

Esperanças mil: a Antropofagia como alegria, resistência e afetividade no Movimento *Black Rio* dos anos 70

Christy Beatriz Najarro Guzmán¹
Marcio Luiz Gonçalves D'Arrochella²

32

“Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país”
(Tropicália- Caetano Veloso)³

“O que nós queremos é dançar! Dançar,
dançar e curtir Muito som.
Não sei se estou me fazendo entender.
O certo, é seguir os mandamentos blacks,
que são, baby:
Dançar, como dança um black!
Amar, como ama um black!
Andar, como anda um black!
Usar, sempre o cumprimento black!
Falar, como fala um black!”
(Mandamentos Black – Gerson King)⁴

¹ Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora associada a Red de Investigación de Literatura – Mujeres América Central (RILMAC). Contista.

² Doutor em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ).

³ A canção *Tropicália*, composta e interpretada por Caetano Veloso, faz parte do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), em cuja produção também participam Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão e a banda Os Mutantes.

Introdução: alegria, alegria e *um Brasil antropofágico*

Tendo seu nascimento basicamente marcado por uma fusão do samba com rock, da passagem da cadência (4/2) para o (4/4) e possivelmente com a paternidade de Jackson do Pandeiro, não há como falar de uma “cena” sem seu enredo musical, logo “cena musical”. O samba-rock nasceu como um filho bastardo sem nome exato, sem pai e mãe exatos, portanto sem sobrenome, o que gerou inúmeras outras nomenclaturas como “sambalanço”, “samba canção” e “samba suingue”.

Ao delinear a árvore genealógica do estilo musical, Luciana Xavier de Oliveira, em “O Swing do Samba: o Samba Rock, e outros ritmos, na construção da identidade negra contemporânea na mídia brasileira” (2004), aponta para a diversidade de nomes pelo qual o estilo musical é reconhecido, destacando a convergência do atravessamento de três forças motrizes: a primeira, a entrada cada vez mais forte da música estadunidense negra no mercado fonográfico brasileiro; a segunda, a demanda por músicas dançantes brasileiras nos bailes e boates que não rompessem com o rock, paradigma da época; e a terceira, a necessidade de populações excluídas e periféricas por espaços de lazer que fossem próximos, não só geograficamente, mas culturalmente de suas realidades. Eram os anos sessenta e setenta e o Brasil entrava no período mais repressivo de sua história recente.

Desse período lembramos não apenas o discurso proferido por Castelo Branco naquele final de abril de 1964, que inaugurava o sequestro da democracia, cuja duração se arrastaria nos vinte e um anos seguintes; mas também, a cassação de mandatos políticos, aposentadorias compulsórias, a extinção dos partidos políticos, a repressão da oposição à ditadura militar, a vida clandestina e o grito de liberdade dos movimentos da esquerda. Uma esquerda dura que experimentou sua luta com a guerrilha urbana e rural, especificamente no Araguaia. Momentos de tensão, de desconfiança e silêncios; desaparecimentos, sussurros e mortes.

⁴ A canção *Mandamentos Black* faz parte do álbum *Gérson King Combo Volume I*, gravado pela Polydor e lançado em 1977. O cantor carioca ainda faz apresentações ao som do *soul* e participa de eventos que promovem a cultura negra no Brasil.

Talvez possamos afirmar que essa imagem já vinha sendo delineada desde o fim da década de 1950: a poesia concreta, liderada pelos irmãos Campos, trazia elementos novos para a compreensão da poesia, das artes plásticas e da música; a Bossa Nova pretendia, com a sua tentativa de fundir o samba ao jazz, elaborar um cartão postal-musical do Brasil. Por outro lado, a morte de Getúlio Vargas; a modernização do país, junto à inauguração de Brasília, empreendida por Juscelino Kubitschek; as políticas de corte trabalhista de João Goulart, sua deposição e a instauração do período ditatorial formam o caldeirão que, na compreensão de um tempo messiânico, levariam o Brasil para o Futuro. No entanto, seguindo as reflexões de Walter Benjamin, sabemos que história é um movimento sinuoso, elíptico e constelacional.

A década de sessenta começa com a tentativa de reforma agrária de João Goulart, desdobrando-se na desapropriação de terras improdutivas realizada por Leonel Brizola na região de Sarandi no Rio Grande do Sul, ocasionando a ruptura com os grupos de centro que davam suporte político ao governo de Jango, o que abriu o caminho para o golpe militar de abril de 1964⁵. Na esfera artístico-intelectual, o período foi de grande efervescência: por um lado, emergia um grupo de artistas que compreendia a arte, nas suas mais variadas expressões, como outra trincheira de luta contra o autoritarismo; por outro, o experimentalismo herdado da poesia concreta, as imagens psicodélicas do rock anglo-saxão, a cultura *pop* e o Cinema Novo criaram uma cena cultural em que a festa e a criação de novos afetos formularam uma renovação antropofágica da identidade brasileira: assim nascia o Tropicalismo.

É importante destacar que se, por um lado, o tropicalismo foi uma vanguarda de (re)organização do imaginário cultural brasileiro, por outro, o movimento também se constitui como uma máquina da indústria fonográfica do período, não por acaso Júlio Diniz, em “Antropofagia e Tropicália: devoração e devoção” (2017)⁶, chama a atenção para o debate

⁵ Cf. GRYSZPAN (2020).

⁶ Texto original em francês apresentado no Colóquio *Brésil/Europe: repenser Le Mouvement Anthropophagique* organizado pelo Collège International de Philosophie (Paris, 2007). O Caderno *Pensar*, do jornal *UAI* de Minas Gerais o reproduziu em 2017, como

estético estabelecido entre Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Torquato Neto, Rogério Duarte e o empresário Guilherme Araújo, sendo este último um dos responsáveis pela produção do “disco-manifesto” *Tropicália ou Panis et Circensis* (1967) bem como do visual de vários dos músicos que participaram e se alinharam ao tropicalismo.

Nesse contexto, o samba-rock transitou em várias das esferas culturais do período. No entanto, longe dos nichos intelectuais, especificamente no Subúrbio do Rio de Janeiro se delineava, de maneira orgânica, outro movimento em que o estilo musical fará parte de uma cena num contexto mais amplo, isto é, a chamada “Black Rio”, conforme evidencia Luciana Xavier de Oliveira em seu artigo “Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes Black no Rio de Janeiro” (2015). Essa cena possibilitou a construção de uma *negritude*, baseada na valorização da estética e do fenótipo negro, além da valorização da cultura de matriz africana, expressando a partir do afeto, da festa e do reconhecimento uma brasilidade suburbana e carioca, uma estética de resistência de uma população que, abandonada pelo poder público e por este criminalizada, fez sua própria antropofagia ao som do *soul*.

35

Tendo isso em vista, não podemos deixar de lembrar a abertura do *O Manifesto antropófago* (1929) de Oswald de Andrade: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, pois se no cerne da filosofia antropofágica emergia, a partir do desmantelamento das fronteiras, uma força política e cultural transformadora, nos bailes *Black* observamos a possibilidade da visibilização e fortalecimento da *negritude*, não apenas como afirmação identitária, mas como uma forma de resistência, através das relações de afeto e comunhão entre os participantes.

Para Benedito Nunes (1990, p. 15), a aposta lançada pela antropofagia era a de uma “arma de teor bélico”, contra a visão de mundo imposta pelo colonizador. Uma “catarse imaginária” como potência criadora. Para o autor, a devoração não nega o invasor, mas o desmonta e, a partir dos restos, (re)compõe, junto à tradição telúrica e da imaginação

parte das atividades de “celebração da Antropofagia” em Mariana e Ouro Preto no mesmo ano. Cf. DINIZ (2017)

indígena, uma identidade brasileira, liberta dos tabus e das censuras do pensamento lógico europeizante. Quarenta e quatro anos depois, a *Tropicália* recupera a fome canibal da antropofagia para contrapor outra sensibilidade estética e política aos bons costumes de uma sociedade conservadora que dava suporte à censura e à truculência da ditadura cívico-militar.

Assim, seria possível lançar a seguinte hipótese: o movimento *Black Rio* operou de forma orgânica outra devoração antropofágica, pautada na mistura dos sons metálicos do *soul* estadunidense com o tambor e a africanidade do samba, na adoção do cabelo *Black Power* e do visual colorido e chamativo das roupas afro-americanas. Da mesma forma, pode-se afirmar que a alegria e o estabelecimento de redes de afeto nos “bailes *black*” se configuraram como uma forma de resistência em tempos de repressão ditatorial.

Para compreender esse período e a evolução dos bailes *Black*, Luiz Peixoto de Lima e Zé Otávio Sebadelhe, em *1976: o movimento Black Rio* (2017), seguem o caminho trilhado por Dom Filó que, à época, era morador do bairro Jacarezinho, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro e cujos estudos universitários estiveram marcados pelo trânsito entre a periferia e a Zona Sul carioca. A partir do seu depoimento, os autores afirmam que a juventude negra encontraria no *soul* uma liberdade de expressão, pois se por um lado, o samba tinha passado por um branqueamento, migrando do morro e dos bairros periféricos para a Zona Sul no período da Bossa Nova e, portanto, reterritorializado pela subjetividade de uma burguesia intelectual; por outro, o *soul* estadunidense, popularizado pela voz de James Brown, estava marcado pela exaltação do “ser *Black*”, permitindo expressar e afirmar a identidade negra, como fica evidenciado na canção de Gerson King da epígrafe que abre este artigo. Isso nos leva a concordar com o fotógrafo Januário Garcia, para quem “a questão do movimento negro e do *Black Rio*, caminham juntas. Um [movimento] é fruto do outro” (2017)⁷. Dessa forma, poderíamos afirmar que uma resistência sócio-política estava

⁷ 1976 – O movimento Black Rio (2016).

sendo arquitetada na apropriação do espaço e a partir da relação com o outro, mediada pela música que misturava samba, *rock* e *soul*.

Dentre tantos expoentes da cena *Black Rio*, consideramos relevante refletir sobre a produção musical de Roberto Tadeu de Souza, *Bebeto*, conhecido como o “Rei dos bailes”, pois ao som do *samba-rock*, o cantor e compositor traz para a música o cotidiano suburbano carioca, desenhando cartões postais, em que a afirmação da negritude está pautada pela alegria, pela festa e pelas relações de afeto estabelecidas pela comunidade. Sendo seu primeiro álbum, *Esperanças Mil*, lançado em 1977, neste artigo analisaremos como essa primeira produção dialoga com a cena *Black Rio* e como se dá a sua inserção na mesma.

O Movimento Black Rio

Seguindo as pegadas do depoimento de Dom Filó percebemos que a população da Zona Norte carioca, diferente dos moradores da Zona Sul, tinha poucas formas de entretenimento, entre elas as Escolas de Samba nos devidos períodos do carnaval, ou seja, apenas entre os meses de fevereiro e março; no resto do ano, isto é, entre março e janeiro, o divertimento das famílias negras consistia em frequentar exclusivamente as “festas de largo, como a festa da Penha, piqueniques na Quinta da Boa Vista, praia de Ramos e as praias da Ilha do Governador” (PEIXOTO e SEBADALHE, 2017, p.46). Essa segregação cultural se viu marcada por outra, a saber, a remoção de comunidades periféricas da região nobre carioca:

[O subúrbio carioca] era uma cidade traçada dentro de um planejamento urbano voltado para a implementação de uma política sistemática de erradicação de casas de cômodos e favelas, no Centro e na Zona Sul da cidade. A partir da década de 1950, intensificaram-se as discussões acerca de um programa de remoções que tomariam corpo com a criação da Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (CHISAM). Em 1964, a CHISAM já executava medidas de remoção de favelas da Zona Sul, onde comunidades inteiras eram transferidas para conjuntos habitacionais construídos em terrenos afastados, na periferia da cidade [...]. A região da Lagoa foi a primeira a sofrer remoções, e a favela Praia do Pinto foi definitivamente extinta em 1970 após um incêndio de grandes proporções – para muitos,

intencional – que destruiu boa parte da comunidade (2017, p.27)

Removidas de seus lares, muitas famílias, sendo de maioria negra, tiveram que reinventar o modo de comportamento numa região afastada, com comércio precário e sem acesso à cultura e lazer. Essa reorganização do cotidiano, do lazer e das identidades aconteceria a partir do reconhecimento do outro como membro de uma comunidade que, num espaço novo, compartilhava o local marcado pela exclusão e que, através da música, restabeleceria os laços comunitários, orquestrando uma “cena” cultural, cuja evolução resultaria na configuração do Movimento *Black Rio*, conforme aponta Luciana Xavier de Oliveira em artigo supracitado.

Inicialmente, essa diferenciação entre “cena” e “movimento” pode nos parecer como uma maneira de estudar um fenômeno musical marginalizado e que, colocando-o na conjuntura setentista musical brasileira, poderia ser compreendido como um acontecimento marcado e delimitado. No entanto, podemos afirmar que, a partir dessa “cena”, houve o desdobramento de um movimento altamente metamorfozante que ultrapassou mais de 40 anos, e hoje em dia chega ao Brasil todo como outros estilos musicais complementares como o Funk, o Charme, o Rap e todas as possíveis expressões e desdobramentos do samba carioca. Antes mesmo de adentrarmos no universo da *Black Rio*, talvez seja importante nos perguntarmos sobre o que, nesse contexto, seria uma “cena”? Luciana Xavier de Oliveira define a cena como

zonas de tensão na definição de significados e valores não apenas musicais, inscrevendo também diferentes formas de sociabilidade, solidariedade e processos dinâmicos de identificação em núcleos coerentes e particulares de atividade social e cultural (OLIVEIRA, 2015, p. 7).

Nesse arranjo sócio-cultural, vemos também a inscrição do afeto enquanto “afetividade” estabelecida através da partilha e, também, como o processo em que as relações interferem e modificam o espaço em que elas acontecem, tendo uma incidência política na distribuição das funções dos agentes sociais. O que coloca as seguintes questões: o que pode ser representado? Quem é representado? E, finalmente, como pode ser

representado? No âmbito da “cena musical”, as zonas de tensão delimitam não apenas as relações culturais e artísticas, mas também a maneira que essa forma de expressão possibilita a representação, ou melhor, o reconhecimento daqueles que participam do encontro. A esse respeito Jacques Rancière propõe o conceito “partilha do sensível” como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem os lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Assim, poderíamos compreender a “cena musical”, no contexto dos *bailes Black*, como o espaço em que relações sociais e políticas, no sentido amplo do termo, são tecidas pelo afeto como uma forma de reconhecimento de si e do outro, ou seja, uma maneira de expressar uma identidade cultural e social específica. Nesse sentido, não podemos deixar de pensar que essa conceituação está intimamente ligada à concepção de cenário que, na perspectiva da Geografia Cultural, é identificada a um recorte espacial, ou seja:

39

seu sentido mais essencial é aquele que estabelece uma dependência necessária entre as ações e os lugares onde elas ocorrem. O conceito de cenário efetua uma reunião fusional entre o enredo e o espaço onde ele se situa e é a partir dessa fusão que o significado das ações pode ser lido. O espaço é concebido como uma dimensão fundamental da ação social, pois nesse caso ele qualifica e modifica a natureza mesmo das ações (GOMES e GOIS, 2008, p. 5).

Dessa perspectiva, o cenário não seria apenas um pano de fundo, ou melhor, um espaço predeterminado, em que os sujeitos interagem entre si, pelo contrário, seria justamente, a urdidura entre o lugar, os sujeitos, as suas ações e sua relação com o espaço. Essa afirmação não coloca as ações como reféns de um dado espaço, mas sim como peças fundamentais para a definição dele próprio.

Nessa compreensão, percebemos que os espaços se tornam instâncias, isto é, ambientes que convocam os sujeitos que por ela transitam e, nessa errância, em que relações são estabelecidas, há uma transformação subjetiva da relação com o lugar habitado. Por lugar compreendemos tanto

aquilo que é domínio da esfera física, situada numa cidade ou no campo como o que é da esfera afetiva e subjetiva da identidade dos sujeitos.

No caso dos bailes *Black*, o samba-rock é uma expressão própria dessa cena, compondo todo um cenário enquanto campo de ações e tensões que denominaremos de *Black Rio*, cujos “primórdios” começam a ser delineados no final da década de 1950, ano em que Toni Tornado se apresentava “como dançarino e dublador de ídolos do *twist iê-iê-iê*, como Chubby Checker, chegando a ficar conhecido como Tony Checker” (PEIXOTO e SEBADELHE, 2017, p.24). Embora tendo essa experiência, seria apenas após a sua saída do Brasil, nos anos sessenta, e instalado no bairro do Harlem, em Nova York, que o cantor teria contato com a juventude negra, que reivindicava um nacionalismo negro, seguindo os ideais do *Black Power*, sendo Malcom X e o movimento Panteras Negras os seus líderes, trazendo para o Brasil uma nova forma de espetáculo.

Ainda, é importante destacar a relevância de figuras como Dom Salvador, pianista de bar, nascido em Rio Claro (SP), que participou da movimentação do Beco das Garrafas⁸, além de ser um dos primeiros a experimentar a fusão do Samba com Jazz. Em 1971, quando fazia parte da banda Dom Salvador & Abolição, lança o álbum *Som, sangue e raça*, uma produção que orchestra a estética e a política como modos de resistência.

Lima Peixoto e Sebadelhe afirmam que, ao voltar para o Rio de Janeiro na década de 1960, Toni Tornado começa a se apresentar nos bailes da Praça Mauá e, nesse contexto, o músico Tibério Gaspar pede ao cantor interpretar, em parceria com o pianista Antonio Adolfo, a canção “BR3” no V FIC (Festival Internacional da Canção): a ideia de Tibério, segundo depoimento de Toni Tornado era levar para a plateia “[o] cantor [...] na onda hippie, mas o hippie negro, o *Black Power* [...]. Aproveitei pra desfilarmos todo o trejeito do meu ídolo James Brown [...]. Nossa performance levou o público ao delírio” (TORNADO *apud* PEIXOTO e SEBADELHE, 2017, p.26): o cenário da *Black Rio* e a sua transformação política começava a se

⁸ Beco das Garrafas se refere a um conjunto de bares, localizado na Rua Duvidier do Bairro Copacabana no município do Rio de Janeiro, que “nas décadas de 1950 e 1960, recebeu apresentações de Dolores Duran, Elis Regina, Wilson Simonal, Leni Andrade, Jorge Ben, Sérgio Mendes, Dom Salvador, Edu Lobo, Tamba Trio, Baden Powell, além dos produtores Luiz Carlos Miele e Ronaldo Bôscoli.” Cf. ARAÚJO (2015).

delinear, não sem as tensões que esta afirmação da negritude provocava: para meados dos anos 70, a sua visibilidade provocou preocupação e assombro nos moradores da Zona Sul carioca:

Em julho de 1976, o suplemento cultural de sábado do *Jornal do Brasil* dedicou quatro páginas inteiras a um assunto preocupante. O Rio de Janeiro estava virando “black”, dizia a jornalista Lena Frias a seus leitores. Uma onda de bailes tocando música *soul* e *funk* dos Estados Unidos já tinha invadido os clubes recreativos dos subúrbios do Rio, os bairros da classe trabalhadora, a norte e oeste, e ameaçava chegar também aos bairros da famosa Zona Sul, os mais ricos (e mais brancos) da cidade. O artigo descrevia os bailes *soul* e as centenas de milhares de jovens negros que a eles afluíam como um espaço cultural à parte, de fato, um lugar para além da cidade que a maioria dos leitores pensava conhecer (ALBERTO, 2015, p. 43).

41

O cenário era composto por pequenos clubes, nas áreas periféricas da capital e da Baixada Fluminense⁹, em que donos das primeiras equipes de som promoviam bailes com preços populares tocando música negra estadunidense e abrindo espaço para músicos negros brasileiros tocarem. A maior parte dos frequentadores também era negra, portanto, podemos entender que, o ideário político e ideológico se baseava na resistência negra, sua valorização estética e seu direito ao lazer e ao consumo, que nas palavras da jornalista de 1967 era uma cidade paralela chamada *Black Rio*.

Se, por um lado, podemos afirmar que houve um protagonismo afirmativo por parte da população negra e periférica do Rio de Janeiro, fazendo com que de alguma maneira o Movimento Negro começasse a se estruturar, por outro, não devemos compreendê-lo como uma resposta engajada em uma transformação social mais ampla para a sociedade brasileira, assumindo posições ideológicas específicas, mas sim uma autêntica ação de resistência da juventude e dos trabalhadores pobres diante das imposições do sistema, criando seus próprios espaços de sociabilidade, cujo crescimento e expansão fluíram para os bairros da Zona Sul na década seguinte.

⁹ Classificação regional que inclui parte dos municípios da região metropolitana da metrópole Rio de Janeiro.

Cenário posto: a comunidade negra da Zona Norte do Rio de Janeiro, criava modos de existir, cuja visibilidade possibilitava que os bailes transitassem não apenas no interior da periferia, mas também para fora dela, criando um fenômeno, o que provocou o estado de alerta dos poderes repressivos do Estado em meio a uma ditadura militar, conforme Alberto coloca:

O Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), braço da inteligência política, começou a investigar o fenômeno *soul* em abril de 1975, mais de um ano antes de o artigo de Frias ter “descoberto” o *soul* para um público mais amplo de leitores. O DGIE era um ramo recém-reformado das entidades comumente conhecidas como Polícia “secreta” ou “política”, que existiam sob vários disfarces no Brasil desde o início do século XX. Embora seu objetivo de preservar a ordem social e política tenha se mantido constante, os ideais de ordem e os métodos da Polícia secreta para alcançá-la mudaram com o tempo (...). A partir do final dos anos 60 até meados dos 70, no auge da repressão política da ditadura, as forças da Polícia secreta do Rio de Janeiro (então conhecida como o Departamento de Ordem Política e Social DOPS / RJ) trabalhavam em estreita colaboração com as agências de inteligência federais na repressão à guerrilha urbana da esquerda organizada (2015, p. 49).

42

Sendo assim, não podemos mais nos apoiar apenas nas ideias de cena ou cenário: o Movimento *Black Rio* passa a ser vigiado, pois enquanto movimento negro é visto como uma ameaça para os territórios brancos da sociedade tradicional burguesa carioca. Em “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento” do consagrado livro *Geografia - Conceitos e Temas* (2006), Marcelo Lopes de Souza define território como “um espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder” (SOUZA, 2006, p. 78), enfatizando que o território não está limitado à escala dos Estados Nacionais, pelo contrário, ele pode existir em diversas escalas: espaço doméstico do lar, a área de atuação de uma “tribo urbana”, o espaço de domínio de facções criminosas, sendo o *locus* da disputa por hegemonia. Por outro lado, no capítulo “Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão” do mesmo livro, Rogério Haesbaert afirma que, havendo uma expansão territorial, automaticamente ocorrem dois

fenômenos: sendo o primeiro a desterritorialização daqueles que antes dominavam esse espaço conquistado e, o segundo, a reterritorialização em novos espaços.

Dessa perspectiva, compreendemos que se o *Black Rio* se expandia enquanto movimento, ocupando espaços da Zona Sul do Rio de Janeiro ou mesmo levando frequentadores dessa região para os bailes do subúrbio, ocorriam simultaneamente desterritorializações e reterritorializações. A esse respeito, Luciana Ximenes de Oliveira, tratando a *Black Rio* enquanto movimento na sua dimensão territorial, afirma que

Como exemplo da ligação das cenas musicais a territórios geográficos e significativos, constituídos ao redor de diferentes tipos de alianças em torno de questões de gosto, valor, identificação e raça, podemos pensar [que] o Movimento Black Rio modificou o panorama cultural da cidade do Rio de Janeiro nos anos 70 (OLIVEIRA, 2015, p. 11).

43

Essa transformação foi possível através da difusão da indústria fonográfica no Brasil, em que a rádio trazia as novidades produzidas fora do país, especialmente aquelas em língua inglesa, música de sucesso nas boates cariocas da Zona Sul. Por outro lado, Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Sebadelhe afirmam que as telenovelas brasileiras que, partindo dos fundamentos da música *Black*, “implementados por Waltel Branco, iriam estabelecer o tom da série de trilhas incidentais que seriam criadas durante a década de 1970 em diversas produções (...)” (PEIXOTO e SEBADELHE, 2017, p.89).

Sabrina Lobo de Moraes, em *Soul mais samba: Movimento Black Rio e o samba dos anos de 1970* (2014), enfatiza que a entrada da música negra estadunidense na noite carioca tem seu início na casa de show Canecão¹⁰ em Botafogo (Zona Sul da cidade), mas logo perdeu espaço, diante do desejo de seus administradores em priorizar músicos de MPB. Assim os “Bailes da Pesada”, como inicialmente foram chamados, passaram

¹⁰ Curiosamente, junto ao Circo Voador, localizado no bairro da Lapa, o “Canecão” foi palco privilegiado do Rock carioca dos anos 80. Lamentavelmente, em vista de que casa de show ocupava um terreno da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), depois de muitos anos de batalhas judiciais para se manter em funcionamento, o local fechou as portas.

para o subúrbio nos bairros do Catumbi (onde atualmente localiza-se o sambódromo) e Grajaú.

Dessa forma, seu surgimento advém diretamente de uma desterritorialização e uma reterritorialização no subúrbio, o que não implicou o seu desaparecimento da televisão nem da difusão radiofônica, pelo contrário, ela se ramificou pelos bairros periféricos, estabelecendo conexões múltiplas numa camada abaixo dos discursos hegemônicos culturais, tendo como resposta a constituição de relações e laços afetivos que fortaleceram a valorização da negritude brasileira: eram os anos setenta, os anos mais repressivos do processo ditatorial e o movimento negro começava a ter suas primeiras expressões. Apropriando-nos das reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito do conceito de rizoma, podemos afirmar que a *Black Rio* foi um movimento rizomático, desterritorializado e reterritorializador, cujo grito de liberdade se espalhou “ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.16).

44

A *Black Rio* traz a redescoberta do subúrbio negro, exibindo para as elites esse espaço que, para elas, só existiria enquanto área de moradia dos seus empregados, passando a ter vida, beleza, arte e vontade: uma antropofagia orgânica e intuitiva daqueles que provavelmente nunca leram o manifesto oswaldiano, mas delatam aquilo que Oswald de Andrade já afirmava em 1928: “nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental” (ANDRADE, 1990, p.47), pois enquanto as elites estavam viradas para o mar, os suburbanos estavam no continente, tendo como limite fronteiro os túneis que cortam os imponentes maciços costeiros cariocas.

Se por um lado, havia uma difusão radiofônica e televisiva do *soul* estadunidense e algumas poucas exceções brasileiras, por outro, vale a pena ressaltar que essa expressão cultural não fora abraçada por artistas e intelectuais de vanguarda, tampouco financiada por grandes agentes econômicos. Nesse sentido, a *Black Rio* resultou de apostas de pequenos clubes em eventos promovidos por donos de equipes de som como “Soul

Grand Prix”, “Black Power” e “Furacão 2000”¹¹. Nesses bailes, de acordo com Oliveira (2015), surgiram grandes nomes da música brasileira como Tim Maia, Hyldon, Wilson Simonal e Bebeto.

Para o início dos anos 70, os bailes da *Black Rio* atraíam públicos que chegavam a 15.000 pessoas, possibilitando a produção dos primeiros discos de *soul* no Brasil, a partir de 1971, no entanto, os álbuns dos artistas dos *Bailes Black* ainda eram classificados como samba (MORAES, 2014).

Luciana Ximenes de Oliveira em sua dissertação de mestrado “O Swing do Samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor” (2008) apresenta esse artista como um dos mais importantes nomes tanto do samba-rock como do Movimento *Black Rio*, devido ao espaço que já ocupava na indústria fonográfica antes da existência dos bailes cariocas. Isso fica evidente no trecho:

Na transição dos anos 60 para os 70, a influência da soul music já incorporada nas obras de Jorge Ben e Wilson Simonal passa a se manifestar nos trabalhos de outros artistas. De certa maneira, era um reflexo da penetração cada vez maior no mercado fonográfico brasileiro de gêneros da black music norte-americana. (OLIVEIRA, 2008, p. 63)

45

A autora enfatiza que nomes importantes que tráfegaram pelas noites da *Black Rio* como Tim Maia, Hyldon, Wilson Simonal, Jorge Ben Jor e Bebeto não tocavam necessariamente samba-rock e participavam de um mesmo movimento. No caso específico de Jorge Ben Jor, atribui-se como músico de samba-rock, mas se comparando a Bebeto, encontramos diferenças substanciais que ambos fazem no mesmo estilo. Jorge Ben Jor lançou importantes discos que a autora considera como balizadores do samba-rock como *Samba Esquema Novo* (1963), *Jorge Ben* (1969), *A Tábua de Esmeralda* (1974) e *África Brasil* (1976) dando escopo fonográfico à *Black Rio*.

Apesar de sofrer, ainda na atualidade, com a ideia de ser considerado um herdeiro e continuador da obra musical de Jorge Ben Jor, o

¹¹ Nos anos 90 a Furacão 2000 passou a produzir bailes, shows e discos do Funk Carioca, conseguindo conquistar até um programa de TV numa pequena emissora que lançou artistas como Claudinho e Buchecha, Bob Rum, Sidinho e Doca e Willian e Duda. A equipe existe até os dias atuais.

cantor Bebeto teve uma participação significativa na *Black Rio*, cujo sucesso lhe rendeu o título de “Rei dos bailes”, principalmente no subúrbio e na Baixada Fluminense. Vale a pena ressaltar que o cantor ainda faz apresentações de sucesso em pequenos espaços populares.

Esperanças Mil: alegria, afeto e resistência

Da mesma forma que a capa do álbum *Tropicália ou Panis et circencis* (1968) traz uma estética, cujos elementos imagéticos simbolizam deliberadamente o movimento tropicalista, os discos lançados no contexto da *Black Rio* se configuravam como a imagem-performance do mesmo. Nesse sentido, a capa do álbum *Esperanças Mil* (1977) de Bebeto (Figura 1)¹², embora não sendo representante de todo o movimento, apresenta de maneira imagética alguns elementos capazes de nos transportar para o ambiente dos bailes.

46



Fig. 1. Capa do álbum *Esperanças Mil* (1977) – Bebeto.

Nela observamos o rosto do cantor e compositor que, diferente da prática da época, não aparece sorrindo e sim cantando com visual do *Black Power*, assumindo uma identidade negra na contramão do processo de branqueamento nos meios de comunicação e, portanto, seguindo os mandamentos *Black* da canção de Gerson King da epígrafe que abre este artigo. Isso nos leva a pensar numa atitude de resistência e de luta contra o adestramento do corpo negro e periférico. O baile emerge em meio a um

¹² Cf. <http://tomjuranblogcom.blogspot.com/2011/09/bebeto-esperancas-mil-1977-copacabana.html> Acesso em 1 de agosto de 2020.

frame de pequenos quadros brilhantes, fazendo alusão à bola luminosa de lantejoulas típica das boates setentistas. No topo, e centralizado, vemos o nome do cantor como se estivesse num letreiro, simulando uma fachada de baile. Abaixo dela, a atração: *Esperanças Mil*, num jogo linguístico que brinca com o jeito de falar do carioca em que a palavra “mil” é colocada no final da frase, indicando o infinito e não uma limitação numérica. Sendo assim, o nome do disco e as composições do mesmo nos trazem uma ideia de possibilidades infinitas diante do futuro durante uma ditadura cívico-militar, que condenava aquilo que não coubesse dentro dos parâmetros estabelecidos pela elite conservadora do país.

Conforme apontado ao longo deste artigo, a cena *Black* se transformou num movimento em que o afeto e a alegria se apresentam como modos de resistência *glocal*¹³/identitária. No disco *Esperanças Mil* esses três elementos atravessam as doze faixas que o compõem, tecendo uma rede que entrelaça as diferentes realidades vividas pela população negra, pobre e periférica do Rio de Janeiro, protagonista e interlocutora das composições do cantor. Como por exemplo, na canção “Hei cara!”, na qual o som galopante da guitarra elétrica, junto ao chamado do “eu lírico” no começo da canção, aponta para a urgência de um “papo bom”.

47

Hei, Cara!
Você mesmo,
Chega mais!
Você que estou falando,
Vem ouvir isso aqui!
Vou levar um papo com você

O arranjo musical (o ritmo, a melodia e a harmonia) desenha uma espécie de cenário, criando uma tensão que simula a velocidade da vida cotidiana do trabalhador (o trânsito, a rotina de trabalho, as preocupações). A interpelação é feita através de uma linguagem informal, como se observa em “chega mais” e “vou levar um papo com você”, como se ouvíssemos a conversa entre dois amigos, em que o interlocutor é convocado para que este deixe a tristeza de lado e observe a cor e a beleza da vida:

¹³ Termo acunhado por Rogério Haesbaert (2010), cujas reflexões trazem a tona a ideia de indissociabilidade entre fenômenos locais e globais típicos do processo de globalização que naquele momento se iniciavam.

Você pensa estar perdido
E vê tudo diferente.
Pra quem tava sempre rindo
Você anda descontente
E quer se trancar
Fugindo da realidade
Não vai ser assim
Que você vai ter tranquilidade

O “eu lírico” se dirige a um “amigo” que está “descontente”, por acreditar estar “perdido”, apenas observando a vida pela janela, chamando a atenção para a felicidade do passado contrastada com a tristeza e o desejo de isolamento do presente, afirmando que não seria essa a postura para alcançar a tranquilidade. A ideia do encontro e da tranquilidade emerge de maneira subjetiva ao ouvirmos uma melodia vocal lenta em meio a uma harmonia instrumental acelerada. No refrão, nos deparamos com a exortação de sair “pra rua” e “[meter] esse peito no mundo”, como uma óbvia ação de coragem diante da vida.

48

Como apontado anteriormente, a composição nos coloca no âmbito da amizade, da vida difícil e conturbada; no entanto, o “eu” lírico vislumbra a possibilidade de uma saída: ir para a rua, estabelecendo laços e uma relação com o entorno e com os outros. No contexto da *Black Rio* essa composição traz uma força avassaladora, posto que se este foi um movimento do e para o subúrbio negro, a letra coloca aqueles que a ouvem numa posição de ação e esperança.

Num ritmo mais sereno, a canção que dá nome ao álbum, “Esperanças mil”, nos coloca no âmbito da incerteza, no entanto, num ímpeto confiante, o interlocutor é convocado a sonhar “sonhos coloridos”, mesmo diante do desconhecimento do futuro. Dessa maneira, podemos afirmar que a resistência reside na luta cotidiana sem saber minimamente da vitória, com uma atitude visionária, evidenciado nos versos “sou um sonhador consciente das coisas da vida” e “acordado penso no amanhã [...] que nem sei se vai chegar”. Essa atitude é presente na consciência dos trabalhadores pobres do Rio de Janeiro: uma urgência de sobrevivência e uma esperança que não é derivada de planos ou metas. Chama-nos a atenção a harmonia vocal feminina que, presente em todas as composições de

Bebeto, junto ao efeito *strings* dos teclados, imprime profundidade à música como um todo.

Destoando da introspecção de “Esperanças mil”, na nona canção, “Você é a paz que me acalma [menina]”, o ouvinte se depara com uma batida mais próxima do samba, em que o arranjo musical apresenta um ritmo, melodia, harmonia e instrumentos musicais diferentes daquela, a saber, a presença de metais e *backingvocal* alegre; no entanto, ambas as canções estão permeadas por uma subjetividade que traz à tona a esperança e os sonhos em meio à vida dura do trabalhador pobre, como fica evidenciado em “um plebeu que ama a vida/ e tem amor pra dar”, sendo o amor a grande recompensa. Assim, somos inseridos no contexto da celebração do amor simples, mas não desconectado da paisagem nem das condições sociais daquele que declara o amor para a amada.

No contexto dos bailes *Black* a música, a dança e o contato com os outros da comunidade serão os elos ofertados pelos seus protagonistas, promovendo o sentido de *comun-idade*, fabricando uma nova configuração do sensível. A esse respeito, Silvia Federici, em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), faz uma reflexão sobre aquilo que é considerado “comum” e sobre quem pode participar desse comum e afirma que “a primeira lição a ser aprendida [das] lutas é que ‘tornar comum’ os meios materiais de reprodução é o mecanismo primário pelo qual um interesse coletivo e laços mútuos são criados. Também é a primeira linha de resistência contra uma vida de escravidão, seja em exércitos, bordéis ou *sweatshops*” (FEDERICI, 2019, p.315). Nesse sentido, compreendemos ambas as composições como agenciamento e rearticulação do “comum” para a “comunidade”.

Na canção que abre o disco, “Água, água”, percebemos, no arranjo vocal e melódico, a força da alegria como elemento de esperança e resistência diante de uma situação quase desesperadora: a sede provocada pelo sol no deserto, que emerge como ambiente, como ausência de vida e como espaço situacional da vida:

Caminhando sem rumo certo
Lá vou eu.
O amigo que comigo havia
Já morreu

Queria um gole d'água
Que não bebeu.
Com os pés descalços
Caminho pela infinita areia quente
Um pranto cai e rola
Em minha boca seca
Eu tento aliviar
A minha sede ardente

Em primeiro lugar, vale a pena destacar a maneira em que o compositor brinca com a sintaxe de cada segmento de sentido completo, numa espécie de construção barroca dos sentidos, por exemplo, nos dois versos iniciais, o sujeito aparece no final da frase, o que possibilita a formação de rimas entre os versos curtos. Ainda, no segundo verso a utilização do verbo “haver” em vez de “estar”, como seria uma construção usual, permite intuir o caráter existencial da própria composição, já que, somos inseridos no âmbito da existência do “ser” que não existe mais num espaço, ou melhor, num ambiente como o deserto, um espaço árido, com condições hostis ao ser humano: “o amigo que comigo havia”, ou existia, “já morreu”.

50

Se pensarmos no contexto em que esse disco foi lançado: a *Black Rio*, poderíamos fazer uma relação entre o deserto e os bairros periféricos da Zona Norte carioca: uma região, onde as temperaturas nos períodos de verão chegam a ser exorbitantes e, justamente, nesse contexto as relações sociais são calorosas, que é a própria expressão do afeto. Com isso, a música, a dança e o encontro parece ser a fonte de resistência diante de uma vida de provações, conforme apontamos ao longo deste artigo.

Em segundo lugar, podemos destacar a forma em que o corpo se conecta com o ambiente a partir da necessidade de ar fresco e de água, o que fica evidenciado no verso em que o choro sacia a sede do “eu lírico”: quantas vezes o trabalhador chora e é esse o seu combustível para lutar, sendo apenas ele o seu único salvador. Importante ressaltar que a “sede ardente” pode ser um indicador de “vontade” de vencer, uma esperança que o guia como uma bússola num caminho “sem rumo certo”, não tendo outra opção a não ser continuar caminhando.

Na contramão dessa compreensão, isto é, o sol com algo “ardente” e desesperador, na composição “Sol de verão” a presença do astro anuncia o

verão, que é tempo de amar e de ter fé na vida, como podemos observar nos versos do refrão “alegria para o povo/ clareou de novo... / é bom, é bom, é bom”.

No que se refere à beleza e à resistência negra, três canções tratam da temática: “Princesa negra de Angola”, “Nêga Olívia” e “Na galha da mutamba”. Em relação à primeira, observamos que, a partir de Angola, há um resgate da cultura de matriz africana tanto na letra como no arranjo musical.

Nega de babaluaê Nega de babá
Nega de babaluaê Nega de ba
(Saravá!)
Nega de Babaluanda
Filha do Pai Oxalá
Princesa negra de Angola
Deusa do povo de lá
(Ogum!)

51

O instrumental, numa montagem antropofágica, denota um cosmopolitismo a partir da mistura de elementos da música estadunidense, perceptíveis na guitarra e metais, além de vocalizações ao estilo de James Brown; elementos da música brasileira e africana na percussão e na melodia da letra. A composição da letra transita na instância da religiosidade africana, ou melhor, afro-brasileira, já que a Umbanda é resultado do sincretismo religioso no Brasil, garantindo a não obliteração da história e da cultura africana provocada pela escravidão. Hampaté Bá em “A tradição viva” (2010) explica o papel das cantigas religiosas na tradição oral, como elemento pedagógico presente na figura do Griot, em que a ancestralidade se fortalece, justamente, a partir da música.

Já em “Na galha da Mutamba”, percebemos uma composição experimentalista e contemplativa, em que sua harmonia simula uma dança com a natureza, expressando a integração e regressão às origens do trabalho e da vida rural. Essa experimentação se mostra numa junção de diferentes ritmos, passando de um baião lento para o xote e linhas vocais que nos lembram às cantigas das lavadeiras.

Na galha da Mutamba
Vou fazer uma balanga
Só pra ela balangar
Vou ficar de longe olhando

O seu corpo sobre o vento
Nas voltas que o mundo dá!
(Nas voltas que o mundo dá!)
Pescador no mar é rei
(pescador no mar é rei)
O peixe que não tem vespas
Faz a rede balangar
É o balango da vida
Balanga quem tá na terra
Balanga quem tá no mar
(balanga quem tá no mar)
Balanga na terra
Balanga no mar
Balanga na vida, balanga (2x)
Vocês me chamam de boiadeiro,
Mas eu não sou boiadeiro não
Eu sou um pobre vaqueiro
Boiadeiro é meu patrão!
(boiadeiro é meu patrão!)
É o balango da vida...
(Balanga)

52

Num compasso ternário, o segmento sintático emerge em três versos que lembram uma rima de poesia de cordel. Entre o verso oito e o nove, como num palimpsesto, a voz do intérprete atravessa as vozes do *backing vocal*. No título da canção há analogia direta aos ramos de um arbusto pan-americano que é utilizado como chá para dores de cólica. Encontramos elementos rurais, como a pesca e a criação de gado, sob o olhar do camponês. Na palavra “balangar”, expressão utilizada na região Centro-Oeste brasileira e no interior do estado de Minas Gerais, observamos não apenas uma valorização da variante linguística interiorana, mas também o próprio movimento identitário do Brasil, o que traz uma ideia de multiplicidade.

Em “Nega Olívia” a beleza da mulher negra, sem estar baseada na objetificação de seu corpo, valoriza um padrão estético que nos anos 70 não era referência, temática que será mais tarde explorada em diversos sucessos da carreira do compositor.

Da mesma maneira que as grandes produções fonográficas, a última faixa de *Esperanças mil*, “Estou perdido entre bemóis” traz à tona todos os elementos pelos quais os ouvintes transitaram ao longo do álbum: sendo uma composição metalinguística, o “eu lírico” aponta para si mesmo como um sujeito que não tem muita certeza da vida ou do próprio talento,

porém há sempre um lampejo de alegria e esperança, cujo elo é a arte que, neste caso é a poesia feita canção:

Me sinto desafinado
 Cantando um samba-canção cansado
 E cheio de amor
 Estou perdido entre bemóis
 E *sustinidos*
 Na procura na espera de um grito aflito
 Da mocidade
 Vou de mão em mão
 Cantando a mesma canção na solidão
 De um bar qualquer [...]
 Pois se quando já é de manhã
 Sinto o acorde da orquestra na rua: esperança e medo
 Que alguém me disse
 Eu lembro
 Que alguém me disse
 No entanto, é preciso cantar
 É preciso cantar
 pra alegrar a cidade

53

Cabe destacar que a partir do modelo de afinação musical proposto por Johan Sebastian Bach, os meio tons “bemol” e “sustenido” passaram a representar o mesmo espaço de meio-tom, suprimindo a distância entre os tons, por exemplo, antes desse modelo existiam dois semitons entre as notas Dó e Ré (Dó sustenido e Ré bemol), posteriormente, aglutinados no mesmo espaço de semi-tom¹⁴. É importante compreender que a supressão não implica a inexistência da distância entre os tons, perceptível, mesmo que de uma maneira sutil, em alguns instrumentos de corda não temperados, como violino e violoncelo.

Assim, ao se colocar fora ou “perdido” entre o “bemol” e o “sustenido”, o “eu” lírico, enquanto sujeito periférico ocupa um espaço invisibilizado por um modelo vigente de sociedade. É justamente nessa instância que o “eu” lírico vivencia sentimentos de “esperança” e “medo”, atordoado pela velocidade do dia que não pode parar: se por um lado essa experiência poderia provocar a desilusão diante da vida, por outro, é a esperança que mobiliza esse sujeito na sua cantoria “para alegrar a cidade”.

¹⁴ Em *Teoria da música*, Bohumil Med afirma que “O SEMITOM, ou MEIO TOM é o menor intervalo adotado entre duas notas na música ocidental (no sistema temperado) [...]. O primeiro tratado sobre temperamento é de autoria do teórico e organista Andreas Werckmeister [...].”, Cujas vantagens Johan Sebastian Bach reconheceu, modificando e/ou alterando os sons e os tons.

Ainda, cabe destacar o diálogo estabelecido entre a letra da canção e o arranjo musical escolhido por Bebeto, pois no primeiro verso ouvimos “me sinto desafinado”, o que se concretiza ao imposter uma voz desafinada em “um bar qualquer”.

Chama a atenção, a sutíliza de pequenas homenagens feitas no álbum, entre elas, a faixa “Deus, Salve Jorge!” destaca uma clara referência ao compositor Jorge Ben Jor, não apenas no título da composição como também ao longo dos versos, evidenciado em “tudo que faço é de coração/ pra você/ mas não é falta de imaginação [...]/ só por causa de você/ os alquimistas já chegaram”. Assim, podemos afirmar que, embora a crítica musical relegue Bebeto à sombra de Jorge Ben, isso não é motivo de desavenças entre os dois compositores.

Considerações, mil: a antropofagia negra

Se o *Manifesto antropófago* foi um divisor político no final da década de 1920, podemos compreender a *Black Rio*, transitando numa escala espacial reduzida, como a presentificação reconfigurada da antropofagia não como movimento intelectualizado e intelectualizante, mas como uma dinâmica orgânica, cuja resultante é uma ramificação rizomática da existência de sensibilidades outras que não cabem nos moldes estabelecidos pela sociedade branca burguesa de meados do século XX.

Fazendo uma análise geral do álbum, as ideias de afeto, alegria e resistência aparecem de maneira objetiva e subjetiva em todas as músicas, seja nas letras, nas melodias, nas harmonias e nos arranjos instrumentais. Assim, a construção desse disco, a ordem das músicas, os instrumentos e instrumentistas escolhidos formam uma colcha harmoniosa de retalhos que tenta trazer esperança e autoestima aos ouvintes, através do samba-rock e da dança. Intenção própria do movimento *Black Rio*, que se mostrou como o grito dos excluídos e o *locus* em que pessoas invisibilizadas passaram e sentir que tinham valor.

O geógrafo Milton Santos, em *A Natureza do Espaço – Técnica e tempo, Razão e emoção* (2006), apresenta o conceito geográfico de lugar, como uma parcela do espaço apenas compreensível por aqueles que nele vivem e constituem suas histórias de vida. Esse conceito é justamente

apoiado no afeto, portanto, parece-nos coerente pensar em como *Esperancas Mil*, o samba-rock e a *Black Rio* ajudaram a construir lugares de resistência, afeto e alegria.

Dessa maneira, o subúrbio carioca deixara de ser apenas o espaço da exclusão para ser também o lugar, o nosso lugar, o lugar que amamos, com as pessoas que respeitamos, com a convivência que nos faz feliz e com a dignidade que merecemos. É justamente a partir da valorização do lugar, que a cena cresce, vira movimento e se expande, gerando territorializações, desterritorializações e reterritorializações.

REFERÊNCIAS

ALBERTO, Paulina L. “Quando o Rio era Black: Soul music no Brasil dos anos 70”, *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.63, n.02, p. 41-89, 2015.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARAÚJO, Carla. “Beco das Garrafas”. Multirio, 2015. Disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/986-patrimonio-imaterial-carioca-beco-das-garrafas>. Acesso em: 04-12-2020.

BEBETO. *Esperanças Mil*. Brasil: Copacabana -COLP 12129, 1977. Vinyl, LP. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bfGpzTwtc_k&list=OLAK5uy_m6KMIVLNN7g_ZOPiS0Kml_j9F7cV-c5VI. Acesso em: 04-12-2020.

BOHUMIL, Med. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. I*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

DINIZ, Júlio. “Antropofagia e Tropicália: devoção e devoração”, *Portal Uai*, 2017. Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2017/04/07/noticias-pensar,204762/antropofagia-e-tropicalia-devoracao-devocao.shtml>. Acesso em: 04-12-2020.

56

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2019.

GOMES, Paulo César da Costa; GÓIS, Marcos Paulo Ferreira. “A Cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos”, *Revista Cidades*, Presidente Prudente, v.05, n.07, 2008.

GRYNSZPAN, Mario. “A questão agrária no governo Jango”. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil-FGV. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A_estao_agraria_no_governo_Jango. Acesso em: 04-12-2020.

HAESBAERT, Rogério. *Regional global: dilemas da região e da regionalização na geografia contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. “Desterritorialização: entre redes e os aglomerados de exclusão”. In: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato de Azevedo (Orgs). *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 165-205.

HAMPATÉ BÂ, A. “A tradição viva”. In: UNESCO. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

MORAES, Sabrina Lobo. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos de 1970*, 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

NUNES, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990

OLIVEIRA, Luciana Ximenes de. “Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro”, *IS Working Papers*. 3ª série, n.09, 2015.

_____. *O Swing do Samba: o samba-rock, e outros ritmos, na construção da identidade negra contemporânea na mídia brasileira*. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *O Swing do Samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Bem Jor*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Otávio. *1976: movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Marcelo José Lopes. “O Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”. In: CASTRO, Iná Elias; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato de Azevedo (Orgs). *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 77-116.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora USP, 2017.

1976 – Movimento Black Rio: 40 anos. GONÇALVES, Bruno Nunes; LIMA, Luis Felipe; SEBADELHE, Zé Otávio. Brasil: Projeto Natura Musical, 2016. Vídeo-Resumo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJoI>. Acesso em: 04-12-2020.

Resumo: O movimento *Black Rio* configurou-se como importante expressão da negritude suburbana carioca. Seus bailes, orquestrados pelo afeto, alegria e resistência, permitiram que cantores como Bebeto, com seu disco *Esperanças Mil* (1977), realizassem experiências antropofágicas da periferia para os grandes centros intelectuais da elite brasileira.

Palavras-Chave: Antropofagia; Black Rio; Samba-Rock; Territorialização; Alegria.

Abstract: The Black Rio movement was an important expression of Rio's suburban blackness. His dances, orchestrated by affection, joy and resistance, allowed singers like Bebeto, with his album *Esperanças Mil* (1977), to perform anthropophagic experiences from the periphery to the great intellectual centers of the Brazilian elite.

Key words: Anthropophagy; Black Rio; Samba-Rock; Territorialization; Joy.

Recebido em: 30/08/2020

Accito em: 08/10/2020