

NEGRO É LINDO: ESTÉTICA, IDENTIDADE E POLÍTICAS DE ESTILO *BLACK IS BEAUTIFUL: AESTHETICS, IDENTITY AND STYLE POLITICS*

Luciana Xavier de OLIVEIRA¹

Resumo:

O Movimento Black Rio se configurou como uma cena musical de grandes proporções no Rio de Janeiro dos anos 1970 e foi marcada pelo consumo da soul music e influenciada por uma produção massiva negra internacional. Nessa cena, foi desenvolvido um estilo diferenciado e afirmativo, que colocava em cheque formulações discursivas tradicionais sobre as produções culturais negras, ao mesmo tempo que exibía novas representações da negritude. Esse artigo propõe uma reflexão sobre essas políticas de estilo ligadas à cena do soul como forma de compreender as estratégias de produção de novas representações identitárias cuja retórica se confirmava no plano estético-celebratório a partir da combinação da moda, música, lazer e performance, estabelecendo um diálogo entre processos alternativos de subjetivação, condições de existência material e estratégias políticas alternativas contra o racismo.

Palavras-chave: Cenas Musicais; Consumo Cultural; Estilo; Identidade Negra.

Abstract:

The Black Rio Movement was a musical scene of large proportions in Rio de Janeiro in the 1970s, marked by the consumption of soul music and influenced by a massive black international production. In this scene, a differentiated and affirmative style was developed, which put on check traditional discursive formulations about black cultural productions, while exhibiting new representations of black identity. This article proposes a reflection on these styles politics related to the soul scene as a way of understanding the strategies of production of new identity representations whose rhetoric was confirmed in the aesthetic and celebratory plan from the combination of fashion, music, leisure, performance, establishing a dialogue between alternative processes of subjectivation, conditions of material existence and alternative strategies against racism.

Keywords: Musical Scenes; Cultural Consumption; Style; Black Identity.

Políticas de estilo

¹ Jornalista, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia; Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: luciana.ufba@gmail.com.

“É preciso a imagem para se recuperar a identidade. Tem-se que se tornar visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E cada um o reflexo de todos os corpos” Beatriz Nascimento (Orí, 1989)

Conta-se que o autor do lema *Black is Beautiful* foi John Swett Rock, abolicionista negro norte-americano (além de professor, médico e advogado), que usou a expressão pela primeira vez em um discurso proferido em 1858, na cidade de Boston. Na verdade, John Rock não proferiu exatamente e especificamente a frase. No entanto, em sua fala, cunhou a ideia² que se tornaria, na década de 1960 uma das bandeiras da luta antirracista e do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Pouco depois a frase foi reapropriada pelo movimento da Consciência Negra na África do Sul, liderado por Steve Biko, e chegou ao Brasil por conta do Movimento Black Rio, cena musical configurada em torno de um circuito de bailes de soul que mobilizavam milhares de jovens negros nos subúrbios do Rio de Janeiro nos anos 1970. A Black Rio, que também se difundiu para outras cidades brasileiras, chegou à grande mídia e mobilizou a indústria fonográfica nacional, ajudando a tornar conhecido no Brasil o ideário do “Negro é Lindo”, em um momento de intensas mobilizações políticas e culturais no contexto da ditadura militar. Naquele momento, o país testemunhava um importante crescimento do poder de compra das camadas proletárias, incluindo os trabalhadores negros urbanos, que passaram a ter um maior acesso a produtos massivos internacionais, o que coincidiu também com a reorganização do movimento negro brasileiro.

Diante de um cenário mais amplo de luta antirracista e mobilização popular por direitos o lema “Black is Beautiful”, nos contextos por onde se difundiu, tinha como proposição básica desconstruir a ideia racista básica que inferiorizava o fenótipo natural do sujeito negro, a partir de suas características físicas como tom da pele, textura capilar e complexões faciais e\ou corporais. Esses seriam traços considerados desprovidos de

² “Quando eu comparo o sistema muscular mais forte, a bela, rica cor, as feições largas e o cabelo graciosamente frisado do negro, com a frágil organização física, a cor pálida, as feições finas e os cabelos escorridos do branco, estou inclinado acreditar que, quando o homem branco foi criado, a natureza estava bastante cansada (...) Gostaria que vocês compreendessem que eu não apenas amo minha raça, mas estou satisfeito com minha cor; e enquanto muitas pessoas de cor se sentem degradadas por serem chamadas de negros, e desejarem ser classificadas dentro de outras raças mais favorecidas, sentirei que é meu dever, meu prazer e meu orgulho concentrar meus ínfimos esforços frágeis para elevar a uma posição justa essa raça com a qual eu especialmente me identifico pelos sentimentos e pelo sangue.” (ROCK, John S., “I Will Sink or Swim with My Race”, 1858. tradução nossa. A íntegra do discurso está disponível em: <http://www.blackpast.org/1858-john-s-rock-i-will-sink-or-swim-my-race>. Acesso em 15 mar 2018).

belezas, exotificados e inadequados diante de um padrão caucasiano de beleza e constituição física. Pensar em uma beleza para o negro era uma estratégia não apenas de valorização positiva corporal, mas também era uma maneira de valorizar aspectos históricos, sociais, culturais, comportamentais, linguísticos, religiosos, componentes de uma configuração identitária negra positivada e afirmativa, incutida dentro da máxima “Black is Beautiful”.

A partir dessa construção discursiva contrária a uma desqualificação, que se remetia a uma tentativa de desumanização estruturante dos sistemas racistas, negros se compreenderam lindos especialmente ouvindo, dançando e consumindo a *soul music* que chegava ao Brasil via baile black. O circuito de festas de soul, sediadas, em princípio, nos subúrbios cariocas, se configurou em torno da atuação das centenas de equipes de som, DJs e produtores culturais, que passaram a defender uma bandeira de valorização racial. O contexto possibilitou a emergência uma estética particular pautada em um conjunto heterogêneo de políticas de estilo que apresentavam uma alternativa de ação político-cultural conjugada à afirmação identitárias. Essa estratégia estética e política representava uma síntese, no nível significativo, de diferentes formas de adaptação e negociação, mas também de maneiras alternativas de afirmação racial. A ideia era incentivar a conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional.

Para Dick Hebdige (1979, p. 80), os estilos conformados em torno do gosto e da circulação da música possibilitam a dramatização, performatização e construção de uma linguagem própria que tem o poder de demarcar significativamente o cotidiano e as práticas culturais. A partir dessa reflexão em torno das políticas de estilo, acionando discussões semióticas e sociológicas, mas pensando ainda nas mediações comunicativas da cultura, este artigo se propõe a discutir como determinadas práticas significativas, ligadas ao consumo musical, à moda e à novos discursos identitários, adotados diante de um sistema marcado pela globalização cultural, possibilitaram que sujeitos negros passassem a desenvolver novas práticas e linguagens para sua reinserção em um mercado de consumo massivo, também em uma tentativa de superação de hierarquias raciais. Para isso, articulamos a discussão em torno do fenômeno da cena musical dos bailes de soul dos anos 1970 no Rio de Janeiro, indo além da questão da resistência

racial, a fim de interpretar nuances criativas e reconfigurações identitárias e estilísticas marcadas pelo consumo. A partir de atos provocadores, subversivos e ambivalentes, qual era a ideia de negritude que esses jovens afro-brasileiros estavam pautando naquele momento? Quais os jogos identitários, marcados por um consumo cultural globalizado, estavam deixando marcas na área pública, apontando para novos modos de fazer político? De que forma esses frequentadores dos bailes de soul promoviam uma articulação entre estética e política, que gerava fissuras em um discurso de brasilidade mestiça? Parte dessas reflexões foram desenvolvidas preliminarmente no livro *A Cena Musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970* (OLIVEIRA, 2018), e retomadas aqui como forma de discutir o poder transformador da associação entre estética e política, em que o conjunto de políticas de estilo que essa cena musical propagou apontava para modernas formas de fazer político, propondo de estratégias significativas alternativas, marcando novas maneiras de performatização da diferença na esfera pública carioca e brasileira durante os anos 1970.

Impulsos distintivos

É possível dizer que os estilos, de acordo com Hebdige (1979), facilitam a transmissão de informações e mensagens, elaborando dramatizações de linguagens em imagens complexas que favorecem a expressão de novas realidades. Na construção de um estilo ligado aos bailes de soul, muitas vezes estereótipos foram acionados, como estratégias de representação e formas de identificação que revelavam tensões entre práticas constituídas e novos anseios sociais. Esses novos estilos representavam alteridades dinâmicas, que davam autonomia aos sujeitos para a produção de imagens distintas que lhes permitissem postular equivalências, semelhanças e identificações diferentes do que estava posto enquanto identidade negra. Em contraste com narrativas da marginalidade, pobreza, segregação e tradição, os bailes começaram a difundir uma mensagem de valorização da beleza negra, na mesma medida em que passaram a oferecer a seus frequentadores outras possibilidades de identificação que não passassem, necessariamente, por traços de uma brasilidade, como o samba, o carnaval, e o futebol.

Na configuração do estilo na cena da Black Rio, havia um projeto estético baseado em uma construção social que conjugava individualidade e coletividade, afirmando modos de vida e propondo novas representações, de acordo com demandas inéditas em consonância com movimentos internacionais. Nesse processo, havia a

rejeição de uma identidade cultural nacional para a construção de comunidades que se interconectavam com outros grupos localizados na África do Sul e, mais flagrantemente, nos Estados Unidos. A partir desses fluxos e diálogos, as sensibilidades passaram a se modificar, estabelecendo novas formas de convivência local ao propor diferentes formas estéticas e experiências pessoais diversas. Isso em meio à disseminação de musicalidades, símbolos, estilos de vida e de uma estética vinculada às populações negras norte-americanas que colaboravam para a internacionalização de ícones como personagens de filmes (Shaft, Cleópatra Jones), artistas (James Brown, Michael Jackson), além de intelectuais e militantes como Malcolm X e Angela Davis.

Nesses trânsitos simbólicos, a cultura negra urbana dos EUA foi compreendida como sinônimo de uma suposta modernidade idealizada que se estabeleceu como referencial compartilhado de um cosmopolitismo e de uma positividade em contraste com determinadas produções culturais brasileiras populares. Essas passaram a ser entendidas pela juventude black como indevidamente apropriadas pelas elites e pelo Estado dentro de um projeto identitário de nação, vistas ainda como signos anacrônicos de tradições distanciadas da contemporaneidade. Daí, por exemplo, a preferência por ouvir e consumir canções de soul em inglês, pois o consumo e uso da língua estrangeira permitia que os frequentadores dos bailes acessassem um repertório internacional cosmopolita, demarcando “estratégias conceituais, simbólicas, sociais e linguísticas de valorização das práticas musicais, hierarquizando inclusive gostos e ideias” (TROTТА, 2013, p. 10). O gosto por produções da cultura massiva anglófona dava o tom de um desejo por se inserir em um contexto global e em uma suposta modernidade cosmopolita, e a partilha de sensibilidades e valores mundialmente acabava por permitir a construção de novos vínculos e pertencimentos.

Dessa maneira, ao voltar-se para os Estados Unidos, os jovens blacks buscavam reformular e atualizar seus repertórios culturais, mesmo que de maneira problemática, se aproximando de fluxos, sonoridades, estéticas e visões mundializadas que poderiam ser acessadas por meio do consumo da cultura de massa americana (cujos produtos eram divulgados pelo cinema, pela televisão, pela indústria da música e da moda). Importante frisar que essa cultura afro-americana era, no contexto dos Estados Unidos, uma produção periférica, discriminada, o que dificulta compreendê-la, naquele momento, como vetor de “dominação” cultural ocidental (SILVA, 2013, p. 142). Assim, ela

representava a consonância entre contextos racialmente desiguais que poderiam compartilhar mesmos referenciais e estratégias de luta e ressignificação em sociedades segregadas.

O desejo pela vivência do cosmopolitismo desde a periferia, e a vontade de se distanciar de uma identidade brasileira que estaria baseada no apagamento de traços negros mais evidentes em prol de uma valorização do fator mestiço, era uma estratégia de desvio e subversão das estruturas racistas da sociedade e do discurso oficial da democracia racial. Os frequentadores dos bailes soul, ao consumirem essa cultura de massa afro-americana, poderiam se colocar em uma posição distintiva mais positiva. E isso representava também a partilha de sentimentos e demandas comuns a ambos os grupos em situação desprivilegiada, que lutavam por autonomia e igualdade em uma espécie de ativismo transnacional negro. Isso apresentava um possível instrumental para a produção de representações e de atos afirmativos que poderiam trazer a esses jovens negros mais benefícios do que a identidade mestiça nacional, como uma possibilidade de reafirmar uma igualdade, combatendo a discriminação a partir da valorização estética e de uma certa ascensão socioeconômica.

Embora a maioria da população negra no Brasil, e no Rio de Janeiro em especial, ainda permanecesse representada nas camadas subproletariadas urbanas, após 1930 notou-se a emergência de uma pequena classe média formada por indivíduos não-brancos, basicamente representados por profissionais liberais, funcionários públicos e militares. Houve também uma maior incorporação de um número substancial de negros e pardos à classe trabalhadora industrial no período. Esse setor da população experimentou uma maior soma de ganhos econômicos e sociais em relação às gerações passadas, e pôde ter acesso a mais educação, saúde e opções de lazer. Esse crescimento de uma classe média negra acompanhou o desenvolvimento dos segmentos médios da população brasileira como consequência direta do milagre econômico do governo militar entre 1968 e 1973. Porém o “milagre” não acabou com a desigualdade socioeconômica, e as chances de ascensão social para pretos e pardos continuavam sendo muito menores do que para os brancos, como comprova Hasenbalg (1979).

Entende-se aqui “classe média” a partir de critérios objetivos como escolaridade, tipo de ocupação e nível de renda. Mas, em relação a camadas médias negras brasileiras, esse é um grupo ainda subalternizado que encontrava (e ainda encontra) dificuldades

para se manter nessa classe. A classe média negra possui uma especificidade, descrita por Figueiredo (2004, p. 203), porque, em sua composição, é formada majoritariamente por indivíduos filhos de trabalhadores manuais, que não herdaram bens imóveis e que sobrevivem exclusivamente dos salários, estando fora de uma socialização típica de um ambiente de classe média e, portanto, com aspirações e experiências de classe diferenciadas. Nos anos 1970, mesmo os poucos que conseguiam ingressar no nível superior tinham dificuldades de acesso a um mercado de trabalho mais qualificado e bem remunerado, sendo ora sendo preteridos, ora recebendo menores salários quando comparados a jovens profissionais brancos. Isso reduzia as possibilidades de maior mobilidade social, mas não impedia um aumento progressivo do poder de compra e do acesso a diferentes bens culturais.

Essas condições geravam novas aspirações e inquietudes, deflagrando uma maior demanda por direitos e igualdade. Assim, muitos indivíduos negros dos setores médios começaram a demonstrar maior interesse por questões ligadas ao orgulho negro, em novas manifestações de consciência racial e social, o que levou a investimentos mais efetivos na constituição de organizações negras de diversas ordens. O acesso a um maior nível educacional e o enfrentamento de formas de discriminação no processo de ascensão social levaram alguns membros dessa “elite” negra a se posicionarem como possíveis lideranças de um movimento de luta contra o racismo, consolidando também novas políticas e práticas culturais.

A cena do soul foi consequência desse momento em que jovens trabalhadores e estudantes negros passaram a experienciar suas vivências de classe e cor de forma diferente das gerações anteriores, mediante o acesso a um conjunto maior de informações que geraram a manifestação de novas demandas culturais e formas de luta contra o racismo. Esses novos repertórios significativos faziam com que sentissem a necessidade de expressar suas individualidades em meio a uma coletividade constituída a partir dos bailes. O consumo, para esses indivíduos, assumia um papel de prática ativa de crítica e de produção de significados que funcionavam como uma espécie de compensação em relação ao sentimento de exclusão e de segregação racial. Essa situação também gerou uma outra ambivalência, pois criava tensões e incompatibilidades com visões essencialistas sobre o negro brasileiro enquanto ser

“folclórico”, que deveria se voltar apenas para suas matrizes culturais tradicionais locais.

Na apresentação de novas formas de exercício da negritude, a cena musical da Black Rio revelava-se como uma forma de ingressar na modernidade ou, pelo menos, de se imaginar localizado na modernidade, lugar possível para uma autoidentificação com uma negritude global, mesmo sendo jovem, negro, subalterno e brasileiro. A negritude como categoria (GOMES, 2006) foi incorporada enquanto recurso de linguagem que exprimia uma dada realidade social, localizada em um determinado momento histórico e que correspondia, no nível simbólico, a uma identidade racializada, cujas inferências contextuais eram acopladas à categoria étnica de uma africanidade. É importante salientar que a negritude ou a identidade negra (expressões aqui utilizadas como sinônimos), enquanto discursos, são contextuais, mas políticas, pois possibilitam o posicionamento daqueles que se compreendem como negros diante da sociedade marcada por uma longa história de segregação baseada na ideologia racial. De maneira geral, os processos individuais de identificação ocorrem na afirmação das diferenças perante o outro, de tal forma que a individualização nunca está integralmente dissociada do reconhecimento dos outros. Isso faz com que as subjetividades individuais organizem tanto as produções simbólicas do indivíduo quanto gerem significados coletivos, o que nos permite compreender a identidade negra como recurso político e, portanto, essencialista, pois revela aspectos selecionados de uma determinada história, de uma estética, e de uma vivência de recriação cultural. Nesse processo essencializante, marcadores que mudam no tempo e no espaço – como a cultura, a corporeidade, a musicalidade, a religiosidade e um amplo conjunto de símbolos e valores – assumem uma centralidade estratégica, e podem ser acionados de acordo com distintas circunstâncias e conveniências.

Na geografia da diáspora negro-africana, as formas de vida, experiências e representações materializam-se na importância dada aos estilos como recursos de expressão de linguagem e superfícies de comunicação. O estilo baseado na estilização retórica do corpo possibilitava a ocupação de novos espaços sociais e a apropriação de patrimônios culturais alheios, indicando o pertencimento a uma comunidade mais ampla. Esse estilo black globalizado era marcado por processos desterritorializantes, estabelecendo novas relações sociais, novas formas de associação, pertencimento e

lealdade, a partir de trocas e fluxos complexos, criando parâmetros diferenciados de interação entre indivíduos e espaços.

A Moda Soul

Para Hall (2003, p. 342), as populações negras têm trabalhado em si mesmas “como telas de representação”, o que permite compreendermos que o estilo pode ocupar lugar central dentro do repertório negro, em que o corpo era o único capital cultural de que dispunham os povos da diáspora. O estilo possibilitaria, pois, a inscrição do corpo negro na paisagem urbana por meio de estratégias codificadas de consumo cultural e jogos ambivalentes entre valores essencializantes, estereótipos e representações alternativas que, combinados às dinâmicas globalizantes, tensionavam os limites dos atos de consumo, espaço, corpo e discurso. Pinho (2005, p. 141) argumenta que “as formas de alteração visual, de manipulação da aparência e de reversão de estigma são formas políticas de inscrição da visualidade afrodescendente no ‘corpo’ da cidade, subvertendo a paisagem e reinventando os lugares”. O estilo, assim, oferece uma nova inflexão às formas convencionais de intervenção crítica negra, apresentando um gesto performático afirmativo, subversivo, mutável e permanentemente em disputa.

Nos anos 1970, a moda se diversificava, buscando a satisfação de necessidades de distinção e diferenciação, mas com signos menos elitistas, cujos valores demonstravam mais informação, criatividade individual e capital cultural do que econômico. Essa moda refletia também algumas demandas e era pautada pelos movimentos culturais e sociais desencadeados nos anos 1960 como o movimento hippie, o feminismo, o movimento gay e os movimentos negros pelos direitos civis que se articulavam a uma cultura jovem que questionava o *status quo*. Assim, estar na moda não significava mais ser elegante, e tinha mais a ver com causar impacto emocional e simbólico. A novidade não vinha mais das elites e da alta costura, mas sim da moda das ruas que incorporavam novos valores de consumo e ideais igualitários, mas também aspirações individualistas. Os tecidos sintéticos, mais elásticos e flexíveis, demarcavam o corpo. O jeans ajudava a embaralhar gêneros propondo uma moda unissex. As cores fortes e grafismos abstratos da *Pop Art* representavam uma moda hedonista, libertária, irônica e espontânea. E essa cultura de excessos estava presente no exagero de mangas bufantes, calças amplas, babados, decotes profundos, brilhos e volumes.

A moda black, de certa forma, incorporava essas novidades, mas ainda valorizava uma elegância e uma preocupação com a indumentária que alternava entre uma aparência mais formal e sofisticada com uma apresentação mais exuberante e cheia de detalhes, em busca de destaque e diferenciação. O jovem Hélio de Oliveira, então com 22 anos, que trabalhava como contínuo, narrou para jornalista Lena Frias como se dava essa preparação:

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

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

O terno ou traje mais social, especialmente no contexto dos bailes black, caracterizava uma forma de inserção dentro de um modelo aceito socialmente, mas sem deixar de afirmar uma diferenciação. Nesse ato de adaptar, traduzir e atualizar peças de vestuário que inicialmente eram utilizados por grupos de maior poder aquisitivo havia uma apropriação lúdica e irônica que propunha uma inserção, mesmo que transversal, a uma estética e a um mercado de consumo massivo de bens culturais. Junto com ternos vistosos, alguns usavam chapéus de aba larga e joias como anéis, correntes e relógios,

inspirados pelo visual de gângsteres dos anos de 1930 e 1940 e dos cafetões negros (*pimps*) americanos, como revela o cantor Gerson King Combo (ESSINGER, 2005, p. 25): “*Eu era um dos crioulos mais bem caracterizados, com capa e chapéu de lontra, aquele visual do cafetão americano*”.

Nos bailes cariocas, as calças mais curtas e ajustadas, com a boca mais estreita (BAHIANA, 2006, p. 304) também eram uma preferência entre os jovens frequentadores, ao contrário das célebres calças boca-de-sino que marcaram a década de 1970, ícones das discotecas e também do movimento hippie. A ideia era que as calças não atrapalhassem a execução dos velozes passos de dança, valorizando os movimentos e também chamando a atenção para as pernas como forma de ressaltar as formas corporais e criar uma imagem mais viril e sensual. O jeans ainda começava a se popularizar como sinônimo de lazer, descontração e juventude, mas primeiro se tornou moda entre os adolescentes de classe média para depois chegar aos bailes. No soul, as calças eram preferencialmente confeccionadas em tecidos associados a uma ideia de elegância, como linho, brim ou tergal, vincadas e bem passadas, como forma de demonstrar qualidade da roupa, apuro e cuidado com a aparência, mesmo que tivessem cores fortes ou fossem combinadas com peças coloridas e chamativas.

Mesmo que o estilo dos blacks não se baseasse em uma apropriação direta de traços culturais nacionais, já que era inspirado na moda das ruas nova-iorquinas e refletia a escolha de uma nova aparência “capaz de negar simultaneamente o surrado traje do malandro carioca e o uniforme colonial das escolas de samba” (BLACK RIO, 1978, p. 154), é interessante notar que nos anos 1920 e 1930 o uso de calças de boca estreita era um costume negro, usada por malandros e capoeiristas, que também tinham preocupação com a elegância. A boca mais estreita das calças, segundo Noronha (2003, p. 134), impedia que, na luta, o malandro fosse derrubado pelas pernas. Da mesma maneira, calças boca-de-sino também não eram favoráveis à performatização dos passos de dança na pista pois eram mais justas na parte superior das pernas e, mais importante, calças de maior comprimento poderiam ocultar os sapatos, que mereciam destaque na cena dos bailes.

Os sapatos tinham importância fundamental no contexto do Black Soul. Chamados de pisantes ou “cavalo de aço” esses calçados eram inspirados nos sapatos plataforma, envernizados, com saltos grossos e altos, e possuíam solas com várias

camadas ou “andares”. O nome cavalo de aço pode também ter sido adotado como referência à novela global de mesmo nome exibida em 1973, na qual o personagem interpretado pelo ator Tarcísio Meira usava sapatos de grossas solas de borracha. Os pisantes mais comuns e desejados eram os coloridos, de tons contrastantes – “rosa, rosa e roxo, amarelo ovo, verde-limão, azul e creme, lilás, todas as combinações imagináveis” (FRIAS, 1976, p. 5), o que também levou a outro apelido para esse modelo de calçados: “salada de frutas”. Confeccionados com dois, três, até quatro andares de sola, sempre feitos à mão e sob medida, quanto mais altos fossem, mais o bailarino se destacava em meio à multidão dos bailes. Os dançarinos também faziam uso do recurso de fixar chapas de metal no solado, na região do salto e da frente do calçado (por isso “cavalo de aço”), que ajudavam na movimentação, facilitando os giros quando em contato com o chão liso.

O pessoal escrevia firme nos salões, envergando o traje típico da onda, cabelo ouriçado sob boné ou chapeuzão, calça de cintura alta e boca larga, camiseta de lastex, sapato, digo, pisante colorido, de nome “cavalo de aço”, salto altíssimo, com uma chapa de metal no bico e outra no salto, de modo a melhor deslizar em ágeis e desconcertantes passos de dança, a exemplo do chamado “agilidade no sabonete”, em si mesmo um minishow filigranado de virtuosismo rítmico e corporal. (RISÉRIO, 1981, p. 28).

Fazer peças sob medida, customizar, modificar e personalizar eram práticas habituais dos jovens para tentar seguir a moda da Black Rio. A solução era recorrer a costureiras e assim era possível desfilarem com peças únicas e personalizadas, mais baratas do que as que vendiam em grandes magazines. Muitos usavam camisetas de malha rudimentarmente pintadas a mão, com imagens copiadas das capas dos discos de soul ou com frases como “Black is Beautiful” (OLIVEIRA, 2018). A confecção artesanal e customização, bem como o uso de diferentes acessórios e elementos, podem ser compreendidos como uma reação consciente contra a indústria, o comércio e a tecnologia, em busca de uma moda mais individualizada, singular e não-padronizada em relação aos modelos prontos de fábrica, uma tônica da moda dos anos 1970. A ideia era se opor a uma estética imposta pelo capitalismo, aumentando possibilidades de combinações criativas. Ao mesmo tempo, representava o desejo de ingressar em uma tendência a partir de soluções alternativas mais baratas para um público de menor renda, em um momento anterior à absorção dessa estética pelo circuito comercial e sua consequente popularização.

A noite do baile era ainda um momento no qual os homens se permitiam uma estilização maior, ostentando visuais menos discretos (especialmente em oposição às roupas de trabalho), com brilhos, brocados, texturas e cores diferenciadas, combinados a modelagens mais justas que marcavam o corpo, o que até então era uma característica mais associada à moda feminina em geral. Os ternos brancos foram reapropriados da tradição dos malandros, enquanto paletós e sobretudos longos e bem cortados já faziam referência direta a uma noção de elegância burguesa reconfigurada no processo de ascensão econômica dos negros americanos. “*Eles se sentiam gente, se sentiam maravilhosamente gente, porque nunca se usou terno e gravata, não tinha oportunidade*”, como relembra Gerson King Combo em depoimento a Rita Ribeiro, (2008, p. 161). O terno e a gravata, no contexto da cena black, mesmo em cores vibrantes e detalhes que tendiam a um exagero, era uma forma de distinguir o traje do tédio do mundo cotidiano do trabalho, mas, ao mesmo tempo, emulava a possibilidade de ascensão social, justamente por ser um tipo de traje que não era utilizado em suas vidas diárias (o terno do executivo, do advogado, do *businessman*). Nesse movimento exibicionista, os homens negros retomavam um direito à vaidade, à expressividade, à originalidade, em oposição a uma sobriedade convocada por papéis de gênero tradicionais, em que a exibição do corpo ressaltava um apelo estético e erotizado³.

A exuberância das indumentárias masculinas nos bailes era contraposta ao esmero nos acessórios chamativos, na apresentação dos cabelos e na maquiagem usada pelas mulheres, em tons brilhantes e cores fortes. Inspiradas pelas divas da *soul music* como Diana Ross e por atrizes negras como Pam Grier, muitas usavam *glitter* em olhos carregados, grossamente delineados e emoldurados por longos cílios postiços, com sobrancelhas extremamente finas, deixando o olhar em destaque. A cultura de determinadas culturas africanas também influenciava a moda black, mesmo que lateralmente. Turbantes, batas e calças coloridas, com estampas que rememoravam uma arte de estamparia africana também eram usadas pelos jovens, junto a outros elementos como colares de contas e madeira⁴.

³ Líderes dos movimentos políticos também inspiravam os jovens *blacks*. Alguns, como os integrantes da equipe Soul Grand Prix, usavam um visual totalmente preto, com jaquetas, botas e boinas, inspirados nos Panteras Negras, e circulavam pelas ruas da cidade causando comoção e ostentando grossos cordões, cabelos volumosos e sapatos de saltos bem altos.

⁴ Nessa estética “africana”, havia uma determinada preferência por elementos de algumas culturas da “África negra” ou África subsaariana (de países como África do Sul, Benin, Quênia, Nigéria, Senegal, por

Os volumosos cabelos afros, as calças boca de sino, cores psicodélicas, os sapatos plataforma para homens, os decotes profundos, vestidos justos e minissaias para mulheres, que ostentavam maquiagem marcante ressaltavam uma estética negra e recriavam também a linguagem visual do cinema afro-americano baseada no lema “say it loud, I’m black and I’m proud”. Era uma exibição pública da aparência que contrariava a invisibilidade imposta à comunidade afro-descendente e à beleza negra. Se havia um privilégio ao excesso, representado no exagero das roupas, cores e brilhos, essas imagens ecoavam o contexto da época, e esse conjunto simbólico soava bastante subversivo em matéria de contestação de um regime estético e comportamental hegemônico, ainda que inserido em um mercado de moda. A ideia era destoar de qualquer imagem subserviente ou inserida em uma estética “branca burguesa”, dotando de positividade atributos antes considerados negativos.

Marcas da diferença

No surgimento dos estilos nos territórios negro-atlânticos, há similaridades nesse tipo de construção tanto no contexto brasileiro quanto norte-americano. Ostendorf (2009) lembra como as vestimentas negras durante a escravidão possuíam características como o uso de cores brilhantes e “descombinantes”, justaposição de peças de roupas, e a tendência à criação de um modo de vestir que não buscava a discrição, mas chamar a atenção (p. 219). Características que, segundo o autor, invocavam possíveis tradições de costumes da África Ocidental, combinados com tendências específicas da experiência diaspórica no Novo Mundo. Nesse contexto, mostrar o que se possuía e chamar a atenção quando em público era uma forma de expor um certo capital simbólico ou até mesmo posses materiais. As sociedades escravocratas davam à roupa, assim, uma função cultural sobredeterminada, pois as transgressões sociais por meio da vestimenta “adquiriam um significado existencial político e uma urgência social” (OSTENDORF, 2009, p. 219), e até mesmo ofereciam uma possível sensação de liberdade (como o que ocorre durante o carnaval, por exemplo, em que fantasias luxuosas encenariam outros modos de existir). Há semelhanças, nesse sentido, entre a experiência negra norte-americana e a brasileira, em que mesmo os mais pobres

exemplo), o que pode ser explicado pelo fato de que foi a partir dessas regiões que se estabeleceu o fluxo do comércio de escravos no período colonial. Mas também eram países anglófonos, antigas colônias inglesas, cuja língua facilitava a transmissão de culturas com os EUA, em especial.

se esforçavam para ter ao menos uma boa vestimenta que seria usada aos domingos, nas missas católicas ou cultos pentecostais (“a roupa da missa”), momentos de convívio coletivo de comunidades que se organizavam em torno de rituais religiosos.

Dessa maneira, estar “bem vestido”, ao longo da experiência diaspóricas, tinha uma importância fundamental na trajetória da memória da escravidão e pós-escravidão. Usar boas roupas significava ter dinheiro, e, portanto, estar longe da marginalidade, da criminalidade e da ilegalidade. Ter uma “boa aparência” se alinhava a uma ideia de inserção na sociedade, no mundo do trabalho, pertencer a uma “boa família”, ser respeitador (e respeitado), cumpridor dos seus deveres, e, portanto, digno de confiança. Mesmo na fugacidade de uma festa noturna, usar boas roupas emulava a sensação de pertencer a uma classe mais privilegiada ou de ser reconhecido como um cidadão dotado de direitos. Ao mesmo tempo, denotava um momento de liberdade e criatividade, quando a opção era pelo choque e pela provocação no visual em relação à homogeneização do cotidiano. Uma oportunidade de se destacar e garantir uma maior visibilidade no espaço da cena: “O maior sonho de cada Black é lançar, isto é, apresentar uma roupa ou um detalhe original no vestir, para ser imitado pelos demais” (FRIAS, 1976, p.5). Obviamente, a utilização da roupa e a manipulação da aparência também representava um recurso a mais dentro da “economia da atração” durante a noite, em que a beleza e a criatividade poderiam trazer maiores ganhos em disposições de afetividade e relacionamentos.

A ideia era subverter significados dominantes e valorizar traços que fora daquele território significativo do baile poderiam ser ridicularizados ou causar estranhamento. A roupa e a forma de se apresentar publicamente possibilitavam a aquisição de respeito e demonstrava um domínio de códigos sociais que promoviam uma inserção social em grupos variados, demarcando identidades tanto por meio do exagero e da ruptura, quanto pelo exercício de cópia de determinados padrões como forma de imitação das classes de maior poder aquisitivo, em uma tentativa de subversão de hierarquias de cor e classe. Dessa maneira, a moda soul, como toda moda, mantinha uma relação direta e ininterrupta com o costume. Mas, por seu compromisso específico com um grupo étnico-racial em condição desprivilegiada, o diálogo estabelecido é duplo ou, se se preferir, referido a dois diferentes costumes ou tradições. Por um lado, o estilo dos blacks dialogava com o comportamento dominante na sociedade da época, tomando-o

como referência a partir da qual procurava se distanciar e diferenciar. Por outro, essa estética evocava os hábitos e tradições nos quais o grupo ia buscar resgatar sua originalidade e o que seria sua especificidade e autenticidade

Em um primeiro momento, o estilo black servia apenas para uma performance restrita à noite e aos bailes. Mas, aos poucos, a exibição pública desse estilo na paisagem urbana se tornou uma forma de anunciar a condição de ser um “black” e um frequentador da cena soul em outros espaços para além dos bailes. Isso permitia, para Giacomini, “de um lado o reconhecimento pelos iguais e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes” (2006, p. 199). Essa demarcação da diferença no cotidiano, aos poucos, se tornava quase essencial para os frequentadores dos bailes na construção não apenas de performances identitárias, mas também como formas novas de ocupar o espaço público.

Nas muitas culturas negras nas Américas, é notável a preocupação com a questão visual e a aparência, que criava uma possibilidade e um sentimento de inserção social em sociedades segregadas, como mencionado anteriormente. Na moda black, o brilho, o exagero, os detalhes não eram operadores de uma mera superficialidade, mas se tornavam fonte de prazer em modos de enunciação e posicionamentos perante o que se considerava bom ou mau gosto. Também enfatizavam o status cultural da moda, acionando valores relativos à alta e baixa cultura, ao *kitsch* e ao chique, em maneiras sofisticadas de comunicar um estilo a partir de produções de sentido diferenciadas. Assim ocorria também em outras cenas musicais negras desenvolvidas no mesmo período, como na cena reggae de Kingston, capital da Jamaica; na emergência dos blocos afro e do samba-reggae em Salvador, Bahia; e no desenvolvimento do *afrobeat* na Nigéria. A indumentária se convertia em um manifesto e em uma marca ideológica, simbolizando uma diferença e afirmando estrategicamente determinados valores. Nesse ponto, a roupa não só integrava aqueles jovens negros à cidade, mas trazia uma nova marca para a paisagem urbana, a marca da diferença, atravessada por relações de poder e estratégias de visibilidade e legitimação em que o estilo denotava uma nova forma de habitar e imaginar o espaço urbano e a própria identidade.

Dados seus limitados recursos e fontes, esses indivíduos produziam (e ainda produzem) respostas mediadas que combinavam criatividade e consumo para configurar seu estilo, dramatizando, performatizando e construindo uma linguagem própria que

marcava seus cotidianos com um explícito gesto político e significativo. Esses estilos, enquanto práticas significantes e codificadas, eram compostos por elementos como música, iconografia visual, modos de dançar, roupas e sistema de valores e se tornavam indícios de um significado e de uma identidade em disputa. E simbolizavam, simultaneamente, uma recusa a visões homogeneizantes e um desafio oblíquo a uma hegemonia e a uma cultura *mainstream*. Esse contexto, para Preciado, condiz com o deslocamento do locus da construção da subjetividade política das tradicionais categorias de classe para instâncias transversais como o corpo, a sexualidade, a nacionalidade, a raça e o estilo, criando novos patamares para a condição de subalternidade (CARILLO, 2010, p. XX). Essas políticas da diferença – ambivalentes, problemáticas, contraditórias –, a exemplo do estilo na Black Rio, se constituíam enquanto retórica no plano estético-celebratório que estabeleciam um diálogo instável entre processos alternativos de subjetivação e condições de existência material. A variedade de opções estéticas e referências culturais disponíveis naquele momento permitiam que os integrantes da cena pudessem fazer diferentes escolhas na criação de uma identidade significativa que poderia ser variável de acordo com os contextos e conveniências. Na configuração desses novos exercícios identitários, era possível reavaliar continuamente afiliações tradicionais e novas influências, conjugando-as de acordo com desejos de apresentação pública e impulsos individuais, estabelecendo narrativas próprias que possibilitavam novas visões e compreensões da realidade vivida, em um gesto político afirmativo e antirracista.

Referências

BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In. BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70 – Música Popular**. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 41-51.

_____. Enlatando a Black Rio. In. **Nada será como antes: MPB nos anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 303-310.

BLACK RIO, 1978

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

CARILLO, Jesus. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.

CAVALCANTI, Lauro. Black-Breque: Estudo de um grupo "soul" em relação a adeptos do samba. In: **Anais do 5º. Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)**, n.5, Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=493%3Aanai>

- s-do-encontro-gt&catid=1066%3A5o-encontro&Itemid=376>. Acesso em: 20 mar. 2018.
- ESSINGER, Sílvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.
- FIGUEIREDO, Ângela. Fora do jogo: a experiência dos negros na classe média brasileira. **Cadernos Pagu**, n.23, julho-dezembro de 2004, pp.199-228.
- FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B, p. 1 e 4-6.
- GIACOMINI, Sônia. **A alma da festa**: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: UFMG e IUPERJ, 2006.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem Perder a Raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GONÇALVES, Maria das Graças. Subjetividade e negritude. **Cadernos Penesb**, n. 12, Rio de Janeiro/Niterói: Ed. ALTERNATIVA/EdUFF, 2010.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HASENBALG, Carlos A. **Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture**: The Meaning of Style. Florence, KY, USA: Routledge, 1979.
- NORONHA, Luiz. **Malandros – Notícias de Um Submundo Distante**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.
- OSTENDORF, Berndt. Celebration or Pathology? Commodity or Art? The Dilemma of African-American Expressive Culture. **Black music Research Journal**, Vol. 20, N. 2, 2000, p. 217-236.
- O SOUL, do Grito Negro à Caderneta de Poupança. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1976, Caderno B, p. 5.
- PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100009/7816>>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. **Identidade e Resistência no Urbano**: O Quarteirão do Soul em Belo Horizonte. 192 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.
- SILVA, Daniela Fernandes G. **O som da diáspora**: a influência da *black music* norte-americana na cena black paulistana. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, 2013. 320 f.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, v. 05, n. 03, p. 361 – 375, Oct. 1991.
- TAVARES, Júlio César. **Diáspora Africana: A Experiência Negra de Interculturalidade**.

Cadernos Penesb, n. 10, Rio de Janeiro/Niterói: EdUFF, 2010, p. 77-86. Disponível em: <<http://www.uff.br/penesb/images/publicacoes/PENESB%2010.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: **Cenas musicais**. Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr. (orgs.). São Paulo: Anadarco, 2013.