Conclusões

Luciana Xavier de Oliveira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

OLIVEIRA, L. X. Conclusões. In: *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970* [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 265-280. ISBN: 978-85-232-1872-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523218720.0008>.

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/).

Conclusões

Ao analisar a composição do LP da equipe SGP lançado em 1976, minha proposta foi discutir aspectos ligados à circulação dos gêneros musicais na configuração da cena Black Rio, levando em consideração constrictões do mercado, aspectos musicais, circulação de valores, discursos e linguagens, bem como a inserção dessas canções nas sociabilidades e processos de subjetivação que surgiam no contexto dos bailes. Analisar o LP também foi um recurso para captar a configuração dos bailes, o clima, os momentos e o modo como os DJs e as músicas davam o tom da festa, incentivando diferentes práticas de dança que corporificavam performances e materializavam o estilo *black* nas pistas. Essa foi uma estratégia metodológica que permitiu compreender algumas das dinâmicas a respeito da circulação e da fruição musical na cena. E ainda possibilitou discutir como os gêneros musicais se materializavam no espaço dos bailes por meio da dança, como forma de compreender a performatização de um estilo *black*, que, na constituição da cena, se referia a novos modos de dramatizar uma linguagem por meio do corpo, da estética, dos passos de dança, mas que também conectava aqueles participantes a uma produção cultural globalizada. Dançar nos bailes, independente das motivações, era uma forma de estabelecer novas sociabilidades, subjetividades e também representava o exercício de uma liberdade e de novas maneiras

de existir e de se diferenciar. Como conta Jorge, um então jovem negro de 22 anos ao ser indagado por Cavalcanti (1981, p. 7-8) sobre a maneira pela qual havia se dado sua adesão ao *soul*:

A primeira vez que fui a um baile 'soul', levado por amigos, me senti muito mais à vontade do que em outro tipo de festa: tinha vergonha de dançar samba em festas na Escola, pois achava difícil os passos e dançava mal; música 'soul' é só liberar os sentimentos e deixar o corpo ir junto, pode-se dançar de qualquer maneira...

Nessa fala, Jorge transmite algumas mensagens que dizem respeito à própria configuração da cena Black Soul naquele momento. Ele apontava o impulso modernizador presente na cena ao opor samba e o *soul* e enfatizava um *ethos* e uma estética jovem, que tinha um apelo rebelde e inovador, em contradição às tradições de gerações anteriores. O conflito geracional se fazia presente especialmente na maneira de performatizar o estilo por meio da dança, pois uma das particularidades das formas de dança surgidas no pós-guerra e conectadas a gêneros musicais juvenis – no caso do *soul*, eram danças de rua populares – era uma aparente espontaneidade na desenvoltura dos passos – mesmo que, para aprendê-los, fosse preciso muito treino e habilidade. Essas novas sonoridades transmitiam a sensação de que a música teria a capacidade de conduzir o corpo com mais naturalidade do que gêneros musicais anteriores. De fato, as novas músicas jovens possibilitavam certa dose de criatividade e improvisação, já que eram dançáveis individualmente, não mais em pares, como as danças de salão.

Não obstante, no baile convergem também prazer e a norma, a expressão individual com a sanção coletiva. Os desenhos corporais adotados no baile respondem a padrões de movimento instituídos socialmente, que possuem códigos que integram sistemas normativos e valorativos, que outorgam sentido à experiência corporal, além de assinalar papéis e hierarquias sociais. (SEVILLA, 2005, p. 173, tradução nossa)

A dança nos bailes assumia, assim, um papel comunicativo, em que o corpo organizava discursos que estabeleciam a linguagem do estilo e cujos gestos revelavam e construíam uma identidade. Sua capacidade de expressar sentimentos e afetos fazia com que a dança possibilitasse uma transcendência temporária, a partir da assunção de novos papéis e da ênfase na diferença, construindo novas experiências sensíveis e de autorreconhecimento em que corpos, cabelos, roupas e performances se convertiam em depósitos de memórias, valores e ideais. Dançar o *soul* no contexto da Black Rio era deleite, prazer, criatividade e entretenimento e tinha um papel de atividade lúdica e estética, performatizando um estilo que apresentava novas possibilidades de agência cultural e política. Dançar também é uma forma de performatizar uma escuta e um gosto que se apoia em técnicas, treinamentos corporais e repetições, segundo Hennion (2011, p. 263), cujo prazer momentâneo decorrente é resultado reflexivo de uma prática corporal coletiva e instrumentada, mas que abre espaço para a manifestação de atos criativos individuais como ocorriam nos bailes *soul*.

Enfatizar as condições de produção, circulação e reconhecimento do gênero musical do *soul* tomando como exemplo a compilação de canções contidas no disco da SGP foi uma forma de perceber como se configuraram as estruturas de sentimento da cena da Black Rio no que se refere às performatizações de gosto, partilhas de afetos e processos de subjetivação inscritos no território musical dos bailes. Compreender o gosto musical como um dos elementos basilares do estilo permitiu identificar modos de elaboração, tensionamentos e horizontes de expectativa criados a partir da cena musical, percebendo como diferentes narrativas foram desenvolvidas na reconstituição de experiências subjetivas engendradas no contexto da Black Rio. Assim, foi possível articular possíveis efeitos dos dispositivos sociais aos desejos e esperanças dos integrantes da cena (CARDOSO FILHO; OLIVEIRA, 2013), compreendendo como as experiências sensíveis materializadas no estilo puderam oferecer novas expectativas para políticas culturais em torno das questões de raça e classe no Brasil.

Nesse processo de apropriação, rearticulação e criação seletiva na dramatização da linguagem do estilo e na estilização retórica do corpo por meio da performance, os *blacks* desenvolveram estratégias alternativas de ocupação

de um espaço social alheio, potencializando uma autoexpressão por meio do cabelo, das roupas, da dança e de uma postura como forma de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (HALL, 2003, p. 343) Na renovação de um repertório cultural negro brasileiro a partir da sobredeterminação subversiva de traços estéticos diaspóricos, míticos e flutuantes no âmbito da moderna cultura popular, a cena da Black Rio apresentava novas formas de engajamentos que atravessavam fronteiras culturais, embaralhando tradições e negociando posições a partir de estratégias subterrâneas de significação crítica.

Esta pesquisa representou o desafio de empreender uma discussão conceitual em torno da noção de cena musical, chamando a atenção para o potencial das políticas de estilo como perspectiva significativa para a compreensão das transformações sociais e culturais que se transmutam em torno das experiências identitárias na cidade contemporânea. Mas, mais do que isso, minha proposta foi tentar compreender os processos que se consolidavam a partir da construção de alianças em torno de novos significados do que era ser negro naquele momento no Brasil e no mundo. Esses significados gravitavam em torno do consumo cultural popular massivo, cujos desmembramentos podem ser percebidos até os dias atuais. Assim, parti de uma perspectiva não definitiva e multidisciplinar que aponta as cenas musicais como *locus* de novas experiências subjetivas, espaços de organização de ações político-culturais e diferentes práticas de consumo, utilizando como exemplo o movimento Black Rio. Essa cena musical se constituiu sobre a pauta da afirmação de uma negritude cosmopolita e de uma afro-brasilidade alternativa, confrontada com experiências diaspóricas e étnico-raciais globalizadas, o que implicou difusos processos de recombinações, hibridizações e interconexões entre tradições nacionais, símbolos cosmopolitas, mercados alternativos e produtos culturais *mainstream*.

Após o panorama geral sobre a configuração da Black Rio, foi possível compreender como as cenas musicais materializam a ligação de um determinado grupo de ouvintes, fãs e consumidores a um território tanto geográfico quanto simbólico, conectados por atos do consumo musical coletivo e por um conjunto de valores, afetos e performances partilhadas. Esse fenômeno – rotulado pela mídia como “movimento” –, assim, pode ser entendido como

uma cena musical ao articular diversas formas de comunicação e estratégias de ocupação de um determinado espaço, demarcando fronteiras simbólicas e identitárias. Dos bailes, surgiu um novo tipo de estilo *black* difundido pela cena, que unia consumo musical a usos diferenciados da dança, da moda, do corpo – criando uma estética afro – e da performance. Esse estilo se moldava e articulava diferentes condições de existência e de produção de sentidos ao criar linhas de influência e solidariedade, articulando novas estratégias interpretativas das influências culturais globais em nível local. Estruturada na articulação de alianças dinâmicas em torno do consumo cultural da música popular massiva, a Black Rio possibilitava uma vasta gama de processos de diferenciação e interação social que reforçavam demarcações de diferenças raciais e étnicas, de classe e gênero, mas mantendo vias de comunicação entre grupos culturais e comunidades de gosto dispersas (STRAW, 1991, p. 372), mesmo quando seus ecos foram amplificados, atingindo outras regiões e chegando à grande mídia.

Também aqui a noção de cena musical se apresentou como uma adequada ferramenta interpretativa no exame do fenômeno, porque dá conta não apenas das interações puramente sociais, mas também abarca lógicas de produção, circulação, comercialização e consumo, tendo em vista que os bailes representavam um novo mercado jovem, alternativo e periférico, se articulando a dinâmicas do mercado musical do período. A ideia de cena, pois, consegue enfatizar tanto o caráter híbrido e ambíguo quanto os pontos de unidade e coerência da Black Rio ao levar em consideração as transformações de forças sociais, econômicas e institucionais que afetavam essa expressão cultural coletiva e também as mecânicas sociais associadas à produção musical (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 6) de maneira complexa e tensiva.

Neste trabalho, ainda me propus a interpretar diversas estratégias para a demarcação da diferença promovidas no interior da cena, o que foi central para a elaboração do seu valor e significado musical, bem como para a construção de articulações entre escutas musicais, identidades, estilos e afetos. Nesse sentido, a materialização da cena da Black Rio se deu pela proposição de modos específicos de mapear, demarcar e ocupar o terreno urbano por meio de práticas musicais autorreflexivas. (JANOTTI JUNIOR, 2012a) A realização de uma espécie de cartografia dessa cena musical permitiu

demonstrar como os bailes *soul* correlacionavam o consumo de gêneros musicais estrangeiros – o *soul*, o *funk*, a *disco music* –, naquele momento compreendidos como *black music*, a um território periférico urbano – os subúrbios cariocas.

Na região suburbana do Rio de Janeiro, ocupada majoritariamente por uma classe proletária subalterna negra, mas também por uma pequena emergente classe média de negros e pardos, essas festas se tornavam rituais partilhados coletivos que envolviam práticas de consumo musical e impulsos por uma diferenciação e afirmação identitária. A música popular massiva servia tanto como amálgama da expressão de afetos relativos a um pertencimento a uma comunidade racializada, quanto como a expressão de sentimentos de revolta contra o racismo, simbolizando a renúncia a um modelo de sociedade baseado em polarizações raciais ocultadas sob o manto de uma suposta democracia racial. A ideia de cena foi útil, pois funcionou como moldura analítica para compreender a lógica da formação de alianças no interior e ao redor dos bailes. Foi também um recurso importante para interpretar a rede de afiliações mais amplas que deram corpo a experiências estéticas e musicais independentes e inovadoras que transformaram as práticas musicais e culturais urbanas periféricas no Rio de Janeiro dos anos 1970.

Observar as ações dos integrantes de uma cena musical ofereceu ainda um panorama para a compreensão da experiência musical, produções de sentido e das mediações como processos importantes de demarcação e construção de vínculos identitários em torno de um território cultural. As cenas ancoram em si estruturas de sentimento que dizem respeito à partilha de experiências, gostos e afetos comuns inscritos em práticas musicais urbanas específicas, configuradas em determinados espaços significativos. Neles, diversas narrativas se entrelaçam na reconstituição de experiências subjetivas e na compreensão das dinâmicas de produção de subjetividades, que se materializam em atos de consumo cultural, estilos e performances estéticas. E na cena da Black Rio, foram essas estruturas de sentimento que fundamentaram o estilo de seus participantes. Como pontua William (1979, p. 18), as estruturas de sentimento condicionam conexões e correspondências que “mais saltam à vista”, já que a vivência é substituída pelo registro e pelos diferentes recursos de memórias residuais. São esses resíduos que permitem interpretações,

identificações e, eventualmente, generalizações que compõem uma totalidade sempre em formação, na medida em que emergem a partir da própria experiência, cuja consciência só é perceptível com a passagem do tempo.

Na interpretação dessa produção subjetiva, tentei evitar um olhar mais “romantizado” sobre a constituição da cena da Black Rio, a fim de dar conta das contradições e disputas envolvidas no contexto dos bailes e das reconfigurações identitárias desencadeadas a partir deles. Esse empenho em uma “desromantização” passa justamente pela ênfase nos aspectos comunicacionais e nas relações da cena com a indústria fonográfica e com o mercado de entretenimento da época, complexificando os processos de circulação de produtos massivos e as transformações das sociabilidades no período. Ao adotar uma metodologia de pesquisa que se debruçou sobre discursos do jornalismo impresso da época e sobre entrevistas abertas com alguns atores, bem como relatos recolhidos em outras produções acadêmicas e históricas, busquei perceber a formação de estruturas de sentimentos desenvolvidas no período, configuradas a partir das políticas de estilo dos *blacks* e dos processos de mediações comunicativas, que geraram um horizonte de expectativas a partir do espaço de experiência dos bailes. Dada a limitada documentação da época disponível sobre o fenômeno – com pouca cobertura da imprensa, raros registros fotográficos informais e caseiros e a inexistência de material audiovisual sobre os bailes –, alguns aspectos da Black Rio não puderam ser adequadamente desenvolvidos, como embates éticos, tensões entre os atores, questões de gênero e conflitos com outros universos musicais, por exemplo. Talvez essas nuances possam ser melhor discutidas e compreendidas mediante a realização de entrevistas em profundidade com personagens da cena, o que acaba por fugir do escopo deste trabalho, mas deixo aqui como sugestão para pesquisas posteriores.

Minha proposta foi compreender o sentido político e cultural da Black Rio, que residiu em sua articulação enquanto cena musical interligando identidades, afetos e interesses de seus participantes, os quais não eram contemplados pelas instâncias hegemônicas da sociedade e acabaram por desenvolver estratégias singulares e alternativas de socialização e consumo cultural. Ao correlacionar gostos e práticas de consumo com categorias de identificação, foi possível examinar a maneira como práticas musicais específicas

estabelecidas a partir dos bailes *soul* atuaram na produção de um senso de comunidade, materializado no consumo de produtos massivos e estabelecendo uma nova produção cultural periférica. Essas práticas unificavam sentimentos de participação em alianças afetivas, demarcando fronteiras híbridas para a diferença cultural do grupo de participantes da cena, que se converteram em novos atores sociais, ocupando espaços públicos da cidade, tensionando e complexificando diferentes instâncias culturais em um momento de transformação social e histórica.

Ao observar como se configurou um estilo *black*, pude perceber como esses atores demandavam não apenas visibilidade – já que o componente negro sempre é visível, pois é nomeado, apontado, separado, depreciado –, mas como buscavam uma nova visibilidade, mais positiva e afirmativa, que serviu como aporte significativo para a materialização e para a discussão dos aspectos políticos inerentes à cultura, ao consumo e às manifestações das identidades nos processos de comunicação e mediação. Era na arena da performatização do estilo que os *blacks* desafiavam as convenções de raça e cor, subvertendo também os padrões de conduta não apenas na pista dos bailes, mas na vida diária. Ao incorporar novas maneiras de se vestir, de se comportar, de usar o cabelo, de dançar, anônimos se tornavam celebridades no momento efêmero da festa, desestabilizando fronteiras entre celebridades, artistas e público, como uma metáfora para uma estética revolucionária, o que, de certa forma, representava o embaralhamento entre a arte e a realidade da vida. (HEBDIGE, 1979) O palco, ou a mídia, e as celebridades, não eram apenas os únicos centros difusores de novas modas, que passaram a ser elaboradas nos bailes, nas ruas, na vizinhança dos bairros e na partilha de novas sensibilidades e performatizações de gosto.

Para Giddens (2002, p. 16), o estilo apresenta formas de “política-vida” que lidam com autorrealizações humanas no nível do indivíduo e do coletivo, propondo novas formas de envolvimento. Essa política-vida tem relação evidente com propostas progressistas de emancipação, que são ainda fundamentais em um mundo moderno, marcado e dividido, ao mesmo tempo, por arcaicas e novas formas de opressão que solicitam diferentes práticas e manifestações de interesses políticos para se juntar aos empreendimentos políticos preexistentes. É nesse contexto que o corpo adquire o lugar de memória

em movimentações e estéticas que sustentam rituais e performances (TAVARES, 2010, p. 81), recriando novas estratégias de referências de solidariedade e identidade.

A cena Black Rio, dessa forma, se definiu como um território político do qual emergiu uma identidade negra corporificada que rejeitava a “tropicalidade”, a mestiçagem e a pretensa democracia racial. Os *blacks*, apesar de ambiguidades e tensões, não aceitavam uma negritude mediada pela brasilidade, se apropriando em momentos estratégicos e convenientes de um radicalismo pautado na experiência afro-americana. A identidade nacional construía uma imagem de totalidade social homogênea que não se concretizava no plano de um cotidiano demarcado pelo racismo. Nos bailes *soul*, os estilos de penteados e de indumentária tornaram-se importantes não apenas como marcas simbólicas, mas por estarem associados à construção de uma identidade coletiva que não mais podia ser definida exclusivamente dentro dos limites do Brasil. (HANCHARD, 2001, p. 136) As políticas de estilo dos *blacks* passaram a agir na transversalidade das noções hierárquicas de classe e raça e às margens das ações políticas convencionais, operando em meio às influências globalizantes e implicando um projeto reflexivo e estratégico da identidade.

A narrativa da autoidentidade deve ser formada, alterada e reflexivamente sustentada em relação a circunstâncias da vida social que mudam rapidamente, numa escala local e global. O indivíduo deve integrar informações derivadas de uma diversidade de experiências transmitidas pela mídia com envolvimento locais de maneira a conectar projetos futuros com experiências passadas de modo razoavelmente coerente. Isso só pode ser alcançado se a pessoa for capaz de desenvolver uma autenticidade interior – um referencial de confiança básica por meio do qual a vida pode ser entendida como uma unidade contra o pano de fundo de eventos sociais em mudança. (GIDDENS, 2002, p. 198)

O estilo ajuda a criar novas narrativas da identidade, dando coerência à vida cotidiana em um contexto de transformações sociais em que o corpo se torna o local da interação, apropriação e reapropriação. (GIDDENS, 2002, p. 200) É na performance que o estilo se estrutura reflexivamente, como uma

camada externa permeável às influências da realidade e cujas fronteiras se alteram para englobar os objetos de consumo apropriados e mobilizados na práxis da identidade. Os estilos performatizados na cena da Black Rio, pois, são expressões e reações aos desafios de uma sociedade em vias de transformação, exprimindo uma tensão progressiva entre experiência e expectativa. As categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa aqui disponibilizam mais do que um modelo de explicação para a gênese da cena musical em si (CARDOSO FILHO; OLIVEIRA, 2013) e remetem à ação e interação dos sujeitos, reunindo dinâmicas sociais contínuas em estruturas duradouras que se repetem em um conjunto mais ou menos integrado de práticas simbólicas que preenchem necessidades coletivas, mas também dão forma material a uma narrativa particular da identidade.

Referindo-se a uma autonarrativa, o estilo se encaixa em novas percepções individuais sobre o mundo, mas também alude à exibição de performances e rituais demarcados publicamente por meio da dança exuberante, da forma de manipulação do cabelo, da estética das roupas, como forma de imprimir na paisagem da cidade uma nova retórica comportamental, uma alteridade permeada por excessos que, naquele momento, se mostravam como um recurso estratégico para exprimir e atualizar a condição de ser negro. Na atualização desses elementos, o estilo *black* se baseava em uma “corporalidade subversiva e disruptiva”, usando expressão de Osmundo Pinho (2005, p. 132), que apresentava um desafio a padrões de gosto e valores raciais e, contraditoriamente, reproduzia estereótipos sobre seus próprios adeptos.

Essa compreensão da difusão do estilo *black* propõe ir além da visão que atribui trivialidade a um consumismo supérfluo, enfocando os atos conscientes de consumo cultural e musical. A ênfase no estilo se justifica no sentido de que ele engloba uma possibilidade de performatizar exteriormente uma identidade negra que é relacional e contingente, mas que é estratégica em sua possibilidade de ser compartilhada no momento do baile por negros e até não negros, pois o estilo abre uma multiplicidade de escolhas sobre como agir e também sobre quem ser em dado momento. Se as identidades culturais são relacionais e convenientes, elas possibilitam novos arranjos, a fim de garantir a sobrevivência por meio da partilha de experiências e sensibilidades.

Na coletividade das festas, negros, brancos e mestiços celebravam um jeito de ser “black” em uma nova experiência da negritude dada não apenas em oposição – ao branco, à elite, ao *mainstream* midiático –, mas na negociação, nas tensões e nos diálogos estabelecidos em jogos ambivalentes de aproximação, distanciamento, choque e acomodação. Esses arranjos, no entanto, não eram novos e permitiram, por exemplo, a resistência cultural de terreiros de candomblé, irmandades religiosas, comunidades quilombolas (GONÇALVES, 2010, p. 372) e gêneros musicais como o samba, que se abriam a acordos com outros grupos como forma de subsistir e de garantir um espaço para se desenvolver.

O estilo *black* criava um rastro de significações distanciadas da inscrição da africanidade, cujas metanarrativas eram baseadas no nativismo e em um retorno às tradições do continente africano. Ele também rejeitava um instrumentalismo economicista e historicista fundamentado no marxismo e em suas relações com uma razão iluminista – e, portanto, eurocêntrica. Mas resgatava sentimentos compartilhados e ligados a representações canônicas e míticas da África, advindos das memórias da escravidão e do colonialismo, de forma dinâmica, renovando esse repertório imaginário e simbólico via EUA e sua produção cultural massiva afro-americana. Outras representações foram propostas, tanto para a sociedade, quanto para os próprios negros participantes da cena, a partir de ambivalências e binarismos contraditórios, criando novos significados produzidos nas interações com a contemporaneidade.

Frequentar um baile *soul*, para um jovem negro, naquele momento, significava estar em um local no qual sua beleza seria valorizada, sua performance seria reconhecida e era possível se exhibir e apreciar os outros em suas potencialidades. Para uns, era uma oportunidade de ostentar bens e demonstrar um poder aquisitivo que permitia a aquisição de acessórios, sapatos e roupas. O capital simbólico adquirido também se referia à manifestação de informações e conhecimentos, seja sobre artistas, músicas e lançamentos do cinema, seja sobre os melhores bailes, os passos de dança mais difíceis, formas de cumprimento e saudação intrincados e elaborados, que poucos poderiam dominar. Ainda existia espaço para exhibir a criatividade na forma de manipular os cabelos de diferentes maneiras, buscando originalidade e diálogo com as novas tendências estéticas. E havia também aqueles que começavam a

entrar em contato com organizações ativistas negras, participando de ações políticas e se envolvendo mais decisivamente com a militância. Várias etapas que permitiam a assunção de um protagonismo e um sentimento de pertencimento, agenciando trocas de experiências e referências entre os grupos, permitindo a manifestação de um orgulho racial. Esses laços de sociabilidade favoreciam a experimentação de uma vida pública distanciada da desigualdade racial, da pobreza, da repressão e de outros problemas. Aos não negros, como mestiços e brancos integrantes da classe trabalhadora frequentadores dos bailes de *soul*, a questão étnico-racial poderia não ser necessariamente um valor passível de compartilhamento. Mas participar de uma experiência constituída em torno de valores positivos ligados às festas e à vida suburbana, como solidariedade, companheirismo e espontaneidade, e partilhar de uma produção cultural popular compreendida como jovem e cosmopolita representavam um fator fundamental de atração.

Ao cantor Rufus Thomas é atribuído o comentário “Se você fosse negro por um sábado à noite, você nunca mais iria querer ser branco novamente”. (OSTENDORF, 2000, p. 223) Naquele momento, essa frase fazia sentido tanto para brancos quanto para negros, efetivamente. Para negros, participar dos bailes *soul* era se deparar com uma noção de negritude mais “verdadeira” e afirmativa do que, por exemplo, a encenada nas escolas de samba cariocas. Ser *black* concedia uma positividade maior à identidade negra, pois era articulada a signos da contemporaneidade e à ideia de luta contra o racismo, em oposição à uma “identidade sambista”, compreendida como agregadora, mestiça e, naquele contexto, menos legítima. O *soul* também possibilitava que os jovens negros não mais almejassem uma beleza e uma aparência “branca”, deixando de alisar o cabelo e buscando uma moda particular, na construção de uma experiência identificada como “mais negra” e vista como mais autêntica.

Para um jovem branco, fazendo uma inversão do título do livro de Sovik (2009), no baile, “todo mundo era negro”. Se assumir como “black” ou se alinhar a esse estilo na efemeridade do ritual da festa simbolizava partilhar de uma negritude ainda assim mestiça, só que mais ambígua. “Sou white, mas sou black”, disse um jovem a Lena Frias (1976, p. 5), descrito pela jornalista como branco e “[...] inteiramente afastado de valores culturais tidos como

de brancos e identificados como ‘coisa de rock’. Seus amigos do morro da Saúde são todos negros, e ele usa as roupas típicas dos black, sapatos soul”. O consumo desse estilo “negro” parecia ser o “equivalente simbólico de um moderno prestígio urbano” (HALL, 2003, p. 38) e, mesmo que de maneiras ambivalentes, representava um desejo de comunhão com uma ideia de coletividade e autenticidade que outras formas culturais não apresentavam naquele momento. De maneira geral, para brancos e negros, frequentar as festas *soul* semanais, seguir equipes, reencontrar amigos, descobrir novas músicas e dominar o repertório cultural ligado ao *soul* era uma forma de participar de uma estrutura associativa que gerava diferentes possibilidades de exercícios de autonomia, criatividade e de expressão subjetiva que em outras esferas da sociedade não seria possível. Era legal “ser black”, e esse sentimento era catalisado pelo *soul*.

Para a juventude negra, os bailes davam espaço para uma autodeterminação a partir da escolha consciente de elementos para compor seu estilo e para a criação de um espaço próprio, no qual podiam participar de novas esferas públicas e culturais da cidade. No plano da estética, no contexto da cena da Black Rio, ser negro, ou melhor, ser *black* era um ideal valorizado, mas por razões distintas. Ora porque esse novo significante negro assumia um valor positivo ao ser associado a imagens de alegria, espontaneidade, sensualidade, força e juventude; ora por se apresentar como uma negritude alternativa, flutuante e cosmopolita, que poderia acenar para um novo futuro para as relações e políticas raciais no Brasil. Vovô do Ilê, presidente do bloco afro Ilê Ayê, em depoimento a Risério (1981, p. 19), apontou um horizonte para essa nova tendência: “A nossa mensagem maior é a festa, o espetáculo. O pessoal do Movimento Negro se reúne, se reúne, e não faz nada. E nós, através do carnaval, sem fazer discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui”. Da mesma forma que o Carnaval, os bailes *soul* se mostravam como eventos de profunda mobilização política pautados pela cultura, pelo consumo e pelo lazer.

Compartilhar do estilo *black* permitia que essa identidade fosse formatizada por não negros, mesmo que isso não derrubasse hierarquias raciais fora do território significativo do baile. Mas representava uma rasura nas relações de cor, na medida em que reafirmava uma contradição às noções

tradicionalmente associadas ao negro brasileiro, apresentando novos valores e novos discursos na esfera pública. Essa subversão era política, tanto quanto a forma com que os participantes da cena utilizavam a música popular massiva como uma prática contestatória, bem como o lazer, a sociabilidade, o prazer e o ócio. Essas instâncias eram apropriadas como maneiras de afirmar uma possibilidade de existência social apartada da discriminação e da desigualdade vivenciada cotidianamente na sociedade, exercitando uma autoestima que, mais do que valorização de uma beleza, apontava para novos exercícios de cidadania.

No universo da cultura e da música popular, da mesma forma que no campo das religiões, a maior presença e valorização de atores sociais negros promovem uma outra experiência da identidade negra, que pode ser vivenciada e negociada com mais tranquilidade do que em outros campos da vida cotidiana, como no mundo do trabalho, da escola, das instituições civis e mesmo na arena política convencional. Da adaptação criativa de produtos culturais, das formas celebratórias culturais e dos processos de “comodificação” da cultura desenvolvidos na cena Black Rio, emergiu um estilo que seria também uma estratégia de compensação para a falta de poder e de controle sobre outros aspectos da vida. Controlar, reelaborar, transformar o corpo por meio do estilo, como aponta Giddens (2002, p. 80), implicaria praticar escolhas dentro de uma pluralidade de opções e possibilidades, que se referiam a decisões estratégicas não só sobre como agir, mas também sobre quem se objetiva ser na construção da autoidentidade. O corpo inscreve condições de vida e marcas de pertença a determinadas convenções sociais e culturais ligadas à diferença, que são vividas no plano histórico e material. Nessa corporeidade, a cor da pele, traços do rosto, tipos de cabelo conformam uma subjetividade que, quando assumidos em sua originalidade, adquirem um sentido de enfrentamento, de luta, de não submissão a outros padrões estéticos, reafirmando uma manifestação de liberdade dentro de um contexto ainda precário de desigualdade e exploração. Essa condição correspondente à assertiva “negro é lindo” é uma forma profunda de desafiar hierarquias de cor, confrontando o projeto de valorização da democracia racial através do elemento mestiço, interferindo no cenário social por meio da festa e de um estilo espetacular,

subversivo e desviante da norma. Isso convocou um debate público sobre a questão racial, deflagrando a bandeira da beleza e da autoestima.

Se o samba inferia em uma oposição tensiva e ambígua entre morro e asfalto, o *soul* traduzia uma outra dualidade entre subúrbio e Zona Sul, apontando para novas configurações das classes médias e proletárias e incentivando diferentes apreensões da cultura urbana popular, em que manifestações tradicionais são realocadas em prol de marcas da contemporaneidade e do cosmopolitismo. Os bailes *soul* também implicavam relações paralelas que, por vezes, se inter cruzavam entre o regional e o local e entre uma cultural *mainstream* e uma produção periférica. De fato, a cena da Black Rio não implicava uma ação contracultural, pois sua configuração estava intimamente ligada ao estabelecimento de novos mercados, propondo uma inserção e não um dissenso, mesmo que, em dados momentos, articulasse ações disruptivas ou oposicionais em relação aos mercados, à mídia e a outros grupos sociais e geracionais.

O ingresso na cultura global, para os participantes da cena Black Rio, se dava pela apropriação seletiva de imagens da cultura anglo-saxônica e de símbolos de uma cultura burguesa, de acordo com conveniências na construção de uma identidade negra positiva. O propósito era abandonar progressivamente signos que identificassem o grupo com um passado tido como primitivo, atrasado, ultrapassado, a fim de garantir uma produção cultural conectada com novas tendências. Mas sem negar signos diacríticos como valores míticos africanos e reverenciando, ainda que tensivamente, tradições brasileiras, como o samba, como forma de demarcar os contornos da alteridade. As formas culturais produzidas nos bailes atravessavam fronteiras e circulavam pela sociedade, sendo transformadas em sinais manifestos de rebelião cultural e excentricidade social, despertando críticas, mas também fascínio entre outros grupos que auxiliaram na difusão pública de um estilo particular. A cena Black Rio, assim, se transformava em uma “máquina de identidade coletiva”, em uma apropriação da expressão de Wacquant (2004), que reafirmava uma alteridade a partir da criação de padrões de cognição e conduta que alimentavam um motor de combustão cultural que dissipava possíveis divisões dentro daquela comunidade, alimentando um orgulho coletivo.

Por meio dos bailes *soul*, a identidade negra passou a ser desenvolvida em busca de uma nova cidadania, particularmente articulada a formas culturais populares de massa e a atos simbólicos de consumo. Esses novos exercícios subjetivos refletiam um impulso rumo a um protagonismo civil, que se relacionava a profundas transformações na intimidade, apresentando novas maneiras de refletir sobre si e sobre o mundo, em que possíveis revoluções passaram a encontrar espaço no cotidiano.

O estudo e interpretação dessa cena musical, indo além do seu caráter celebratório e de lazer, podem auxiliar na compreensão da construção de uma estrutura comunicativa e de um repertório simbólico que transcendeu as fronteiras dos bailes, estabelecendo um diálogo entre diferentes atores e estruturas sociais no contexto urbano. Os *blacks*, por meio do estilo, questionavam, de forma criativa, as hierarquias sociais e raciais brasileiras, ampliando e redefinindo as ideias a respeito de cidadania e apontando para novas políticas culturais. Espero, dessa maneira, contribuir para a compreensão das interconexões entre práticas musicais, consumo cultural e ocupação de territórios urbanos significativos, reconhecendo o papel fundamental de experiências estéticas, sensibilidades e mediatizações na constituição das cenas musicais como espaços da afirmação, representação e negociação de diferenças.