que os transformam, concedendo-lhes novas significações. Retomando a obra do musicólogo e semiótico italiano Franco Fabbri⁶, pioneiro no estudo sobre os gêneros musicais, Negus entende que existem regras semióticas, cognitivas, econômicas e sociais que produzem os códigos e as convenções que guiam as atividades dos músicos e dos seus públicos.

(...) as práticas de gênero constantes e dinâmicas se enfrentam continuamente dentro de sua transmutação a regras codificadas, convenções e expectativas, não só como melodias, timbres e ritmos, mas também em termos de expectativas do público, categorias de mercado e hábitos de consumo (NEGUS, 2005, p. 60).

É através deste processo que se pode determinar quem são seus consumidores e quais os significados de um gênero para seu público, através da definição de todo um horizonte de expectativas diante das estruturas formais e simbólicas contidas dentro do produto musical. São estas comunidades musicais (os músicos, o público, os críticos, as instituições econômicas, etc.) que decidem, inclusive de maneira contraditória, as normas de um gênero, modificando-as, dando-lhes um nome característico. A partir de estratégias de endereçamento específicas para um grupo de consumidores cujas identidades sociais e preferências musicais passam por reestruturações, os exercícios contínuos de gosto fazem das audiências mais do que meros espectadores. Elas são também participantes de um processo não só de reconciliação social, mas também de transformação cultural, que faz dos gêneros musicais processos dinâmicos em constante negociação.

3. Fusões musicais e mundialização cultural

Estruturalmente, samba-rock é a denominação dada ao samba interpretado à base de guitarra, no estilo popularizado por vários artistas, cujo ícone foi Jorge Benjor. Em

⁶ Para Franco Fabbri, um gênero musical seria um conjunto de eventos musicais definido de regras formais e técnicas; semióticas (baseando-se nas funções comunicativa); comportamentais; sociais e ideológicas; econômicas e jurídicas.



várias regiões do país, artistas desenvolviam paralelamente músicas dentro do conceito da mistura do samba com o rock e com o *soul*. Em Porto Alegre costumava-se chamar de “suíngue”, “samba-rock” era mais utilizado em São Paulo e, no Rio de Janeiro, expressões como “sambalango” e, posteriormente, “samba-*soul*” eram mais recorrentes. Apesar dos sotaques musicais diferentes, a matriz da fusão era sempre mantida, com a modulação rítmica clássica do *rock’n roll*, composta por bateria, baixo, guitarra e teclados, articulada à levada do samba através do violão, da cuíca, do pandeiro e da timba. Tecnicamente, nas composições de samba-rock é feito um deslocamento da acentuação rítmica, cujo compasso binário do samba (2/4) é adaptado ao compasso quaternário (4/4) do rock e da *soul music*, utilizando ainda naipes de metais importados dos grupos de *soul* e *funk* americanos.

Em fins dos anos 50, com o crescimento da influência cultural americana no pós-guerra, por conta de uma maior circulação global de mercadorias culturais, e com o maior acesso a aparelhos eletro-eletrônicos como vitrolas, rádios, televisores e a bens culturais como os discos de vinil, houve um maior contato com musicalidades estrangeiras. O trânsito de produtos e práticas intensificou-se com a expansão dos meios de comunicação de massa e com a instalação de filiais de produção das grandes *majors* fonográficas em várias partes do mundo, que buscavam criar e alimentar novos mercados. Este contexto contribuiu para a constituição de uma produção internacional-popular, intensificando o sistema de trocas simbólicas onde “os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria (...). O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte” (TOSTA DIAS, 2000, p. 41).

4. É o samba-rock, meu irmão

É neste contexto em que a produção de música popular no Brasil começa a adquirir referências culturais globais com mais intensidade, não só como resultado de eficazes estratégias de *marketing* da indústria, voltadas para a segmentação do mercado, como também um reflexo de grandes trocas simbólicas entre o local e o global, tanto na produção criativa de artistas como na emergência de novas identidades culturais. Artistas populares como Jackson do Pandeiro, paraibano de origem e sucesso da época de ouro do rádio, ficou conhecido por cantar músicas regionais nordestinas, como cocos e baiões, que serviam como veículo de registro e crítica de um cenário cultural que se transformava. Foi ele quem gravou, de autoria de Gordurinha e Almira Castilha, então



sua mulher, uma composição que fazia uma alusão crítica à invasão americana na música brasileira, “Chiclete com Banana”⁷, em 59.

Na busca das raízes desta nova musicalidade, Jackson poderia ser considerado o primeiro músico de que se tem registro a empregar o termo “samba-rock”. Contudo, o disco lançado em 57 do violonista Bola Sete⁸, “E Aqui Está o Bola Sete”, pela gravadora Odeon, já trazia na ficha técnica da faixa “Bacará” (ou “Baccara”, provavelmente em homenagem a uma famosa boate carioca da época) a menção “samba-rock” como gênero musical. De fato, partindo do ritmo clássico do *rock’n roll*, a música incorporava a levada de samba, transformando-se em algo raro para aquele momento. Desde o final dos anos 40, Bola Sete já vinha experimentando diversas fusões musicais, gravando vários choros com violão elétrico, além de *foxtrot*⁹ e baiões, entre outros gêneros. Em 58 também gravou outra música rotulada como samba-rock, “Mister Jimmy”. E, de qualquer maneira, no selo do disco de 78 rpm de Jackson do Pandeiro, na informação técnica sobre a faixa “Chiclete com Banana”, está lá: “samba-coco”.

5. O Sambalço e o Samba-jazz

Além de trabalhar no rádio, Bola Sete tocou em várias boates cariocas, que compunham o cenário cultural do Rio de Janeiro pré-bossa-nova dos anos 50, como a boate Vogue e a Drink, de Djalma Ferreira, também músico, cujo *solovox* (pequeno teclado incorporado ao piano, precursor dos sintetizadores) rivalizava com as noites no Arpège, de Waldir Calmon, pianista e tecladista. Segundo a jornalista Cláudia Assef, em seu livro *Todo DJ já Sambou* (2003), Waldir Calmon junto com o conjunto Bolão e Seus Roquetes¹⁰ seriam os verdadeiros precursores do samba-rock, sendo tocados nos primeiros bailes com música eletrônica de São Paulo, no final da década de 50.

⁷ “Eu só boto bee-bop no meu samba/ Quando o Tio Sam tocar num tamborim/ Quando ele pegar no pandeiro e na zabumba/ Quando ele aprender que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar Miami com Copacabana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim./ É o samba-rock meu irmão”. “Chiclete com banana/ Forró de Surubim”, compacto de 1959, Columbia 78.

⁸ Bola Sete, cujo nome verdadeiro era Djalma de Andrade, foi um dos pioneiros no trabalho do solo de guitarra acústica. Além de trabalhar no rádio, apresentava-se em boates cariocas e mudou-se para os Estados Unidos em 59.

⁹ Dança norte-americana de salão para casais, dançada em compasso binário e, às vezes, quaternário. Surgida no início do século XX, originou-se do *ragtime* e é caracterizada por ritmos sincopados e passos corridos.

¹⁰ No livro “Todo Dj Já Sambou”, na página 20, a autora Cláudia Assef afirma que a data do disco “Bolão e Seus Roquetes” é de 1958. No entanto, segundo dados encontrados no site da Enciclopédia da Música Brasileira, o conjunto Bolão e Seus Roquetes foi fundado apenas em 1960. De qualquer maneira, ambas as datas são posteriores à gravação já citada de Bola Sete.

Estes e outros músicos dialogavam entre si e criavam fusões musicais que articulavam a música brasileira com a norte-americana, favorecendo uma especial penetração de suas composições nos gostos do público da época. Assim, surgiram novas expressões musicais como o samba-jazz e o sambalongo, subgêneros de fronteiras estéticas muito próximas, e que podem ser considerados precursores diretos da bossa nova e também do samba-rock.

O samba-jazz tinha uma ligação direta com o jazz, mais voltado para composições instrumentais, enquanto que o sambalongo era associado a um novo samba urbano. Este foi introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelas *big bands* americanas. Nas raízes precursoras do também chamado “samba de balanço”, pode-se ir ao samba-espetáculo da era de exaltação do Estado Novo, onde compositores como Ary Barroso (figura forte da época de ouro do rádio brasileiro e autor de “Aquarela do Brasil” e “Na Baixa do Sapateiro”) remodelaram o ritmo do samba, no sentido de englobar os passos largos da dança de salão, abrindo espaço para repiques e intersecções de percussão e metais, criando sonoridades mais grandiloqüentes.

O desenvolvimento do sambalongo se deu a partir do crescimento vertical da população urbana e da multiplicação de casas noturnas freqüentadas por platéias de média e alta classe. Em contraponto aos minúsculos palcos da bossa nova do Beco das Garrafas¹¹, em Copacabana, onde a música era para ser ouvida e mal havia espaço para a prática da dança de salão, surgiam grandes boates, que serviram de palco para a definição destes novos gêneros, com uma maior separação da bossa nova, a partir da atuação do organista Ed Lincoln, do violão sincopado de Durval Ferreira, o “rei dos bailes”, e de Orlandivo (chamado de “o sambista da chave”, por utilizar um chaveiro como acompanhamento percussivo), entre outros. Todos estes músicos conviviam e apresentavam-se no Beco das Garrafas, onde também tocava J.T. Meirelles, instrumentista considerado o criador do samba-jazz. Junto com seu conjunto Copa 5,

¹¹ O Beco das Garrafas é uma rua sem saída do bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, onde, em 1961, surgiram várias pequenas casas de espetáculo e a bossa nova floresceu. O nome Beco das Garrafas deve-se ao fato da vizinhança, na época, atirar garrafas no beco por causa da intensa atividade musical do lugar.



praticava um estilo musical com influências do *bop* de Sonny Rollins e do *cool jazz*¹² de Stan Getz, mesclados aos ritmos do samba.

6. Jorge Ben e a gênese do samba-rock

J.T. Meirelles também fez os arranjos e tocou nos primeiros discos de um jovem cantor do Beco das Garrafas, ainda desconhecido, que dava os primeiros passos de sua carreira como *crooner*¹³: Jorge Ben. Tocando e cantando bossa nova e rock, Jorge Ben costumava apresentar-se em festinhas de amigos, até começar a cantar profissionalmente. Em 1963 foi contratado pela gravadora Philips, lançando seu primeiro 78 rpm¹⁴ que obteve grande êxito. Também naquele ano foram lançados o primeiro LP, “Samba esquema novo”, e o segundo, “Sacudin Ben Samba”, também de bastante sucesso.

Falando sobre meu estilo musical, quando eu comecei existia o chamado 'esquema novo'. O meu primeiro disco foi gravado com uma banda de jazz porque o próprio pessoal do samba não tinha leitura dele. E uma banda de jazz conseguiu fazer uma leitura dele (do tipo de samba), do meu primeiro trabalho (BEN JOR, 1996).

Nascido no bairro do Rio Comprido, subúrbio do Rio de Janeiro, Jorge Duílio Lima de Menezes já havia servido ao Exército e sonhava em ser jogador de futebol. Filho de Augusto Menezes, pandeirista, cantor e compositor de músicas de carnaval, e ganhou seu primeiro violão da mãe, a etíope Sílvia Saint Ben Lima. Autodidata, não conseguia imitar a técnica refinada dos músicos da bossa-nova, e acabou desenvolvendo uma maneira original de tocar violão, a partir de uma batida inusitada que misturava rock ao estilo intimista do seu ídolo, João Gilberto.

Com mais de 100 mil cópias vendidas logo do primeiro LP, Jorge Ben, em seus trabalhos posteriores, começou a sair do encaixe da bossa nova que havia norteado suas primeiras gravações. Fundindo as raízes de uma musicalidade afro-brasileira com as influências norte-americanas, Jorge Ben contribuiu fundamentalmente para a gênese do

¹² Dentre os precursores do *cool jazz* estão Miles Davis e Lester Young, que, no final da década de 40, desenvolveram um estilo mais introspectivo e cerebral de jazz. O *cool* surgiu em reação ao *bebop*, cujo ritmo é cheio de síncopas e de figuras complexas. Seus maiores expoentes são Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

¹³ *Crooner* era a denominação dada a cantores de sucessos da canção popular norte-americana dos anos 20 até a década de 60. Normalmente sendo acompanhados por grandes orquestras, o sucesso dos *crooners* coincidiu com o advento do rádio e da gravação eletrônica. O termo é oriundo do verbo *crooning*, técnica vocal que mesclava o canto operístico às nuances sutis do jazz.

¹⁴ "Mas, Que Nada/ Por Causa de Você, Menina", compacto, 1963, Phillips.



samba-rock com suas complexas combinações rítmicas, que influenciaram toda uma geração de novos compositores. Seu estilo de canto falado, similar aos cantores americanos de *blues*, aliado ao repente brasileiro, tornou-o capaz de dar melodia e ritmo às frases menos musicais. Com uma carreira de sucesso, dotado de estilo único, transitou por diversos gêneros e estilos com igual desenvoltura.

7. Os Bailes das Periferias e o Movimento Black Power

Como reflexo deste movimento musical no Rio de Janeiro, onde se desenvolviam as bases rítmicas de um novo gênero, em bailes e festas das periferias de São Paulo jovens negros produziam uma outra interpretação destas fusões entre música brasileira e estrangeira, a partir da criação de um novo jeito de dançar. A ele convencionou-se chamar de samba-rock, nome criado por *disc jockeys* da época, e adotado pelos freqüentadores dos bailes e festas dos guetos negros paulistanos.

Na década de 50, os melhores salões de baile espalhavam-se pelo centro e pela zona sul paulista. Animados por grandes orquestras famosas, o alto preço dos ingressos e o preconceito racial vetava o acesso de um público negro a esses bailes. Nesta época, já existiam os equipamentos de som Hi-Fi, e o preço dos discos também se tornava um pouco mais acessível. Frustrado como tantos outros por não poder freqüentar os grandes salões, em 59, Osvaldo Pereira, técnico eletrônico e vendedor de discos, construiu um sistema de som com pouco mais de cem *watts* de potência e decidiu organizar e sustentar um baile em um salão chique da cidade, mas sem uma orquestra. Assim criou a Orquestra Invisível Let's Dance, e tornou-se o primeiro DJ do Brasil de que se tem registro (ASSEF, 2003).

O sujeito ficava sentadinho, de terno e gravata. Na frente dele, uma pick-up de madeirinha e um abajur. Não tinha fone, mixer, nada. O cara não podia tremer a mão, senão errava a faixa e 'comia' a entrada da música. As cortinas do palco ficavam fechadas, e o discotecário, coitado, não aparecia nunca. Ele era um mero tocador de discos. (HITS, Tony apud ASSEF 2003, p. 19)

O baile, mais barato que o habitual por não ter o custo dos músicos, fez sucesso, e outros discotecários animaram-se e fundaram várias orquestras invisíveis. Até meados dos anos 60, o que as orquestras invisíveis tocavam era um som bem fiel ao das orquestras de carne e osso, como Glenn Miller e Ray Coniff. Sucessos do mercado fonográfico estrangeiro que, de outra forma, não poderiam chegar até uma população de baixa renda. Junto ao rádio, os bailes funcionavam como “filtros”, facilitando o acesso a esta cultura internacional. Entre os nacionais, os preferidos eram os sambalhões de



Bolão e Waldir Calmon, Elza Soares e Ed Lincoln. Em uma etapa posterior, sucessos da *black music* americana como Al Green também eram tocados nos bailes. Samba-rock era apenas mais um dos estilos que fazia parte do *set list* dos bailes.

O estilo de dança que se desenvolveu no espaço destes bailes das orquestras invisíveis era adaptado diretamente das danças americanas da moda, como o *twist* e o *swing*, incorporando também movimentos dos ritmos caribenhos. A dança, praticada do mesmo jeito há mais de quarenta anos, sofreu poucas alterações e os passos podiam ser realizados ao som de vários outros gêneros musicais. Em dupla, os bailarinos cruzam seus braços sobre a cabeça do outro, em rodopios e movimentos curtos que seguem uma batida cadenciada, em quatro tempos. Em geral, o homem conduz a mulher em uma espécie de *rockabilly*, mas sem passos aéreos, com os parceiros mais próximos e as mãos sempre unidas, e os pés acompanhando a batida do samba.

Com o passar do tempo, aos poucos as orquestras invisíveis foram sendo substituídas pelos embriões das primeiras equipes de som, que seriam as organizadoras dos grandes bailes *black* nos anos 70, responsáveis pela difusão e pelo sucesso da *black music* no Brasil. O samba-rock e a *soul music* “made in Brasil” tornou-se febre não só nas periferias como também no mercado musical de São Paulo, Rio de Janeiro, e outras cidades do Sul e Sudeste. Através do trabalho dos DJs destas equipes, artistas negros como Jorge Ben e Tim Maia começaram a ganhar mais destaque nos *set lists* dos bailes *black*, dentro de um contexto de valorização da cultura negra.

Cada vez atingindo um público maior, inclusive em outros estados, estas festas foram profissionalizando-se e, em meados dos anos 70, surgiram as grandes equipes de som (ou “equipes de baile”, como se chamava em São Paulo) como as paulistas Zimbabwe e Chic Show. No Rio, foram criadas, entre outras, a *Soul Grand Prix*, *Cash Box* e a *Furacão 2000*. As equipes investiam em sonorização e divulgação, introduzindo novas músicas nos bailes, e até mesmo organizando grandes shows com artistas famosos, em noites que chegavam a reunir 80 mil pessoas. Os bailes *black* foram os responsáveis pela aplicação direta dos ideais do *black power* na vida cotidiana de milhares de jovens negros das cidades brasileiras. Era a representação de toda uma cultura musical negra paralela que não chegava à grande mídia, e que passou, a partir daquele momento, a infiltrar-se no gosto do público consumidor brasileiro.

A mobilização em torno da conscientização racial camuflada de diversão acabou por configurar um movimento, atraindo os holofotes da mídia. A imprensa, percebendo o efervescente movimento que mobilizava milhares de jovens pobres e negros, batizou o

fenômeno de Black Rio. As festas no subúrbio e na zona sul foram responsáveis pelo enorme índice de venda de discos *black*, superando, inclusive, o rock dos Rolling Stones ou do Led Zeppelin (BAHIANA,1979). Os frequentadores destas festas eram vistos como um enorme mercado em potencial. Inicialmente foram lançadas coletâneas com os principais sucessos dos bailes (muitas delas eram assinadas pelas equipes de som e pelos DJs de maior prestígio) e novos artistas nacionais que cantavam *soul music* começaram a surgir, como a Banda Black Rio, criada por encomenda pela gravadora WEA em 77, que aprofundou as experimentações sonoras em torno de um som instrumental que mesclava o samba ao *funk* americano.

A *disco music*¹⁵, também importada dos Estados Unidos e feita para as pistas dos *clubs*, encontrou solo frutífero no Brasil. Mesclando ingredientes do *soul* e do rock, a *disco* abriu caminho para o sucesso do gênero e para a febre da discoteca, que se espalhou por todo o mundo. A diva disco brasileira foi a paulistana Lady Zu (Zuleide Santos da Silva), que estourou com a música “A Noite Vai Chegar” (Philips), em 1977, vendendo milhares de cópias.

Sofrendo inúmeras críticas, o movimento *black* foi arrefecendo. Em meio à ditadura brasileira, com seu projeto de integração nacional, o discurso oficial não podia conceber a idéia de um negro brasileiro com identidade cultural e questões sociais próprias. A repressão implementada pelo regime militar vigente no país, que via nos grandes bailes de negros da periferia uma possibilidade de subversão, o *boom* da discoteca e a afirmação dos grandes nomes da MPB como supostamente autênticos representantes da cultura popular transformaram o mercado musical brasileiro, ocupando o espaço na indústria fonográfica antes destinado ao *soul* e ao samba-rock, e contribuindo para o declínio do movimento musical *black* brasileiro no começo dos anos 80.

8. Samba x rock: internacional x popular

Este leque de sonoridades e combinações de ritmos, formas e gêneros tradicionalmente brasileiros com musicalidades estrangeiras ofereceu contínuas possibilidades para a expressão dinâmica de novas identidades culturais, abrindo caminho para possíveis transformações sociais e estéticas. Indo além dos códigos do

¹⁵ Nos Estados Unidos, a *disco music* foi inicialmente associada a *clubs gays*, se difundindo mundialmente após o sucesso do filme “Os Embalos de Sábado à Noite” (1977). Entre seus maiores representantes estão Dona Summer, BeeGees e Gloria Gaynor.



gênero e de possível status de movimento, estas práticas musicais que giram em torno do samba-rock, surgidas historicamente de vários pontos geográficos e sociais do Brasil, incorporaram-se a outros estilos e beberam de outros gêneros, indo além de possíveis fórmulas estanques, processos, códigos e regras.

A partir de convenções básicas, estas maneiras de fazer música, de acordo com as expectativas em relação ao gênero, podem ser percebidas, basicamente, pela presença de instrumentos típicos do samba, como pandeiro e bumbo, combinados a instrumentos eletroacústicos, como a guitarra e o baixo elétrico, característicos do *rhythm'n blues*, e de gêneros subsequentes, como o jazz, o *soul*, o rock e o *funk*. Estas influências mudaram a maneira de fazer samba no Brasil, resultado da abertura do mercado fonográfico brasileiro a produtos culturais estrangeiros, notadamente norte-americanos. A implantação aqui de grandes multinacionais do disco criou também um cenário favorável para novas criações musicais, conectadas com o que vinha de fora. Os músicos, a quem foi incumbida esta nova tarefa, tentavam atender a novos nichos de mercado criados a partir da emergência de novas subjetividades híbridas. Era uma resposta também ao desenvolvimento dos meios de comunicação que traziam para cá as influências da cultura norte-americana, possibilitando a criação de novas formas de expressão artística, endereçadas a um público novo, cujas identidades defrontavam-se com um contexto global de intensas trocas culturais.

Através destes diferentes processos, podemos ver que o gênero não é algo solidificado, e seu processo de construção é complexo, englobando não só ações específicas da indústria fonográfica, como também interações entre músicos, públicos e produtores. O gênero é um campo de disputas também relacionadas a demarcações de território e lugares de fala, em que, para afirmar-se, uma parcela específica da população brasileira composta por jovens negros sentiu a necessidade de criar e de consumir um tipo de música que refletisse marcas identitárias específicas, relativas ao momento em que suas subjetividades passavam por transformações frente a um contexto global. Diante da mundialização cultural e da globalização econômica, a discussão em torno da cultura popular nacional é deslocada, visto que a própria idéia de nação tem se mostrado abalada e impalpável. O rock, neste contexto, assume-se como parte e todo de uma cultura mundial. Nas palavras de Renato Ortiz, no prefácio de *Os donos da voz*, de Márcia Tosta Dias:

O rock constitui-se numa cultura internacional-popular, cuja legitimidade contrasta com as musicalidades nacionais, regionais e étnicas. O embate rock x



MPB se estrutura portanto dentro de outros critérios. A rigor, o próprio pólo MPB já não possui a mesma consistência. Nele, uma diversidade de gêneros e de interesses se chocam (ORTIZ apud DIAS, 2000, p. 12).

Pode-se dizer que aqueles jovens músicos negros tentavam transformar a face de sua própria tradição, absorvendo a música internacional e expressando suas raízes dentro de um novo contexto cultural. Em geral, o novo, no universo musical, identifica-se quando há um cruzamento de um limite claro, e a dissolução ou a síntese provoca a transformação das fronteiras de um gênero em estilos novos, que rapidamente estabelecem suas próprias regras (NEGUS, 2005). Cruzando – nos dois sentidos – a linha divisória entre samba e rock, a evolução deste novo gênero pode ser considerada como uma fase de transição e renovação do samba. A criação do samba-rock foi uma estratégia de interação entre grupos sociais populares e novas tendências culturais globais, e sua apropriação foi gerada a partir de uma reestruturação das recepções, com a negociação criativa entre o local e o estrangeiro, refletindo novas tendências nas condições de reconhecimento por parte de um novo público negro jovem, que buscava a definição de suas identidades diante deste contexto de mundialização cultural.

Referências bibliográficas

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. Enlatando a Black Rio. In: **Nada será como antes – MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANCLINI., Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

DOURADO, Henrique. **Dicionário de termos e expressões musicais**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidas e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.



JANOTTI Junior, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: **XIV COMPÓS**. Rio de Janeiro: UFF, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

NEGUS, Keith. **Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.

SHANK, Barry. From Rice do Ice: the face of race in rock and pop. In: **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J.. Edinburg: Cambridge University Press, 2001.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

TOSTA DIAS, Márcia. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

Artigos de Internet

ESSINGER, Sílvio. **Soul Brasil**: O balanço dos blacks se aclimata nos trópicos. Clique Music: Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.cliquemusic.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=58>. Acessado em maio de 2006.

Outros sites consultados

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acessado em junho de 2006.

Site oficial do cantor Jorge Benjor. Disponível em: <http://www.jorgebenjor.com.br/>>. Acessado em janeiro de 2006.

Entrevista Publicada

BEN JOR, Jorge. Entrevista. Rio de Janeiro: Fev. 96. Seção: Entrevistas. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/uptodate/up1/interind.htm>> Entrevista concedida a Walter da Silva. Acessado em setembro de 2006.