O estilo da Black Rio

Luciana Xavier de Oliveira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

OLIVEIRA, L. X. O estilo da Black Rio. In: *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970* [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 189-235. ISBN: 978-85-232-1872-0. <https://doi.org/10.7476/9788523218720.0006>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

O estilo da Black Rio

Os bailes *soul* promoviam uma atmosfera de valorização de um estilo que celebrava uma estética afro-brasileira inspirada no visual de artistas afro-norte-americanos. A configuração da cena da Black Rio se deu em torno da afirmação de diversos e tensivos processos de identificação heterogêneos, que, por meio da combinação de elementos distintos, gerou a constituição de um novo estilo que representava uma síntese, no nível significativo, de diferentes formas de adaptação e negociação, mas também de maneiras alternativas de afirmação racial. Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional.

Essas práticas, como aponta Yúdice (1997), formavam um conjunto de estratégias de reconversão cultural, adotadas mediante um sistema marcado pela globalização econômica e pela mundialização cultural. Para Yúdice, a reconversão cultural possibilita que os sujeitos passem a desenvolver novas práticas, habilidades e linguagens para sua reinserção em novas condições de produção, de consumo e de sociabilidade. Nesse sentido, as ações que caracterizaram o fenômeno da Black Rio não podem ser interpretadas apenas como atos de resistência racial. Uma visão mais produtiva sobre essa cena deve focar as nuances criativas e reconfigurações identitárias e estilísticas

marcadas pelo consumo, embasando uma série de ações que apontava para um potencial provocador, subversivo e contraditório das políticas culturais, atravessando e recortando fronteiras de classe, raça e territórios.

Paulina Alberto (2009, p. 34) considera que a compreensão do sentido político da Black Rio passa pelo intenso poder transformador das políticas de estilo que a cena propagou, engendradas pela conjunção de práticas de consumo cultural e demandas por modernas formas de cidadania. Essas estratégias significativas seriam alternativas a ações institucionalizadas promovidas diretamente por movimentos sociais e políticos, como as práticas das organizações negras tradicionais. Dados seus limitados recursos e fontes, os frequentadores e produtores dos bailes *black* produziam respostas mediadas que combinavam criatividade e consumo para configurar seu estilo, encenando e performatizando uma linguagem singular que marcava suas experiências com um explícito gesto político e significativo.

Os estilos construídos dentro e a partir dos bailes – o estilo dos *blacks* – eram superfícies da manifestação de tensões entre polaridades como subalternos x dominantes, negros x brancos, periferia x centro, tradicional x moderno, resistência x cooptação. Mas, ao mesmo tempo, representavam acomodações dessas dicotomias de forma ambígua e ambivalente. Essas posições se alternavam em jogos reflexivos e complexos que representavam os embates, as fragmentações e as contradições presentes na constituição da própria sociedade brasileira. Os estilos, enquanto práticas significantes e codificadas compostas por elementos como música, iconografia visual, performances, roupas, estéticas e sistema de valores (HEBDIGE, 1979), se tornavam indícios de um significado e de uma identidade em disputa, simbolizando, simultaneamente, uma recusa a visões homogeneizantes e também um desafio oblíquo a uma hegemonia e a uma cultura *mainstream*, apresentando novas práticas culturais periféricas e cosmopolitas.

Esse contexto, para Preciado, condiz com o deslocamento do lócus da construção da subjetividade política das tradicionais categorias de classe para instâncias transversais como o corpo, a sexualidade, a nacionalidade, a raça e o estilo (inclusive a imagem), criando novos patamares para a condição de subalternidade. (CARILLO, 2010, p. XX) Angela Prysthon (2004) propõe outra interpretação para o fenômeno, abordando a noção de cosmopolitismo

periférico, em que ser cosmopolita na periferia significa reconhecer a diferença cultural e as marcas locais específicas, inserindo-as no conjunto mais amplo da metrópole contemporânea. Essa situação é particularmente incentivada por reformulações, remapeamentos e relativizações culturais que buscam fissuras tanto da realidade social quanto nas tradições locais, recriando os traços de uma cultura que se pretende urbana, internacional, moderna e, ao mesmo tempo, alternativa e ambígua. O sujeito cosmopolita periférico estabelece, pois, novos centros e demarca outros territórios (PRYSTHON, 2004, p. 38), sem negar a referência e a reverência ao(s) centro(s) em um processo de “autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença”.

Essas políticas da diferença – ambivalentes, problemáticas, contraditórias – são incompletas e estão em permanente mutação. No contexto da Black Rio, elas trabalham sua retórica no plano estético-celebratório que combina dança, moda, música, lazer, performance, estabelecendo um diálogo maleável e instável entre processos alternativos de subjetivação e as condições de existência material. Essas condições criam uma comunidade simbólica, pautada pelo consumo de gêneros musicais, símbolos e objetos significativos, que nunca formam um conjunto uniforme. Assim, se a cena *black* desde sempre foi recortada por diferenças étnico-raciais e de classe que não coincidiam integralmente nem formavam um todo homogêneo, ela dividia entre os seus integrantes um mesmo tipo de linguagem e de práticas significativas, manifestas no estilo, uma resposta mediada e codificada (HEBDIGE, 1979, p. 80) por transformações que estavam afetando toda a comunidade.

Os estilos facilitam a transmissão de informações e mensagens, elaborando dramatizações de linguagens em imagens complexas que favorecem a expressão de novas realidades. Na construção de um estilo *black*, muitas vezes, estereótipos foram acionados como estratégias de representação e formas de identificação que revelavam tensões entre práticas constituídas e os novos anseios sociais. Novos estilos passaram a ser elaborados a partir de imagens estereotipadas, removendo sua fixidez e representando alteridades dinâmicas, que deram autonomia aos sujeitos para a produção de imagens distintas que lhes permitiram postular equivalências, semelhanças e identificações diferentes do que estava posto. O compositor baiano Djalma declarou

a Risério (1981, p. 26): “Nós, os negros, já saímos da coisa do maculelê, samba de roda e capoeira. Nossa criação, nossa cultura, andaram [sic], apesar da repressão. Uma postura racista é querer nos imobilizar no que dizem ser as formas puras de nossa cultura”. Em contraste com narrativas da marginalidade, pobreza, segregação e tradição, os bailes começaram a difundir uma mensagem de valorização da beleza negra, na mesma medida em que passaram a oferecer a seus frequentadores outras possibilidades de identificação que não passassem necessariamente por traços de uma brasilidade, como reafirmou Mr. Funky Santos a Essinger (2005, p. 47): “Antes da black music, o que havia para o povão era futebol, samba e jovem guarda. Só som burro, refrão cheio de laia-laiá. Foi com a soul music que o negro passou a se valorizar, cuidar do visual”.

Classe média negra

Na configuração do estilo na cena da Black Rio, havia um projeto estético baseado em uma construção social que conjugava individualidade e coletividade, afirmando modos de vida e propondo novas representações de acordo com demandas inéditas em consonância com movimentos internacionais. Nesse processo, havia a rejeição de uma identidade cultural nacional para a construção de comunidades que se articulavam tanto em relação aos bailes, quanto em relação aos atos de consumo cultural de bens simbólicos. O que ocorria pela interconexão com outros grupos localizados na África e, mais flagrantemente, nos EUA. A partir desses fluxos e diálogos, as sensibilidades passaram a se modificar, estabelecendo novas formas de convivência local e propondo diferentes formas estéticas e experiências pessoais diversas. É a esse processo a que Sansone (2004) se refere ao falar em “globalização negra”, que diz respeito à disseminação de musicalidades, símbolos, estilos de vida e uma estética vinculada às populações negras do eixo Nova York, Los Angeles e Londres, por exemplo, e que colaborava para a internacionalização de ícones negros, como personagens de filmes (*Shaft*, Cleópatra Jones), artistas (James Brown, Michael Jackson), intelectuais e militantes (como Malcolm X e Angela Davis).

Nesses trânsitos simbólicos, a cultura negra urbana norte-americana é apropriada como sinônimo de modernidade, se estabelecendo como referencial compartilhado de um cosmopolitismo, como algo positivo, especialmente em relação aos produtos da cultura brasileira, compreendidos como um patrimônio que havia sido apropriado indevidamente pelas elites, e pelo Estado, e também como um signo anacrônico de uma tradição distanciada da contemporaneidade. Como exemplo, podemos lembrar o comentário de Hamilton Bernardes Cardoso, jornalista e ativista negro, em 1977 na reportagem televisiva “Da Senzala ao Soul” (1977): “*Quando a classe média, o branco, começou a entrar nas escolas de samba, a gente começou a se sentir um pouco como se estivesse sendo expulso de lá*”. Assim, ao voltar-se para os EUA, a juventude *black* buscava reformular e atualizar seus repertórios culturais, mesmo que de maneira problemática, se aproximando de fluxos, sonoridades, estéticas e visões mundializadas que poderiam ser acessadas por meio do consumo da cultura de massa americana – ainda que essa cultura afro-americana fosse, no contexto dos EUA, uma produção periférica.

Contudo, ainda que a posição privilegiada dos Estados Unidos permita uma maior divulgação de suas ideologias, entende-se aqui que a cultura negra naquele país ainda se mostra como uma cultura discriminada e a divulgação das manifestações negras da época não pode ser vista apenas como uma estratégia de dominação, mas refletem a força das manifestações políticas, sociais e culturais existentes. (SILVA, 2013, p. 142)

Isso inclui o fato de que a preferência por ouvir e consumir canções em inglês permitia que os frequentadores dos bailes demarcassem “estratégias conceituais, simbólicas, sociais e linguísticas de valorização das práticas musicais, hierarquizando inclusive gostos e ideias”. (TROTТА, 2013, p. 10) Essa anglofonia não pode ser interpretada apenas como reflexo do imperialismo norte-americano, já que a linguagem é um instrumento de poder, de hierarquização e de legitimação simbólicas. Mas a performatização do gosto pelo inglês dava o tom também de um desejo por se inserir em um contexto global e em uma produção cultural cosmopolita, experimentando uma sensibilidade

e uma partilha mundial de valores que acabavam por estabelecer formas de vínculo e pertencimento.

O desejo pelo novo, pela vivência do cosmopolitismo e a vontade de se distanciar de uma identidade brasileira que estaria baseada no apagamento de traços negros mais evidentes em prol de uma valorização do fator mestiço era uma estratégia também de desvio e subversão das estruturas racistas da sociedade. Os frequentadores dos bailes *soul*, ao consumir essa cultura de massa afro-americana, poderiam se colocar em uma posição conveniente, distintiva e mais positiva. E isso representava também a partilha de sentimentos e demandas comuns a ambos os grupos em situação desprivilegiada, que lutavam por autonomia e igualdade, em uma espécie de ativismo transnacional ou um “transnacionalismo negro”, segundo conceitua Hanchard (2001).

Isso poderia apresentar um possível instrumental para a produção de representações e de atos afirmativos que trouxessem a esses jovens negros mais benefícios do que a identidade mestiça nacional. Vantagens como uma possibilidade de igualdade, de combate à discriminação, de valorização estética e de ascensão socioeconômica, cujas perspectivas eram transmitidas pelas imagens de sucesso presentes nas páginas da revista *Ebony*, nos filmes e nas imagens de cantores negros famosos, cujas canções serviam como trilha sonora para essa possibilidade de transformação.

Esse impulso distintivo demarcado pelo desejo de consumo de uma cultura cosmopolita – americana, internacional, moderna, jovem – também tinha relação com a demonstração de uma emergente ascensão social e econômica por parte dos frequentadores da cena *black*. Os bailes representavam uma opção de lazer para populações marginalizadas e periféricas, mas foi entre a juventude negra suburbana com um maior poder de compra que o estilo *black* foi incorporado e difundido com mais veemência. A reportagem da revista *Veja* sobre a Black Rio de 1978 já apontava a especificidade do público da cena. Ele não era composto por cidadãos integrantes do *lumpen*, em referência ao *lumpemproletariado*, que, de acordo com um vocabulário marxista, dizia respeito a uma classe subproletariada, um grupo populacional situado socialmente abaixo da classe trabalhadora, em termos de condições de vida e de recursos econômicos.

[...] os adeptos do Black Rio formam uma gama que abrange desde o proletário até o cidadão de classe média, todos integrados à economia urbana e decididos a abandonar o acanhamento marginal das gafieiras e o irritante enquadramento das escolas de samba-empresas. Mas a capacidade aquisitiva do Black Rio pode ser avaliada por aqueles poucos vinte carros parados à porta de bailes onde se balançam milhares de pessoas. (BLACK RIO, 1978, p. 154)

Embora uma grande maioria de negros ainda permanecesse no subproletariado urbano naquele tempo, após 1930, notava-se a emergência de uma pequena quantidade de não brancos localizados em uma classe média formada por profissionais liberais, funcionários públicos e militares. Houve também uma maior incorporação de um número substancial de negros e mulatos à classe trabalhadora industrial no período. Esse setor da população experimentou uma maior soma de ganhos econômicos e sociais em relação às gerações passadas e pôde ter acesso a mais educação, saúde e opções de lazer.

O crescimento de uma classe média negra acompanhou o considerável desenvolvimento dos segmentos médios da população brasileira como uma consequência direta do milagre econômico empreendido pelo governo militar entre 1968 e 1973. Durante o regime Médici (1969-1974), o poder ideológico e de repressão por parte dos militares atingiu o auge, especialmente a partir de 1968, com a promulgação do AI-5. Mas a economia ia bem, com crescimento médio de 11%, ajudado pela grande expansão industrial, agrícola e de exportação de minérios – especialmente facilitada pela supressão de demandas por direitos trabalhistas. O “milagre”, no entanto, não reduziu drasticamente a desigualdade socioeconômica, privilegiando o crescimento em detrimento do bem-estar coletivo. (DUNN, 2009, p. 190) Mas pesquisas mostram que, a partir de 1973, muitos brasileiros ascenderam socialmente e ingressaram nas classes médias, primeiro nas grandes cidades e depois nas cidades menores e no campo. (SANTOS, 2001, p. 135) No crescimento dos setores médios, o componente negro nessa categoria observou um aumento menor, mas significativo. A educação básica também foi privilegiada e, no começo dos anos 1960, a matrícula no ensino primário cresceu 60%, contando também com o aumento da oferta de vagas e escolas (MOTTA, 2000, p. 88)

e com um acréscimo do ingresso no nível universitário, em faculdades particulares por parte de indivíduos negros.

Para Fernandes (1978), a tendência à proletarização foi um dado importante no período, relacionado ao desenvolvimento industrial nacional de bens de consumo, incluindo ainda um crescimento do setor de serviços. Mesmo assim, as chances de ascensão social para “pretos” e “pardos” continuavam muito menores do que para os brancos, como comprova Hasenbalg (1979), da mesma forma que esses dois grupos continuavam apresentando os menores graus de instrução e os menores índices de participação na distribuição de renda.

Entende-se aqui “classe média” em critérios objetivos como escolaridade, tipo de ocupação e nível de renda. Mas, em relação a afro-brasileiros, é um grupo ainda subalternizado e que encontra dificuldades para se manter nessa classe. A classe média negra possui uma especificidade descrita por Figueiredo (2004, p. 203) em sua composição, pois é formada em sua maioria por indivíduos filhos de trabalhadores manuais, que não herdaram bens imóveis e que sobrevivem exclusivamente dos salários, estando fora de uma socialização típica de um ambiente de classe média e, portanto, com aspirações e experiências de classe diferenciadas. Mesmo os poucos que conseguiam ingressar no nível superior tinham dificuldades de ingresso em um mercado de trabalho em vias de expansão, ora sendo preteridos, ora mal remunerados, especialmente em relação a jovens profissionais brancos. O peso da cor e as separações impostas pelo racismo deixavam explícito que as oportunidades não seriam as mesmas para jovens negros e brancos, especialmente naquele tempo, o que reduzia as possibilidades de mobilização social, mas não impedia um aumento progressivo do poder de compra e do maior acesso a diferentes bens culturais. O consumo e outros traços distintivos eram formas dessa classe média negra se distinguir perante o conjunto da população afro-brasileira, como pontua Praxedes (2003, p. 2):

Neste sentido é que os afrodescendentes se empenham para a aquisição de certos símbolos que garantam sua distinção em relação ao restante dos afrodescendentes pertencentes às camadas populares, como a posse de um diploma universitário, o exercício de um

trabalho não manual e o cultivo de algumas práticas de consumo que envolve diferenças no tamanho das residências, no modelo e ano do automóvel adquirido, no número de empregados domésticos e no modo de vestir.

Nos anos 1970, os indivíduos pertencentes a essa classe média negra parecem ter sido colocados em uma posição ambivalente e conflituosa. Havia um movimento no sentido da incorporação de padrões da “sociedade dominante” (SILVA, 1980, p. 6), buscando um reconhecimento em meio a seus pares por conta da ascensão econômica, e um desejo da afirmação de um lugar legítimo na sociedade – como estava presente nas aspirações dos criadores do Clube Renascença. Mas, ao mesmo tempo, o acesso a mais informação gerava novas aspirações e inquietudes, deflagrando uma maior demanda por direitos e igualdade. Assim, muitos indivíduos negros dos setores médios começaram a demonstrar maior interesse por questões ligadas ao orgulho negro, em novas manifestações de consciência racial e social, o que levou a investimentos mais efetivos na constituição de organizações negras de diversas ordens. Um orgulho negro que, de acordo com Giacomini (2006, p. 196), “[...] supõe, propõe e promove uma coesão, uma espécie de solda entre os indivíduos que se reconhecem como iguais, operando como uma base fomentadora de vínculos, ligações, cimentando e conformando o grupo étnico consciente de si mesmo”.

Mesmo se propondo a uma união, essa classe média negra representava um processo de estratificação e diferenciação interna com uma consequente modificação no padrão de relações sociais dentro do conjunto populacional afro-brasileiro, criando obstáculos à produção de uma identidade coletiva e a uma mobilização mais ampla. (HASENBALG, 1979, p. 249) Essas diferenciações existiam tanto dentro do próprio segmento negro médio quanto em relação aos negros mais pobres. Mas o acesso a um maior nível educacional e o enfrentamento de formas de discriminação no processo de ascensão social levaram alguns membros dessa “elite” negra a se posicionarem como possíveis lideranças de um movimento de luta contra o racismo. Figueiredo (2002) nota ainda que essa maior escolarização e ascensão socioeconômica não implicaram um possível “embranquecimento”, em que os estratos médios

supostamente pudessem correr o risco de abandonar suas tradições e afiliações étnicas, como indicavam alguns estudos clássicos das relações raciais brasileiras. Esses negros, ao se depararem com situações discriminatórias em locais de trabalho, restaurantes, bairros residenciais de classe média, escolas particulares, acabaram por desenvolver uma “identidade étnica tardia”. A ascensão social de negros e mulatos acabou por possibilitar uma maior reflexão e valorização racial, fortalecimento da identidade étnica e o cultivo de um “orgulho da cor e da ascendência negra”. (FIGUEIREDO, 2002, p. 116)

É importante também mencionar que esses grupos médios negros passaram a se fixar nas regiões suburbanas da cidade, ao longo da malha ferroviária, como visto no capítulo “Bailes e clubes de subúrbio”, e fizeram com que o subúrbio passasse a ser, no lugar de um território marcado por imagens ligadas à pobreza, ao mau gosto e ao provincianismo, um nascedouro de novas linguagens, estéticas, modas e estratégias de sobrevivência, criando valores mais positivos e sentidos mais complexos para a vida social e para a formação desse “ethos suburbano”, que implicava uma vida social com traços mais comunitários e vínculos sociais mais intensos. Paralelamente, o subúrbio carioca estabelecia-se como um espaço urbano integrado, mas subordinado tanto à cidade quanto ao mercado, cujos habitantes ocupavam os espaços públicos de maneiras alternativas, a fim de obter os meios de garantia de uma cidadania cultural e de uma expressão política, mesmo que acessando os benefícios da modernização e do desenvolvimento econômico de forma diferenciada ou parcial. Essa condição teve estreita relação com o desenvolvimento de novos aparatos de lazer e produção cultural por classes sociais intermediárias em vias de crescimento, que passaram a produzir outras visões sobre suas culturas, experiências e identidades. Mesmo que essa modernização híbrida tivesse um caráter excludente e desigual, ela gerava efeitos estruturantes positivos sobre práticas sociais nos subúrbios e espaços periféricos.

Na medida em que, entretanto, a urbanização precedeu historicamente a industrialização, criou-se nos países da América Latina um ‘efeito demonstração’ que consiste em assumir como valor, por efeito da vida urbana e do consumo das idéias e de modas do Ocidente, ‘pautas sociais’ dos países centrais, sem que tivéssemos vivenciado as mudanças estruturais, ou seja, na base econômica, que

sustentaram essas mesmas idéias nos países do capitalismo central. [...] Ora, o efeito demonstração supõe que a modernização da economia se efetua através do consumo. (PINHO, 2006, p. 180)

A modernidade, como valor e ideologia, era concretizada no consumo de mercadorias e também de bens simbólicos, notadamente lazer, música e outros produtos massivos. A cena *black*, pois, foi consequência desse momento em que jovens trabalhadores e estudantes negros passaram a experimentar suas vivências de classe e cor de forma diferente das gerações anteriores, mediante o acesso a um conjunto maior de informações que gerou a manifestação de outras demandas e novas formas de luta contra o racismo. Esses novos repertórios significativos faziam com que sentissem a necessidade de expressar suas individualidades em meio a uma coletividade constituída a partir dos bailes. O consumo para esses indivíduos assumia um papel de prática ativa de produção de significados sustentados socialmente, que funcionavam como uma espécie de compensação para o sentimento de exclusão e para a segregação racial. (PINHO, 2006) Essa situação também gerou uma outra ambivalência, pois o desejo de desfrutar dos bens simbólicos e materiais relativos a um ideal de modernidade criava uma tensão e incompatibilidade com uma “construção sócio-antropológica da categoria negro”, em referência à expressão de Figueiredo (2004), que se baseava em uma visão essencialista do negro simbolicamente determinada enquanto ser “folclórico”, que deveria se voltar apenas para suas matrizes culturais tradicionais e, portanto, fora da contemporaneidade.

Essas novas formas de exercício da negritude geravam críticas que se acirravam especialmente nas tensões entre o *soul* e o samba. Os adeptos do *soul*, bem como a cena *black*, acionavam a valorização de aspectos ligados a um estilo de vida jovem, em detrimento de formas culturais ligadas a um mundo “adulto”, como o samba. Essa ideia de juventude se refere a uma construção sociocultural, investida de símbolos e valores específicos, dados a partir da relação entre condições biológicas, papéis sociais e construções simbólicas. Suas definições, variáveis de acordo com o contexto, também têm relação com o advento das sociedades industriais modernas ocidentais e com o surgimento de novos segmentos de mercado ligados ao consumo massivo

e ao capitalismo do pós-guerra. Assim, a juventude era reificada e positivada no espaço dos bailes, o que contrastava com o samba, que representava a tradição, as “raízes” e a “velha guarda”. (CAVALCANTI, 1981, p. 15) A ideia de juventude propagada pela cena da Black Rio tinha algumas conotações implícitas para além da faixa etária. Ser jovem significava, no contexto dos bailes, ser alegre, interessante, *black* (e não negro ou preto), moderno, anglófono, que desenvolvia novas formas de uso do corpo e performatizava um estilo diferencial, com um acesso especial a uma cultura internacional, como relembra um entrevistado em Cavalcanti (1981, p. 6-7): “Desde a primeira vez que fui ao ‘Black Rio’ senti que era uma coisa ‘quente’, ‘ligada’... Transa pra gente ‘black’ jovem sem coroas nem turista pra perturbar”.

No Brasil, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) classifica demograficamente como jovens aqueles indivíduos que possuem entre 15 e 24 anos. Mas a ideia de juventude ultrapassa limites de idade e pode ser considerada uma categoria trans-etária, conceptualização proposta por Vianna (1992), cujos valores e significados são difundidos, internalizados e reproduzidos por diferentes indivíduos e grupos sociais enquanto símbolos estéticos e comportamentais, manipulados no domínio do consumo. Assim, um ideal de juventude está associado às dinâmicas do mercado, às transformações sociais, a uma maior vitalidade e a formas diferenciadas de usos do corpo, o que implica uma articulação com padrões de beleza, danças, modas, linguagens e comportamentos atualizados. Essas circunstâncias implicam uma identidade aparentemente “universal”, cujos parâmetros são difundidos mundialmente, especialmente em um contexto de globalização da cultura de massa, cujos produtos são divulgados pelo cinema, pela televisão, pela indústria da música e da moda.

Mais uma vez, a cena *black* articulava a oposição de referenciais jovem *versus* adulto, moderno *versus* tradicional, representando novas aspirações de uma juventude subalterna por um sucesso que as gerações parentais supostamente não haviam conquistado, em termos econômicos e de autoestima, independência, satisfação pessoal e, mais ainda, autonomia para a ocupação de espaços sociais significativos. Isso poderia simbolizar uma maior mobilidade social, que implicava um maior trânsito entre grupos distintos e mais possibilidades de convivência. Ao mesmo tempo em que os bailes eram espaços

fundamentais para a sociabilidade de uma juventude negra, eram também territórios de encontros entre brancos, negros e mestiços, ou uma juventude afro-mestiça, como prefere Risério, que ousavam ultrapassar, no momento efêmero da festa, fronteiras de raça, cor e classe. Na efervescência do baile, de encontros, embates e fluxos, a cultura juvenil era concretizada na experiência musical coletiva, em que a vivência em grupo estabelecia modelos e parâmetros para a configuração de um estilo particular que apontava para novas formas de ser jovem, negro, suburbano, cosmopolita, moderno e político.

Na construção dessa versão pessoal de uma cultura juvenil negra e moderna, era possível encontrar uma complexa variedade de opções na conformação dos estilos de vida, especialmente quando se pensa nas escolhas estruturadas das gerações anteriores. Esse conjunto de novas movimentações e novas visões de mundo favoreceu o reconhecimento de que símbolos pré-construídos estavam saturados. E a juventude *black* ultrapassou os limites da tolerância às ideologias, o que permitiu a ampliação do campo da consciência (SANTOS, 2001, p. 135) na mesma medida em que apresentou novas formas de exercício da negritude. Assim, participar da cena da Black Rio revelava-se como uma forma de ingressar na modernidade ocidental ou, pelo menos, de se imaginar localizado nesse contexto, lugar possível para a autoidentificação com a negritude global e uma contemporaneidade, mesmo sendo jovem, negro, subalterno e brasileiro.

Novos estilos, novas negritudes

Negritude, na acepção original da palavra, se referia a um movimento literário dos anos 1930 baseado em uma ideologia pan-africanista e que pregava a solidariedade a partir da origem comum entre os povos negros oriundos da África. Fundada por Léopold Senghor, poeta, intelectual e político negro, eleito presidente do Senegal (1960-1980), a *négritude* era baseada na valorização de todas as manifestações culturais de matriz africana, postulando uma lógica própria para a fundação de uma razão negro-africana. Da mesma forma que o pan-africanismo, a *négritude* partia da premissa de uma unidade e uma história comum para todos os povos africanos, em um quadro fixo de referenciais. Mais do que um movimento literário, era um ato político que

clamava por reconhecimento ao enfatizar o combate ao racismo e a reflexão sobre a condição do negro e de sua relação com o colonizador.

A ideia de negritude, aos poucos, passou a ser utilizada como uma referência a uma espécie de consciência étnica e política, voltada para uma mobilização a partir de uma autodefinição baseada em uma herança cultural africana mítica – história, arte, religião, valores etc. – que passa pela cor, como uma manifestação física e fenotípica da identidade. Nos anos 1960, a luta do Movimento pelos Direitos Civis, liderado por Martin Luther King, e a atuação de Malcolm X, porta-voz da organização Nação do Islã, bem como os escritos do intelectual negro Frantz Fanon, pavimentaram a estrada para o surgimento de novos movimentos políticos negros, como os Panteras Negras, nos EUA. Os membros do Black Panther Party, em resposta à violência racial, aderiram a táticas de guerrilha urbana e formularam uma redefinição política, social cultural e estética para as populações afro-americanas, baseada no Poder Negro (Black Power), que desmistificava o conceito de classes sociais da esquerda comunista. Já na África do Sul, diante do acirramento das ações do *apartheid*, a Organização de Estudantes da África do Sul (Saso) criou o conceito de consciência negra, baseado em uma política libertária que teve como principal representante Steve Biko. Para Gomes (2006, p. 219), o ideário da consciência negra afirmava a positividade do corpo negro em seus traços físicos, marcas identitárias que deveriam ser entendidas como “sinais diacríticos” ressignificados com base em uma leitura política, compreendendo os mecanismos dos condicionamentos psicológicos do racismo que impediam uma tomada de posição do negro diante da discriminação.

Desse modo, a negritude como categoria foi incorporada enquanto recurso de linguagem que exprime uma dada realidade social, localizada em um determinado momento histórico, e que correspondia, no nível simbólico, a uma identidade racializada negra, cujas inferências contextuais eram aco- pladas à categoria étnica de uma africanidade. E, se a negritude e seus símbolos historicamente nascem da opressão racial escravista, não é possível compreender essas dinâmicas subjetivas apartadas desses regimes de exclusão e desigualdade.

Assim, é fundamental salientar que a negritude ou a identidade negra – expressões utilizadas como sinônimos –, enquanto discursos, são contextuais,

mas políticos, pois possibilitam o posicionamento daqueles que se compreendem como negros diante da sociedade, marcada por uma longa história de segregação baseada na ideologia racial. De maneira geral, os processos individuais de identificação ocorrem na afirmação das diferenças perante o outro, de tal forma que a individualização nunca está integralmente dissociada do reconhecimento dos outros. Isso faz com que as subjetividades individuais tanto organizem as produções simbólicas do indivíduo quanto gerem significados coletivos. Isso nos permite compreender a identidade negra como recurso político e, portanto, essencialista, pois revela aspectos selecionados de uma determinada história, de uma estética e de uma vivência de recriação cultural. Nesse processo essencializante, marcadores que mudam no tempo e no espaço – como a cultura, a corporeidade, a musicalidade, a religiosidade e um amplo conjunto de símbolos e valores – assumem uma centralidade estratégica e podem ser acionados de acordo com distintas circunstâncias e conveniências.

O fator histórico, que também é inerente à própria noção de raça, é determinante fundamental da identidade negra, que molda o coletivo a partir da união de elementos e de um sentimento de continuidade social e cultural, ancorando afetos, narrativas, valores e experiências. “Assim, temos, na subjetividade dos afrodescendentes o resultado também de um projeto histórico implícito nas trajetórias civilizatórias trans-nacionais e nacionais”. (GONÇALVES, 2010, p. 372) O lugar idealizado da origem e da sua autenticidade para essa negritude seria a África, como modalidade ideológica e mítica, onde residiriam referências de ancestralidade que demarcariam traços e heranças culturais articulados à conformação da identidade. A ancestralidade se refere tanto a aspectos tradicionais de algumas nações africanas, que possuem a marca da oralidade, quanto a uma maneira existencial e afetiva de se relacionar ritualisticamente com a divindade e com antepassados mortos.

De forma que o próprio corpo indumentado no estilo Black passa a ser o suporte da construção da etnicidade daquele grupo, revelando diferenças e construindo fronteiras. A ‘moda’ soul se afasta do costume dominante que impõe um modelo de beleza ou imagem (cabelo alisado, roupas no estilo *surfwear* da zona sul), e dialoga com a

‘tradição’, no caso a ‘invenção’ da negritude moderna pan-africana dos povos da diáspora. (BRAGA, 2015, p. 89)

A “África” a que se reportam esses movimentos de negritude, explica Hall (2003, p. 31), é uma “construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas, e cujo principal ponto de origem comum situa-se no tráfico de escravos”. E que no contexto das Américas e das ex-colônias foi retrabalhada e ressignificada na atualidade da diáspora, cuja ideia se apoia em uma concepção binária de diferença, fundada sobre a fronteira de exclusão e dependente da construção de um “Outro”. (HALL, 2003, p. 33) Essa “África” garante recursos simbólicos de sobrevivência, oferecendo formas e padrões culturais que circulam e se intercambiam com outros valores e costumes, abrindo novas possibilidades de reorganização da vida em sociedade. (TAVARES, 2010, p. 82) Na estética africana apropriada nesses movimentos diaspóricos, é importante destacar que havia uma determinação preferencial por elementos presentes em algumas culturas do continente consideradas integrantes de uma “África negra” ou África subsaariana – de países como África do Sul, Benin, Quênia, Nigéria, Senegal, por exemplo –, região localizada ao sul do Deserto do Saara. Mas não se enfatizavam tanto traços relacionados às áreas do Norte da África ou África setentrional, onde estão situados países mais ligados a um imaginário do Oriente, de cultura majoritariamente árabe, como Egito, Marrocos, Tunísia, Argélia. Isso pode ser explicado pelo fato de que foi a partir da África subsaariana que se estabeleceu o fluxo do comércio de escravos no período colonial.

Martín-Barbero (2008, p. 245), ao abordar a constituição do popular-urbano pela incorporação das produções culturais negras à cultura das cidades e à indústria cultural, discorre sobre o momento em que o “gesto negro se torna popular-massivo”. Nessa passagem, ainda que conflituosa e ambígua, seria possível, de acordo com Hall (2003), perceber em seus repertórios culturais populares as diferentes experiências sensíveis das comunidades negras.

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em

seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p. 342, grifo do autor)

Na geografia da diáspora negro-africana, as formas de vida, experiências e representações materializam-se na importância dada aos estilos como formas de expressão, de linguagem e superfícies de comunicação. O estilo baseado na estilização retórica do corpo possibilitava a ocupação de novos espaços sociais e a apropriação de patrimônios culturais alheios, indicando o pertencimento a uma comunidade. Esse estilo *black* globalizado é marcado por processos desterritorializantes, estabelecido e estabelecendo novas relações sociais, novas formas de associação, pertencimento e lealdade, a partir de trocas e fluxos complexos, criando parâmetros diferenciados de interação entre indivíduos e espaços. Para Hall (2003, p. 342), o estilo, desse modo, ocuparia lugar central dentro do repertório negro, em que o corpo seria o único capital cultural de que dispunham os povos da diáspora. “Temos trabalhado em nós mesmos como telas de representação”.

Hoje em dia o crioulo já está numa de afro. Antigamente o crioulo esticava o cabelo. Hoje em dia o crioulo vê que não é nada disso. Hoje em dia os crioulos já procuram fazer o máximo que os crioulos americanos os nossos irmãos lá do outro lado, está entendendo. Então dá nisso que você está vendo, cada um lança a sua moda, cada um dança a sua maneira, é isso aí. (MR. FUNKY SANTOS, 1976, p. 4)

O estilo, pois, possibilita a inscrição do corpo negro na paisagem urbana por meio de estratégias codificadas de consumo cultural e jogos ambivalentes entre valores essencializantes, estereótipos e representações alternativas que, combinados às dinâmicas globalizantes, tensionam os limites dos processos de individuação. A esse respeito, Pinho (2005, p. 141) argumenta que “as formas de alteração visual, de manipulação da aparência e de reversão de estigma são formas políticas de inscrição da visualidade afrodescendente no ‘corpo’ da cidade, subvertendo a paisagem e reinventando os lugares [...]”.

O estilo, assim, emerge da articulação entre atos de consumo, espaço, corpo e discurso, dando nova inflexão às formas convencionais de intervenção crítica negra, apresentando um gesto performático ao mesmo tempo afirmativo, subversivo, mutável e permanentemente em disputa.

Na conformação do estilo de vida, Giddens (2002, p. 79) entende que ele engloba “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade”. A partir do estilo, foi possível ao grupo dos frequentadores dos bailes *soul* reavaliar suas experiências estéticas na vida cotidiana e ainda reconfigurar suas subjetividades acomodando realidades e significados. Ao incorporar as aspirações daquela coletividade, que reelaborava outras formas negras de identificação, esses indivíduos criavam um estilo baseado na dramatização e performatização pública de uma identidade por meio dos gestos, da fala, das roupas e do corpo. Um corpo que pode ser definido, segundo Pinho (2005, p. 138), “como uma instância da reprodução da sociedade, que opera através do processo de transmissão de estruturas culturais para o suporte da subjetivação”. Nessas performances de negritude, é possível observar a centralidade da cultura na linguagem do estilo, catalisado pela música *soul*, capaz de expressar interesses, visões, valores e capacidades organizativas das diferentes gerações e grupos étnicos no tempo e no espaço. (MARTINS, 2010, p. 121)

A identidade e suas marcas são definidas a partir das diferenças entre o eu e os outros (FOUCAULT, 2002), aquilo que se é, que os outros não são e que existe no limite da sua diferença. Homi Bhabha (1998, p. 55), em *O local da cultura*, sugere ainda que a identidade ocupa um lugar de fronteira, um espaço intermediário (o terceiro espaço) de alterações políticas. E as identidades, para serem incorporadas e estabelecidas, precisam ser elaboradas no pertencimento ou na confrontação com um determinado grupo identitário, cuja coletividade aponta para fragmentações que tornam os processos identitários contemporâneos situacionais e transitórios, mesmo que ainda possuam pontos de fixidez como o fenótipo, no caso da identidade negra, que podem ser variáveis de acordo com o contexto social, a geração, ou o sistema classificatório local. Essas variações tornam as identidades dependentes da linguagem, que permitem a reencenação de práticas sociais e a mutação de

significados, cujos discursos são permanentemente negociados, repetidos, traduzidos, verificados, reelaborados, individualmente e em grupo: “fragmentos de eu, contados por mim e experimentados por muitos”. (MORTARI, 2004, p. 26)

Nesse processo de elaboração discursiva das identidades, a performance consiste na repetição de normas que regulam o fazer cultural na coletividade, eventualmente alterando-as criativamente e até questionando-as, em um processo de bricolagem que inclui novos elementos, muitas vezes aparentemente díspares. Ao acionar a identidade, a performance se vincula e se circunscreve no corpo, tanto o coletivo quanto o individual, representando fisicamente um acontecimento social, materializando no corpo os valores da cena musical, em rituais sensíveis e afetivos de elaboração, narração e repetição de discursos e subjetividades que são acionados pelos sujeitos.

Na correlação entre estilo e identidade, a performance é o elo que se estabelece no corpo como espaço possível para reconfigurações subjetivas e para a construção política, enquanto conjunto de convenções configuradas a partir do processo de escuta e fruição musical que mobilizam uma série de funções comunicativas e sociais. Para o senso comum, a palavra “performance” é associada à arte, recitais, apresentações teatrais, e também é utilizada como sinônimo para desempenho ou atuação. Para Zumthor (2000), a performance é entendida como uma dupla ação entre emissão e recepção, cujo foco recai sobre os atores cujos atos performáticos são intermediados por elementos como voz, gestos, mediações, bem como por suas interpretações. E o ouvinte engajado na performance contracena, conscientemente ou não, com o intérprete e com o texto, e nesse processo comunicativo é estabelecida uma relação de reciprocidade e interação entre intérprete, texto e receptor. Simon Frith (1996, p. 203-204) também valoriza o papel da recepção, entendendo que “enquanto ouvintes, nós performatizamos a música para nós mesmos”. E corpos envolvidos na performance da música mimetizam e se envolvem de acordo com “as convenções de comportamento indexadas pelo gênero musical em questão”. (LIMA, 2007, p. 73)

Essa performance acionada na conveniência do baile de *soul*, na noite do final de semana, no momento de lazer – portanto, de caráter fluido e transitório –, está implícita no estilo e dramatiza uma identidade realizada na

linguagem, na subjetividade e na comunidade. Ao mesmo tempo em que a lógica performática identitária é calcada nos processos de subjetivação efêmeros e líquidos da subjetividade contemporânea, ela encontra certa coerência em contextos de enunciação e situações comunicacionais. A performance atualiza o corpo e nele inscreve os processos de identificação, criando um efeito de presença das encenações e vivências dos discursos. Na dimensão performática, corpórea e material, são materializadas as identidades que conformam os estilos. Estilos que se baseiam na exposição pública de linguagens, nos gestos, nas sensibilidades em que se inscrevem, nas identidades e em “[...] um corpo em ação gerando uma camada sensível sobre a qual repousam crenças. Por isso a noção de movimento – e o contínuo entre performatividade e performance – na base de ligação entre indivíduos”. (JANOTTI JUNIOR; SOARES, 2014, p. 10) Cabe aos atos e experiências performáticas, pois, o momento de partilha do sensível, e o cinema da época foi responsável por uma ancoragem desses sentidos e sensibilidades para a juventude *black*.

Black movies

Filmes como *Shaft*, *Super Fly* ou o documentário *Wattstax* fizeram sucesso na cena da Black Rio, bem como outros filmes americanos do gênero cinematográfico *blaxploitation*. Muitos desses filmes eram frequentemente exibidos antes de alguns bailes, seguidos por debates, ou imagens e clipes eram projetados em telões, servindo como pano de fundo e um acompanhamento visual para as músicas tocadas nos bailes.

Há quem viva apenas de exibir esses filmes antes dos bailes soul. Quem os têm pode pedir qualquer preço, mercado aberto à especulação. O conhecido Messiê Limá, (branco), que detém também filmes sobre artistas negros particularmente importantes para o Soul Power (Marva Whitney, Mongo Santamaria e outros) ganha, segundo Nirto, um dos donos da equipe Soul Grand Prix, que o contrata para essas exibições, Cr\$ 500,00 em cada apresentação. Segundo um outro componente da equipe, Limá ganha, na verdade, Cr\$ 1 mil 500 e segundo os seguidores habituais dos filmes e alguns amigos

de Messiê Limá, ele ganha de Cr\$ 2 mil a Cr\$ 3 mil. (FRIAS, 1976, p. 4)

Wattstax nunca foi exibido comercialmente no Brasil, mas esse documentário teve uma importância fundamental para a juventude negra da época, não só por seus longos números musicais, mas por mostrar um retrato vívido da maneira como negros americanos se vestiam, dançavam e se comportavam. Outros filmes, como *Claudine* (1974), com músicas de Gladys Night e Curtis Mayfield; *Melinda* (1972), sobre a vida no Harlem; *O chefão de Nova Iorque* (1973), com músicas de James Brown e cujos vilões eram os brancos; *Slaughter* (1972), com Jim Brown e músicas de James Brown; e *Black Samson* (1974), sobre a violência nas ruas, integraram o movimento cinematográfico *blaxploitation* e criaram uma marca para o gênero.

A estética cinematográfica do *blaxploitation* pretendia representar a realidade das comunidades negras urbanas americanas, também simbolizando o momento de luta pelos direitos civis e contra a segregação racial dos anos 1970. Os filmes também se baseavam no mote “negro é lindo” e apresentavam novos padrões de beleza, moda e comportamento, em oposição à hegemonia da estética “branca” hollywoodiana. E, de fato, o ápice do *blaxploitation* coincidiu com a decadência de grandes estúdios de Hollywood, atraindo novas plateias para os cinemas. Muitos conglomerados do cinema americano estavam à beira da falência e, como solução, abriram suas portas para filmes independentes de baixo orçamento, mas com temáticas diferenciadas e roteiros criativos. Os primeiros filmes *blaxploitation* foram um sucesso e incentivaram os estúdios a produzir mais de 200 filmes do gênero até 1975, estimulando inclusive produções independentes. A produção em série levou também à realização de películas de gosto duvidoso e de menor orçamento, como as comédias escrachadas *Black Dracula*, *Black Shampoo*, *Black Lolita* e até mesmo *Black Gestapo*.

Em geral, esses filmes tinham baixos orçamentos, mas geravam muito lucro, tornando-se sucesso rapidamente, como *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), dirigido e protagonizado por Melvin Van Peebles, um dos filmes seminais do gênero. *Super Fly*, de Gordon Parks Jr. – mesmo diretor de *Shaft* –, lançado em outubro de 1972, superou as bilheteiras de *O poderoso chefão*,

de Francis Ford Coppola, naquele mesmo ano¹ – e inspirou o lançamento de *The black godfather*, em 1974, uma versão negra de *O poderoso chefão*. Além de mostrar a realidade dos guetos, os filmes em sua maioria, possuíam elencos formados por atores negros em papéis protagonistas – os brancos, quase sempre, quando apareciam nos filmes, interpretavam vilões ou antagonistas – e eram também dirigidos e produzidos por afro-americanos.

O cinema *blaxploitation* também ficou marcado por filmes policiais protagonizados por anti-heróis violentos e mulherengos, que agiam nos limites da moralidade e da lei, mas que também eram carismáticos e bem-humorados, ganhando humanidade e representando hábitos e costumes dos bairros negros. Gírias e palavrões faziam parte dos diálogos, que também ganharam protagonistas negras interpretadas por atrizes de beleza e sensualidade notáveis, como Pam Grier (*Foxy Brown*, 1974) e Tamara Dobson (*Cleópatra Jones*, 1973). Com a consolidação do gênero, a produção cinematográfica *blaxploitation* aumentou, abrindo espaço para a produção de filmes de outros gêneros tendo negros em papéis principais, como comédias, faroeste e mesmo obras com temática de realismo social.² Os filmes também reservavam lugar especial para a música, e as trilhas sonoras compostas por artistas famosos representavam um atrativo a mais. James Brown fez a trilha de *O chefão do gueto*, Curtis Mayfield foi responsável pela música de *Super Fly* e Isaac Hayes ganhou um Oscar com a canção-tema de *Shaft*.

Os cabelos afros imensos, as calças boca de sino, cores psicodélicas, os sapatos plataforma para homens, os decotes profundos, vestidos justos e

1 O sucesso de *Super Fly* se deu mais pelo boca a boca do que por uma campanha promocional do estúdio, o que foi um feito surpreendente para a época. O filme contava a história de um traficante que conseguia enganar a máfia, e o estilo do protagonista marcou época. O *slogan* do filme era “*He’s got a plan / To stick it to the Man*” (“Man” aqui significava o “Cara”, que se referia aos brancos americanos), e a frase passou a ser adotada por jovens negros em todo o país.

2 No Brasil, os principais filmes *blaxploitation* que aqui foram exibidos, como *Shaft*, fizeram sucesso, mas não chegaram a influenciar cineastas. O único diretor que chegou a realizar um filme com ecos do *blaxploitation* foi Waldir Onofre, um diretor e roteirista negro, em *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975). O filme independente, de orçamento bem modesto, foi rodado em Campo Grande e chegou a obter um surpreendente sucesso nos cinemas nacionais. Apesar de apenas um dos protagonistas ser interpretado por um ator negro (Haroldo de Oliveira), o filme explorava relacionamentos inter-raciais e o humor, retratando a vida nos subúrbios, flertando também com as pornochanchadas do período.

minissaias para mulheres, que ostentavam longos cílios postiços e maquiagem forte, ressaltavam uma estética negra e criavam a linguagem visual do *blaxploitation* baseada no lema “*say it loud, I’m black and I’m proud*”. Era uma exibição pública da aparência que contrariava a invisibilidade imposta à comunidade afro-americana e à beleza negra. Os filmes eram marcados por cenas em que personagens negros humilhavam ou maltratavam seus antagonistas brancos, pelo uso de uma linguagem baseada em gírias e palavrões e ainda pela exibição de cenas de sexo irônicas ou mais explícitas, além de mostrar relações inter-raciais. Muitos roteiros também faziam frequentes referências e denúncias contra o racismo e contra a corrupção – especialmente da polícia branca institucional –, mostrando criminalidade e pobreza, eventualmente até endeusando marginais, como cafetões e traficantes. Por mais que os filmes *blaxploitation* reiterassem a representação de alguns estereótipos ligados aos negros, como a violência, a imoralidade e a sexualidade selvagem,³ bem como um privilégio ao excesso, representado no exagero das roupas, dos carros e armas, essas imagens ecoavam o contexto da época, e esse conjunto simbólico soava bastante subversivo, em matéria de contestação de um regime estético e comportamental hegemônico, mesmo que mantivesse o viés consumista do *american way of life*. A imagem dos negros nesses filmes não era subserviente ou passiva, e nessas representações cinematográficas, “o negro se torna dono da supersexualidade que o estereótipo lhe atribui. Sua machete lhe possibilita nunca abaixar a cabeça para o branco” (SOVIK, 2009, p. 24), dotando de positividade os atributos negativos. Na década de 1980, o gênero perdeu força, mas serviu para dar visibilidade a atores, diretores e compositores negros, ajudando na divulgação mundial do *soul* e do *funk*.

A fórmula do *blaxploitation* fez sucesso em outros países e contextos segregados por propor uma nova representação da negritude, mesmo que acionando algumas ideias que poderiam ser compreendidas como pejorativas, mas que foram reapropriadas de modo a positivar os atributos “negros”.

.....

3 Não só nas cenas, mas as trilhas sonoras também colaboravam para a afirmação de símbolos associados às representações do negro propostas pelos filmes de *blaxploitation* em relação à sexualidade do homem negro. Uma das frases da canção-tema de *Shaft*, composta e interpretada por Isaac Hayes, dizia: “*Who’s that private dick who’s a sex machine to all the chicks? SHAFT!*” (“Quem é aquele pinto secreto que é uma máquina de sexo para todas as garotas? *SHAFT!*”).

Mesmo que muitas das histórias girassem em torno de cafetões, traficantes, gângsteres e criminosos, geralmente eram personagens sensuais e charmosos, superdotados. *Shaft* rompia um pouco com essas características e, ao contrário, propunha um herói clássico negro, que buscava a justiça e agia dentro da lei, o que o tornou mais atrativo para um público mais amplo. Os filmes incorporavam atores jovens e propunham uma linguagem contemporânea, com gírias e expressões coloquiais usadas nas ruas, colocando a condução das tramas e os cenários das narrativas nos guetos e áreas pobres da cidade. Mesmo assim, a profusão de figurinos usados nos filmes representava a última moda da época, ligados a elementos de uma estética afro-derivada, que demonstravam uma valorização do consumo e do próprio corpo. As cenas de violência e sexo também davam um tom mais contemporâneo e libertário para os filmes, atraindo audiências mais amplas e priorizando a ação em detrimento do drama, o que concedia aos protagonistas uma posição de poder.

Moda e consciência

A consciência veio como moda

Jorge Watusi⁴

De forma geral, tem-se testemunhado na contemporaneidade o sucesso de gêneros musicais e artistas na indústria fonográfica cuja estética e discurso têm ido além dos eventos musicais, chegando a atitudes, práticas de consumo e vestuário que englobam “toda uma gama de estratégias de identificação através do consumo de bens desenvolvidos e divulgados para o público jovem”. (TROTТА, 2006, p. 34) O *rock and roll* foi um dos primeiros gêneros a demarcar um mercado jovem nos anos 1950, em que a roupa circunscrevia tanto uma moda derivada da música quanto um estilo que definia um pertencimento a um grupo, determinando valores e gostos. As diferentes estéticas das modas que acompanham os gêneros musicais reforçam os diferentes

4 Jorge Watusi, bailarino negro baiano. Ver citação em Risério (1981, p. 31).

estilos a partir da fixação de suas marcas no vestuário, comunicando e expressando aspirações, reforçando os ideais de cada época.

Nos anos 1970, a moda se diversifica e se voltava para a satisfação de necessidades de distinção e diferenciação, mas em signos menos elitistas, cujos valores buscavam demonstrar mais informação, criatividade individual e capital cultural do que econômico. Surge também uma nova relação do indivíduo para com a moda: no lugar da roupa representar *status* ou classe social, ela passa a ser parte da elaboração de uma imagem pessoal, o que gera a criação de vários focos criativos e referências estéticas diversas. Essa moda refletia também algumas demandas e era pautada pelos movimentos culturais e sociais desencadeados nos anos 1960, como o movimento *hippie*, o feminismo, o movimento gay e os movimentos negros e pelos direitos civis, que se articulavam a uma cultura jovem que questionavam o *status quo*. “Essa fragmentação do sistema traz consigo as modas jovens: modas marginais que se apoiam em critérios de ruptura com a moda profissional” (HELLMAN, 2009, p. 35) e que se abriam a interpretações pessoais de cada consumidor, incorporando traços de estilos de diferentes grupos sociais e culturais.

O *jeans*, um tipo de tecido originalmente utilizado para roupas de trabalhadores em minas, democratizou o acesso às tendências, quando estar na moda não significava mais ser elegante e tinha mais a ver com causar impacto emocional e simbólico. A novidade não vinha mais das elites e da alta costura, mas sim da moda das ruas, que incorporavam novos valores de consumo e ideais igualitários, mas também aspirações individualistas. O mundo dos esportes gerou inovações na fabricação de tecidos, mais elásticos, flexíveis e que demarcavam o corpo, explorando outras sensualidades. A arte moderna e a Pop Art, de cores fortes e contrastantes, desenhos geográficos e abstratos, valorizavam uma moda hedonista, libertária, irônica e espontânea, materializando nas roupas uma cultura do excesso e do exagero, como nas mangas bufantes, calças com amplas bocas, babados, cores fortes, lapelas pontudas, decotes profundos, brilhos e texturas.

A moda *black*, de certa forma, incorporava essas novidades, mas ainda valorizava uma elegância e uma preocupação com a indumentária como uma forma deliberada de diferenciar a juventude *black*, por exemplo, dos “*co-cotas*”, gíria da época que se referia inicialmente às meninas adolescentes e

passou a designar os jovens de classe média que curtiavam o *rock* e a praia, em parte influenciados pelo movimento *hippie* e pela contracultura, mas também pela recente cultura *surf*: “cocota e cabelo para fina [sic] não é com a gente”, declarou um entrevistado frequentador dos bailes *soul* a Frias (1976, p. 4). Existiam também os “bailes de cocotas”, que tocavam as últimas novidades do *rock*, divulgadas por rádios jovens como a Tamoio, a Mundial, a Rádio Ipanema e a América. Essas festas também tinham suas equipes de *rock*, como a equipe Khaunna, Sons e Efeitos, Jet Rock, The House of Rock, Conceção Erótica, e os bailes de Big Boy também atraíam os cocotas. Os ícones nacionais desse grupo eram as jovens atrizes Lúcia Brondi e Glória Pires, por conta do sucesso de suas personagens na novela *Dancin’ Days* (1978). “Os cocotas iam pros bailes de rock do subúrbio, tinham cabelo parafinado, visual meio surfista, usavam calça com o rego aparecendo. O negócio deles era só diversão”, relembra o DJ Marlboro, que frequentava os bailes de *soul*, mas se destacou no circuito do *funk* nos anos 1980. (SCHPREJER, 2009) A “calça cocota” se referia a um modelo de *jeans* com a cintura bem baixa, justa nos quadris, geralmente com a boca mais larga. Os rapazes podiam ter cabelos longos, e os frequentadores da praia começavam a usar cabelos parafinados (FRIAS, 1976),⁵ que davam um tom alourado às madeixas. A informalidade dos cocotas era oposta ao visual dos *blacks*, que eventualmente buscavam uma aparência mais formal e sofisticada ou uma apresentação mais exuberante e cheia de detalhes, cuja composição dos elementos compunha o ritual de preparação para a noite do baile, buscando um diferencial e um maior destaque. O jovem Hélio de Oliveira, então com 22 anos, que trabalhava como contínuo, narra para Lena Frias como se dava essa preparação:

5 O entrevistado Edson M. S., estudante de 16 anos, descreve para Frias (1976, p. 6) a visão pejorativa que os cocotas tinham entre os *blacks*: “A rapaziada que é mesmo da cor, que tem esse preconceito com eles, nem entra em festa de roqueiro. Roqueiro é cocota, white é drogueiro. Tem uns pretos que botam umas calças cocota e vão pra lá dizer que também são, mas eu acho que não pega bem pra eles. Será que eles não veem que o cabelo deles é duro também? Acho que eles queriam ter aquele cabelo de parafina, lisinho, caído pros lados! White tem é inveja do cabelo da gente, porque não pode fazer igual”.

a gente bota uns óculos escuros, um chapelão, um paletó diferente, lascado atrás, um terno branco e uma gravatinha borboleta, um casacão até o pé. Fica chamando atenção. É como a gente gosta. Calça tem que ser de boca estreita, na cintura, nada de calcinha de cocota. (FRIAS, 1976, p. 1)

Uma moda *black*, principalmente a que apareceu no Rio de Janeiro nos anos 1970, oscilava entre a influência dos cantores e artistas negros dos EUA e a incorporação de alguns elementos de várias estéticas africanas. Criada especialmente para enfatizar as performances na pista dos bailes, que logo alcançou as ruas, a moda dos *blacks*, em um primeiro momento, se propunha a reproduzir o visual dos cantores de *soul* mais famosos, como Isaac Hayes e, especialmente, James Brown. Esse estilo se baseava na encenação de uma estética e de uma beleza negra ideal, de acordo com alguns padrões de consumo cultural globalizado, com base na cultura afro-americana. “Começamos a ditar moda [...]. O que a gente via acontecer no Harlem, a gente começava a jogar para cá”, relembra Nirto em depoimento a Essinger (2005, p. 24), um dos donos da equipe SGP. Quanto mais elaborada a roupa, mais próxima ela estava da indumentária dos ídolos negros americanos, o que enfatizava o acesso a diferentes informações e a criatividade individual, além de ostentar um certo poder aquisitivo que concedia aos participantes da cena *black* um capital cultural e simbólico distintivo. A moda *black*, assim, mantinha um compromisso significativo com a juventude negra suburbana, mas estabelecia também um diálogo com os valores da classe média, de cujas referências os participantes ora se distanciavam ora se aproximavam.

Para se distinguir por meio do visual, muitos se inspiravam nas capas bordadas e veludos brilhantes de cores berrantes como as usadas por James Brown, ou modelos que imitavam a capa de Rufus Thomas no filme *Watts-tax*, vermelhas, até à altura dos joelhos. O terno ou traje mais social, especialmente no contexto dos bailes *black*, caracterizava uma forma de inserção dentro de um modelo aceito socialmente, mas sem deixar de afirmar uma diferenciação. Nesse ato de adaptar, traduzir e atualizar peças de vestuário que inicialmente eram utilizados por grupos de maior poder aquisitivo, havia uma apropriação cultural lúdica e irônica que propunha uma inserção, mesmo que transversal, a uma estética e a um mercado de consumo massivo

de bens culturais. Muitos ostentavam ternos vistosos, chapéus de aba larga e joias como anéis, correntes e relógios, inspirados pelo visual de gângsteres dos anos de 1930 e 1940 e dos cafetões negros (*pimps*) americanos, como revela o cantor Gerson King Combo em depoimento a Essinger (2005, p. 25): “Eu era um dos crioulos mais bem caracterizados, com capa e chapéu de lontra, aquele visual do cafetão americano”. Sobre as apresentações do cantor, Essinger (2005, p. 40) dá mais detalhes:

Chegava ao baile em carros de luxo da época, como Dodge Dart, Galaxy e Mustang, e levava um *entourage* ‘de 21 crioulos’ – entre eles os músicos de sua banda (a União Black), um auxiliar de palco, um mordomo (para trocar suas roupas ao longo do show) e seis seguranças (três de cada lado do palco).

Gerson King Combo também copiava, deliberadamente, os passos do ídolo James Brown, que usava uma longa e brilhante capa de cetim ou veludo e também trocava de terno inúmeras vezes no palco, tornando suas performances ao vivo uma experiência inédita musical e também visual.⁶ Os artistas de *soul*, nos anos 1960, costumavam utilizar roupas mais formais, seguindo o padrão estético dos cantores brancos norte-americanos do *pop* e do *rock’n’roll*. Ternos bem cortados, ajustados, em tons sóbrios, vestidos longos e sensuais para as mulheres eram usados no intuito de tornar os cantores negros mais “palatáveis” para o público branco. A elegância, o luxo e o *glamour* nos trajes se tornou uma estratégia bastante utilizada pela Motown, que investia em fórmulas musicais mais comerciais e populares e tentava trabalhar a imagem dos seus artistas nesse sentido. James Brown também usava ternos e roupas sociais no começo de sua carreira, mas preferia ostentar calças bem mais apertadas do que o usual na moda da época. Em suas apresentações, acompanhado pelo trio vocal The Famous Flames, é possível perceber a modelagem mais ajustada nas pernas e de comprimento mais curto

6 O apuro com a própria indumentária, bem como com o visual da banda que o acompanhava, foi a marca da trajetória midiática de James Brown. Conta-se que se um dos músicos não estivesse com os sapatos devidamente engraxados e brilhantes para o *show*, deveria pagar uma salgada multa ao cantor.

quando comparada à das calças dos outros cantores. A ideia era que as calças não atrapalhassem os passos velozes, valorizando os movimentos e também chamando a atenção para as pernas, como forma de ressaltar as formas corporais e criar uma imagem mais viril e sensual para o cantor.

Nos bailes, as calças mais curtas e ajustadas, com a boca mais estreita (BAHIANA, 2006, p. 304), também eram uma preferência entre os jovens frequentadores, ao contrário das célebres calças boca de sino, que marcaram a década de 1970, um ícone das discotecas e também do movimento *hippie*. Confeccionadas em tecidos associados a uma ideia de elegância, como linho, brim ou tergal, as calças vincadas e bem passadas demonstravam qualidade da roupa, apuro e cuidado com a aparência, mesmo que tivessem cores fortes ou fossem combinadas com peças coloridas e chamativas. O *jeans* começava a se popularizar e era sinônimo de lazer, descontração e juventude, se tornando primeiro moda entre os adolescentes de classe média, para depois chegar aos bailes. As calças *jeans* mais desejadas eram as da marca americana Lee, que só eram achadas no Brasil via contrabando de revendedores e, apesar do alto preço, viraram febre; naquele tempo, se dizia “calça Lee” no lugar de calça *jeans*. Dom Filó, inclusive, conseguiu fazer algum dinheiro revendendo calças Lee compradas no câmbio negro. A modelagem americana, no entanto, não se adequava ao gosto e ao padrão de corpo brasileiro, e era preciso ajustar algumas partes da calça em costureiras, especialmente na região da boca, e, no caso dos modelos femininos, eram apertados na parte de trás, a fim de ressaltar e valorizar os glúteos.

Mesmo que o estilo dos *blacks* não se baseasse em uma apropriação direta de traços culturais nacionais, já que era inspirado na moda das ruas nova-iorquinas e refletia a escolha de uma nova aparência, “capaz de negar simultaneamente o surrado traje do malandro carioca e o uniforme colonial das escolas de samba” (BLACK RIO, 1978, p. 154), é interessante notar que, nos anos 1920 e 1930, o uso de calças de boca estreita era um costume negro, usada por malandros e capoeiristas, da mesma forma que a preocupação com a elegância. A boca mais estreita das calças, segundo Noronha (2003, p. 134), impedia que, na luta, o malandro fosse derrubado pelas pernas. Ou seja, o modelo de calça demarcava uma afiliação a uma identidade específica e a um certo tipo de comportamento tido como marginal e, portanto, chamava

a atenção da polícia, que prendia qualquer indivíduo que usasse esse tipo de roupa, somada a outros elementos da indumentária.⁷ Da mesma maneira, calças boca de sino também não eram favoráveis à performatização dos passos de dança na pista, pois eram mais justas na perna, e modelos mais folgados eram mais confortáveis para a performance dos bailarinos. E, mais importante, as calças de maior comprimento poderiam ocultar os sapatos, que mereciam destaque na cena dos bailes.⁸

Os sapatos tinham importância fundamental no contexto do Black Soul. Chamados de pisantes ou “cavalo de aço”, esses calçados eram inspirados nos sapatos plataforma, com saltos grossos e altos, ou possuíam solas com várias camadas, “andares”. O nome “cavalo de aço” pode também ter sido adotado como referência à novela global de mesmo nome, exibida em 1973, na qual o personagem interpretado pelo ator Tarcísio Meira usava sapatos de grossas solas de borracha. Pisantes coloridos ou brancos, mas o mais comum eram os coloridos, de tons contrastantes – “rosa, rosa e roxo, amarelo ovo, verde-limão, azul e creme, lilás, todas as combinações imagináveis” (FRIAS, 1976, p. 5), o que também levou a outro apelido para esse modelo de calçados: “salada de frutas”. Quanto mais altos, mais o bailarino se destacava em meio à multidão dos bailes. Não eram muitos os lugares onde esse modelo específico de sapato poderia ser encontrado, e os locais mais famosos (talvez os únicos) que confeccionavam esse tipo de calçado eram duas lojas: a sapataria Pinheiro, na Galeria São Luiz, em Madureira, e a loja do Sousa, no centro da cidade. Nessa composição, os sapatos, que eram bastante caros, deveriam ser

7 A roupa ajudava a manter a identidade do grupo de maltas de capoeiras que eram comumente vistos “usando calça larga de boca fina (a chamada calça boquinha, com bolso muito fundo, no qual cabiam fumo, dinheiro, cartas e a navalha), paletó sempre aberto, botina bico bem fino e lenço no pescoço. Este lenço, ou mesmo a camisa, devia ser de seda, já que, segundo corria nas ruas, o tecido cegava o fio da navalha. A roupa era sempre branca, porque traria marcadas as quedas no chão da rua”. (NORONHA, 2003, p. 114)

8 Dom Filó, em entrevista a a Ribeiro (2008, p. 168), explica: “O visual do Black tem todo um sentido. E por que a calça era apertada? Exatamente para aparecer o sapato. Sendo boca sino era apertada, era difícil de colocar, pois era uma calça muito justa para passar o movimento das pernas, para mostrar o brilho das pernas. Ali você identificava o dançarino e na hora de dar o ‘espagete’ que é quando você abre as pernas e dá o ‘espagete’, tem todo um contexto, na dança e na expressão da roupa”.

impecáveis, envernizados, brilhantes.⁹ “Porque a parte mais importante do black era o sapato. Era o ‘tchan’. Não existia tênis na época. Ninguém ia de tênis. Então você tinha que fazer um sapato. Ele era feito sob medida, duas cores, três cores e, geralmente, em verniz”, conta Dom Filó em entrevista a Ribeiro (2008, p. 168).

Na época, calçados, ainda mais sob medida, não eram itens de valor muito acessível, mas os jovens se esforçavam para adquirir os sapatos, que, inclusive, favoreciam uma melhor performance durante a execução dos passos de dança. “Meu sapato? Custou Cr\$ 250,00. Eu ganho salário. Mas eu tenho um mais bonito, de três andares. O pessoal sabe que eu me amarro e me deu de aniversário. Eu nem pude falar. Eu fiquei tão feliz...”, conta um jovem morador da favela Dona Marta, em Botafogo, balconista de farmácia para Lena Frias (1976, p. 5). Solados de couro facilitavam o deslizamento na pista, mas também faziam uso do recurso de fixar chapas de metal no solado, na região do salto e da frente do calçado – por isso, “cavalo de aço” –, que ajudavam a movimentação e facilitavam os giros quando em contato com o chão liso, relembrando comentário de Risério (1981, p. 28):

O pessoal escrevia firme nos salões, envergando o traje típico da onda, cabelo ouriçado sob boné ou chapeuzão, calça de cintura alta e boca larga, camiseta de lastex, sapato, digo, pisante colorido, de nome ‘cavalo de aço’, salto altíssimo, com uma chapa de metal no bico e outra no salto, de modo a melhor deslizar em ágeis e desconcertantes passos de dança, a exemplo do chamado ‘agilidade no sabonete’, em si mesmo um minishow filigranado de virtuosismo rítmico e corporal.

Confeccionar peças sob medida, customizar, modificar e personalizar eram práticas habituais dos jovens para tentar seguir a moda da Black Rio. Recorrer a costureiras e alfaiates era comum e, como conta Ras Adaauto em

9 “Os pisantes de dois, três, quatro andares, feitos à mão, modelos especiais, custam de Cr\$ 250 a Cr\$ 600 nas lojas do Sousa e do Pinheiro, no centro da cidade e em Madureira; só a filial do Pinheiro na Galeria São Luis, em Madureira, está vendendo, por semana, cerca de 500 pares de sapatos especiais para os black”. (FRIAS, 1976, p. 4)

entrevista à autora – concedida em 21 de fevereiro de 2016 –, a família ajudava bastante: “*Quem costurava minhas roupas era minha mãe. [...] Muitas das roupas as próprias pessoas inventavam, e surgiram modistas e estilistas com as suas modas black*”. Para ficar na moda e usar as famosas calças boca de sino, Oziléia Souza mandava colocar nergas nas calças. “*Ficava muito mais barato, a gente não podia comprar roupa nova sempre, e reaproveitava peças usadas*”. Dom Filó, em entrevista concedida a Ribeiro (2008, p. 163), também comenta que muitos usavam camisetas de malha rudimentarmente pintadas à mão, com imagens copiadas das capas dos discos de *soul* ou até mesmo com frases que reportam ao movimento negro norte-americano, como “*Black is Beautiful*”. “Você tinha na época, muito pouca opção de roupa. Não tinha silk screen, não tinha nada. [...] Eles pintavam aquelas camisas coladas no corpo, que eram malha Hering mais baratas”. Outra opção frequente era personalizar as roupas de maneira criativa:

As roupas, de um modo geral, são de tecido barato, pois as despesas com os sapatos não deixam muita margem a luxos complementares por parte da população Black carioca, constituída, em sua grande maioria, de bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório, empregadas domésticas. Exóticos, isto sim: velhos paletós bordados com frases-chave da *soul music* (os black sabem tudo sobre o soul, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos; sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira), camisetas toscamente pintadas a mão, chapéus, óculos escuros em modelos americanos, coletes, bengala como complemento. (FRIAS, 1976, p. 4)

A confecção e customização de roupas em casa com tecidos comprados em lojas populares, assim, tornou-se a solução mais comum e já era uma prática bastante difundida entre as classes mais baixas, visto que roupas de lojas de departamento e butikues eram caras. As pessoas tinham menos opções de consumo, menos peças em seus guarda-roupas, e a utilização de acessórios diversos dava um tom mais diversificado e moderno ao visual, como óculos escuros, coletes, gravatas borboletas, suspensórios, bengalas e chapéus, que

ajudavam a dar destaque os bailarinos na pista de dança. O *Jornal do Brasil* assim descreve a indumentária dos frequentadores de um baile realizado em 1976: “roupas as mais exóticas, que incluíam casacos feitos com chenile, veludo ou peles e velhas capas de chuva, de xantungue, improvisadas em capotes; e toucas de banho, de plástico e coloridas, usadas a modo de boina ou boné”. (O SOUL..., 1976, p. 20)

“O resultado são fantasias individuais sempre renovadas, roupas descobertas no fundo de algum baú, ou acessórios adquiridos em lojas tão prosaicas e óbvias como as da praça da Bandeira”. (BLACK RIO, 1978, p. 154) Para Risério (1981), a utilização do artesanato e da customização de roupas e acessórios, além da combinação de diversos elementos, pode ser compreendida como uma reação consciente contra a indústria, comércio e tecnologia, em que se buscava uma moda mais individualizada, singular, não padronizada em relação aos modelos prontos de fábrica, uma tônica da moda dos anos 1970. A ideia era se opor a uma “gramática” imposta pelo capitalismo, aumentando possibilidades de combinações e criatividade. Ao mesmo tempo, representava o desejo de ingressar em uma moda a partir de soluções alternativas mais baratas a um público de menor renda. “O surgimento marginal de novos estilos vestuais, até que estes eventualmente venham a ser absorvidos pelo circuito industrial, implica, necessariamente, no recurso à prática artesanal, ao fabrico doméstico de roupas”. (RISÉRIO, 1981, p. 102)

Porque a partir de determinado momento a gente começou a criar a nossa própria maneira de vestir. Que era muito elegante. Porque era uma roupa que batia com a gente. Diferente de você chegar ali e comprar uma roupa numa butique. Era diferente você comprar uma roupa numa loja. Você fazia a sua roupa. A calça vinha na sua medida, o sapato vinha na sua medida, os sapatos eram umas obras de arte porque eram sapatos com tom sobre tom que eles chamavam de salada de frutas.¹⁰ (RIBEIRO, 2008, p. 161)

Ao final da década, alguns empresários, de olho no sucesso do *soul*, decidiram investir na moda *black*, como contou Mauro Taubman, estilista e

.....
10 Depoimento de Mr. Funky Santos.

dono da marca Company, em novembro de 1978: “Abrimos um departamento especial para vender a moda black e aos poucos lançaremos roupas bem sensuais em tecidos aderentes”. (BAHIANA, 1980, p. 49) Mas as iniciativas acabaram sendo frustradas e as estratégias de *marketing* tiveram que ser redirecionadas com o declínio da cena *soul* e a ascensão da discoteca no cenário musical carioca. De qualquer sorte, a moda *black* reproduzia parâmetros do universo *fashion* mundial, bem como da cultura jovem da época, que valorizava o corpo e o realce das formas, especialmente com a utilização de tecidos sintéticos como o veludo, *nylon*, elastano e *lycra*. Especialmente o poliéster se tornou bastante popular, pois era mais barato e foi muito usado na confecção de camisas de botão, de modelagem mais ajustada, com golas pontuadas e estampas floridas, psicodélicas e geométricas, utilizada por homens e mulheres.

A década de 1970 também foi marcada pelo crescimento da moda unissex, que correspondia a um sentimento da época ligado a idealismos, contestação social e transformações, com ênfase na questão da igualdade de gêneros. Apesar da frequência dos bailes ser predominantemente masculina (BLACK RIO, 1978, p. 154), o estilo *soul* chegou a homens e mulheres, em que ambos poderiam usar as mesmas roupas, em especial calças e ternos de corte mais acinturados. Havia ainda os macacões – chamados de peça única –, popularizados por James Brown, geralmente de cores fortes e modelagem justa, e, a exemplo do astro, os *blacks* usavam a peça aberta na parte superior, deixando o tórax à mostra. Havia uma deliberada exibição do corpo e da sensualidade, como forma de exercitar novas sexualidades, especialmente no caso dos homens. Risério (1981, p. 104) relembra que, naquele momento, homens começavam a retomar o interesse pela estética, pela moda e beleza, com a marca do exibicionismo e da expressividade corporal, com certo apelo erótico, especialmente no caso dos jovens negros, assim como os *hippies* na década passada.

É interessante notar que, enquanto o diferencial das mulheres que frequentavam a cena *black* era a utilização de roupas típicas do guarda-roupa masculino, os homens se permitiam uma estilização maior, ostentando visuais menos discretos – especialmente em oposição às roupas de trabalho –, com brilhos, brocados, texturas e cores diferenciadas e modelagens justas,

marcando o corpo, o que, até então, era uma estética mais associada à moda feminina em geral. Os ternos brancos foram reapropriados da tradição dos malandros, enquanto paletós e sobretudos longos e bem cortados já faziam referência direta a uma noção de elegância burguesa reconfigurada no processo de ascensão econômica dos negros americanos. “Eles se sentiam gente, se sentiam maravilhosamente gente, porque nunca se usou terno e gravata, não tinha oportunidade”, como relembra Gerson King Combo em depoimento a Rita Ribeiro, (2008, p. 161). O terno e a gravata, no contexto da cena *black*, mesmo em cores vibrantes e detalhes que tendiam a um exagero, era uma forma de distinguir o traje do tédio do mundo cotidiano do trabalho, mas, ao mesmo tempo, emulava a possibilidade de ascensão social, justamente ao usar um tipo de traje que não era utilizado em suas vidas diárias – o terno do executivo, do advogado, do *businessman*.

Falando sobre o surgimento dos estilos negros, há similaridades nesse tipo de construção tanto no contexto brasileiro quanto norte-americano. Ostendorf (2000, p. 219) lembra como as vestimentas negras, durante a escravidão, possuíam características como o uso de cores brilhantes e “descombinantes”, justaposição de peças de roupas e a tendência à criação de um modo de vestir que não buscava a discrição, mas chamar a atenção. Essas características, segundo o autor, invocavam possíveis tradições de costumes da África Ocidental, combinados com tendências específicas da experiência diaspórica no Novo Mundo, em que mostrar o que se possuía e chamar a atenção quando em público era uma forma de expor um certo capital simbólico ou até mesmo posses materiais. As sociedades escravocratas davam à roupa, assim, uma função cultural sobredeterminada, pois as transgressões sociais por meio da vestimenta “adquiriam um significado existencial político e uma urgência social” (OSTENDORF, 2000, p. 219) e até mesmo ofereciam uma possível sensação de liberdade – como o que ocorre durante o carnaval, por exemplo, em que fantasias luxuosas encenariam outros modos de existir.

Há semelhanças entre a experiência negra norte-americana e a brasileira, em que mesmo os mais pobres se esforçavam para ter ao menos uma boa vestimenta que seria usada aos domingos, nas missas católicas ou cultos pentecostais – a “roupa da missa” –, momentos de convívio coletivo de comunidades que se organizavam em torno de rituais religiosos. A roupa e a forma de

se apresentar publicamente possibilitavam a aquisição de respeito e demonstravam um domínio de códigos sociais que promoviam uma inserção social em grupos variados, demarcando identidades tanto por meio do exagero e da ruptura, quanto pelo exercício de cópia de determinados padrões como forma de imitação das classes de maior poder aquisitivo, em uma tentativa de subversão de hierarquias de cor e classe.

Estar “bem vestido”, ao longo da experiência diaspóricas, tinha uma importância fundamental na trajetória da memória da escravidão e pós-escravidão. Usar boas roupas significava ter dinheiro e, portanto, estar longe da marginalidade, da criminalidade e da ilegalidade. Ter uma “boa aparência” se alinhava a uma ideia de inserção na sociedade, no mundo do trabalho, pertencer a uma “boa família”, ser respeitador (e respeitado), cumpridor dos seus deveres e, portanto, digno de confiança. Mesmo que na fugacidade de uma festa noturna, usar boas roupas emulava a sensação de pertencer a uma classe mais privilegiada, ou de ser reconhecido como um cidadão dotado de direitos. Ao mesmo tempo, denotava um momento de liberdade e criatividade, quando a opção era pelo choque e pela provocação no visual em relação à homogeneização do cotidiano. Uma oportunidade de se destacar e garantir uma maior visibilidade no espaço da cena: “O maior sonho de cada Black é lançar, isto é, apresentar uma roupa ou um detalhe original no vestir, para ser imitado pelos demais”. (FRIAS, 1976, p. 5) Obviamente, a utilização da roupa e da aparência também representava um recurso a mais dentro da “economia da atração” durante a noite, em que a beleza e a criatividade poderiam trazer maiores ganhos em disposições de afetividade e relacionamentos. A ideia era subverter significados dominantes e valorizar traços que, fora daquele espaço, poderiam ser ridicularizados ou causar estranhamento, inspirados em uma estética e em atos de consumo influenciados pela cultura afro-americana. Muitas dessas imagens chegavam a esse público por meio de capas de discos de *soul* americano, revistas negras e, ainda, através do cinema.

Tanto os astros negros do cinema quanto os líderes dos movimentos políticos inspiravam os jovens *blacks* cariocas. Dom Filó e os companheiros da SGP usavam um visual totalmente preto, com jaquetas, botas e boinas, inspirados nos Panteras Negras, e circulavam pelas ruas da cidade causando comoção e ostentando “grossos cordões, cabelos volumosos e sapatos de saltos

bem altos. Para completar, andavam num automóvel Galaxy preto com os vidros escurecidos”. (ESSINGER, 2005, p. 30) A exuberância das indumentárias masculinas nos bailes era contraposta ao esmero nos acessórios chamativos, na apresentação dos cabelos e na maquiagem usada pelas mulheres, em tons brilhantes e cores fortes. Inspiradas pelas divas da *soul music*, como Diana Ross, e por atrizes negras, como Pam Grier, muitas usavam *glitter* em olhos carregados, grossamente delineados e emoldurados por longos cílios postiços, com sobrancelhas extremante finas, deixando os olhos em destaque. Muitas mulheres chegavam a raspá-las, para redesenhá-las com lápis, levantando o arco da sobrancelha.

Para além das referências americanas, a cultura africana também influenciava a moda *black*, mesmo que lateralmente. Batas e calças coloridas, com estampas que rememoravam uma arte de estamparia africana, também eram usadas pelos jovens, junto a outros elementos. “Aqui todas as combinações são possíveis, e trancinhas coloridas de contas podem perfeitamente se combinar com uma blusa Fiorucci, assim como abadás caírem levemente sobre jeans”. (RISÉRIO, 1981, p. 104-105) Acessórios como cordões, pulseiras e brincos também marcavam uma estética africana, como a utilização de colares de madeira e marfim e de contas brancas, justos ao pescoço – moda que foi incorporada pelas novelas, quando o acessório passou a ser usado pelo galã e ator Mário Gomes na novela *Duas vidas*, exibida pela Rede Globo entre 1976 e 1977, na qual interpretava o papel de um cantor. Os turbantes e amarrações com lenços voltaram à moda e foram também incorporados pelas frequentadoras da cena *black*, combinados com elementos de uma estética jovem contemporânea internacional.

Na Europa, desde o século XVIII, já havia referências ao uso de turbantes, primeiro por marinheiros e navegadores, após contato com os povos do Oriente, mas logo passaram a ser usados pelas damas francesas. Os turbantes foram introduzidos no mundo da moda em meados dos anos 1920, por conta da influência oriental no vestuário da época, introduzidos pelo estilista Paul Poiret. Nos anos 1940, foi a vez de Carmen Miranda trazer o turbante e amarrações apropriados da cultura das baianas negras, influenciando mulheres em todo o mundo e tornando o turbante sinônimo de sofisticação e referência de luxo. Entre os anos 1960 e 1970, uma nova onda da moda étnica

reintroduziu os turbantes nas passarelas, especialmente reapropriados por Ives Saint-Laurent, inspirado pela cultura do Marrocos e do norte da África.

Historicamente, diversos modelos de turbantes eram usados por diferentes povos ao longo do tempo, como persas, árabes, argelinos, judeus, tunisianos, de inúmeras maneiras, antes da era cristã, sendo predominantes na indumentária masculina. Os turbantes eram utilizados como indicadores de afiliação étnica e posição social – como tribo, casta, reino –, da mesma forma que podiam simbolizar uma determinada religião. Mas podiam ser apenas adereços de moda ou simples proteção contra o sol. No Brasil e na América, os turbantes chegaram por meio da escravidão africana, herança de povos iorubás e malês (muçulmanos), e eram rotineiramente usados com amarrações simples, compondo o traje de trabalho. Nas religiões de origem africana, o uso do turbante se reconfigurou e se tornou uma marca tradicional dos terreiros, ganhando um *status* simbólico e religioso na umbanda e candomblé, fundamentais territórios de preservação da cultura afro. Assim, os turbantes permaneceram na cultura brasileira como um símbolo de uma africanidade e de uma negritude e foram apropriados nos anos 1970 em um sentido de luta e afirmação racial. Diferentes amarrações de turbantes compunham o visual das mulheres nos bailes.

Pode-se afirmar que a moda soul, como toda moda, mantém uma relação direta e ininterrupta com o costume. Mas, por seu compromisso específico com um grupo étnico em condição minoritária, o diálogo estabelecido é duplo ou, se se prefere, referido a dois diferentes costumes ou tradições. De um lado, a moda soul dialoga com o costume dominante na sociedade envolvente, tomando-o como referência a partir da qual procura se distanciar e diferenciar. De outro lado, ela evoca – e dialoga – com o costume e a tradição nos quais o grupo vai buscar resgatar sua originalidade e o que seria sua autenticidade. (GIACOMINI, 2006, p. 201)

Em um primeiro momento, a indumentária *black* servia apenas para uma performance restrita à noite e aos bailes. Mas, aos poucos, a exibição pública desse estilo na paisagem urbana se tornou uma forma de anunciar a condição de ser um *black* e um frequentador da cena também em outros espaços para

além dos bailes, o que permitia, para Giacomini (2006, p. 199), “de um lado o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes”. Essa demarcação da diferença no cotidiano, aos poucos, se torna quase essencial para os frequentadores dos bailes, na construção não apenas de performances identitárias, mas também como formas novas de ocupar o espaço público.

Em muitas culturas negras nas Américas, é notável a preocupação com a questão visual e a aparência, que criava uma possibilidade e um sentimento de inserção social em sociedades segregadas, como mencionado anteriormente. Na moda *black*, o brilho, o exagero, os detalhes não eram operadores de uma mera superficialidade, mas se tornavam fonte de prazer em modos de enunciação e posicionamentos perante o que se considerava bom ou mau gosto e também enfatizavam *status* cultural da moda, acionando valores relativos à alta e à baixa cultura, ao *kitsch* e ao chique, em maneiras sofisticadas de comunicar um estilo a partir de produções de sentido diferenciadas. Risério (1981, p. 101) conclui: “A indumentária era, enfim, uma plumagem artificial que se tornava, em si mesma, aviso e manifesto, espécie de fantasia ideológica, símbolo de inconformismo e afirmação de uma distância”. Nesse ponto, a roupa não só integrava os *blacks* à cidade, mas trazia uma nova marca para a paisagem urbana, a marca da diferença, atravessada por relações de poder e estratégias de visibilidade.

Cabelos politizados

Uma das formas de dramatização do estilo *black* residia na apresentação dos cabelos, que davam o tom mais “afro” dessa estética. O penteado, conhecido corriqueiramente como afro ou *black*, se tornou um instrumento estético baseado na afirmação positiva da ideia do “ser negro”, a partir de processos de autovalorização, representação e reconhecimento. (CARRERA; OLIVEIRA, 2013) Nesse contexto, o estilo de penteado *black power* se referia àquele utilizado por ativistas negros sul-africanos, americanos e brasileiros nos anos de 1960 e 1970, acionado no momento de uma redefinição dos signos de beleza no qual os cabelos afro ou naturais se tornaram uma maneira de construir autoestima e autoconhecimento. (TROTТА; SANTOS 2012) Assim, o

cabelo assumia centralidade como elemento fundamental na composição do estilo e do visual *black*, que, pela primeira vez, era usado ao natural, sem alisamentos e com maior volume. No auge do movimento *soul*, a maioria dos cantores negros, mesmo aqueles não deliberadamente ligados ao *funk*, haviam aderido ao penteado: de James Brown aos Jackson Five, chegando ao Brasil nas figuras de Tony Tornado, passando por Wilson Simonal, Jorge Ben Jor, Tim Maia, Gilberto Gil – que tingiu uma estrela branca no cabelo. Antes disso, ainda nos anos 1950, artistas como Nina Simone e Miriam Makeba passaram a usar seus cabelos naturais publicamente, dispensando o uso de perucas e alisantes, como um símbolo de orgulho e autoafirmação negra.

O cabelo retém em si uma das marcas mais distintivas e significativas da população afrodescendente no contexto diaspórico. E nas discussões em torno do combate ao racismo, o apelo à naturalidade do corpo negro trata o cabelo como uma construção ideológica e política de afirmação, demarcando um pertencimento a uma comunidade. Exibi-lo ao natural publicamente encenava, portanto, uma crítica às estruturas hegemônicas. A ideia de naturalidade aqui implica em uma percepção de uma estética ainda sim produzida, só que coerente com uma idealização do espontâneo (SANTOS, 2000), em oposição a uma artificialidade atribuída ao padrão branco-ocidentalizado de beleza e uma crítica à manipulação do corpo por ferramentas e produtos químicos a fim de se adequar a essa padronização. Os partidários dessa concepção da naturalidade acreditam que, por meio da politização da consciência racial e do próprio corpo negro, podem chamar a atenção para a importância da negritude e para as pautas do movimento. Assim, destacavam o uso de uma textura mais próxima ao natural em uma leitura ideológica da construção de uma identidade negra ideal. Essa estratégia se relacionava a uma demanda por reconhecimento de uma autoimagem construída positivamente, em sociedades que desvalorizavam a aparência negra. A naturalidade, aí, se referia mais a um atributo simbólico, pois não significava a total ausência de interferências estéticas. Estas seriam de outra ordem, que não modificariam a estrutura, mas realçavam a textura original, especialmente enfatizando a diferença em relação ao cabelo liso. Usar, assim, o cabelo “natural” era uma forma de comunicar uma intervenção nas hierarquias de cor que definiam o “bom” e o “ruim” em matéria de estética capilar, e o cabelo era convertido

em uma espécie de mediador entre uma aparência física e um discurso da negritude.

No contexto brasileiro, o cabelo, mais do que a cor da pele, é visto como marca indelével da condição física negra. Para Nogueira (2007), existiriam dois tipos de preconceito: o de origem e o de marca. O preconceito de origem, que caracterizaria os EUA, por exemplo, tem relação com a suposição de que todo indivíduo que descende de certo grupo étnico pode sofrer as consequências do preconceito, mesmo os mestiços, independente de sua aparência ou proporção de ascendência. Assim, quaisquer “potencialidades hereditárias” permitiriam que o indivíduo se filiasse “racialmente” ao grupo discriminado e, portanto, passível de sofrer discriminação. Para Wacquant (2004, p. 162), a “guetificação” dos negros nas grandes cidades americanas acelerou essa amalgamação social e simbólica de mulatos e negros em uma “raça” única negra, e com o advento da indústria cultural, a consciência racial foi transformada em um fenômeno de massa, motivando a mobilização também de comunidades negras em outras partes do mundo. Já o racismo no Brasil se baseia no preconceito de marca. Nogueira (2007) considera que o racismo característico da sociedade brasileira se exerceria em relação à aparência, traços físicos do indivíduo, bem como gestos e sotaques. Assim, o cabelo crespo, cacheado, “duro”, “pixaim” traria a marca da “raça” negra no corpo e enfatizaria a herança da africanidade, sendo, portanto, historicamente e socialmente estigmatizado. Um estigma que deveria ser apagado, alisado, controlado como forma de fugir da discriminação.

Ao se valorizar essa textura capilar “natural”, era possível enfatizar e demonstrar publicamente a origem negra, demarcando uma diferença e uma afiliação racial-identitária de forma positiva, operando ainda como uma forma de desconstrução e rejeição a uma mestiçagem cujos traços branco-europeus eram valorizados em detrimento das marcas africanas e negras. As ideias de “naturalidade” – natural no sentido de não manipulado por alisamentos ou químicas – e “autenticidade” – no sentido do cabelo tido como “verdadeiro”, original, sem disfarces – caminhavam juntas e legitimavam aquele tipo de cabelo como uma marca distintiva e positiva. E também valorizavam uma articulação a uma “natureza” no sentido de origem étnica, localizada em uma África ancestral e mítica. Giacomini chama essas novas formas de estilizar o

cabelo como “penteado soul”, que assumiria uma dupla função, expressando um diálogo com a representação de um costume “ancestral”, em sua articulação a um ideal de negritude e de uma África mítica – relacionada à ideia de naturalidade, natureza, liberdade –, e, ao mesmo tempo, demarcava um compromisso com a contestação de um “penteado do padrão eurocêntrico”. (GIACOMINI, 2006, p. 201) A estetização do cabelo *black*. Quem não tinha o cabelo naturalmente crespo, podia fazer um permanente para encaracolar os fios ou poderia adquirir uma peruca. Isso também sugere que a estética *black* poderia ser performatizada apenas nos bailes, enquanto outros estilos de cabelo continuavam sendo usados em outros espaços.

Negros que ousavam ostentar o cabelo natural, longo, volumoso, estavam manifestando um auto-orgulho e uma politização do cabelo, que simbolizava também uma identidade jovem. A rejeição à apresentação tradicional dos cabelos de indivíduos negros, quase raspados para os homens ou alisados para as mulheres, revelava ainda uma negação ao padrão de comportamento das gerações anteriores, uma atitude jovem, cosmopolita e uma subversão às regras estabelecidas em relação ao “lugar do negro” em uma sociedade racializada. Dom Filó relembra, em depoimentos concedidos a Pedro Schprejer e Rita Ribeiro, dois momentos de sua biografia em que o cabelo se tornou um instrumento de luta e afirmação individual e coletiva:

Para falar a verdade naquela época você tinha dois cortes, ou esse que era o meu e de alguns adeptos, o black-power, e aqueles que usavam o Príncipe Danilo que era raspadinho do lado e só uma cuia na cabeça. Até dentro de casa a gente tinha uma pressão da mamãe, do papai, eles diziam: ‘não vai cortar esse cabelo, tá parecendo macaco’. Então a gente já tinha no subconsciente que não podia passar de um centímetro o cabelo, ou melhor, meio centímetro. Então, isso aí fez com que alguns comesçassem a discutir essa questão da discriminação. (RIBEIRO, 2008, p. 164)

Nossa auto-estima era, até então, muito ruim, dentro de casa a gente se autodiscriminava. [...] Os moleques davam cascudo na gente. A gente tava cansado daquela onda. Aquilo era muito careta. [...] Foi quando surgiram os blacks. E começamos a assumir dentro de casa. Cinco anos depois, meu pai já usava black, minha mãe deixou

de alisar o cabelo. Mudou o contexto da família negra, o visual, e a auto-estima foi lá em cima! (SCHPREJER, 2009)

A pluralidade de escolhas disponíveis na conformação do estilo estava ligada à relação com os outros, com a família, os amigos e os pares, estabelecendo um processo de “transformação da intimidade”. (GIDDENS, 2002, p. 85) Além da questão política deliberada, os cuidados com o cabelo tinham uma relação direta com o surgimento de novos consumidores e mercados, da mesma forma que alternativas artesanais e criativas *self-made* eram uma forma de atender às novas demandas. “Nós não tínhamos produtos, nós não tínhamos nenhum pente. Então nós passamos a criar os nossos produtos. Por exemplo, eu penteava meu cabelo black com aros de bicicleta enfiados em uma madeira”, conta Dom Filó em entrevista ao programa *Caminhos da Reportagem* (2014). A utilização do ouriçador, um tipo de pente em formato de garfo, com dentes finos, também demarcava um novo símbolo para a afirmação do orgulho negro. Em entrevista, Oziléia Souza diz que:

O ouriçador era meu companheiro de bailes. Na rua, pessoas brancas riam do meu cabelo, mas aí que dava vontade de deixar o black mais alto. Ninguém podia encostar a mão, e nos bailes era uma disputa para ver quem tinha o black mais arredondado e arrumado.

O pente garfo, utilizado para soltar os cachos e enfatizar o volume capilar, possuía um significado importante para ativistas negros norte-americanos – e também para cantores e atletas negros –, que usavam o objeto preso aos cabelos, um costume que foi mantido pelos *rappers* e jogadores de basquete na atualidade. Esse hábito reportava ao papel simbólico importante em algumas sociedades africanas ao longo do tempo, em que o pente era tido como um artefato de poder, muitas vezes confeccionado como objeto artístico que representava *status*, afiliação a um determinado grupo social e até mesmo crenças religiosas e místicas.

Algumas iniciativas pontuais tentavam atender à necessidade dos consumidores negros, já que, por volta de 1976, a cena dos bailes *black* tinha se mostrado um grande mercado consumidor não apenas de discos e roupas, mas também de artigos de beleza. O americano Jim Lee, que veio para o Rio

jogar basquete no time do Flamengo, segundo Essinger (2005, p. 35), acabou ficando na cidade e montou uma firma de importação de cremes e pentes para as cabeleiras *black*, revendendo também bebidas. Mas, com o declínio da moda *black* e o acirramento da repressão em relação aos bailes, o americano desfez o negócio e retornou para os EUA.

As diferentes formas de penteados afros, dessa forma, dialogavam tanto com uma moda afro-americana quanto com uma ideia de ancestralidade, difundido entre seus adeptos o sentimento de pertencimento a uma comunidade mais ampla: os negros da diáspora. Ao expressar o orgulho negro, o cabelo era politizado e suas diferentes formas de manipulação podiam ser compreendidas como maneiras de manifestar e afirmar uma identidade. O penteado afro natural, bem como o uso de tranças, era uma forma de construir politicamente uma aparência como parte de uma contestação estratégica de uma estrutura racista e de um padrão eurocêntrico de beleza. (MERCER, 1987, p. 40)

As afiliações a diferentes equipes também determinavam a forma como os fãs usavam seus cabelos, de acordo com gostos e referências diferentes. Uma parte dos frequentadores se identificava com uma estética mais africana e costumava usar batas e calças coloridas em estampas próximas a padrões africanos. Eram comuns também os adereços que faziam alusão a esse imaginário, em acessórios como correntes grossas, colares de contas, brincos grandes de madeira, pulseiras e turbantes ou lenços amarrados na cabeça. As tranças ainda eram novidade, e era possível encontrar alguns poucos salões que trançavam cabelos. O mais comum era o uso de “coquinhos”, vários pequenos coques em torno da cabeça, feitos em casa, bastante estigmatizados por serem associados a um tipo de penteado de “escravos”, que, naquele momento, passaram a ser exibidos publicamente, amarrados com tiras coloridas.

As tranças foram bastante popularizadas pelos bailarinos do grupo Angola Soul, que acompanhava as apresentações da SGP, e influenciava os fãs da equipe. Já o visual da equipe Black Power era o topete *black* (ESSINGER, 2005, p. 24), com o cabelo volumoso, aparado nas laterais. A Furacão 2000 marcou a época, pois a equipe era acompanhada por uma dupla de bailarinas, as Irmãs Furacão, que, inclusive, figuraram em algumas capas dos discos da equipe. Na contracapa do LP de 1978, elas são apresentadas como duas

excelentes dançarinas, com cabelos coloridos e dotadas de “muito swing para marcar o balanço”. As jovens fizeram sucesso com seus cabelos *black* descoloridos, pintados de loiro, lançando moda na época. “*Quem teve a ideia de pintar o nosso cabelo foi minha mãe*”, conta Regilane Dutra,¹¹ que também era filha do cantor Gerson King Combo e foi casada com Rômulo Costa, empresário que depois se tornou dono da Furacão 2000.

Nós frequentávamos os bailes da Soul Grand Prix no clube Maxwell, na Tijuca, onde morávamos. Em um baile, o pessoal da Furacão nos viu e mandou um recado para a gente, pois queriam nos conhecer, porque dançávamos bem e nosso cabelo loiro chamava a atenção. Eles nos convidaram para dançar. Acabamos nos tornando a marca da equipe.

Kobena Mercer (1987, p. 34) considera que o cabelo e as diferentes formas de manipulá-lo, moldá-lo e estilizá-lo podem ser compreendidos tanto como autoexpressões individuais como também formas de incorporação de normas sociais, convenções e expectativas do grupo. Enquanto referências culturais, o corpo e o cabelo podem ser tomados como expressões visíveis da alocação dos sujeitos nos diferentes estratos sociais. (GOMES, 2006) O cabelo, então, passa a ser compreendido como um indício marcante de procedência étnica e um dos principais elementos biotipológicos na constituição individual no interior das culturas, carregando consigo um “banco de símbolos” (SANSONE, 2004), que diz respeito a um complexo sistema de linguagem. No caso, o cabelo afro e outros tipos de penteados e adereços – como, por exemplo, tranças, *dreadlocks*, utilização de turbantes, flores, faixas – “assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de “resgatar” (pela estética) memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas”. (LODY, 2004, p. 65) Estes seriam sinais diacríticos corporificados que rememoram a ascendência africana em um processo de identificação visual e comportamental associado a ações e reações de ativismo cultural, resistência e denúncia contra o preconceito. (GOMES, 2006)

.....
11 Uma das Irmãs 2000, sócia da equipe Furacão 2000. Entrevista concedida à autora por telefone, Rio de Janeiro, em 27 abr. 2016.

Diante de toda a carga simbólica depositada sobre o corpo negro, o cabelo, em si, assume um papel decisivo sobre configurações identitárias variadas, para além da aparência, ao assumir papel preponderante na construção de um estilo *black*. Estilo esse que passava por uma performance, uma encenação, que poderia ser acionada no momento do baile, na exibição pública de um exercício identitário. Mas, diferentemente da cor da pele, o cabelo é manipulável de acordo com a conveniência, podendo ser escondido ou ressaltado a depender do contexto. Usar o cabelo preso, alisado, em locais que exigiam maior “formalidade”, como ambientes profissionais ou escolares, e ouriçado e volumoso na noite do baile demonstrava uma estratégia de acionamento de uma negritude em territórios significativos, ressaltando o deslizamento e mobilidade da identidade quando articulada à linguagem do estilo. O cabelo, enquanto marcador étnico-racial, é convenientemente convocado, mesmo que na temporalidade de uma noite de final de semana, cuja forma deliberada, autônoma e positiva o remete ao *status* de ato político, mesmo que de acordo com o espaço para o qual essa estética é concebida. E quando o cabelo, seu volume e sua naturalidade ultrapassavam o espaço do baile, havia efetivamente uma subversão da norma, redirecionando aqueles indivíduos excluídos a uma ação de resistência a partir da provocação e da visibilidade do que antes era reprimido, modificado, oculto.

A variedade de opções estéticas e referências culturais disponíveis naquele momento permitiam que os integrantes da cena *black* pudessem fazer diferentes escolhas na criação de uma identidade significativa, que poderia ser variável de acordo com os contextos e conveniências. Na configuração desses novos exercícios identitários, era possível reavaliar continuamente afiliações tradicionais e novas influências, conjugando-as de acordo com desejos de apresentação pública e impulsos individuais, estabelecendo narrativas próprias que possibilitavam novas visões e compreensões do presente e da realidade vivida. Naquele momento, as lógicas do estilo se constituíam como estratégias que ocupavam o lugar de discursos. O estilo criava um canal de representação alternativa materializada sobre a superfície cultural da vida cotidiana a partir da partilha coletiva de uma experiência da negritude. Isso reforçava laços de solidariedade entre um grupo subalterno, compensava sentimentos de exclusão e possibilitava uma inserção em um mercado

de consumo que era uma porta de entrada para a vivência da modernidade, negociando, por meio da exibição e performatização da diferença, um poder reivindicatório.

Ao construir seu estilo por meio de improvisações e mesclas com signos provenientes de uma cultura globalizada, conjugando modas em evidência com traços que diziam respeito a uma tradicionalidade, os participantes da cena da Black Rio criavam um inventário autoexpressivo, realocando a si mesmos e suas comunidades no mundo, denunciando também suas condições de exclusão e desejo por maior mobilidade social. A ressignificação do espaço dos bailes, mediados pelas negociações com o mercado e pela oferta de uma multiplicidade estilística marginal e heterogênea era acionada por meio do prazer, da celebração, da alegria e da autoestima, e nesse ponto, a música ocupou lugar central como fator de aglutinação, mobilização e banco de símbolo de referências. No capítulo seguinte, proponho uma análise de um produto musical ligado à configuração da cena *black*, como forma de compreender as variadas formas de circulação do gênero da *soul music* que geraram transformações e impactos sociais e econômicos, provocando uma redistribuição de poderes envolvendo músicos, ouvintes e a indústria musical – que abarca instâncias fonográfica, de entretenimento e comunicativas – em um contexto no qual ingressavam novos atores no processo de mediação.