

Aula 10

MÚSICA PARA DANÇAR NO BRASIL DA DITADURA: DO SAMBA AO SOUL, DO SOUL À DISCO (1970-1979)

META

Apresentar os modos pelos quais a “soul music” e a cultura disco foram apropriadas no Brasil de 1970 a 1979.

OBJETIVOS

At the end of this class, it is expected that the students:
Compreender o modo como a difusão e popularização da soul music e da cultura disco no Brasil foi um processo que, embora possa ser compreendido como uma imposição dos enlatados norte-americanos, cujo governo financiava a ditadura a que o país estava submetido desde o golpe militar de 1964, foi capaz de mostrar o seu potencial transgressor, especialmente na formação de identidades afirmativas do ponto de vista étnico.

PRERREQUISITOS

Familiaridade com os períodos formativos da literatura inglesa;
Conceitos-chave da Teoria da Literatura e da história literária.

Luiz Eduardo Oliveira

INTRODUCTION

A circulação e recepção da música anglo-americana no Brasil não podem ser entendidas fora de sua íntima relação com a institucionalização do rádio e o lento processo de popularização dos aparelhos fonográficos, bom como o aparecimento das primeiras lojas de discos. Antes mesmo de o samba urbano se tornar símbolo da identidade nacional brasileira, algo realizado através da política cultural do Estado Novo, depois de um longo processo de desmarginalização ou higienização que tem início na virada do século XIX para o século XX, o fox-trot já havia penetrado o mercado fonográfico nacional nos anos de 1910 e sido apropriado por compositores brasileiros, o que se constata pelo exame da discografia da época, de modo que sua hegemonia em todo o mundo se estende até o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Paranhos (2015, p. 61),

Durante esses aproximadamente 30 anos do fox-trot em terras brasileiras, as etiquetas dos discos aqui gravados faziam menção a uma gama imensa de foxes: fox-canção, fox-cançoneta, fox-cowboy, fox-marcha, fox-sertanejo e... fox-samba. E se ouvirão foxes nacionais e estrangeiros, no original ou em versões (em compensação, serão gravados fado-samba, mazurca-samba, samba-rumba, samba-tango e... samba-fox, sem contar samba-boogie e samba-swing).

Já no pós-guerra, Dick Farney, no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, era a resposta nacional a um público apaixonado pelas bandas de swing, crooners e conjuntos vocais norte-americanos (Castro, 2008, p. 25). Na década seguinte, o lançamento no Brasil do musical *Ao Balanço das Horas* (*Rock Around the Clock*), de Fred F. Sears, em 1957, com o qual Bill Haley e seus Cometas, com a música que dava título ao filme, tornaram-se sucesso mundial desde o seu lançamento nos Estados Unidos, no ano anterior, o rock iria se tornar a grande sensação de uma parte da juventude branca de classe média das capitais brasileiras. Segundo Monteiro (2015, p. 60),

As manchetes de alguns jornais de 15 de janeiro de 1957, o dia seguinte à estreia da fita, eram: ALGAZARRA, GRITOS E DEPREDACÕES SOB A CADÊNCIA DO ROCK'N'ROLL (“O Globo”); ROCK'N'ROLL HISTÉRICO DOMINOU COPACABANA – Desvario da Juventude (“Diário Carioca”); PARECIAM LOUCOS OS BROTOS DA GERAÇÃO ROCK'N'ROLL (“Última Hora”).

Apesar de o tema da negritude se apresentar na música popular brasileira desde, pelo menos, 1963, quando saiu *Samba Esquema Novo*, primeiro disco de Jorge Ben, as influências do movimento negro norte-americano e da soul music vão se apresentar inicialmente com Wilson Simonal, quando

grava, em 1967, um compacto simples contendo “Tributo a Martin Luther King”, em homenagem ao nascimento do seu filho e ao líder negro norte-americano que seria assassinado no ano seguinte (Alexandre, 2009, p. 101), e depois vão se consolidar em 1970, e não só por ser o ano de lançamento do primeiro disco de Tim Maia (Motta, 2011, p. 95), mas também, e sobretudo, por se tornar uma estética preferencial entre negros que se destacavam nacionalmente, como Toni Tornado, que, acompanhado do Trio Ternura, venceu o V Festival Internacional da Canção interpretando “BR-3”, balada soul composta por Antonio Adolfo e Tibério Gaspar.

Essa estética soul, que se mostrava também nos cabelos de muitos craques da seleção de futebol tri-campeã de 1970, como Jairzinho, se inscrevia na música popular brasileira nos trejeitos dos artistas e nos arranjos de muitas canções que fizeram sucesso nos primeiros anos da década, o que aponta para a familiaridade dos músicos do período com o estilo. Assim, encontramos exemplos em Roberto Carlos, que gravou em 1969 o soul “Não Vou Ficar”, de Tim Maia, na capa do disco de Wanderléa de 1972, Maravilhosa, na qual ela aparece com cabelo estilo black power, e no arranjo e no jeito de cantar de um grande sucesso de 1970, celebrado na voz de Elis Regina e regravado por dezenas de artistas: “Madalena”, de Ivan Lins – vale a pena lembrar que no mesmo ano Elis gravou, em dueto com Tim Maia, a balada R&B “These Are the Songs”.

O aumento dos índices de escolaridade, bem como a ampliação dos sistemas de ensino e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, aumentou significativamente o público consumidor de bens culturais, sobretudo na década de 1970, quando o rádio deu lugar à consolidação da televisão como principal veículo de comunicação de massa em território nacional (Ridenti, 2014, p. 234). Com efeito, os aparelhos de TV, agora mais facilmente acessíveis e espalhados por quase todos os lares de classe média do país, não só faziam das telenovelas um dos mais importantes fenômenos da cultura brasileira, mas também tornava-se um meio privilegiado na divulgação da recém-nascida MPB, que havia alcançado notoriedade e se assumido como tal com as músicas de protesto nos festivais televisionados da década anterior.

Do ponto de vista político, o golpe de 1964 havia instaurado um governo que reunia líderes políticos, empresariais e religiosos, civis e militares, as elites e alguns segmentos sociais, todos unidos em defesa do cristianismo, da família e das hierarquias contra a “baderna”. Os atos adicionais de Castelo Branco, que não só viabilizaram as eleições indiretas e a prorrogação do seu mandato mas também a repressão contra intelectuais e estudantes que protestavam contra a ditadura, prepararam o caminho para os “anos de chumbo” do governo do general Costa e Silva, continuado na década seguinte por Médici e marcado pelo exílio de artistas, jornalistas e intelectuais e pela perseguição, tortura e morte de qualquer indivíduo que fosse

considerado comunista ou subversivo, isto é, que ousasse questionar ou se contrapor ao governo. Foi também um período de aproximação político-diplomática com os Estados Unidos:

A aliança com os Estados Unidos traduziu-se no envio de um corpo expedicionário brasileiro à república Dominicana no quadro de uma intervenção militar liderada pelo governo estadunidense, e numa legislação propícia aos investimentos estrangeiros, o que garantiu uma atitude favorável do mundo dos negócios, da indústria e dos investidores internacionais (Reis, 2014, p. 88).

No decorrer da década de 1970, mesmo tendo as trilhas sonoras das telenovelas da TV Globo incluído hits da música disco desde pelo menos 1975 (Motta, 2009, p. 109-201), somente em 1978 podemos falar de uma recepção massiva da cultura disco no Brasil, não somente por causa da exibição de *Dancing Days*, mas também por causa da música que se fazia e tocava nas rádios do país, dos filmes nacionais com temática disco e do comportamento de várias gerações de brasileiros, que se viu afetado por essa invasão de produtos culturais norte-americanos. Desde 1975, por conta do sucesso – e depois fraude – internacional de Maurice Albert, com “Feelings”, muitos cantores, como Walter Montezuma, Evinha e Christian, (re)gravavam e cantavam em inglês composições próprias e grandes sucessos norte-americanos. Apesar de a música popular brasileira estar de vento em popa, com os artistas do Clube da Esquina – Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, entre outros –, os remanescentes da Tropicália – Gilberto Gil, Caetano Veloso – e o grupo do Nordeste – Djavan, Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Ednardo, Belchior – produzindo álbuns de alta qualidade, sem contar o número impressionante de grandes cantoras e compositoras de estilos variados, como Clara Nunes, Joyce, Rita Lee e Elba Ramalho, o que mais se ouvia nas rádios brasileiras dos tempos da ditadura militar eram músicas cantadas em inglês.

A telenovela da Rede Globo foi inspirada e usou as locações da *Frenetic Dancing Days Discotheque*, uma casa de shows com pista de dança do Rio de Janeiro fundada em agosto de 1976 pelo letrista, jornalista e produtor musical Nelson Motta dentro do Shopping da Gávea (Motta, 2009, p. 299). Junto com a *New York City Discotheque*, localizada em Ipanema e fundada por essa mesma época, a *Frenetic Dancing Days*, de que fala Caetano Veloso em “Tigresa”, gravada em 1977, lançou o estilo e marcou época no Brasil. Do seu palco, bem como das mãos do seu produtor, saíram *As Frenéticas*, que gravaram em 1978 o tema da telenovela “*Dancing Days*”, assinado por Nelson Motta e Ruban. Contudo, *As Frenéticas* não podem ser consideradas como precursoras da música disco no Brasil, pois o mercado fonográfico não esperou que a moda pegasse para lançar uma série de artistas do novo estilo, sem contar o fato de que os músicos de estúdio, assim como na época

da soul music, já executavam arranjos com características nitidamente disco, isto é, com baixos sinuantes, batida quatro por quatro acelerada, guitarras rítmicas e violinos e sopros grandiloquentes. É o que se verifica, por exemplo, tanto na gravação de “Palabras del Amor”, da cantora paraguaia Perla, em 1976, quanto na gravação de Roberto Carlos, em 1977, de “Pra ser a minha mulher”, de Ronnie Von e Tony Osanah.

Nesse mesmo ano, Lady Zu vendeu um milhão de cópias do compacto simples “A Noite Vai Chegar”. Seu álbum de mesmo título, lançado no ano seguinte pela Philips/Universal, emplacou outros sucessos, como “Só Você (Por Você, Com Você)”, de C. Dalto e P. Greedus, tema da telenovela *Te Conteí?* (1978); “Novidades”, de Peninha; e “Com Sabor”, de Nelson Motta e Dom Charles. Em 1977 também havia sido lançado o primeiro álbum de Sydney Magal, cujo hit “O Meu Sangue Ferve por Você” tem um arranjo de cordas e metais nitidamente disco. Em 1978 saiu o primeiro compacto simples de Ronaldo Resedá com a música “Kitch Zona Sul”, que entrou na trilha sonora de *Dancing Days*. Resedá Gravou seu primeiro álbum somente em 1979, a partir de quando ganhou bastante destaque nas trilhas de outras telenovelas da Globo, como *Feijão Maravilha* (1979), com “Sapateado”; *Marrom Glacê* (1979-1980), com a música tema da novela; e *Plumas e Paetês* (1980-1981), “com Plumas e Paetês”. Como cantava basicamente música disco, ganhou o apelido de “Kid Discoteca”. Era portador do vírus da AIDS e morreu aos trinta e sete anos de um acidente vascular cerebral, em 1984.

E não parava por aí. Em 1978, a atriz da Rede Globo Elizângela lançou-se como cantora com o compacto simples intitulado *Elizângela*, distribuído pela RCA para todo o Brasil e exterior. O compacto, que vendeu mais de um milhão de cópias, trazia num dos lados a música “Pertinho de Você”, que ficou entre as mais tocadas por não menos do que cinquenta e duas semanas no Brasil. Em 12 de agosto, havia estreado o Programa *Carlos Imperial* nas noites de sábado da TV Tupi, com atrações musicais variadas e forte investimento nos artistas adeptos ou adaptados à cultura disco. Nele, o ator, compositor e produtor musical Carlos Imperial apresentou artistas como Gretchen, que havia se lançado com o compacto *Dance With Me*, distribuído pela Building/Copacabana, e Dudu França, cujo primeiro grande hit foi a música “Grilo na Cuca”, composta pelo cantor e pelo próprio Carlos Imperial e incluída na trilha da telenovela *Marrom Glacê* (1979-1980). Devido à crise da Tupi, o programa foi transferido para a TVS, onde estreou em 9 de junho de 1979 e passou a ser gravado em São Paulo, onde era retransmitido pela TV Record, contando com mais atrações paulistas. Uma comprovação de fraude na verificação de audiência, com o envolvimento de funcionários do Ibope, fez o programa ser tirado do ar, mas Silvio Santos, dono da emissora, continuou convidando-o todos os anos para o júri do Troféu Imprensa. Carlos Imperial morreu aos cinquenta e sete anos, em

1992, vítima de uma doença desencadeada por uma dose de diazepam no pós-operatório de uma lipoaspiração. No programa apresentaram-se muitos artistas da era disco no Brasil. Há uma lista extensa de nomes que mal surgiam e logo sumiam depois do primeiro compacto, tais como Miss Lene, que estourou nacionalmente com o hit “Quem É Ele”, José Luís, Fábio – que na década de 80 voltou a fazer sucesso em parceria com Tim Maia –, Gilberto Santamaria, dentre tantos outros. A exceção fica por conta de Rosana, que, apesar de ter gravado com Tim Maia em 1979, se tornou mais conhecida somente na década de oitenta (Monteiro, 2015). No meio disso tudo, o maior representante do soul brasileiro, Tim Maia, lançou o álbum *Tim Maia Disco Club*, que trazia hits como “Acenda o Farol” e “Sossego”.

O mercado fonográfico brasileiro continuou investindo na música disco até, pelo menos, 1982, sobretudo em versões de sucessos internacionais, como as de “Chiquitita”, do Abba, e “Rivers of Babylon”, do Boney M, feitas pela cantora Perla, ou a de “D.I.S.C.O.”, do Otawa, feita pelo The Fevers. Independentemente disso, os discos de alguns artistas já consagrados da MPB, como Caetano Veloso, que em 1978 gravou um show ao vivo com a banda Black Rio no Teatro Castro Alves, em Salvador, ou Gilberto Gil, em *Realce* (1979) – música executada pelo grupo Earth, Wind and Fire em 1980, em seu show no Maracananzinho, no Rio de Janeiro – e *O Luar* (1980), mostravam que não tinham saído imunes da cultura disco.

Nos Estados Unidos, a disco fever, ao tornar-se extremamente comercial e repetitiva, acabou condicionando o movimento disco sucks, que pode ser traduzido como uma atitude coletiva de rejeição e demonização da cultura disco que, embora tenha começado a esboçar-se já em 1976, materializou-se de forma grandiloquente com a *Disco Demolition Night*, evento organizado pelo radialista Steve Dahl em Chicago, no intervalo de uma partida de beisebol no estádio Comiskey Park, em 12 de julho de 1979. Dahl, que trabalhava numa das rádios de rock que boicotavam a tendência musical da moda, conseguiu reunir cinquenta mil pessoas, cada qual trazendo um ou mais álbuns de disco music para serem bombardeados e queimados em pleno estádio (Lawrence, 2001). As imagens, transmitidas por vários canais de televisão americanos e disponíveis hoje na internet, são chocantes. Uma multidão de jovens brancos, de camisetas pretas com logotipos de bandas de rock ou a inscrição *disco sucks*, ameaçava não só a hegemonia da disco music, composta por artistas e grupos negros de R&B de alto nível, como Eddie Kendricks, ex-vocalista dos Temptations, The Trammps ou pela Eurodisco, que estava estourada nos Estados Unidos e no resto do mundo com artistas como Donna Summer, produzida por Giorgio Moroder, Boney M e Abba, mas também uma cultura e um estilo de vida que haviam surgido nos guetos, entre negros, gays e “latinos”, e que tinha se tornado padrão para a maioria da população heterossexual nos lugares mais recônditos do planeta, isto é, até aonde os discos de vinil, fitas

cassete e as ondas de rádio podiam chegar.

A postura anti-disco de muitos rádios, cujos locutores repetiam, de formas diferentes, o gesto seminal de Steve Dahl, programas televisivos e até mesmo de alguns artistas, bandas e DJs até então adeptos do novo estilo, devia-se em grande parte à banalização generalizada provocada pelo sucesso estrondoso de *Saturday Night Fever* (1977). Ao mesmo tempo em que popularizava e consolidava definitivamente a cultura disco no mercado, algo que envolvia não só a música, mas também os passos de dança, as roupas, o tipo de cabelo e até mesmo o jeito de andar, padronizando para sempre o mítico cenário da pista de dança e dos casais dançando o hustle, a história de Tony Manero, protagonista vivido por John Travolta, não só recriava, mas também, em muitos aspectos, desvirtuava profundamente o que buscava retratar, a partir de “Rites of the new saturday night”, artigo de Nik Cohn sobre a cultura disco nos clubes noturnos do subúrbio de Nova Iorque, publicado na edição de 7 de junho de 1976 da *New York Magazine*.

Conforme Lawrence (2001, p. 305), a introdução da personagem da atriz Karen Lynn Gorney, Stephanie Mangano, faz de *Saturday Night Fever* não tanto um filme sobre a cultura disco, mas sobre como evitar a cultura disco: tornando-a branca e heterossexual, como supostamente é o rock. Quanto à música, embora a trilha sonora apresentasse alguns clássicos da música disco, como KC and the Sunshine Band, Tavares, MFSB e Kool and the Gange, a maioria das dezessete músicas do álbum duplo era dominada pelos Bee Gees, uma banda que, embora talentosa e capaz de inventar um hits disco irresistíveis – como a música tema do filme – era formada por brancos de tradição de rock/folk/coutry. O disco também incluía a comercial versão disco da Quinta Sinfonia de Beethoven, de Walter Murphy. Nesse sentido, a massificação da cultura disco pode ser entendida como um processo que, embora seja o resultado de uma política cultural da diferença, deslocando, ao conquistar seu espaço, as disposições de poder da política cultural do Estado e das grandes corporações midiáticas, paga obrigatoriamente o preço da cooptação, uma vez que “o lado cortante da diferença perde o fio na espetacularização”, substituindo a invisibilidade por uma visibilidade regulada e segregada (Hall, 2006, 321) tanto do ponto de vista econômico quanto étnico e cultural.

No Brasil, se os anos de chumbo foram seguidos por “anos de ouro”, no sentido de que a conjuntura internacional favoreceu o chamado “milagre econômico”, com o término do governo Médici, em 1974, as organizações revolucionárias, as músicas de protesto e o movimento estudantil permaneceram silenciados, sobretudo num momento em que o capitalismo brasileiro parecia estar de braços dados com a ditadura. Mesmo assim, nos últimos anos do governo Geisel, iniciou-se uma reação às medidas ditatoriais do general/presidente. Por volta de 1978, por exemplo, houve greve de professores em São Paulo e estourou o movimento grevista dos

operários metalúrgicos de São Bernardo do Campo, que projetou a liderança política de Luiz Inácio Lula da Silva, que viria a ser presidente do país décadas mais tarde.

Com a revogação dos instrumentos de exceção, como o célebre AI-5, pelo Congresso nacional, e o retorno dos exilados, com a abertura política, tudo parecia contribuir para uma atmosfera de conciliação, na medida em que cresciam as exigências para uma volta do estado de direito. Foi esse estado de coisas que possibilitou o restabelecimento do habeas corpus, da autonomia do judiciário e da liberdade – relativa – de imprensa. Assim, embora haja um senso comum na historiografia de que a ditadura no Brasil acabou somente em 1985, com a posse do primeiro presidente civil, José Sarney, o fato é que a ditadura não foi somente obra dos militares:

Se aceitarmos a ideia de que a ditadura é um estado de exceção, ou seja, em que ela existe na medida em que toda e qualquer legislação pode ser editada, revogada ou ignorada pelo livre – e arbitrário – exercício da vontade dos governantes, a ditadura existiu no Brasil até o início de 1979, quando houve a revogação dos atos institucionais, através dos quais se refazia e se refazia a ordem jurídica (Reis, 2014, p. 103).

CONCLUSION

A questão referente à circulação, recepção e apropriação de culturas é latente em todas as épocas e tem na modernidade vários paradigmas, tanto na poesia quanto na música e nos costumes, com suas variações locais, regionais e nacionais, em contexto rural ou urbano (Burke, 2010). Desse modo, se, no processo de constituição das nações europeias, a produção das histórias literárias se fazia acompanhar da aliança entre língua e império, ou por uma espécie de nacionalismo imperialista que se forjava em oposição ao Outro colonial, no caso dos países americanos, nos quais a língua não era um elemento que os diferenciava das respectivas metrópoles imperiais, os primeiros impulsos historiográficos confundem-se com o corte dos vínculos políticos com as potências colonialistas europeias, na tentativa de tornar possível o aparecimento de novas nacionalidades literárias (Oliveira, 2010).

Esse nacionalismo, em função de uma língua e uma literatura nacional que “esquece” – no sentido que Renan (2006) dá ao termo – ou apaga as diferenças étnicas, sociais, linguísticas e culturais que não se encaixam no projeto nacional de que o Estado e os homens de letras são os principais representantes, estabelece o padrão necessário para a produção de dicionários, gramáticas, antologias, parnasos e, principalmente, histórias literárias, os quais, institucionalizando-se nos sistemas de educação nacionais, serão uma instância preponderante, no século XIX, para a legitimação das iden-

tidades nacionais. Estas, por sua vez, constituem-se discursivamente em confronto com uma alteridade, que pode ser representada pelo colonizador ou pelas nações concorrentes, em relação às quais, ou em decorrência das quais, suas narrativas vão sendo produzidas. Nesse sentido, o processo de institucionalização da história literária, seja como instância legitimadora do estado-nação, seja como disciplina escolar e acadêmica, encontra-se indissolivelmente associado ao da configuração dos primeiros estudos de literatura comparada (Oliveira, 2010).

A história cultural, por sua vez, tal como a entende Chartier (2002, p. 16-17), tem como objeto principal “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Assim, ela se constrói sobre três conceitos fundamentais: representação, prática e apropriação. São conceitos de grande funcionalidade para pensarmos o fenômeno que ora nos interessa, uma vez que problematiza as representações como espaços de luta ou disputa pelo poder do discurso, ao mesmo tempo em que deixa de conceber a recepção como uma ato meramente passivo, ou, quando muito, um fenômeno psicológico individual, seja para enfatizar o caráter criativo das práticas cotidianas (Certeau, 1998), seja para marcar a intervenção do leitor, espectador ou ouvinte da obra de arte:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma configuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. Daí, [...], o interesse manifestado pelo processo por intermédio do qual é historicamente construído um sentido e diferenciadamente construída uma significação (Chartier, 2002, p. 23-24).

Nesse sentido, a apropriação, diferentemente do conceito de Foucault, quando considerava “a apropriação social dos discursos”, bem como da noção hermenêutica de apropriação como um trabalho de reconfiguração de uma experiência fenomenológica universal, é entendida como uma “história social das interpretações”, atenta não só às práticas que a conduzem, mas também aos “processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção de sentido” (Chartier, 2002, p. 26-27) – as intervenções do impressor/editor, no caso da literatura, e do editor/produtor, no caso da música.

Por outro lado, não há como falar de circulação, recepção e apropriação de culturas sem levar em conta a ideia de uma cultura diaspórica, para falar como Hall (2006), uma vez que abrange discursos e manifestações políticas, artísticas e culturais de grupos sociais que têm uma espécie de dupla, ou híbrida pertença, embora tenham nascido e/ou crescido nos guetos e subúrbios de grandes cidades europeias ou norte-americanas. A diáspora,

como se sabe, tem o seu paradigma mítico, pelo menos no mundo ocidental, no Velho Testamento, que narra o sofrimento do “povo escolhido” sob o jugo da Babilônia e tem em Moisés o seu grande redentor. A estrutura encontra paralelo nos países do chamado “Terceiro Mundo”, em que o subdesenvolvimento, a pobreza, a fome e a miséria provocam a migração e a dispersão de grandes parcelas de sua população. Como consequência direta dessa nova diáspora, as identidades, concebidas desde o Iluminismo como estabelecidas e estáveis, entram em colapso quando se confrontam com a diferenciação que se prolifera em todas as partes do mundo, através de migrações livres ou forçadas, pulverizando assim as identidades culturais de antigos Estados-nação dominantes e de velhas potências imperiais.

Paralelamente a esse processo de diferenciação e pulverização cultural, causado não só pelos fluxos migratórios, ou pela nova diáspora, ocorrem formas dominantes de homogeneização cultural, que se constituem como o lado negativo da globalização, também alcunhada por Hall, nesse sentido específico, de “macdonaldização”. Seja qual for o efeito causado por tal fenômeno, o certo é que, desde o final do século passado, houve uma crescente democratização do acesso a bens de consumo eletrônicos, que passaram a acompanhar, numa impressionante velocidade, o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação, sobretudo através da internet. Essa dupla transformação teve profundas repercussões. Os novos modos de produção, circulação e recepção dos produtos culturais, por exemplo, obrigam-nos a dar uma nova dimensão às tradicionais noções de cultura popular e cultura de massa, bem como a fugir de tal oposição, como se a primeira representasse a genuína produção do “povo” e a segunda resultasse da imposição de certas produções culturais sobre o povo.

Hall (2002, p. 78) tenta subverter a concepção superficial sobre a indústria cultural e a cultura de massa argumentando que, se tais formas e produtos são puramente manipuláveis e aviltantes, a ideia de “povo” como uma força nula, passiva, é profundamente antissocialista. Assim, embora as indústrias culturais tenham o poder de impor e transformar a realidade da vida das pessoas, ajustando-as ao padrão da cultura dominante, elas não têm força para tomar nossas mentes como se elas fossem uma tela em branco, mas apenas abrem um espaço de reconhecimento nas pessoas que a elas respondem. Nesse sentido, diante da enorme quantidade e multiplicidade dos produtos culturais à disposição no mercado, as formas bem sucedidas são muito mais escolhidas pelo povo do que a ele impostas, pois, para além do seu caráter manipulador, há nelas elementos de identificação que provocam uma resposta ativa de seus consumidores. Não se trata, pois, de conceber a cultura a partir do seu grau de autenticidade ou corrupção, mas de entendê-la como um processo dialético e dialógico, numa luta constante entre os grupos que buscam deter a hegemonia dos meios de produção cultural.

Nessa nova lógica de produção, circulação, recepção e apropriação cultural, a cultura só pode ser pensada a partir de uma perspectiva diaspórica, sobretudo se tomarmos como parâmetro formas culturais e manifestações artísticas contemporâneas como o soul ou a disco music, por exemplo, pois elas são sempre marcadas por uma dinâmica sincrética que se apropria dos códigos das culturas dominantes e os criouliza, por assim dizer. Nesse contexto específico, o domínio linguístico universal do inglês não pode ser entendido como a hegemonia de uma “língua-nação”, mas como uma espécie de “língua geral” ou patois que se torna uma moeda comum nas relações e trocas culturais.



SUMMARY

Esta aula teve por fim investigar os modos pelos quais a “soul music” e a cultura disco foram apropriadas no Brasil, sobretudo a partir de 1970, quando a sonoridade do soul como novo estilo musical já se fazia ver em “BR-3”, canção composta por Antonio Adolfo e Tibério Gaspar e vencedora do V Festival Internacional da Canção daquele ano, na voz de Tony Tornado e do Trio Ternura, até 1979, quando a febre da disco, ao tornar-se extremamente comercial e repetitiva, acabou condicionando, nos Estados Unidos, o movimento disco sucks, uma atitude coletiva de rejeição e demonização que, embora tenha começado a esboçar-se já em 1976, materializou-se de forma contundente com a “Disco Demolition Night”, evento organizado pelo radialista Steve Dahl em Chicago, no intervalo de uma partida de beisebol no estádio Comiskey Park, em 12 de julho de 1979. Por outro lado, no Brasil, 1979 é o ano em que ocorre a revogação dos instrumentos de exceção da ditadura, como o célebre AI-5, pelo Congresso nacional, e o retorno dos exilados, com a abertura política, criando um estado de coisas que possibilitou o restabelecimento do habeas corpus, da autonomia do judiciário e da liberdade – relativa – de imprensa, embora haja um senso comum na historiografia de que a ditadura no Brasil acabou somente em 1985, com a posse do primeiro presidente civil, José Sarney, como se a ditadura fosse somente obra dos militares. Nossa hipótese é de que a difusão e popularização da soul music e da cultura disco no Brasil foi um processo que, embora possa ser compreendido como uma imposição dos enlatados norte-americanos, cujo governo financiava a ditadura a que o país estava submetido desde o golpe militar de 1964, foi capaz de mostrar o seu potencial transgressor, especialmente na formação de identidades afirmativas do ponto de vista étnico.



Em seu entendimento, e de acordo com a leitura desta nossa última aula, como a música popular brasileira reagiu à influência da black music norte-americana?

Esta atividade tem por finalidade principal fazer você construa uma síntese dos principais conteúdos desta nossa nona Aula, de modo a compreender criticamente o modo pelo qual o a soul e a disco music foram apropriadas pelos músicos brasileiros.

REFERENCE

- ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. 4a ed. São Paulo: Ática, 1988.
- BHABHA, Homi K. **The location of culture**. London and New York: Routledge, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BREWSTER, Bill, BROUGHTON, Frank. **Last night a DJ saved my life: the history of the Disc Jockey**. New York: Grove Press, 1999.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CERATEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3a. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2a. ed. Algés: Difel, 2002.
- CHEREN, Mel. **Keep on dancin': my life at the Paradise Garage**. New York: 24 Hours for Life, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- CRAWFORD, Richard. **America's musical life**. New York: Norton, 2001.

- CULLER, Jonathan. **Literary Theory: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DANNEN, Frederic. **Hit men: power brokers and fast money inside the music business**. New York: Times Books, 1990.
- DENT, Gina (ed.). **Black popular culture**. Seattle: Bay Press, 1992.
- EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. Anniversary Edition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- EAGLETON, Terry. **After theory**. New York: Basic Books, 2003.
- ECHOLS, Alice. **Hot stuff: disco and the remaking of American culture**. New York and London: Norton, 2010.
- FICKENTSCHER, Kai. **“You better work!” Underground dance music in New York City**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- GEORGE, Nelson. **The death of rhythm & blues**. New York: Plume, 1988.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso, José Paulo Paes e Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HADEN-GUEST, Anthony. **The last party: Studio 54, disco, and the culture of the night**. New York: William Morrow, 1997.
- HALL, Stuart and DU GAY, Paul. **Questions of identity**. London: Sage Publications, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HALL, et alii. **Culture, media, language**. London: Routledge; Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 2004.
- HARRIS, Larry, GOOCH, Curt, SUHS, Jeff. **And party every day: the inside story of Casablanca Records**. New York: Back Beat Books, 2009.
- HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Tradução: Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOBSBAWM, Eric J. **A história social do jazz**. Tradução: Ângela Noronha. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- HOLLERAN, Andrew. **Dancer from the dance**. New York: Plume, 2001.
- HOLLERAN, Andrew. “Dark disco: a lament”. In BERGMAN, David. **The violet quill reader: the emergence of gay writing after Stonewall**. New York: St. Martin’s Press, 1994.

- HOLMSTROM, John. **Punk: the original**. New York: Trans-High Publishing, 1996.
- LAWRENCE, Tim. **Love saves the day: a history of American dance music culture (1970-1979)**. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- MARWICK, Arthur. **The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies**. London: Routledge, 1994.
- MONTEIRO, Denilson. **Dez, nota dez! Eu sou Carlos Imperial**. São Paulo: Planeta, 2015.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MOTTA, Nelson. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- OLIVEIRA, Luiz Eduardo. “Nações em confronto: as histórias literárias e as literaturas comparadas no século XIX”. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 14, São Paulo, 2010.
- OLIVEIRA, Luiz Eduardo. **O mito de Inglaterra: anglofilia e anglofobia em Portugal**. Lisboa: Gradiva, 2014.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.
- REIS, Daniel Aarão. “A vida política”. In: Modernização, ditadura e democracia (1964-2010). **História do Brasil nação: 1808-2010**. SCHWARCZ, Lilan Moritz (dir.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- RENAN, Ernest. “What is a nation?”. In: BHABHA, Homi K (org.). *Nation and narration*. London and New York: Routledge, 2006.
- RIDENTI, Macelo. “Cultura”. In: Modernização, ditadura e democracia (1964-2010). **História do Brasil nação: 1808-2010**. SCHWARCZ, Lilan Moritz (dir.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ROCHA, Janes. **Os outubros de Taiguara: um artista contra a ditadura – música, censura e exílio**. São Paulo: Kuarup, 2014.
- RODRIGUES, Vanessa. “**Disco music made in Brazil**”: a redemocratização nos embalos da discoteque. Trabalho apresentado como forma parcial de avaliação para a conclusão do curso de História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná.
- SAID, Edward. **Culture and imperialism**. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- SAID, Edward. **Orientalism**. 4th Edition. New York: Penguin Books, 2003.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2005.

- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba do Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e M. A. de (Nirez). **Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, 3v.
- SHAPIRO, Peter. **Turn the beat around: the secret history of disco**. London: Boomsbury House, 2005.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STRAW, Will. **Popular music as a cultural commodity: the American recorded music industries, 1976-1985**. Ph.D. diss. McGill University, 1990.
- TATTI, Luiz. **O século da canção**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.
- TOOP, David. **Rap attack 3: African rap to global hip hop**. London: Serpent's Tail, 2000.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora da UFRJ, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture & society 1780-1950**. Garden City, New York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc., 1960.
- WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. 2. ed. London: Routledge, 2003.
- WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.