



Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Ciências Sociais – ICS  
Departamento de Sociologia  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPG-SOL  
Dissertação de Mestrado

**ENTRE GAROTOS E SUAS EQUIPES:**  
**Consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena *black* brasileira**

**SAULO NEPOMUCENO FURTADO DE ARAUJO**

BRASÍLIA/2012

SAULO NEPOMUCENO FURTADO DE ARAUJO

**ENTRE GAROTOS E SUAS EQUIPES:**

**Consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena *black* brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias.

BRASÍLIA/2012

Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Ciências Sociais – ICS  
Departamento de Sociologia  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPG-SOL  
Dissertação de Mestrado

SAULO NEPOMUCENO FURTADO DE ARAÚJO

**ENTRE GAROTOS E SUAS EQUIPES:**

**Consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena *black* brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Edson Silva de Farias – Orientador  
Instituto de Ciências Sociais – ICS/UnB

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sayonara de Amorim Gonçalves Leal- Membro  
Instituto de Ciências Sociais – ICS/UnB

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Salete de Souza Nery- Membro  
Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL/UFRB

Aprovado em 12/11/2012

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à CAPES e ao programa REUNI, financiadores desse trabalho. Faz-se igualmente urgente agradecer a todo o corpo discente e demais servidores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília sem os quais nada do que fora produzido seria possível.

Agradeço ao diálogo, à compreensão e à firme e inestimável presença do orientador desse trabalho, Prof. Dr. Edson Farias, sempre capaz de fazer com que busquemos e desejemos de maneira incansável a expansão das possibilidades de compreender os fenômenos sobre os quais nos debruçamos.

A lista de verdadeiros amigos que contribuíram das mais distintas formas para que esta pesquisa pudesse ser realizada é grande, e espero não realizar nenhum tipo de omissão. Agradeço de igual maneira aos valiosos Daniel, M<sup>a</sup> de Jesus, Rafael, Mariana, Otávio, Thiago, Kleber, Thalles, Severino, Vinícius, Wainer, Carlos, Hugo, Eduardo da Clarineta, Vítor, Aníbal, Marcos, Thaís, Carolina, Thamires, Frederico, Hermes, Júlio, Eduardo Braga, Rodolfo, Paloma, Andrés, Bruno Viana, Bruno Gontyjo, Mallu, Helton, Getúlio, Narendra, Rita, Kleber, Paulinho, Dudu, Neca, Alcioneides, Elder, Pedro, Ronaldo, Gilson, Kalil, Levi, Givaldo, Paulo Rapadura, Cecília, Bahia, Anderson, Edson, Damião, Lucas, Lorena, Vanilce e por fim o grande irmão e companhia de preciosas e infinitas conversas, Luan Caeté.

Agradeço de maneira especial à minha família, Arizio, Angela, Fausto e Fábio, cujo amor, força e inabalável confiança em meus caminhos permitiram que desde o início tudo se tornasse possível.

Por último, agradeço àquela sem a qual qualquer coisa que eu fizesse não possuiria sentido algum, minha amada Elaine Rodrigues.

Sim, meu coração é muito pequeno.

Só agora vejo que nele não cabem os homens.

Os homens estão cá fora, estão na rua.

A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.

Mas também a rua não cabe todos os homens.

A rua é menor que o mundo.

O mundo é grande.

***Mundo Grande*, de Carlos Drummond de  
Andrade**

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a compreensão de específicos processos transitados entre os anos setenta, oitenta e noventa relativos às manifestações culturais identificadas à música popular negra norte-americana, ou *black music*, no contexto da cidade de Brasília.

Tomando por base metodológica um modelo de análise configuracional, interessamos a articulação interdependente entre dinâmicas de caráter técnico e redefinições nos protocolos éticos de consumo de bens tecnoculturais, produção e participações de eventos *black*, redefinições estas, tomadas enquanto indissociáveis de outro conjunto de transformações no que diz respeito ao plano das estéticas *black*, sobretudo musicais, em circulação no contexto investigado.

Com base nos recursos técnicos da observação participante e da entrevista não estruturada, foi dada especial atenção neste processo de pesquisa à interlocução com os produtores culturais, *Disc Jockeys* (DJs) e donos de equipes de sonorização participantes de diferentes momentos do conjunto de expressões que dão corpo às tramas sociais às quais nos referimos por cena *black* brasileira ou candanga, na exata medida em que estes interlocutores dispõem de posições e saberes privilegiados relativos às distintas formas de articulação entre dinâmicas de caráter técnico e novas possibilidades de vivências, ou expressões ético-estéticas relacionadas à *black music* em Brasília entre as décadas de setenta, oitenta e noventa do século XX.

Busca-se assim, construir um processo narrativo em que se articulem as falas de diferentes interlocutores, autores e do próprio pesquisador na compreensão de alguns dos processos que levariam a região metropolitana do Distrito Federal a constituir, no plano nacional, um dos principais mercados de produção e consumo de estéticas *black*, tais como o *rap* e o *funk*.

**Palavras-chave:** Consumo tecnocultural, *black music*, tecnicidade, ética, estética, processo narrativo, cena *black* brasileira.

## ABSTRACT

This work aims at understanding specific cases carried over from the seventies, eighties and nineties relating to cultural events identified to popular American black music, in the context of the city of Brasilia.

Based on a methodological model of configurational analysis, we are interested in the interdependent dynamics between technical and ethical protocols resets in consumption of technocultural goods, production and participation of black music events. It is important to understand these redefinitions, taken as inseparable from another set of transformations with respect to the plane of *black* aesthetic, especially the expressions related to musical circulating in the context investigated.

Based on the social science techniques of participant observation and unstructured interview, was given special attention in this research process to dialogue with cultural producers, Disc Jockeys (DJs) and owners of sound systems that participated from different moments of the set of expressions that give the social body frames which we refer to black brasiliense scene. In this research process these partners have privileged positions and knowledge regarding about the various forms of dynamic articulation of technical possibilities and new experiences, or ethical-aesthetic expressions related to black music in Brasilia between the seventies, eighties and nineties of the twentieth century.

The aim is thus to construct a narrative process in which are articulated the speech of different speakers, authors and of the researcher in a effort to comprehend some of the processes that transformed the metropolitan area of Distrito Federal, in one of the main markets, at the national level, of production and consumption of black aesthetics, such as *rap* and *funk*.

Keywords: technocultural consumption, black music, technicality, ethics, aesthetics, narrative process, black brasileinse scene.

Petrapant@yahoo.com.br

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARUC	- Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro
BA	- Bahia
CBMDF	- Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal
CD	- <i>Compact Disc</i>
CEMAB	- Centro de Ensino Médio Ave Branca
DF	- Distrito Federal
DJ	- <i>Disc Jockey</i>
EBCT	- Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos
EBE	- Empresa Brasileira de Energia
EUA	- Estados Unidos da América
GDF	- Governo do Distrito Federal
IBGE	- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LPs	- <i>Long Players</i>
MPB	- Música Popular Brasileira
NOVACAP	- Companhia Urbanizadora da Nova Capital
QNL	- Quadra Norte “L”
R&B	- <i>Rhythm and Blues</i>
RAs	- Regiões Administrativas
RMs	- Regiões Metropolitanas
SCEN	- Setor de Clubes Esportivos Norte
SEDHAB	- Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação
SMU	- Setor Militar Urbano
SODESO	- Sociedade Desportiva Sobradinhense
SRES	- Setor de Residências Econômicas Sul
UnB	- Universidade de Brasília

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 ENTRE PERGUNTAS, HIPÓTESES E ABORDAGENS METODOLÓGICAS .....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 LOCUS, CORPUS, OBJETIVOS E MODELO TEÓRICO-ANALÍTICO.....</b>	<b>25</b>
<i>1.2.1 Algumas formas de posicionamento na trama black brasiliense .....</i>	<i>26</i>
<i>1.2.2 Composição do corpus .....</i>	<i>30</i>
<i>1.2.3 Objetivos.....</i>	<i>31</i>
<i>1.2.4 Modelo teórico-analítico .....</i>	<i>32</i>
<b>1.3 EQUIPAMENTOS, AFETIVIDADES E PADRÕES DE DISTRIBUIÇÃO CULTURAL .....</b>	<b>33</b>
<b>1.4 WALTER BENJAMIN E A ARTICULAÇÃO ENTRE TECNICIDADE E RECONFIGURAÇÃO DE POSSIBILIDADES ÉTICO-ESTÉTICAS .....</b>	<b>39</b>
<b>2 A BLACK MUSIC ENTRE A PARTICULARIDADE E A ABRANGÊNCIA .....</b>	<b>44</b>
<b>3 QUANDO EXPLODE O SOUL-FUNK NO BRASIL .....</b>	<b>50</b>
<b>4 OS ANOS 1970 E A CONFIGURAÇÃO DA CENA BLACK CANDANGA .....</b>	<b>56</b>
<b>5 DO BAILE BLACK AO “SOM” – NOVAS POSSIBILIDADES TÉCNICAS E ARRANJOS ÉTICO-ESTÉTICOS NOS ANOS 1980.....</b>	<b>69</b>
<b>6 A POPULARIZAÇÃO DOS MEIOS DE PRODUÇÃO CRIATIVA E OS CIRCUITOS NÃO-DOMINANTES DE CONSUMO TECNOCULTURAL.....</b>	<b>80</b>
<b>7 RÁDIOS, FREESTYLE, ELECTRO, GANGSTA, RAP E MIAMI: O HIP HOP E A EXPLOSÃO ELETRÔNICA NO CIRCUITO DE BAILES BLACKS CANDANGOS .....</b>	<b>92</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE SE ESPERA DO RAP DE BRASÍLIA....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Como era bom  
 Curtição nota dez  
 Não rolava desentendimento  
 Entre os caras de várias quebradas vei  
 Era tudo irmão  
 Naqueles bailes não tinha espaço para os vacilão  
 Um dia desses me encontrei com alguns deles  
 Viajamos, viajamos no tempo  
 No pensamento parece que a gente tava lá  
 Curtindo o batidão  
 Da equipe da favela  
 Três paredão  
 Era racha de equipe  
 E nós lá no meio  
 Dançando junto com os caras do *break*  
 O giro de cabeça, *soul-flair* e o moinho  
 Ninguém ficava parado  
 Todo mundo se sacudindo  
 Mas aí, tu parou com a curtição?  
 Que nada de vez em quando vou ao show ao vivo  
 De uns camaradas que manda ideia positiva  
 Parece que sexta-feira  
 Vai ter um lá em Taguá<sup>1</sup>  
 Vamos colar por lá  
 È, não custa nada  
 Curtir o show e ouvir o som da rapaziada.

**Grupo Liberdade Condicional – “Equipe da Favela”**

Em seu célebre trabalho sobre o universo *funk* carioca, Vianna (1987) estima em cerca de 1 milhão o número de participantes do imenso circuito de bailes espalhados por distintas regiões da cidade do Rio de Janeiro. Na proposta do desafio de trilhar os caminhos pelos quais o conjunto de estéticas *black* ganha corpo, cores e múltiplas expressões na trama metropolitana brasileira desde o início os anos 1970, a primeira

---

<sup>1</sup> Apelido carinhoso da cidade de Taguatinga, Distrito Federal (DF)

questão que se impõe é a extrema dificuldade em apontar quantificações em torno do fenômeno no Distrito Federal (DF) e, sobretudo, estabelecer comparações com a configuração desta específica “cena cultural”, especialmente em determinadas regiões metropolitanas (RMs), como, por exemplo, São Paulo e Rio de Janeiro. Várias são as razões para tal.

Em um primeiro momento, é preciso considerar o fato mais óbvio: a população de Brasília, segundo informações da Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação do Distrito Federal (SEDHAB-DF)<sup>2</sup>, atinge o patamar de mais de meio milhão, ou 537.492 habitantes, em 1970, ultrapassando o primeiro milhão já em 1980, contando com cerca de 1.176.935 de pessoas; e ainda, segundo informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>3</sup>, conforme o censo demográfico de 1991, a região da capital federal atinge a marca de 1.601.094 de habitantes. Apesar do crescimento vultoso da população do DF em um curto período de tempo, apenas a estimativa de Vianna em torno dos *funkeiros* cariocas se aproximaria da população brasiliense no início dos anos 1980. Logo, estamos lidando com um corte, ou escala populacional bastante distinta da observada no Rio de Janeiro.

Outra razão é o fato de que poucos são os registros fotográficos e audiovisuais do ambiente dos bailes em Brasília, tanto dos anos 1970 quanto dos anos 1980, dificultando a estimativa de frequentadores, extremamente imprecisa e discrepante no discurso dos interlocutores da presente pesquisa.

Muito embora relevantes, tais informações, ou no caso, a ausência destas, não se traduzem em lacunas, no sentido de compreender as dinâmicas próprias das manifestações culturais identificadas à *black music* em Brasília ao longo de diferentes períodos. O que facilmente é possível definir como “grande” é o entusiasmo dos sujeitos entrevistados ao rememorar e narrar os momentos vivenciados nos bailes, ao se referirem à música, à dança e aos equipamentos que compunham tais ambientes de diversão. Situações que, sem dúvida, abririam espaço, ou criariam as condições, para a constituição de um imenso e heterogêneo público identificado a diferentes estéticas *black* – atualmente distribuído por toda a região metropolitana brasiliense. Do *soul* americano e brasileiro, passando pelo *rap* e *hip hop* até o *funk* carioca, a “batida pesada” dos estilos *black* faz desde muitos corpos, carros e até paredes balançarem por toda a cidade.

---

2 Cf. Distrito Federal (2012).

3 Cf. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2012).

Mesmo estando diretamente atravessado pelo referido conjunto de aspectos, não consta nos objetivos do presente estudo, a preocupação em construir uma espécie de genealogia ou história social das múltiplas manifestações associadas à *black music* em Brasília, especialmente, no sentido de estabelecer marcos e delimitar rígidas periodicidades. Como é tradicional nas ciências sociais, boa parte das certezas prévias constituídas no esforço de elaboração das problemáticas em torno dos fenômenos que se busca compreender são profundamente abaladas pelo contato direto com o universo investigado. Constituiu-se um conjunto de expectativas que, em grande parte, caem por terra, exigindo que o pesquisador reelabore constantemente a maneira de abordar os novos fenômenos e contingências que se colocam diante do olhar. Assim, a pesquisa apresentada não escapa a uma situação que, por vezes, é tão comum. Se, em um primeiro momento, o objetivo era muito próximo àquele negado no início do parágrafo, as primeiras conversas e, sobretudo, a convivência com alguns dos sujeitos entrevistados, foram capazes de retirar abruptamente o confortável “colchão” de certezas ou ficções lógicas previamente estabelecidas pelo pesquisador. Tinha-se, então, um novo e vibrante conjunto de questões que passariam a nortear todo o esforço de pesquisa subsequente.

Ao pesquisar as várias facetas das manifestações relacionadas ao que aqui se refere por estéticas *black* – ideia cujo sentido, deliberadamente geral, visa salientar, e em certa medida, abarcar a heterogeneidade de expressões tanto musicais, quanto relativas a outras práticas com finalidades relacionadas às expressividades estéticas próprias, ou diretamente vinculadas à cultura popular negra norte-americana, tais como: a dança, a composição da indumentária, a pintura com tinta *graffiti*, entre outras –, optou-se por utilizar como principal fonte de informação, as narrativas de pessoas que possuíssem equipes de sonorização e produção de eventos em diferentes períodos no DF: aqueles que literalmente fizessem as festas ou, em termos próprios deste campo de promoção de eventos, que “dessem o som”.

Em diversas ocasiões, as fronteiras entre produção e consumo de diferentes eventos relativos às estéticas *black* aparecem muito borradas ou pouco delimitadas nas falas dos entrevistados, a escolha dos promotores de eventos enquanto protagonistas ou interlocutores privilegiados do referido processo de pesquisa, dá-se no sentido de objetivar a proximidade de narrativas relacionadas a um conhecimento bastante específico desse ramo de atividades: a compreensão do complexo arranjo entre a dinamicidade técnica

relativa ao universo dos equipamentos de produção musical e sonorização e o plano dos “resultados” desse movimento, ou seja, as transformações nas próprias expressões ou estilos estético-musicais – dimensões que, interdependentemente articuladas, rebatem de maneira profunda nas diversas formas de montar e vivenciar individual e coletivamente os ambientes festivos, bem como nas diversas formas de consumir e transitar cotidianamente por esses conteúdos culturais em constante transformação<sup>4</sup>.

Pelo menos três hipóteses foram, desde o início, postas em questão ao longo das primeiras entrevistas. A primeira delas: a aposta de que tanto o público quanto os promotores de festas *black* na região fossem exclusivamente compostos por populações negras. Tal hipótese baseou-se em uma questionável ideia de correspondência mecânica entre etnicidade e específicas produções e arranjos estéticos. Uma segunda, e igualmente frágil aposta: explicar o crescimento dessas manifestações nas regiões periféricas de Brasília pela via da pobreza e ausência de opções culturais de diversão – fatores que, muito embora relevantes, são postos em questão pelas ricas narrativas em torno da heterogeneidade de “cenas” ou grupos e respectivos eventos identificados a diferentes estéticas, sobretudo, musicais.

Coexistiam, ao lado das manifestações relacionadas às estéticas *black*, desde grupos apreciadores e compositores de samba e Música Popular Brasileira (MPB), passando por coletivos identificados ao *rock'n'roll*, ao forró, à música sertaneja, à canção romântica brasileira e internacional, entre outras estéticas e manifestações; hipótese que ruiu de braços dados com àquela que talvez representasse a principal “certeza” pré-definida com a qual partiu-se para as conversas com os interlocutores da presente pesquisa. Acreditava-se encontrar pessoas exclusiva e monoliticamente vinculadas às estéticas e manifestações *black*. Em termos distintos, partiu-se para a ação munido de tendências romantizantes e homogeneizantes tão comuns no tratamento da cultura popular por parte dos quadros “ortodoxos”, socialmente autorizados à perscrutarem seus meandros (CAVALCANTI, 2004; FARIAS, 2007).

Neste sentido, os principais equívocos contidos em tais suposições foram capazes de indicar os caminhos pelos quais toda a nova problemática se constituiria. Onde se

---

4 A mesma ausência de limites claros entre produção e consumo festivo pôde ser observada em outra oportunidade de pesquisa, no contexto dos “frevos”, ou festas, promovidos por equipes de carros e motos também na região metropolitana brasiliense. Eventos, por sua vez, bastante identificados à música eletrônica internacional e ao estilo musical do *funk* carioca (NEPOMUCENO, 2009).

esperava unidade, conformação e/ou homogeneidade, encontrou-se multiplicidade e heterogeneidade, seja no plano da oferta de alternativas de entretenimento próprias da localidade sociocultural em questão – a RM de Brasília, especialmente sua região periférica<sup>5</sup> –, seja no que diz respeito à amplitude do repertório de gostos e disposições estético-culturais respectivos às subjetividades com as quais tivemos a oportunidade de dialogar. Assim, apesar de, no caso de alguns entrevistados, manifestar-se uma clara predileção por um determinado conjunto estético – em específico, pela *black music* – de modo geral, todos expressaram enorme conhecimento, por vezes, verdadeira erudição, acerca dos mais variados gêneros musicais. Muito embora o presente estudo tematize as várias nuances do ambiente de constituição e expressão da cena *black* candanga, não seria possível ignorar as questões e, principalmente, os desafios de pesquisa que passaram a se impor diante de tais contingências.

Diante do exposto, questiona-se: que específicas processualidades e arranjos culturais foram capazes de dar corpo tanto a um ambiente de múltiplas expressões estéticas coexistentes oriundas de diferentes matrizes sociais, quanto a uma particular atitude comportamental por parte dos consumidores culturais, que apesar de manifestarem predileções e profundas ligações afetivas relativas a determinadas manifestações artísticas e constituírem as possibilidades práticas de sua expressão coletiva na região metropolitana brasiliense, mostram-se tanto conhecedores quanto abertos a múltiplas outras expressões estéticas? Quais as fontes, canais e mediações de tal heterogeneidade paralelamente interna e externa a essas pessoas? Quais os trânsitos culturais que permitiriam esta profusão de expressões e, especificamente, a urdidura de um circuito de festas *black* desde o início dos anos 1970 na região analisada?

Em primeiro lugar, é preciso situar as manifestações aqui tematizadas no plano das expressões populares modernas. Neste sentido, ideias como as de “unidade” e “autenticidade”, caras ao imaginário romântico constitutivo do campo de estudos das manifestações culturais populares no país, sequer fazem sentido na interpretação de

---

<sup>5</sup> Podemos compreender a ideia de contextos, ou regiões periféricas de Brasília a partir das seguintes questões. Opera-se uma clara distinção simbólico-prática, sobretudo por parte do Poder Público em relação à oferta de bens e serviços entre tais contextos periféricos (em geral ocupados por segmentos sociais de menor renda) e as regiões tornadas “centrais” ocupadas por populações, em geral, de maior poder aquisitivo. Os serviços públicos prestados nas regiões *periferizadas* nem de longe equiparam-se aos prestados em regiões privilegiadas como a do Plano Piloto, nesse sentido *periferizam-se* as demais regiões da Região Metropolitana (RM) na medida em que seus moradores tem de manter intensos trânsitos e laços obviamente assimétricos com as regiões “centralizadas”. Centralização e periferização estas, engendradas por esses processos de exclusão.

dinâmicas socioculturais como a conformação de um ambiente identificado às estéticas *black* no DF, não apenas marcadas ou “suja” pelos imperativos modernos (FARIAS, 2007), mas por eles constituídas, expressando, assim, “os profundos enraizamento tanto nos domínios de memórias quanto nas sociabilidades no país” da ampla articulação entre artefatos culturais “lúdico-artísticos reconhecidos como populares e os sistemas técnicos e empresariais de disseminação de informações e com o comércio de símbolos” (FARIAS, 2005, p. 648).

Em termos distintos, é preciso reconhecer tais manifestações sob a égide de processos de trocas mercadológico-culturais distribuídas globalmente de maneira massiva, e compreendê-los, como apontado por Renato Ortiz, a partir da conformação de um amplo estoque mnemônico internacional-popular, num contexto cultural mundializado (ORTIZ, 2006).

Ao contrário de tomarem-se os “imperativos modernos” enquanto “profanadores de uma pureza originária, espécie de mácula da essencialidade 'autêntica’” (FARIAS, 2007, p. 143), que seria própria das manifestações culturais populares, o presente estudo interpretou o universo de práticas dos jovens brasilienses enquanto indissociáveis de sua integração a um contexto metropolitano já marcado por uma profunda heterogeneidade, seja aquele do início da década de 1970 – de pouco mais de meio milhão de habitantes –, seja o de meados dos anos 1990 – já contando com aproximadamente o triplo de pessoas. Assim, tanto a trama urbana aqui referida e, logicamente, a maior parte de seus habitantes – em específico, os jovens produtores de festas *black* na região –, encontravam-se plenamente imiscuídos, ou integrados às dinâmicas e processos mundiais de troca de bens simbólico-materiais.

Não podendo prescindir da administração por parte de instituições específicas, a memória internacional-popular – recurso analítico imprescindível na interpretação dos fenômenos aqui referidos –, constitui-se, como indica Ortiz, a partir da proeminente articulação entre mídia e empresas, arranjo fundamental na exata medida em que permite compreender a capacidade de tal conformação em fornecer “aos homens referências culturais para suas identidades. A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social” (ORTIZ, 2006, p.144-145). Ou para recorrermos à direção indicada por Edgar Morin (1969), interessariam, sobretudo, os modos como as produções

culturais, sejam elas sons, imagens e, principalmente, os produtos audiovisuais, são capazes de extrapolar sua dimensão formatada, mediativa e mediada e, principalmente, sua “distância” simbólica, e projetar-se no plano da experiência cotidiana contemporânea contribuindo de maneira intensa na definição de horizontes de práticas determinados, embora em crescente ampliação e complexificação.

Integrados a uma realidade urbana de múltiplas possibilidades de contato intercultural, umbilicalmente vinculados aos trânsitos da cultura mundial de consumo, e nesse sentido, intimamente marcados pelas dinâmicas do *ethos* contemporâneo hedonístico-diversional (FARIAS, 2011), os produtores e ex-produtores de festas *black* entrevistados puderam manifestar um traço marcante e absolutamente comum entre eles: a verdadeira paixão por equipamentos de som. Jorge, promotor de eventos nos anos 1970, guarda ainda a maior parte de seus equipamentos da época: gravadores, caixas de som, tocadores de vinil e uma bela e variada coleção de *Long Players* (LPs). Levi, promotor de eventos nos anos 1980, e ainda atuante no ramo de sonorização para festas, possui verdadeiras paredes de som, tendo um ajudante exclusivo para sua montagem e manutenção e construído um cômodo na frente de sua casa para abrigar as mesas de som e dezenas de caixas, e ainda, um terceiro andar em sua casa para garantir a privacidade e “brincar”, como diz, em seu *mixer*<sup>6</sup>, sua *pick-up*<sup>7</sup> e sua imensa coleção digital de músicas e videoclipes, composta desde clássicos do *soul* e *funk* dos anos 1970 e 1980, passando pelo *rock*, *pop-rock* nacional e internacional do mesmo período, pelo *gospel* até uma infinidade de variações de *Hip Hop*, dos mais antigos, ou “*old school*”, como costumam ser chamados pelos entrevistados, aos mais recentes.

Um outro sujeito importante da pesquisa realizada, Givaldo, ávido apreciador de música, que tendo atravessado diversas fases de intenso apreço por diversos estilos musicais, da música negra americana ao *heavy metal* e, antes dono de uma impressionante coleção de cerca de dez mil discos, formada em grande medida pelas vendas e trocas realizadas na antiga feira do rolo de Ceilândia, teve o cuidado de conferir a guarda de suas raridades a dois de seus melhores amigos, não só pela confiança no cuidado com o manuseio e armazenamento do material, mas pelo fato de que pode visitar quando quiser

---

6 Aparelho utilizado para combinar dois ou mais sinais de entrada, dando um sinal de saída de som, tornando possível “mesclar” dois ou mais sons diferentes.

7 Leitor elétrico de discos de fonógrafo, que serve para traduzir as vibrações acústicas registradas por tensões elétricas correspondentes.

seus discos, ao afirmar: “Sinto como se ainda fossem meus, só trocaram de casa”. Grande parte dessa coleção encontra-se sob a tutela de Emerson, ou como costuma ser chamado, DJ Kabeça, que assim como Levi, possui um lugar específico em sua casa para os discos, o *mixer*, as *pick-up's*, os computadores e as caixas de som de última geração. Ao sentir a qualidade e a potência de seu equipamento de som, comentei em tom de brincadeira: “Espero que seus vizinhos gostem de *hip hop*”.

Apesar de comporem diferentes faixas etárias e manifestarem gostos e estilos de vida deveras heterogêneos, os sujeitos entrevistados compartilham, além do imenso afeto por equipamentos tecnológicos – em especial, aqueles relativos à sonorização –, um alto nível de exposição às múltiplas matrizes ou meios de veiculação de múltiplas linguagens midiáticas. Desde muito cedo, para todos os entrevistados da presente pesquisa, meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão são parte indissociável do dia a dia. Cotidianidade e naturalidade, no que diz respeito ao trânsito entre linguagens e equipamentos tecnomidiáticos, que se expressam sob diferentes formas por meio de narrativas variadas em que um incontável número de vivências revelam-se mescladas, ou diretamente relacionadas às possibilidades de consumo e mediação tecnocultural.

Como destaca Kellner (2001), o alcance generalizado de uma cultura atravessada por múltiplos veículos midiáticos traz a marca de setores extremamente lucrativos da economia globalizada articulados a uma necessidade permanente de explorar novas possibilidades tecnológicas. Logo, conforme aquele autor, esta cultura marcada pela força dos grupos de produção e distribuição de conteúdos midiáticos, “é um modo de tecnocultura que mescla cultura e tecnologia em novas formas e configurações produzindo novos tipos de sociedade em que mídia e tecnologia se tornam princípios organizadores” (KELLNER, 2001, p. 10).

No que diz respeito ao presente estudo, tomou-se de empréstimo a noção de tecnocultura, no sentido de evidenciar o caráter indissociável entre técnica, festividade, diversão e dinâmicas ético-estéticas no contexto de múltiplas manifestações das estéticas *black* na trama metropolitana brasiliense. Região indiscutivelmente vinculada aos fluxos globais de produção e distribuição de bens culturais, ou para efeito de rigor com a aposta numa indissociabilidade tanto lógica quanto prática entre aportes ou possibilidades técnicas, cultura e economia (FARIAS, 2011) no plano da cultura popular moderna, à qual se vincula o universo de nossa investigação, o mais adequado seria referir-se a esses bens

enquanto “essencialmente” tecnoculturais. Moduladora de desejos, crenças e sentimentos, a pedagogia da cultura tecnomidiática expressaria, assim, seu caráter predominante ou hegemônico no que tange à oferta de significados na contemporaneidade, sobretudo, no que tange ao entretenimento e à informação (KELLNER, 2001, p. 10).

Traço geral nas falas e outros gestos dos interlocutores entrevistados na pesquisa, ao lado do profundo conhecimento e afeto pelo conjunto de equipamentos e por suas vastas coleções musicais, é a expressão, em alguns casos, de extrema perplexidade diante da força e velocidade com que as transformações interrelacionais entre tecnologia, estética e protocolos morais se operaram num curto espaço de tempo, alterando de maneira definitiva os modos de relacionamento com os bens tecnomusicais e nas formas de participar das festas. Conforme avançavam novas possibilidades de produção e execução musical, novos arranjos socioculturais passam a configurar-se, delineando fronteiras por grupos de estilo ora por separação, ora por abrangência, alargando e, por vezes, cerceando horizontes estéticos, redefinindo públicos consumidores e reorientando práticas no plano da promoção de eventos, especialmente no que diz respeito ao reposicionamento dos promotores e equipes no circuito de eventos *black* em Brasília em diferentes décadas.

Neste sentido, uma reflexão em torno da ideia de narratividade se faz candente no sentido de compreender a inserção dos relatos de nossos interlocutores na construção das hipóteses elencadas. Nos parágrafos seguintes, opera-se a tentativa de apresentar algumas nuances metodológicas em torno da prática narrativa e suas implicações no modo de abordar e delinear alguns elementos constitutivos da estrutura teórico-argumentativa do presente estudo. Em termos práticos, atentar-se-ão para as diferentes formas de expressão narrativa dos modos de relacionamento entre esses “garotos”, hoje contando com idades entre 35 e 60 anos, e seus equipamentos de som ao longo do tempo; relatos que tornaram possível o desenho da problemática em torno da articulação interdependente entre dinâmicas técnicas, estéticas e éticas, no que diz respeito às maneiras de experienciar o momento festivo, consumir e relacionar-se com os objetos tecnoculturais respectivos a um variado conjunto de estéticas *black*.

### 1.1 Entre perguntas, hipóteses e abordagens metodológicas

Ao tratar do processo de ruptura epistemológica entre história e narrativas, Ricouer, argumenta que o posicionamento em torno de um modelo nomológico, implica, em geral, num questionamento das pretensões explicativas da narrativa, caracterizando-as como um “modo e articulação elementar e pobre demais para pretender explicar” (RICOUER, 1994, p. 205). Aquele autor situa na obra de Arthur C. Danto, a primeira “defesa em favor de uma interpretação narrativa da história” (RICOUER, 1994, p. 206). Parte, assim, da filosofia analítica, diante do empreendimento de Danto, cujo argumento dirige-se, segundo Ricouer, para o delineamento de um “quadro conceitual que rege nosso emprego de um certo tipo de frases que se chama de narrativas” o esforço de questionar em que medida, desde o ponto de vista analítico da filosofia, “nossos modos de pensar e de falar a respeito do mundo comportam frases que usam verbos no passado e enunciados irredutivelmente narrativos” (RICOUER, 1994, p. 206).

No sentido de chamar atenção para o caráter relacional da prática comunicativa e para a dimensão mediativa do conteúdo narrativo, alguns autores, como, por exemplo, Campos e Furtado, destacam que, quando se “trata de sujeitos em comunicação, há sempre um viés relacional, que é produzido na ação de afetar e ser afetado por outro sujeito na mediação narrativa” (CAMPOS; FURTADO, 2008, p. 1093). Todavia, é preciso afastar o equívoco de tratar as situações comunicativas e os saberes cotidianos como “dados” (CAMPOS; FURTADO, 2008, p. 1093); estas necessitam de elaboração, ou do que pode ser chamado de um “olhar narrativizante” (LEAL, 2006), que torne possível o estabelecimento de articulações “entre diversos fragmentos em circulação” (CAMPOS; FURTADO, 2008, p. 1093). Neste sentido, quando se recorre à narrativa dos promotores de festas *black* em Brasília, não se está apostando numa correspondência mecânica entre relatos e eventos, ou no que poderia chamar-se de uma ficção realístico-metodológica.

A dinâmica comunicativa própria de um contexto de pesquisa, como qualquer outra, é marcada pelo constante recurso à memória que, ao expressar-se no ato de fala, revela-se para além de “fatos”, ou “dados”, conjuntos de reelaborações afetivo-discursivas, ressignificações ou ressimbolizações das situações vivenciadas que, no caso específico da

presente pesquisa, apresentam-se enquanto “objetos” privilegiados na elaboração interpretativa da problemática existente.

As narrativas aparecem, portanto, como “resultado da inter-relação das forças sociais e caracterizam equacionamentos possíveis do fluxo histórico e social.” (CAMPOS; FURTADO, 2008, p. 1093) Estas determinam, assim, os critérios de competência e/ou ilustram a sua aplicação; definem o que se tem direito de dizer ou fazer na cultura e, como é parte desta, encontram-se legitimadas (CAMPOS; FURTADO, 2008, p. 1094).

Cardoso, Camargo Júnior e Llerena Júnior (2002) apontam para o fato de que, apesar da polissemia do termo “narrativa”, é possível defini-la como o ordenamento de eventos no tempo, realizando ou não ligações de causalidade entre eles, “normalmente associado a algum tipo de mudança” (CARDOSO; CAMARGO JÚNIOR; LLERENA JÚNIOR, 2002, p. 561). De acordo com aqueles autores, a explosão das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki marcam a emergência de uma grande revisão de pressupostos, ou dos modos de pensar a ciência, principalmente no que diz respeito ao questionamento do “mito do progresso ocidental” (CARDOSO; CAMARGO JÚNIOR; LLERENA JÚNIOR, 2002, p.567) herdado do iluminismo. É nesse contexto, que a narrativa volta a compor o papel central, em especial, no campo das pesquisas em história sociocultural – postura metodológica que, segundo aqueles autores, evidencia uma guinada em direção às dimensões do “cotidiano da vida, com o sofrimento e com a dor experimentada pelos seres humanos comuns” (CARDOSO; CAMARGO JÚNIOR; LLERENA JÚNIOR, 2002, p. 567).

Silva e Trentini, por sua vez, situam a narrativa como forma universal, que pode ser encontrada em todas as culturas, atuando paralelamente como uma maneira através da qual “as pessoas expressam suas percepções do cosmos, sua visão de mundo, as maneiras de interpretar os acontecimentos e também os conflitos que vivem” (SILVA; TRENTINI 2002, p. 424-425). O ato de narrar “acompanha o homem desde sua origem, podendo ser feita oralmente ou por escrito, usando imagens ou não” (SILVA; TRENTINI 2002, p. 425).

Ospina e Gómez afirmam que “*a narrativa siempre será algo más que mera configuración de relatos de palabras; es también vehículo de comprensión interpretación de las personificaciones, tramas de relaciones, metáforas de sentidos contextualizados en el tiempo y el espacio*” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p. 814-815). Numa leitura da perspectiva de Ricouer (2000), aqueles autores afirmam que a narrativa constitui a síntese

da heterogeneidade que nos constitui – fator que se expressa na capacidade humana de atualizar a realidade “*combinando elementos dispersos en el tiempo (temporalidades discontinuas) y el espacio, dentro de una unidad integrada*” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p.815); constituindo também, para os mesmos, a possibilidade de dar forma a emoções humanas peculiares “*que pueden, no obstante, darse como universales de comprensión*” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p.815), carregando consigo tanto a potência de dar corpo a novos modos de ser (BOTERO, 2006 apud OSPINA; GÓMEZ, 2007), quanto o que Nussbaum (1995) define como a grande potência imaginativa possibilitada pelas narrativas que, ao contrário de se oporem à argumentação racionalista, a complementam e a enriquecem.

Contar algo implica necessariamente o posicionamento a partir de determinado ponto de vista, ou lugar de fala, seja individual ou coletivo; as narrativas não são de modo algum “inocentes”, desinteressadas, pois, na prática, carregam consigo profundo poder ideológico (OSPINA; GÓMEZ, 2007).

Faz-se importante destacar que aquilo que se pode chamar de “vida da narrativa” consiste para Ospina e Gómez, partindo da unidade fundamental de qualquer relato, a palavra, no fato de que as histórias jamais possuem apenas uma consciência, tampouco se expressam por uma única voz “*pues su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de un colectivo social a otro, de una a otra generación*” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p. 819). Carregam também o poder de trazer a tona o potencial “*emocional, cognitivo y de actuación de los sujetos*” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p. 819). Por meio da narração, formas de existência podem se comunicar a partir da tomada de conhecimento de eventos concretos por parte de pessoas. A narração permite, portanto, “relatar a otros el sí mismo y el sí mismo como otros” (OSPINA; GÓMEZ, 2007, p. 820).

No rastro das perspectivas apresentadas, torna-se possível situar a própria atividade de pesquisa aqui empreendida enquanto urdidura de uma trama narrativa plasmada no entrecruzamento de distintos fluxos narrativos – cada qual, marcado pelas peculiaridades das trajetórias existenciais indissociáveis na montagem ou no estabelecimento de relações de causalidade entre as diversas situações relatadas (CARDOSO; CAMARGO JÚNIOR; LLERENA JÚNIOR, 2002). A tentativa é a de, como já destacado, produzir narrativamente equacionamentos possíveis do fluxo histórico e social resultantes, por sua

vez, da inter-relação entre diferentes forças sociais (CAMPOS; FURTADO, 2008) em trânsito neste determinado contexto metropolitano.

O esforço de pesquisa é atravessado, portanto, pela tentativa de lançar, como apontado por Leal (2006), um olhar “narrativizante”, que busque cruzar percursos de experiência configurados a partir de diferentes arranjos ou tramas de interdependências humanas (ELIAS, 1980). Neste sentido, não se refere aqui apenas à mobilização das perspectivas apresentadas pelos sujeitos investigados, mas incluem-se na conformação da referida trama narrativa as próprias condições de posicionamento nos sistemas de relações objetivas em jogo (BOURDIEU, 2008), tanto do pesquisador quanto dos autores com os quais se buscou dialogar, conformando uma espécie de tripé a partir do qual engendrou-se, ou para insistir na metáfora, teceu-se um conjunto de interpretações em torno do conjunto de fenômenos que visou-se compreender.

É imprescindível a consideração, na construção do instrumental técnico e metodológico a partir do qual estrutura-se o presente estudo, a dimensão da oralidade no que tange aos contextos de narração. Por recorrer-se primordialmente aos relatos orais dos interlocutores partícipes na montagem do que se propõe enquanto processo narrativo, faz-se incontornável uma reflexão em torno das questões ligadas ao conhecimento e à expressão narrativa via fala.

Conforme Portelli (1991), a dinâmica constitui a normatividade da fala, enquanto a regularidade compreende a norma da escrita e, por último, conforma-se enquanto ordem da leitura a introdução de variações interpretativas por parte de quem lê. Todavia, é no plano da oralidade que elementos “que não podem ser contidos dentro de segmentos (como na escritura)” (PORTELLI, 1991, p. 48) encontram seu lugar específico.

São basicamente irreprodutíveis no plano da escrita os sentidos implícitos em elementos próprios do momento de fala, tais como: ritmo, tonalidade e volume. Afirmções completamente análogas podem apresentar sentidos “bastante contraditórios de acordo com a entonação do falante, que não pode ser objetivamente representada na transcrição, mas apenas aproximadamente descrita nas próprias palavras do transcritor” (PORTELLI, 1991, p. 47).

É com relação a estas peculiaridades do ato de fala que numa outra oportunidade Portelli (1996) identifica a recorrência com que surgem profundos equívocos no contexto

das análises contemporâneas que tomam por base as fontes de caráter oral e processos de “recuperação” ou recomposição mnemônica. O mais comum desses equívocos consta no que aquele autor denomina por “ilusão do testemunho” (PORTELLI, 1996, p. 59), a partir do qual os pesquisadores partem do relato enquanto “tomada de consciência imediata, de primeira mão, autêntica, fiel à experiência histórica” (PORTELLI, 1996, p. 59). Em seguida e não menos importante, destaca-se a frequência com que os investigadores sociais apostam numa separação fundamental entre os “fatos” e a “filosofia”, onde as falas compreendem “materialidades” em oposição ao trabalho puramente “intelectual” do autor; separação que, como destaca Portelli (1996, p. 59), fundamenta-se “em preconceitos de caráter classista, que têm muito a ver com a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual”.

Entretanto, a crença que estaria encoberta por estas tomadas de posição constaria na “ambígua utopia da objetividade: por um lado, a objetividade da fonte e, por outro, a objetividade do cientista com seus procedimentos neutros e assépticos” (PORTELLI, 1996, p. 59).

No sentido de evitar tais caminhos na presente análise, considerou-se que os atos de rememoração e narração, ao contrário de expressarem “objetividades” passíveis de “coleta”, constituem desde o início, atividades concomitantemente de delineamento de experiências e processos interpretativos.

A extrema dificuldade encontrada no trabalho com memória e oralidade, constaria no processo de organizar tais caminhos, ou possibilidades narrativo-interpretativas em “esquemas compreensíveis e rigorosos”, visto que “a todo momento, na mente das pessoas se apresentam diferentes destinos possíveis. Qualquer sujeito percebe estas possibilidades à sua maneira, e se orienta de modo diferente em relação a elas” (PORTELLI, 1996, p. 68).

No ato de contar uma experiência, o entrevistado opera “cristalizações”, ou realiza um “trabalho de linguagem” na medida em que “transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (VERENA, 2003, p. 1). O sentido conforma-se na própria narrativa; assim, afirma-se que estas “constituem (no sentido de produzir) racionalidades” (VERENA, 2003, p. 2).

Todavia, não se pode comprometer-se, seja por ingenuidade ou má-fé, com a ideia de uma completa assimetria no que tange à articulação do processo narrativo o qual este

trabalho constitui. Embora, múltiplas vozes o conformem, embora teorias “nativas” e acadêmicas encontrem convivência em sua montagem, não é possível ignorar, como apontado por Portelli (1991), a ideia de regularidade que constituiria a natureza normativa do trabalho escrito. Não há, por exemplo, como incluir no plano deste trabalho, todo o espectro de nuances, sobretudo, expressivas, que os momentos de convivência e interlocução são capazes de oferecer. É preciso incluir, cortar, selecionar, arranjar, reconfigurar, e nesse sentido, cabe fundamentalmente ao pesquisador, ou ao “transcritor”, a prerrogativa nessas escolhas.

Obviamente, esta profunda polissemia e polifonia de expressividades, sentidos e significações que o relato engendra, também é “adestrada por quem narra” (FERREIRA; GROSSI, 2002, p. 124). Conforme Brockmeier (2003, p. 526), na base dos trabalhos acadêmicos que dirigem o olhar às memórias, histórias de vida e à narratividade, encontra-se a ideia de que a partir das narrativas podemos exatamente compreender “os textos e contextos mais amplos, diferenciados e mais complexos de nossa experiência”.

Apesar de expressarem-se por meandros, por vezes, muito específicos ou contextuais, as narrativas também dizem respeito à mobilização de um conjunto de “formas linguísticas convencionais tais como gêneros, estruturas de enredo, linhas de estória e diferentes modalidades retóricas” (BROCKMEIER, 2003, p. 527).

Ao tomar, conforme Bruner (1991), a narrativa como mediação perceptiva instauradora de possibilidades de experiência e compartilhamento de saberes, a própria configuração da memória seria, de acordo com aquele psicólogo, narrativamente organizada. Neste sentido, constituindo concomitantemente um recurso, ou como afirma Zilberman (2006), uma faculdade humana que permite a retenção ou o armazenamento de anterioridades e, paralelamente, uma possibilidade estruturada pela experiência coletiva da troca e compartilhamento de conhecimentos mediados pelas formas narrativas, cabe, então, pensar a relação entre mobilização de memórias e contextos de narração coletiva.

Em diversas ocasiões, ao longo da presente pesquisa, foi possível entrevistar participantes do circuito candango de eventos *black* quando estavam em grupos, e assim, acompanhar decisivos processos coletivos de construção e reconstrução mnemônico-narrativas. Neste sentido, segundo Frochtengarten (2005, p. 367):

Ainda assim, o apoio coletivo à memória é mais vigoroso quando envolve a presença sensível de antigos companheiros e suas marcas no entorno. A materialidade como que incrementa a presença do grupo em pensamento. A

convivência entre antigos companheiros nutre a comunicação entre visões de mundo que se limitam, se conformam e se interpenetram. O passado permanece então em contínua reconstrução pela memória coletiva.

Foi exatamente nesses contextos que, nas trilhas de Halbwachs (1990), foi possível perceber profundas relações entre grupo social e processos de “gestão” mnemônica em que o presente “empresta” seus trânsitos à reconstituição narrativa do passado.

Como indica Alencar (2007), nas situações em que há dispersividade do grupo social ou rupturas em suas possibilidades comunicativas entre gerações, tornam-se difíceis os processos de “socialização de lembranças e a fixação da memória” (ALENCAR, 2007, p. 102); realidade que felizmente não faz parte do universo de investigação deste estudo, visto que boa parte dos interlocutores que se fizeram presentes, participam da produção e realização de eventos dedicados à reconstituição festiva dos eventos *black* das décadas de 1980 e 1990, e nessas celebrações dedicadas à reconstrução do contexto passado no presente – os chamados bailes *flashback* – foi possível realizar ricas observações e entrevistas ao longo dos próprios contextos de montagem e vivência festiva.

No âmbito de que alguns dos interlocutores partícipes da pesquisa encontram-se não apenas envolvidos com o processo de fruição, mas de produção de eventos dedicados à memória coletivamente compartilhada, observou-se constantes negociações e seleções do que dever ser lembrado e esquecido (ALENCAR, 2007), seja no momento das entrevistas, quanto na escolha do repertório que os DJs fizeram ao longo da noite. Estéticas “minimizadas” nas entrevistas foram, de fato, minimizadas nas pistas pelos que não as consideravam dignas de menção, por exemplo.

Discutidas algumas das pressuposições teórico-metodológicas implicadas no referido processo de pesquisa, interessa, sobretudo, que este cruzamento de perspectivas revele-se, em alguma medida, em termos práticos. Tentou-se articular estas falas diversas, no sentido de delinear o problema central colocado ao longo da investigação, ou seja, de que forma, no contexto da trama metropolitana brasiliense, o impacto das dinamicidades tecnológicas, tecnoestéticas, ou tecnoculturais, relaciona-se interdependentemente a redefinições no plano das possibilidades de montagem e trânsito pelos momentos festivos respectivos ao conjunto de estéticas *black* na região, no que diz respeito ao engendramento de novas possibilidades ético-morais relativas à relação cotidiana de consumo, sobretudo musical e tecnológico.

Cabe, portanto, inserir-se nos elementos conformadores da articulação proposta entre distintas matrizes, ou fluxos narrativos referidos, no sentido de caracterizar, em termos paralelamente teóricos e empíricos, a hipótese-problema norteadora da reflexão proposta.

## **1.2 *Locus, corpus*, objetivos e modelo teórico-analítico**

Uma das hipóteses mais importantes para a construção do presente estudo é a de que, embora manifesta de maneira mais expressiva em determinadas regiões, a cena *black* brasiliense tenha uma característica difusa, espalhada pelas mais distintas regiões do DF desde o aparecimento de suas primeiras manifestações. Remetendo-se aos dias atuais, indiscutivelmente encontrar-se-á uma série de grupos não apenas de consumo, mas de produção cultural ligadas ao conjunto de estéticas *black* em basicamente todas as RAs do DF. No entanto, seria obviamente impossível dar conta de tamanha profusão de expressões, nuances e particularidades respectivas a cada uma dessas manifestações.

Neste sentido, torna-se fundamental a realização de um corte metodológico, no sentido de afastar a intenção de uma narrativa totalizante de cunho sócio-históricográfico, na medida em que, constitui-se enquanto objetivo primordial do presente estudo, a identificação, via narrativas e via convivência com os interlocutores de pesquisa, de expressões que digam respeito aos específicos processos transitados nos circuitos de consumo de bens e eventos relativos às estéticas *black* no contexto brasiliense, primordialmente entre os anos 1970, 1980 e início dos anos 1990, em que se articulem interdependentemente dinâmicas técnicas, estéticas e éticas capazes de constituir e redefinir formas e possibilidades de consumo de bens tecnoculturais e vivência festiva.

De modo algum se buscou ancorar numa perspectiva realístico-metodológica crente numa plena homologia entre relatos e situações, preocupada sobretudo com a identificação de “verdades discursivas” ou “dados diretos da realidade”. Em verdade, o norte da presente pesquisa foi compreender como se apresentam, via expressão narrativa e por meio da convivência com nossos interlocutores, suas impressões, sensações, sentimentos, sínteses

históricas e estéticas, saberes técnicos, teorias nativas relativas a dinâmicas éticas processadas ao longo dos anos, interpretando-os em termos de suas paralelas funções de matrizes e moedas (ELIAS, 1994, p. 56), para recorrer-se à metáfora eliasiana, paralelamente constituídas (pelos) e constitutivas dos processos que dariam forma à multiplicidade de expressões respectivas à cena *black* brasileira.

Pressupor os relatos enquanto “vivos” (OSPINA; GÓMEZ, 2007), dinâmicos, por vezes, contraditórios e, ao mesmo tempo, heurísticos, reveladores profundos dos valores, crenças e saberes em jogo, permite compreender sua característica ambígua, marcada ao mesmo tempo pela idiosincrasia do momento em que se fala e por sua capacidade de “mover-se pelo tempo”, no tracejar de relações, conexões, na mobilização e reconstrução de memórias, na capacidade de projetar-se, supor, inventar, preencher lacunas. Entretanto, tendo em vista a ideia de um arranjo interdependentemente articulado entre dinamicidade técnica e possibilidades ético-estéticas, nuclear ao presente esforço de pesquisa, torna-se decisivo o lugar em que se processam tais narrativas. Assim, a presença nos lugares em que os interlocutores partícipes da pesquisa lidam com seus bens tecnoculturais faz-se decisiva, visto que para além dos relatos de suas experiências, torna-se possível vivenciar as maneiras como cada um relaciona-se com todo esse conjunto de objetos e bens culturais, particularmente expressivas das dinamicidades tomadas por hipótese.

### ***1.2.1 Algumas formas de posicionamento na trama black brasileira***

Cada um dos entrevistados envolvidos na presente pesquisa expressa uma forma particular de trânsito pelo circuito de festas *black* articulado à trama metropolitana brasileira, bem como na relação com o consumo de bens tecnoculturais. A marcante dinamicidade com que os lugares de diversão ora convivem, ora substituem-se ao longo do tempo, é recorrentemente ressaltada na fala de todos interlocutores. Outra questão que chama atenção diz respeito a intensas diferenças no que diz respeito à disposição e às possibilidades para transitar por diferentes RAs. Alguns revelam uma relação muito mais localizada, no que diz respeito ao circuito de bailes frequentados e promovidos; outros expressam uma profunda disposição em circular por diferentes regiões da cidade, acompanhando equipes específicas, DJs e mesmo bandas. Outros ainda, diante da paixão

por discos e equipamentos de som, viajavam pelo país, especialmente para São Paulo e Rio de Janeiro, em busca de bens não disponíveis no mercado local.

Deve-se, no entanto, ao considerar tais dinâmicas, levar em consideração a trajetória específica de cada um desses interlocutores, visto que seus respectivos posicionamentos, tanto de ordem geográfica, quanto relativos às diferentes posições ocupadas no espaço social de relações simbólico-objetivas (BOURDIEU, 2008) são decisivos na constituição das maneiras de consumir bens e vivenciar diferentes contextos festivos.

Jorge, Mário e Dejací, promotores de eventos e participantes extremamente ativos de múltiplos contextos da cena *black* brasileira dos anos 1970, apresentam um circuito bastante heterogêneo de eventos e locais dedicados à expressão das estéticas *black*, com grande destaque pra o *soul* norte-americano. Segundo os mesmos, no Plano Piloto, os bailes se concentravam no antigo Clube dos Funcionários (atual Náutico), ao lado do Minas Tênis Clube, no Setor de Clubes Esportivos Norte (SCEN), e na Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (ARUC), no Cruzeiro. Em Taguatinga, os bailes se espalhavam por locais como o clube dos 200, clube Primavera, e alguns colégios, tais como: o Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB) (Taguatinga Centro), o Centro 4 e o Ginásio Paradão (quadra da Quadra Norte “L” – QNL). Em Sobradinho, destacava-se o clube da Sociedade Desportiva Sobradinhense (SODESO); no Guará, o colégio GG; na Ceilândia, nesse período inicial, as festas se concentravam primordialmente nos colégios. Algumas bandas, tais como: “Matusquela”, “Br. Som”, “Raulino e seus Big Boys” e “Elsom”, tocavam por toda a cidade, especialmente em ginásios no Núcleo Bandeirante.

Segundo os interlocutores partícipes da pesquisa, a cena *black* possuía destaque especial na primeira metade dos anos 1970, na Asa Norte, Cruzeiro e Vila Planalto – fato explicado, de acordo com estes, pela intensa migração de moradores do Rio de Janeiro, onde então explodia a onda *Soul*. Enquanto carioca – e, então, morador da Vila Planalto – Jorge transitava de maneira intensa por este específico circuito de bailes, participando, mais tarde, de maneira direta, do processo que resultaria no vulto que as estéticas *black* ganhariam nas regiões de Taguatinga e Ceilândia. Explica-se: um conjunto de moradores da Vila Planalto, inclusive a família de Jorge, e da Vila Metropolitana (então localizada no

Núcleo Bandeirante) foram removidas para uma localidade no DF especialmente construída para recebê-los, a QNL, em Taguatinga – região bastante próxima às primeiras quadras que viriam a constituir inicialmente a cidade de Ceilândia, onde, não por acaso, um de nossos demais interlocutores reside: Levi.

Levi, cerca de 20 anos de idade mais jovem que Jorge, chega à região de Ceilândia, removido da antiga vila do IAPI, no ano de 1975, com seu implacável e ácido humor este interlocutor narra as brigas por água, e a poeira que, segundo ele, formava um camada de “3 dedos de altura nos cobertores”. Aos 14 anos de idade, começa a frequentar os bailes na região, principalmente no Quarentão – uma espécie de galpão e centro comunitário no centro da Ceilândia, onde a partir de 1980, começam os bailes animados pela equipe “Power Disco Dance”, tocada por Gerson, importante figura dos bailes em Taguatinga e Ceilândia, especialmente nos anos 1980. Entre 1982 e 1985, Levi passa a frequentar intensamente os bailes no clube Primão, localizado entre as quadras 18 e 20 da Ceilândia Norte, onde o *funk* “pesado”, a estética “Disco”, o *soul* romântico, e o *rock* de então, “mandavam na festa” através dos equipamentos da “Sarro Disco Show”.

Entre 1983 e 1987, surge o baile do clube Primavera, localizado em Taguatinga Sul. Segundo Levi, ônibus fretados saíam da “Vila Dimas” – também em Taguatinga Sul – para ir aos Bailes no Primão. Quando surgem as festas no Primavera, o público taguatinguense que ia ao Primão acaba preferindo os bailes mais próximos de casa e inicia-se um trânsito inverso, onde moradores de Ceilândia passam a ir pra Taguatinga divertir-se nos bailes do Primavera. Levi, além de participar de tal circuito de bailes, saía em busca de discos principalmente em Taguatinga Centro, na loja Discodil, e na loja Discão, em Sobradinho. De 1987 em diante, Levi identifica uma transição da era *funk-soul* para a era *Hip Hop* – dinâmica que alteraria todo o circuito de bailes e redefiniria todo o público.

Givaldo e Emerson, ou Kabeça, então moradores de Ceilândia<sup>8</sup>, não só assistiriam a referida transição, mas compuseram e vivenciariam esta em todos seus matizes. Verdadeiros aficionados pelos estilos *funk*, *soul*, *hip hop*, *rap*, *gangsta rap*, *miami bass*, *charme*, entre outros, participaram desde muito jovens, como Levi, especialmente dos bailes nos colégios e no Quarentão. Entretanto, é com relação à cena *hip hop* gestada entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, que estes interlocutores expressam profunda

---

8 Kabeça vive atualmente na região de Vicente Pires, recente RA do DF.

naturalidade no trânsito por suas diversas estéticas e pelo complexo de eventos urdido em torno destas pela RM de Brasília.

Neste contexto, cumpre papel destacado a boate Kremilin, localizada no Cruzeiro e frequentada primordialmente pelas populações de diferentes periferias – ceilandenses, em sua maioria. O *funk* eletrônico, aí inclusas as estéticas *electro*, charme, *Miami beat*, *Miami bass* e *hip hop*, tornam-se hegemônicas nas pistas, na mesma medida em que os estilos que chamam de “*funk farofa*”<sup>9</sup>, e o *rap* de protesto, ou *gangsta rap*, muito apreciado por Kabeça, e pouco por Givaldo, começam a ganhar as ruas da cidade.

Givaldo, que chegara à imensa coleção de dez mil discos, não só participava dos eventos enquanto produtor e consumidor, mas trabalhara em diversas lojas de discos, como gerente da Discodil, de Taguatinga, e nas antigas lojas *Cashbox*, *Coconut Music* (loja só de *compact discs* (CDs) importados na Asa Sul) e *CD Music Hall*, todas no Plano Piloto, e assim como Jorge, viajara ao Rio de Janeiro e também a São Paulo em busca de preciosidades fonográficas, especialmente, os raros e cobiçados discos importados e equipamentos.

Citou-se, aqui, em um primeiro momento, apenas alguns dos interlocutores partícipes da pesquisa. Toda uma série de participantes do circuito candango de festas *Black*, entre DJs, donos de equipes e dançarinos, cumprem papel igualmente fundamental no delineamento das questões apresentadas no presente estudo, entre os quais, tem-se: Paulo Rapadura, DJ Mario Maguila, DJ Pita, D’Bellus ou Belão, Baixinho, DJ New, Paulinho, DJ Raul e Neca – interlocutores que também tem seus relatos devidamente integrados a todo este processo de construção narrativa.

Cabe agora apresentar o método de composição do *corpus*, ou em termos distintos, os materiais de pesquisa aqui obtidos e convertidos em recursos interpretativo-narrativos.

---

9 Forma pejorativa de referir-se à estética do *funk* carioca, especialmente por parte dos apreciadores de múltiplas estéticas *black*, como Givaldo e Kabeça. Estes a consideram uma manifestação “suja”, musicalmente “desleixada”, tendo sido arbitrariamente classificada enquanto *funk*. Ao externar sobre a emergência e avanço desse tipo de som, Kabeça apresenta o disco do artista americano Battery Brain, de 1988, de onde, conforme Givaldo e Kabeça, a batida de “90% do *funk* do rio” teria sido “roubada”.

### ***1.2.2 Composição do corpus***

No recurso a uma metodologia paralelamente ancorada nas narrações realizadas pelos interlocutores integrantes do presente estudo e na convivência com estes no momento em que lidam com seus bens tecnoculturais, foram primordiais os recursos, identificados a uma perspectiva metodológica qualitativista, da entrevista em profundidade não estruturada e da observação participante. As entrevistas e participações foram realizadas, conforme a disponibilidade dos interlocutores, ao longo dos anos de 2011 e 2012.

Foi possível estar com Jorge, Mário e Dejaci, em duas ocasiões, a saber: no apartamento de Jorge, em Taguatinga, ao longo de duas tardes de sábado, que resultariam em cerca de oito horas de entrevistas gravadas. A sorte permeou o presente estudo para o encontro deste canal de interlocução.

Ao expor as intenções da pesquisa – nesse momento, bastante claudicantes – ao grande amigo, estudante de composição musical da Universidade de Brasília (UnB), Victor Valentim, que com seu peculiar e incisivo estilo de falar, dissera: “Meu pai sabe de tudo isso aí!”. Qual não foi a surpresa ao descobrir que Victor era filho de Jorge, um verdadeiro arquivo vivo da trama *black candanga*.

Em outra ocasião, na casa de outros grandes amigos, os irmãos Ronaldo e Gilson Alencar, verdadeiros símbolos da vanguarda poético-musical brasiliense da geração dos anos 1970 aos anos 1980, foi possível conhecer Levi, hoje Sargento do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal (CBMDF), e promotor de eventos, que estudara na mesma escola dos irmãos e que vivia na quadra ao lado de suas casas, que segundo eles, também “me diria tudo o que eu quisesse saber” sobre tal movimento cultural. Desde então, foram realizadas durante determinado período, cerca de cinco visitas à casa-estúdio e “*playground musical*” de Levi, resultando em mais de doze horas de gravação de relatos, marcados por um estilo inconfundível de contar histórias e fazer rir.

Por meio de Levi, pude conhecer Givaldo e Emerson Kabeça e, a partir destes, todos os outros interlocutores, que em três longas visitas às casas de ambos e aos eventos

por eles organizados, pude conviver com pessoas que me impressionaram pela memória e vasto conhecimento estético-musical. Não só os entrevistei, mas pude ouvir trechos e mixagens de quase uma centena de discos, realizadas ao vivo por Kabeça e por seus amigos DJs convidados a participar da pesquisa.

Esta convivência e as audições foram decisivas no que diz respeito à compreensão das periodicidades e viradas tecno-estéticas processadas ao longo de décadas no contexto das estéticas *black*, fundamentais para o processo da pesquisa. Desses encontros, outras dezesseis horas de relatos foram gravados.

No início de 2012, fui convidado por Givaldo e Kabeça a participar de eventos *flashback*, como os bailes onde se toca exclusivamente o som *black* dos anos 1970, 1980 e 1990, onde pude conhecer outra grande quantidade de promotores de eventos, DJs e participantes dos bailes em geral, entre eles, Paulo Rapadura e Maguila, que seriam peças chave na compreensão de vários contextos.

Desses encontros, além da inestimável participação da festa em si, pude entrevistar, naquela, e em outras ocasiões, cada um dos DJs e demais participantes presentes envolvidos com a montagem do som e da ambiência, compondo nova e decisiva etapa de nosso processo de pesquisa.

### **1.2.3 Objetivos**

Constam entre os principais objetivos do presente estudo, identificar, via relatos de interlocutores, diferentes expressões, relativas às interpretações, lembranças de eventos, delineamento de processos e estabelecimento de relações, teorias nativas que digam respeito às dinamicidades em que se articulem de algum modo, tecnicidade, mudanças de padrões estéticos e comportamentais em relação ao consumo de bens tecnoculturais e momentos festivos, no contexto metropolitano brasiliense.

Interessa a observação, a partir da convivência com os interlocutores, de diferentes formas de lidar com os bens musicais e aparelhamentos, ou o que aqui se denomina por bens tecnoculturais, no sentido de compreender, mediante a dimensão das práticas, diferentes “passagens” ou redefinições relativas ao modo de relacionar-se a esse bens ao longo de diferentes gerações de promotores de festas *black* no contexto em questão, e nessa direção, construir um arranjo narrativo em que se coadunem as narrativas dos

interlocutores, do pesquisador e dos diferentes autores mobilizados, com o objetivo de compreender a articulação interdependente entre possibilidades técnicas e reconfigurações ético-estéticas ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, no contexto das manifestações identificadas às estéticas *black* na trama metropolitana brasileira.

#### **1.2.4 Modelo teórico-analítico**

Todo o desenvolvimento da presente pesquisa é diretamente atravessado por um conjunto de perspectivas bastante identificadas ao modelo configuracional eliasiano. Nessa direção, toda a argumentação é marcada por um esforço em afastar a distinção lógico-formal, muito embora vigente, em termos de práticas respectivas a um infindável conjunto de ordens normativas no contexto moderno, entre as ideias de pessoa, ou indivíduo, e sociedade. (ELIAS, 1994).

Ao tentarmos identificar as especificidades do processo em que se articulam dinamicidades técnicas e reconfigurações ético-estéticas no plano das práticas de consumo e vivência festiva ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, no plano da cena *black* brasileira, manifesta-se a necessidade em escapar à tentação em substancializar categorias respectivas à contextos e processos gerais, ou formações normativo-institucionais, no sentido de encará-las de um ponto de vista “externo” às unidades humanas, haja visto que, ao partir-se da pressuposição de que “a estrutura e a configuração do controle comportamental de um indivíduo dependem da estrutura das relações entre os indivíduos” (ELIAS, 1994, p. 56), busca-se compreender as maneiras como estas tramas relacionais articulam-se, ganham força, vulto, mobilizam esforços recíprocos e, na mesma medida, como são passíveis de reconfiguração, reordenamento, sendo capazes de redefinir possibilidades de vivência e trânsito das pessoas por esses arranjos.

Nesse sentido, não basta identificar processos gerais ou regularidades sociais, tomando-as unicamente enquanto forças exteriorizadas, mas considerar as maneiras de transitar por tais arranjos institucionais, tomando os usos e práticas humanas, diante das contingências colocadas pela gramática social, delimitadora das possibilidades – é bem verdade – mas igualmente constituída, ou conformada pela atualização, via condutas, engendrada por essas individualidades interdependentemente articuladas.

Pessoas que são paralelamente “matrizes” e “resultados” de normatividades, ou regularidades coletiva e interdependentemente configuradas ao longo do tempo, quase sempre independentes das vontades individuais, muito embora, apenas por elas, passíveis de remodelamento, dando corpo a um novo processo configuracional.

Logo, no que diz respeito ao marco teórico exposto nas próximas páginas, buscou-se operar uma separação entre o que se considerou – narrativas que levem em conta apenas um trânsito processual unidirecional, onde as tramas societárias são consideradas ora “artificialidades”, ora “exterioridades” puras e “autônomas”, operando apenas em uma direção, via constrangimento das condutas –, e perspectivas, ou narrativas sociológicas que levem em consideração, a ideia de um duplo trânsito processual em que se considere a dinamicidade entre pautas normativas, e a possibilidade de “retorno”, ou atualização dessas pautas, via práticas, tornadas efetivas por tais unidades humanas interdependentemente articuladas.

### **1.3 Equipamentos, afetividades e padrões de distribuição cultural**

A recorrência com que uma específica dinâmica aparece nas falas dos entrevistados da pesquisa, relativa aos diferentes momentos dos últimos anos da década de 1970 aos anos 1990 em que específicos circuitos de bailes identificados a diferentes estéticas *black* eram articulados, tornou-se objeto de intensos questionamentos. Inquietação manifestada, inclusive, ao longo dos próprios diálogos travados com estes promotores e ex-promotores de eventos. Quando se solicitava para que estimassem e apontassem os diferentes períodos de auge de uma específica estética relativa a uma particular estrutura de baile, era possível surpreender-se com a velocidade com que os circuitos estruturavam-se e desarticulavam-se e como um específico arranjo estético logo dava lugar a outros que, por sua vez, davam corpo a novas maneiras de vivenciar diferentes tipos de eventos, num ciclo paradoxalmente “constante”, todavia marcado pela efemeridade com que específicas estéticas dominavam a “cena” e logo davam lugar a uma nova moda, sobretudo, musical.

Nessa direção, o imenso esforço engendrado por Campbell (2001), no sentido de percorrer os caminhos sociogenéticos que tornaram possíveis a constituição e expansão de uma específica ética-estética moderna do consumo, marcada pela pulsão direcionada ao constante consumo de novidades, permitiu questionar – para além de como este específico

conjunto disposicional torna-se uma possibilidade social e ganha alcance no plano da prática cotidiana no contexto moderno – em que medida a continuidade dessa lógica processada no contexto do pós-guerra e atravessada por intensos, constantes e cada vez mais velozes desenvolvimentos técnicos – no caso da reflexão aqui apresentada, interessa, sobretudo, o impacto da popularização dos bens tecnológicos de consumo cultural que, por sua vez, passam a integrar o dia a dia de amplos contingentes populacionais mundialmente –, sofreria um processo de radicalização nas últimas décadas, em grande medida mobilizado pela disseminação das tecnologias digitais que por sua vez borrariam definitivamente as fronteiras entre produção e consumo tecnocultural.

Numa mesma direção, seguindo agora os caminhos da reflexão de Lipovetsky (1990) em torno do fenômeno da moda, cabe questionar de que formas passam a transitar pelo universo do consumo tecnocultural as subjetividades mergulhadas no plano de um arranjo social, ou regime normativo, em que a inconstância, ou a efemeridade passa de exceção à regra permanente? (LIPOVETSKY, 1990, p. 23).

Neste sentido, compreendidos enquanto saberes incorporados ou esquemas práticos de ação (BOURDIEU, 2008) e, por conseguinte, realizados na expressão de afetos e sentimentos, os fazeres característicos do moderno consumidor de novidades e efemeridades passam a adensar uma complexa articulação na qual se cruzam demandas múltiplas em torno de possibilidades de atualizações tecnoestéticas diversas, que por sua vez, rebatem de maneira profunda no reordenamento dos protocolos ou modos de, no que tange ao objeto de nossas reflexões, divertir-se e lidar com um verdadeiro universo em expansão de produções culturais.

Com o objetivo de compreender as diferentes atitudes dos interlocutores da presente pesquisa com relação a esses bens tecnoculturais em constante renovação, cabe dialogar com algumas perspectivas que abordem, de algum modo, nuances narrativas relacionadas à articulação entre modernidade, tecnicidade, novidade e homogeneidade no que tange à produção e ao consumo tecnocultural.

Ao conversar com Jorge, ex-componente e fundador da equipe<sup>10</sup> *Black Music* e promotor de bailes ao longo dos anos 1970, em Brasília, acerca do raio de autonomia do

---

10 Ao longo de nossa conversa, me referi à ideia de “equipe” enquanto “grupo”, equívoco enfaticamente negado por Jorge, no que diz respeito ao significado ao qual se referia, ou seja, de “equipe” enquanto “equipamento de som”, ou se expandirmos um pouco o alcance desse significado, para um conjunto de equipamentos respectivo à promoção de eventos, aí inclusos elementos de iluminação, por exemplo, entre outros.

promotor de festas *Black*, em termos da definição do repertório a ser executado, o mesmo afirma que quando produzia eventos em tal período, esse raio era muito amplo, e que, na sua opinião, conforme o formato de produção e distribuição musical – mediante grandes alterações, como o surgimento dos meios regraváveis, como as fitas cassetes e digitais, os discos compactos ou CD's –, essa esfera foi bastante diminuída. Quando os bens eram mais raros, escassos, o lugar do DJ<sup>11</sup> enquanto ditador de tendências musicais era mais bem definido e sua autonomia maior. Jorge expressou que tocar rigorosamente as músicas e estilos que gostava no momento em que desejasse, muito embora, caso uma música fosse um completo êxito na pista de dança e o público pedisse um *bis*, o DJ quase sempre atendia tal demanda, o que não altera o posicionamento do provedor musical enquanto via única de estabelecimento das possibilidades da própria repetição.

Jorge, que frequentemente viajava para o Rio de Janeiro – local onde nascera e onde vive parte de sua família –, muitas vezes trazia dos sebos e lojas de discos cariocas, álbuns musicais que não existiam em Brasília, e para garantir a exclusividade do material, muitos DJs frequentemente escondiam – inclusive ele próprio – suas fontes de acesso a esses bens. É possível observar no relato a centralidade da mediação do promotor de eventos entre os respectivos bens culturais e o público. Logo, o que passa a se fragilizar a partir das novas possibilidades técnicas, em termos dos meios de produção e execução dos conteúdos, é o monopólio, ou oligopólio exercido pelos DJs e promotores de eventos em relação não apenas à autonomia no que tange à definição do conteúdo a ser executado e, por conseguinte, do acesso a esses bens, mas com relação ao eixo aglutinador e definidor da própria possibilidade da experiência coletiva do baile, a equipe de som.

Tanto os conteúdos quanto os próprios meios sofrem redefinições ou reposicionamentos conforme o avanço de um processo de “privatização” – calcada tanto na ampliação do acesso às mediações técnicas da diversão, quanto no que diz respeito às reconfigurações dos suportes aos conteúdos em trânsito, que permitiriam desde a possibilidade de gravação e regravação, maior simplicidade no manuseio, arquivamento e transporte, entre outras facilidades.

---

11 Um *disc jockey* ou disco-jóquei (DJ ou dee jay) é um artista profissional que seleciona e roda as mais diferentes composições, previamente gravadas para um determinado público alvo, trabalhando seu conteúdo e diversificando seu trabalho em radiodifusão em frequência modulada (FM), pistas de dança de bailes, clubes, boates e danceterias. Cf. Wikipedia (2012).

Neste sentido, específicas “limitações” das possibilidades técnicas de então, relacionavam-se diretamente a uma postura diferente tanto dos promotores de eventos quando do público em relação aos eventos e às próprias mediações, visto que os discos *black*, sobretudo, os importados, eram caros, de difícil acesso – a gravação e cópia desses conteúdos era basicamente impossível dada às características do disco de vinil, cujo equipamento de regravação existia, porém, era extremamente caro.

O ponto para o qual se procura chamar atenção é que, curiosamente, esta “limitação” técnica não significava um necessário cerceamento do que poderia se chamar de uma abertura qualitativa e, até mesmo quantitativa, em termos da oferta de bens musicais no contexto dos bailes. Talvez, ao contrário, o esforço desses mediadores tecnoculturais em oferecer constantemente ao público, novidades, ou em termos distintos, de apresentar o que estava “rolando de melhor”, mais atual e principalmente “exclusivo”, em termos das estéticas *black* em jogo, fosse mais intenso do que se pôde observar em outras épocas, segundo os interlocutores partícipes da pesquisa. O DJ se distinguia ao mostrar suas raridades, seu acesso privilegiado a um bem cultural de difícil acesso. Quando a balança simbólica entre promotor e público passa a sofrer profundas redefinições, processadas em grande medida pelo aparecimento de novas possibilidades técnicas, cabe questionar: quais seriam as consequências no plano da relação com tais conteúdos tecnoculturais e, por efeito, com a maneira mesma de vivenciar às situações festivas relacionadas às estéticas *black* na região em questão?

Situação heurística desse rearranjo, ou reconfiguração de possibilidades socioculturais, pode ser narrada a partir de uma situação desenrolada no primeiro momento de encontro com Givaldo que, ao lado de DJ Kabeça, formaram equipes como a “Destaque Som” e “*Detroit Lakers* Som”, nos anos 1980 e 1990. Foi possível entrevistá-lo em fim de semana em que acontecia uma pequena reunião na casa de amigos, todos também participantes do circuito de bailes da época. Inicialmente, chamou atenção sua pequena caixa de som com entrada para equipamentos de armazenamento e reprodução musical digitais e analógicos. Ao vê-la em funcionamento, teci um comentário em torno da “limpeza” do som e do volume alcançado pelo equipamento tendo em vista seu tamanho diminuto. Diante do comentário, Givaldo conta que quando garoto, os equipamentos eram caros, imensos e de qualidade inferior a uma pequena caixa de som como a que ouvíamos; disse ainda que, inúmeras vezes em que ia realizar bailes em colégios, por exemplo, levava

os equipamentos nos braços ou nas costas, relatando que a vontade de fazer o som e o fascínio pela montagem e pelo funcionamento da equipe eram maiores que esse tipo de adversidade. Hoje o “som” é, segundo o mesmo, mais barato, portátil e melhor que outrora, assim como a facilidade de acesso aos conteúdos, em especial, a partir dos mecanismos que facilitaram a cópia e do surgimento da rede mundial de computadores – contingências sentidas na pele por Givaldo que trabalhara em diversas lojas de discos e CDs e assistira o fechamento de quase todas elas em pouquíssimo tempo.

A presente argumentação não se processa no sentido de decretar “romanticamente” a morte de específicas manifestações culturais que supostamente trariam em suas formas de expressão a marca de uma essencialidade autêntica (CAVALCANTI, 2004), “verdadeira”, “integral” no que diz respeito à produção e consumo de eventos ligados às estéticas *black* na RM de Brasília. Tampouco se está em busca de definir uma espécie de “era de ouro”, delinear um momento em que os eventos eram realizados como “realmente deveriam que ser”. Ao contrário, interessa o fluxo das transformações, ou a específica expressão dos deslocamentos relativos a esses fenômenos, baseada na hipótese de um arranjo entre dinamicidade técnica e redefinições no plano das possibilidades de consumo tecnocultural e vivência festiva.

Nada mais elucidativo dos caminhos pelos quais se buscou construir tal problemática, do que a perplexidade com que Levi, verdadeiro apaixonado pelas várias estéticas *funk*, *soul*, *hip hop* e *rock*, especialmente àquelas relativas aos anos 1980, costuma expressar seu assombro diante do que denomina como uma “total mudança comportamental”, especialmente em relação à música e ao modo de viver dos bailes de sua geração para a seguinte. Levi identifica as gerações posteriores como “entediadas”, “sem vontade”, “preguiçosas”, porque, segundo afirma, possuem acesso muito fácil àquilo que antes era extremamente difícil de se conseguir, e as próprias novidades obedeciam a outro ritmo de tempo, como no acesso às músicas, roupas e equipamentos eletrônicos, afirmando constantemente que não se dá valor ao que é muito fácil.

Ainda atuante no ramo de produção de eventos, Levi identifica outra profunda “mudança de comportamento” na vivência das situações festivas. Costumava-se dançar coreograficamente em grandes grupos, situação também narrada pelos demais interlocutores. Segundo o mesmo, havia momentos em que quase todos os participantes da festa dançavam juntos, situação que considera impossível nas festas atuais, onde costuma-

se dançar, em geral, individualmente ou em pequenos grupos, fazendo com que uma dança coletiva coreografada apresente-se, hoje, de maneira especialmente “ridícula”. Ao contrário de interpretar o relato de Levi sob a ótica do “esfacelamento”, da “deterioração” de uma forma festiva ideal e de uma atitude particular diante dos bens culturais, o que salta aos olhos é justamente uma específica expressão em torno da dinamicidade relativa às práticas ou vivências festivas e aos diferentes usos das materialidades tecnoestéticas em jogo.

Tais percepções chamam atenção para importantes questões, no que diz respeito a um conjunto de pressuposições caras a determinadas abordagens sociológicas. Isto, de um lado, se levar-se em conta o fato de que, em um contexto no qual as possibilidades técnicas ao alcance das mãos dos participantes do circuito e festas *black* nas regiões periféricas da trama metropolitana brasileira não permitiam, por exemplo, a gravação de um disco de vinil com composições próprias; as quais só começaram a aparecer, com muita esforço, no apagar das luzes dos anos 1980 e início dos anos 1990.

De outro, se tomar-se em consideração um momento em que o controle das instâncias de produção e distribuição de mediações e conteúdos tecnoculturais era muito mais hermético, o fato de que mesmo assim os DJs interagiam com o público e intervinham criativamente nas músicas durante bailes através de ruidosos microfones, e compunham os “melôs”, parodiando os *funks* americanos que como o “*rap* do piolho”, como nos conta Levi, jamais fora gravado, muito embora habite a memória de quem dele riu e cantou junto em algum baile no Primavera, Quarentão, ou Primão<sup>12</sup> temos uma verdadeira contradição entre possibilidades técnicas e de expressão estética. Ou seja, aqueles elementos que poderiam ser compreendidos na forma de entraves ou limitações técnicas ao divertimento eram constantemente remodelados, reconstruídos, ressignificados.

Na mesma direção, a suposição de um comportamento mais “displicente”, “descompromissado” com relação aos conteúdos musicais da geração mais recente de consumidores de estéticas *black* na região, revela, ao contrário de um arrefecimento, uma verdadeira explosão de produções musicais e realização de eventos, identificados, sobretudo, às estéticas do *funk* carioca ao *rap* nacional e ao *hip hop*,<sup>13</sup> e marcados por uma

---

12 Alguns clubes e salões nos quais eram realizadas festas *black* em Ceilândia e Taguatinga.

13 Processo que pude observar em outra oportunidade de pesquisa, relativa aos eventos denominados “frevos motocar” e *funks* chiques realizados pelas populações jovens das regiões periféricas da cidade. Cf. Nepomuceno (2009).

dinâmica – provavelmente relacionada de maneira direta ao grande volume de produções – pautada por um ritmo mais intenso de substituição desses produtos culturais, ou do que se poderia chamar de uma maior efemeridade dos “sucessos” em termos de exposição e popularização desses conteúdos. Contingência que, por sua vez, atenta para novos modos de relacionamentos respectivos a uma intensa redefinição, especialmente em termos de facilidade de acesso a determinados bens e possibilidades tecnoculturais.

Em ambos os casos supracitados, embora apontem para dimensões basicamente opostas, as determinações de ordem técnica, indissociáveis dos processos em trânsito e, portanto, indispensáveis na compreensão desses fenômenos, ao contrário de uma pesada mão única, cerceadora, homogeneizante, foram permanentemente reconfiguradas, desdobradas, exploradas e utilizadas em todas suas potencialidades, das mais diferentes maneiras por esses grupos.

Neste sentido, cabe dialogar com algumas perspectivas que apontam para específicas dimensões relativas à relação entre o homem contemporâneo e ao arranjo hegemônico – em termos de seu alcance global – da tecnocultura popular de massas.

#### **1.4 Walter Benjamin e a articulação entre tecnicidade e reconfiguração de possibilidades ético-estéticas**

No sentido de, paralelamente, esboçar as temáticas que irão compor a estrutura de capítulos da presente Dissertação e argumentar em torno de diferentes abordagens que atravessem, de algum modo relações, entre modernidade, tecnicidade, economia e cultura, no que diz respeito à compreensão das dinâmicas do modo de produção e consumo de bens, ou mercadorias simbólicas e situações festivas, cabe transitar em torno de distintas perspectivas no sentido de delinear distanciamentos e aproximações teórico-narrativas entre as contingências ocasionadas pela convivência, observação e diálogo com os interlocutores de pesquisa e um específico conjunto de questões e discussões constitutivas do campo da sociologia cultural.

Faz-se imprescindível questionar-se acerca dos específicos processos que dizem respeito à dinamicidade, mediada pela articulação interdependente entre redefinições tecnológicas, éticas e estéticas na produção e consumo de festividades e bens

tecnoculturais, no caso, os relacionados ao conjunto de estéticas *black* na trama metropolitana de Brasília, hipótese norteadora do presente esforço de pesquisa.

Neste sentido, as reflexões de Walter Benjamin, em torno das redefinições na esfera da arte e da percepção humana, mediadas pelo advento de novas contingências técnicas, representa uma contribuição decisiva na construção da presente problemática.

Conforme destaca aquele autor, escapando do universo próprio da arte, o significado do processo de destituição do valor “aurático” das obras artísticas por parte das técnicas modernas de reprodução, generaliza-se abalando de forma considerável o âmbito da tradição, ao descolar os objetos de seu contexto. “Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente” (BENJAMIN, 1975, p. 14).

As manifestações e objetos musicais para os quais voltou-se o olhar na presente pesquisa, trazem a marca indelével da plena vigência de um paradigma cultural no qual as dinâmicas do ponto de vista técnico tornam-se irreversíveis no que tange ao seu impacto no plano das condutas e normatividades, sobretudo, àquelas direcionadas à dimensão da percepção e apreciação do fenômeno estético. Assim, a perplexidade demonstrada por Benjamin diante do impacto que estas novas possibilidades possuem na completa redefinição do olhar humano diante da obra de arte, acaba por expressar, de maneira contundente, a problemática norteadora de todo este trabalho de pesquisa.

Ao contrário de manifestarmos assombro diante dessas contingências, a atitude que se torna imperativa no período contemporâneo é a de reconhecimento do caráter não apenas irreversível de tal arranjo tecno-estético, mas de sua indelével constitutividade de toda a dinâmica cultural contemporânea. Redefine-se toda uma maneira de relacionar-se aos objetos culturais a partir do momento em que se torna possível reproduzi-los, possuí-los, aproximar-se deles.

Torna-se imperativo, portanto, possuir, ou consumir, os objetos-reprodução, ao identificar a presença de uma específica percepção “tão atenta àquilo que se repete identicamente pelo mundo” (BENJAMIN, 1975, p. 15). Benjamin narra a emergência de uma percepção, mais tarde, um gosto, como também identificado por Adorno e Horkheimer (1985), pelo idêntico, pelo repetitivo. Não só no sentido de contemplá-lo, mas de possuí-lo, ou consumi-lo na forma de mercadorias. Tal possibilidade sócio-histórica de

uma ética, indissociável de uma específica, e inédita, atitude em relação ao estético, é constituinte das expressões próprias da cultura de massas e, sobretudo, de suas formas de consumo. Diante da abrangência e do volume de produções que as múltiplas formas estéticas expressivas desta tecnocultura massiva passam a apresentar na contemporaneidade, torna-se impossível manifestar igual perplexidade diante de tais forças, ou mesmo, emitir qualquer tipo de julgamento reprovador, “denunciativo”, em torno de tais processualidades que, na prática, dão corpo a uma verdadeira hegemonia em termos da preponderância com que as múltiplas redes e instâncias normativas estruturantes das dinâmicas dos bens culturais massivos encontram-se articuladas na oferta em escala global desses bens.

Logo, quando Benjamin aponta um avanço inexorável em torno da autonomização da lógica das técnicas reprodutivas, que passam a compor um universo de significação autofágico, emancipado das antigas premissas artísticas, na medida em que “reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas” (BENJAMIN, 1975, p. 17), reafirma-se o caráter inescapável em torno da redefinição das bases essencialistas respectivas a determinadas maneiras de relacionarmos-nos às produções “artísticas”.

Diante dos reposicionamentos engendrados pelas técnicas de reprodução esfacelam-se, sobretudo, critérios como o da “autenticidade”, enfim, “toda a função da arte fica subvertida” (BENJAMIN, 1975, p. 17). Ou seja, o aspecto de “independência da arte”, ligado às suas bases ritualísticas, não mais poderia perdurar a partir das técnicas de reprodução (BENJAMIN, 1975, p. 19) Não sendo possível retroceder nos impactos exercidos por essas contingências tecnoculturais, “vãs sutilezas” foram gastas, “a fim de se decidir se a fotografia era ou não arte” (BENJAMIN, 1975, p. 19), porém, não se indagou antes se a própria invenção não transformaria o caráter geral da arte (BENJAMIN, 1975, p. 20).

Nesta direção, evidencia-se um dos pontos essenciais da argumentação benjaminiana para os fins deste trabalho, visto que, conforme aquele autor, as dinamicidades do ponto de vista técnico passam a alterar a própria natureza do que se pode compreender por arte. O mundo da produção artística não apenas passa a ser atravessado por tais transformações, como tem sua própria “essência” definitivamente alterada. Já não é possível negar estas novas formas, tornando-se inviável qualquer tipo de romantização

acerca da possibilidade de retorno a um contexto em que o aparato tecnológico moderno supostamente deixaria de articular-se constitutivamente ao objeto estético contemporâneo, se direcionamos nossos esforços de compreensão aos fenômenos culturais populares modernos.

Mais importante que as particularidades do arranjo tecno-estético contemporâneo, são as decisivas redefinições éticas proporcionadas pela própria reconfiguração perceptiva do ser humano. Em termos distintos, esse novo conjunto de possibilidades técnicas alteraria de maneira profunda a própria maneira de perceber do homem moderno, conforme Benjamin. A câmera liga-se diretamente à constituição do que Benjamin denomina “movimentos de massa”, pois esta foi capaz de trazer a possibilidade da massa ver a si mesma, como jamais fora realizável. Neste sentido, “a reprodução em massa” passa a corresponder numa efetiva “reprodução de massas” (BENJAMIN, 1975, p. 33). Logo, na perspectiva daquele autor, os movimentos de massa, aí inclusa a própria guerra, “representam uma forma de comportamento humano que corresponde de forma totalmente especial, a técnica dos aparelhos” (BENJAMIN, 1975, p. 33). É o próprio comportamento humano que passa a corresponder às novas técnicas. Não apenas a natureza da arte estaria definitivamente abalada, mas o olhar humano fora transformado. Conforma-se, na visão de Benjamin, o que poderia denominar-se de um indissociável arranjo tecno-humano.

Assim, partiu-se da prerrogativa de uma articulação entre dinâmicas técnicas e a configuração de novas possibilidades estéticas, capazes não apenas de redefinir a produção e a experiência do objeto artístico, mas de engendrar profundas e contínuas mudanças do ponto de vista das condutas e moralidades. Transformações contínuas cuja base corresponde, em larga medida, à naturalização ao mesmo tempo ética e perceptiva por parte do moderno consumidor de produções culturais, em relação a este elo inexorável entre técnicas e estéticas modernas. A constituição de um conjunto de pautas normativas respectivas ao imperativo da eterna novidade tecno-estética processa-se, nesse sentido, de maneira paralela à modelação de um aparato perceptivo apto e ávido por estas constantes reconfigurações. Para que se torne possível avançar no que diz respeito à aposta nessa modelação, faz-se fundamental que se tomem tais dinâmicas em termos de sua concomitância e articulação interdependente – interdependência e concomitância que produzem, necessariamente, sérios problemas do ponto de vista da narrativa sociológica, visto que, ao obedecer a lógica das proposições, torna-se basicamente impossível evitar

que determinadas ideias e dinâmicas apareçam como precedentes ou condicionantes das subsequentes.

Como não é possível sobrepor as ideias, manifestam-se ao longo do texto, intencionalmente, diversos arranjos entre as ideias de estética, ética e técnica – escolha metodológica que tem por objetivo expressar os múltiplos cruzamentos prático-simbólicos dessas formações no que tange aos processos narrativamente mobilizados.

## 2 A *BLACK MUSIC* ENTRE A PARTICULARIDADE E A ABRANGÊNCIA

Ao iniciar o processo de leitura de trabalhos relacionados às múltiplas formas de expressão relativas aos desdobramentos das estéticas *black* no contexto brasileiro ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, um conjunto de recorrências narrativas chama atenção desde o primeiro contato com as autoras e autores que se debruçaram sobre este conjunto de temáticas.

Uma dessas recorrências é a verdadeira onipresença do trabalho “O mundo *funk* carioca” (1988), de Hermano Vianna. Converte-se em tarefa basicamente impossível encontrar algum trabalho que manifeste interesse pelos desdobramentos das várias cenas e estéticas *black* transitadas no Brasil sem que um conjunto de pressuposições apresentadas por Vianna encontrem-se, em boa parte das vezes, profundamente naturalizadas, convertendo-se em uma espécie de mito fundador estruturante de qualquer tipo de análise que dirija o olhar para tais manifestações.

O legado de Vianna para este campo de estudos é indiscutível. A gigantesca e valiosa quantidade de informações levantadas num primoroso trabalho de campo, a arguta e precisa costura entre o material empírico e o conjunto de pressuposições constituindo profunda coerência metodológico-narrativa, o pioneirismo e a coragem de enfrentar ideias e temáticas “profanas” para todo um conjunto de intelectuais diferentemente posicionados no campo das ciências sociais de então, garantem um lugar quase permanente de destaque, não apenas na construção de uma “hegemonia narrativa” em torno dos fenômenos culturais sob os quais se dedicou, mas de uma figura política de peso no que diz respeito à visibilização desse “mundo *funk*” revelado e em dada medida, constituído a partir de seus esforços.

O presente trabalho não se encontra imune a essa profunda influência. Para realizarmos o objetivo de tecer narrativamente as articulações entre as dinâmicas ético-estéticas e técnicas ao longo dos anos 1970, 1980 e 1990 no contexto *black* candango, propomos um diálogo, com um conjunto de autores, mas sobretudo com Vianna, examinando algumas de suas principais pressuposições, discutidas à luz das especificidades identificadas através das falas de nossos interlocutores, constitutivas das particularidades e dos específicos desdobramentos e alcances das estéticas *black* em Brasília.

No entanto, antes de nos debruçarmos sobre as especificidades dos processos transitados no contexto nacional e brasileiro, é preciso que examinemos o processo de conformação da própria ideia *black music*, naturalizada tanto nas falas de nossos interlocutores quanto na maior parte dos trabalhos acadêmicos de distintas áreas do conhecimento aqui mobilizados. Na direção de acompanharmos tal desenvolvimento, a contribuição de David Bracket torna-se indispensável.

Conforme destaca o autor, as múltiplas “práticas musicais negras norte-americanas” (BRACKET, 2009, p. 63), tais como: o *jazz*, o *rhythm and blues* e o *gospel* ao serem relacionadas e identificadas já nos anos 1960, ao termo *soul*, acabam por indicar, a partir da possibilidade de compreensão de tal multiplicidade mediante um único termo, as profundas interconexões entre estas práticas. Interpenetrações estas, reveladas pelo trânsito e compartilhamento de “abordagens harmônicas, rítmicas, melódicas e tímbricas” (BRACKET, 2009, p. 63) entre estas distintas estéticas.

Embora compartilhem tais elementos e abordagens musicais os gêneros diferenciam-se de fato “seja pela forma e o grau em que esses elementos são colocados em jogo, seja pelo tema das letras” (BRACKET, 2009, p. 63). Desse modo, o autor considera mais uma “mudança de ênfase do que uma importação de novos elementos da música *gospel*” (BRACKET, 2009 p. 63) o surgimento e desenvolvimento da música *soul* na esteira do *Rhythm and Blues* (R&B) no início dos anos 1960. Entretanto, o uso de técnicas de canto identificadas ao enlevamento de ordem espiritual, marcados pela intensidade e paixão com que os artistas apresentavam-se e entregavam-se às suas canções, todavia, num contexto secular, foram capazes de intensificar uma profunda “conexão entre o estilo de música e a comunidade negra” (BRACKET, 2009, p. 63).

No decorrer do processo em que o termo *soul* passa a compor o vocabulário da mídia massiva, Bracket identifica um movimento de cisão radical entre a estética *soul* dos anos 1960 e o R&B dos anos 1950, no sentido de que os artistas manifestavam o esforço em demarcar, deliberadamente, um estilo próprio neste novo período (BRACKET, 2009, p. 64). Apesar de tais esforços de distinção, foi apenas no ano de 1969, quando segundo aquele autor, “a popularidade da música *soul* diminuía junto à audiência pop” (BRACKET, 2009, p. 66) que a parada da *Billboard*<sup>14</sup>, grande instância classificatória da poderosa indústria musical de então, reconheceu de maneira tardia a importância da música *soul*

---

<sup>14</sup> Revista semanal norte-americana internacionalmente reconhecida pela classificação na forma de *rankings* das músicas mais tocadas e discos mais vendidos no mundo desde os anos 1950 (MARTEL, 2012).

alterando “o nome da parada de música popular negra de R&B para *Soul* e mantendo este nome até 1982” (BRACKET, 2009, p. 66).

Já no início da década seguinte, as baladas suaves de ritmo marcante e estilo suavizado passam a ser identificadas pelo nome de *disco music*. Embora estas baladas formassem uma “conexão aural mais óbvia com a música *soul* do final dos anos 1960 e início anos 1980, especificamente 1982, que a própria década de 1970” (BRACKET, 2009, p. 67), tornou-se inevitável *Billboard* reconhecesse a inadequação do termo *Soul* enquanto rótulo classificatório da “música popular negra norte-americana em geral e mudou o nome de sua parada *soul* para *Black Music*” (BRACKET, 2009, p. 67).

Podemos perceber ao longo do processo apresentado por Bracket a presença de uma profunda tensão entre o caráter incontornável e plural das dinâmicas ético-estéticas e a concomitante necessidade de desenvolvimento de chaves classificatórias capazes de definir, ou mesmo permitir o compartilhamento de significados específicos em torno de manifestações em constante redefinição. Se por um determinado momento o termo R&B cumpria esta função, adiante o termo *soul* passa a apresentar esta capacidade, mais tarde as bordas do conceito e de suas respectivas práticas musicais e comportamentais passam a ser pressionadas pela imperatividade de um novo, incontornável, até que as redefinições, aqui referidas por ético-estéticas, já não permitam a correspondência entre um específico rótulo e uma diferença ainda não domesticada. Se por um lado manifesta-se a tentação de que se estabeleça um novo termo de caráter geral, capaz de ampliar a margem de alcance em relação à antiga chave, por outro é preciso que determinadas instâncias tenham o poder de promover tais redefinições num determinado contexto.

Num momento em que os mecanismos de produção cultural ainda eram pautados por uma extrema concentração dos meios técnicos de produção, como nos mostram Adorno & Horkheimer, (1985) e Morin (1969) o controle classificatório tornava-se, obviamente muito mais efetivo. Todavia, apesar de tal concentração, como nos mostra o próprio Morin (1969) a dinâmica da cultura de massas se processa exatamente numa tensão entre técnicas e estéticas padronizadas e potências inventivas, ou criativas. Embora controle-se a possibilidade de classificação torna-se impossível controlar algumas das próprias redefinições nas produções e nas respectivas práticas e significados transitados em torno destas. Embora a *Billboard*, já nos anos 1980, apresente a categoria geral relativa à parada de música popular negra norte-americana como *Black Music*, um verdadeiro caldeirão de

estéticas emergidas antes e a partir de então tem de ser ao mesmo tempo consideradas em suas especificidades, como o *Rap* e o *Hip Hop* por exemplo, porém encaixáveis nesta categoria geral. Unidade e diferenciação ora concorrem, ora estabelecem concomitância, ora anulam-se, ora abarcam-se. Mas para que estes específicos trânsitos entre a particularidade e a generalidade sejam possíveis é necessário considerar o contexto histórico em que estas manifestações culturais puderam emergir. Cabe analisarmos parte da história da talvez mais famosa produtora de música negra do mundo, a Motown de Detroit, e de seu criador, Berry Gordy.

Em minuciosa pesquisa, o sociólogo Frédéric Martel (2012) nos mostra como Berry Gordy abriu caminho para a própria invenção da *pop music*, ao recusar-se a encabeçar somente a parada da *Billboard* chamada então de “*Race Records*”, ou “gravações raciais”. Gordy desejava colocar seus artistas no topo geral da parada musical norte-americana, o chamado Top 10. Não era necessário renunciar à característica primordialmente negra de sua música, mas reforçar o conteúdo emocional ao invés do estilo, a canção ao invés da inventividade virtuosa na música, e uma característica comum, ou uma identidade Motown, que permitisse o reconhecimento de seus artistas nos primeiros acordes. Gordy privilegia o “groove” (sulco, ritmo) e o “hook” (a pegada musical) em canções curtas de no máximo 2’45 minutos, estilo inclusive atacado por muitos negros que o consideravam “branco” demais, ou excessivamente “poppy” (MARTEL, 2012, p. 131).

Apesar de algumas contestações, estão reunidas as condições para a explosão *soul* da Motown, uma produtora independente que levaria nas décadas de 1960 e 1970 “mais de 100 títulos ao Top 10 “Pop” da *Billboard* – a parada de sucesso de referência para o público branco, e também a que realmente importava em termos financeiros para a indústria do disco” (MARTEL, 2012, p. 131). Gordy esforçou-se para ampliar o alcance da música negra ao o máximo público possível, seu objetivo era ultrapassar a esfera de influência exclusiva no âmbito da música negra, mas liderar a música americana como um todo. Mais tarde um de seus artistas realizaria a proeza de liderar as paradas da música mundial, o jovem Michael Jackson.

O que nos interessa, no relato em torno de Gordy e da Motown é sobretudo a expressão de uma escalada ético-estética relativa a uma abrangência cada vez maior de todo um conjunto de *estéticas* black, mobilizada por um concomitante movimento interno e externo de redefinição tanto prático, no que tange ao fazer musical, quanto simbólico,

relativo às chaves classificatórias capazes de abarcar este conjunto de fenômenos. As concessões ético-musicais realizadas por Gordy, para alcançar o maior público, nos revelam um específico processo de tensionamento, a partir de um processo prático, das fronteiras classificatórias mobilizadas em nossa análise a partir das dinâmicas apresentadas por Bracket.

A própria ideia *black music* expressaria, portanto, uma combinação entre a necessidade de paralelamente conservar e diluir o traço excessivamente “étnico” da chamada *soul music*. Ao mesmo tempo em que Gordy só produzia artistas negros, desejava uma estética universalizante, dando forma ao *soul-funk* da *Motown*, e às bases da própria *pop music*, a mais abrangente de todas as práticas e gêneros musicais. Mas esse mesmo *soul* que visava a universalidade tornou-se excessivamente *étnico*, diante de uma estética como a *disco*, suavizada, sensual e destituída de qualquer sentido político. Esta estética, como destaca Bracket, embora seja uma verdadeira filha da *soul music*, forçou as fronteiras do conceito, assim como o *funk* que já se constituía enquanto especificidade, tornando impossível que fossem identificadas por *soul*, logo, a ideia *black music*, conforme a própria escolha da *Billboard* nos revela, responderia a essa necessidade de ampliação das fronteiras de classificação.

Mas não são apenas as grandes instâncias produtoras, distribuidoras e classificadoras da indústria as responsáveis pelas definições e consequentes redefinições. Os músicos e o público exercem intenso papel na ruptura desses esquemas classificatórios, caso claro é o do *funk* carioca, filho do estilo *Miami bass*, que para muitos é uma estética *hip hop*, para outros, uma estética *funk*. O fato é que para a gigantesca maioria dos brasileiros ao nos referirmos ao *funk* não estamos falando de Kurtis Blow, por exemplo, mas de Mr. Catra, ou Valeska Popozuda.

Ao escolhermos a expressão *black music* para nos referirmos à música popular negra norte-americana e às produções dela derivadas nos demais contextos nacionais, estamos levando em conta esta duplicidade inerente ao termo. Ao percorrermos alguns dos processos em que a noção formaliza-se institucionalmente, ou torna-se um parâmetro, procuramos destacar a partir desses desdobramentos a expressão paralela tanto de uma particularidade quanto de uma profunda abrangência.

Compreendidos os usos de algumas noções em nosso trabalho, cabe mergulharmos no processo de formação de múltiplas expressões das estéticas *black* transitadas no contexto brasileiro, e o lugar da cena candanga nesse amplo universo.

### 3 QUANDO EXPLODE O *SOUL-FUNK* NO BRASIL

Conforme apontam Cardoso Filho e Janotti (2006), a própria possibilidade de configuração de uma música popular massiva não pode ser dissociada do desenvolvimento dos equipamentos de produção, reprodução e gravação musical. Nesse sentido, as “lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais” (CARDOSO FILHO; JANOTTI, 2006, p. 2) são indissociáveis na conformação dessa estrutura.

Com surgimento dos primeiros aparelhos de reprodução sonora imensas parcelas populacionais, que não dominavam a linguagem técnica da produção musical, puderam consumir esses bens culturais. Já na década de 1950, estéticas como o *rock'n'roll* já dispunham de um arsenal de exposição multimidiático, ligando-se não apenas à indústria fonográfica, mas à televisão e ao cinema (CARDOSO FILHO; JANOTTI, 2006). É nesse sentido que, a própria noção de música popular massiva refere-se, em geral, “a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica” (CARDOSO FILHO; JANOTTI, 2006, p. 2-3).

Logo, para apreendermos o processo de desenvolvimento deste circuito de consumo, e produção de bens e eventos relacionados às estéticas *black* no contexto brasileiro, devemos percorrer alguns dos itinerários e condições a partir das quais este mercado de consumo popular de massas pôde configurar-se.

Na perspectiva de Zan (2005), os anos 1970, no Brasil, são o palco de específicos processos de hibridação cultural. Estes são marcados por um conjunto de fatores entre os quais destacam-se a internacionalização da economia brasileira, a constituição e consolidação de um mercado de bens simbólicos no país, que consistiu na expansão, racionalização e integração sistêmica das indústrias culturais e a inserção desse mercado em circuitos culturais mundializados acompanhada da emergência de um conjunto de movimentos juvenis de caráter identitário (ZAN, 2005, p. 2).

Embora tal articulação se expresse de maneira contundente nos anos 1970, é na década anterior que, segundo Ortiz, são configuradas as condições para o aparecimento e consolidação deste mercado de bens simbólicos. Por meio de um conjunto de iniciativas mobilizadas pelo regime ditatorial, são viabilizadas instâncias de promoção da atividade

artístico-cultural, assim como são criados mecanismos facilitadores da aquisição dos meios técnicos de produção cultural massiva a partir de investimentos tanto de grupos internacionais quanto nacionais (ORTIZ, 1994).

Logo, a constituição de um mercado nacional de bens simbólicos e de uma abrangente estrutura de comunicação massiva encontrava-se atravessada por um conjunto de interesses políticos no sentido de exploração estratégica das potencialidades integrativas permitidas pela expansão do alcance dessas mediações (ORTIZ, 1994). Este específico arranjo entre mercados e estado possibilitou uma rápida expansão das indústrias da cultura no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, permitindo que se expandisse ao mesmo tempo tanto o volume de produções quanto seu alcance, marcado, sobretudo, pela emergência de novos modelos racionalizados de gestão empresarial (ORTIZ, 1994).

Desse modo, como indica Ribeiro, é no final dos anos 1960, “com as bênçãos e o incentivo do governo militar”, que o Brasil encontra-se “vivendo sua integração à comunicação de massas, via rádio e agora também via televisão” (RIBEIRO, 2010, p. 157).

Paralelas à consolidação da indústria nacional do entretenimento, estratégias de fomento da produção e consumo de bens musicais articularam-se à formação de públicos segmentados “de acordo com os padrões musicais, principalmente nos centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo” (ALVES, 2010). Alves aponta que, na necessidade de suprir um mercado em constante expansão e concomitantemente mirando a formação e o alcance de distintos segmentos do público jovem, as gravações apostaram na música internacional (especialmente na *black music*) e nas canções compostas em inglês por brasileiros (ALVES, 2010, p. 38).

Alguns autores ainda destacam que, cumpre papel importante na trajetória dos eventos ligados ao *soul* e ao *funk* nos anos 1970, sobretudo no Rio de Janeiro, a famosa matéria publicada em 1976, no *Jornal do Brasil*, pela jornalista Lena Frias, intitulada “*Black Rio – O Orgulho (Importado) de Ser Negro no Brasil*” (ALVES, 2010; RIBEIRO, 2010, VIANNA, 1987, 1988; PALOMBINI, 2009). A reportagem, como destaca Ribeiro, (2010), “atribui, finalmente, aos bailes *black* uma conotação de movimento cultural, e que já se disseminava pelo País afora” (RIBEIRO, 2010, p. 166). No entanto, na concepção de Essinger (2005, p. 35-36), a matéria de Frias chamou uma atenção não desejada, tanto por parte de instâncias repressivas do governo ditatorial quanto dos setores conservadores da intelectualidade brasileira. Talvez com base na permanência desse conjunto de resistências,

Vianna (1990) tenha escrito, mais tarde, um importante artigo em que discute a ideia da cultura popular carioca no bojo das particularidades da articulação entre indústrias culturais e as distintas práticas, ou formas de expressão ético-estéticas ligadas ao *funk* no Rio de Janeiro.

Conforme o autor, o consumo das estéticas *funk* no contexto carioca não pode de modo algum ser considerado uma imposição das mediações comunicativas de caráter massivo, na exata medida em que contraria, numa série de aspectos, um conjunto de teses comumente veiculadas acerca dos meandros das indústrias culturais no contexto nacional. Segundo o autor, (é preciso considerar o momento em que o texto foi escrito) parece até “haver um complô (para usar, sem pretensão de seriedade, um termo maquiavélico) dessas mídias com o objetivo de ignorar o fenômeno” (VIANNA, 1990, p. 246).

Torna-se urgente, como aponta, colocar em questão as teorizações que enxergam uma plena coerência institucional por parte das instâncias de produção e divulgação cultural em escala massiva no sentido de que transmitem univocamente “um conjunto de valores pré-estabelecidos (os valores da "classe dominante") através de todos seus produtos” (VIANNA, 1990, p. 249).

Por meio de uma série de exemplos, o antropólogo nos mostra como os participantes do circuito de bailes *funk* carioca lançam mão de caminhos muito pouco convencionais para acessarem os bens musicais desejados, caminhos que, segundo Vianna (1990), passam ao largo dos grandes meios de comunicação de massa. Exemplo claro dessas dinâmicas pode ser encontrado numa narração acerca dos processos de aquisição de discos por parte das equipes de som nesse contexto:

Os discos que mais fazem sucesso nos bailes, na maioria absoluta dos casos, não são lançados no Brasil. As emissoras de rádio e televisão quase não dão espaço para a música *funk*. Os jornais não anunciam os bailes que, apesar de tudo isso, permanecem lotados. O desejo por *funk* parece algo interno à comunidade carioca que o consome, sem depender da ajuda ou do incentivo de instituições externas. Os organizadores dos bailes cariocas desenvolveram várias estratégias para conseguir os discos que não são encontrados no mercado brasileiro. A principal delas foi a criação de um comércio clandestino de discos importados, vindos dos Estados Unidos especialmente para animar o circuito de *funk* do Rio. Tudo é muito precário: não existem pessoas explorando de uma maneira regular esse comércio. É preciso primeiro encontrar alguém que possa viajar para Nova York ou Miami (geralmente com passagens aéreas mais baratas conseguidas através de amigos que trabalham em agências de turismo) e que aceite ser pago para comprar e trazer quilos de discos, devidamente escondidos da alfândega brasileira, para os bailes cariocas. Esses discos são geralmente lançados por pequenas e obscuras gravadoras independentes norte-americanas e só podem ser encontrados em lojas especializadas. É difícil até obter informações sobre os novos lançamentos de *funk* aqui no Brasil (VIANNA, 1990, p. 247).

Para Vianna, é por meio do crescente desenvolvimento, barateamento e popularização dos meios de transporte internacional e das medições eletrônicas de comunicação que circuitos de trocas culturais independentes dos “filtros” das instâncias tradicionais de produção e divulgação massiva podem ser urdidos entre diferentes segmentos populacionais pelo planeta. Estes meios facilitam muito o acesso a informações de todos os tipos podendo, portanto, “atender às necessidades de cada grupo diferente de consumidores” (VIANNA, 1990, p. 251). O autor expressa em seguida um diagnóstico bastante caro à perspectiva trabalhada em nosso trabalho. Estas possibilidades técnicas impactariam, mais tarde, na própria constituição de múltiplos mercados de comunicação de massas.

Não se trata assim, de acreditarmos ou não “nesses diagnósticos-profecias, mas de constatar que a ideia da fragmentação (e não da imposição de um padrão de consumo comum a todos os públicos) já é uma espécie de lugar-comum, mesmo dentro dos altos escalões da indústria (cultural ou não)” (VIANNA, 1990, p. 251).

O encurtamento tanto prático quanto simbólico das distâncias e o estabelecimento de possibilidades culturais inimagináveis faz cair por terra qualquer tipo de “purismo” na interpretação dos fenômenos da cultura popular contemporânea. Deixam de fazer sentido, conforme o autor, não apenas as preocupações com a questão da autenticidade bem como a necessidade de “determinação do que é autêntico e do que não é” concepção que afirma estar “na base da criação da ideia de cultura popular” (VIANNA, 1990, p. 251).

Os eventos apresentados por Vianna revelam de maneira contundente a completa interpenetração entre um conjunto de redefinições no plano das possibilidades técnicas e a configuração de remodelamentos ou dinamicidades ético-estéticas no contexto da cultura popular carioca, modelação que serve de eixo para a análise dos específicos processos transitados no contexto candango.

Numa direção muito próxima, Farias interpreta os dispositivos tecnológicos, pela via da articulação entre um “*ethos* hedonista-diversional com a industrialização do simbólico, no fomento de um mercado ampliado de bens simbólicos”, na medida em que foram capazes de traduzir-se em possibilidades de vivência de “situações de diversão em que se sintonizam de modo recíproco técnica, magia e afetividade” (FARIAS, 2011, p. 12). “Linguagens e tecnologias” que tornariam factíveis novas possibilidades de coexistência e conformação de “sentidos existenciais” (FARIAS, 2011, p. 12). Nesse sentido, pelos

caminhos indicados na interpretação de Morin, Farias aponta enquanto inextrincáveis das expressões culturais massivas as “coordenadas civilizatórias da modernidade” (FARIAS, 2011, p. 19), onde o

[...] entretenimento diz respeito a um segmento institucional inalienável da experiência moderna, ao compor parte da argamassa simbólica que atua no vir a ser das condutas porque se antecipa à socialização, na condição de *ethos hedonista-diversional*, e se reverbera sobre a tessitura de disposições corporais (FARIAS, 2011, p. 19).

Desse modo, torna-se difícil operar uma dissociação tanto lógica quanto prática, entre modernidade e uma ética da fruição, seja no que diz respeito à dimensão “macrossociológica dos níveis e modos de integração das relações sociais” quanto no que se refere ao âmbito da subjetividade e da interação a partir das quais se delineiam “os contornos das personalidades e das identidades na trama móvel e dinâmica dos encontros perpassados pelas interlocuções e gestos que transportam saberes” (FARIAS, 2011, p. 19).

Ao propor a ideia de um “*ethos hedonista-diversional*”, aquele autor busca evidenciar a correlação entre “estrutura social e estrutura psíquico-simbólica”, no que diz respeito aos sentidos a partir dos quais recorre o moderno consumidor de mercadorias e sensações no que concerne à “devoção à fremeência lúdica em experienciar o tempo como duração finita de consumação, mas encerrado sobre seu próprio eixo” (FARIAS, 2011, p. 19).

É no plano das vivências, sobretudo dos rituais celebrativos, que se realiza a continuidade do “parâmetro moral do entretenimento”, calcado, conforme Farias, no plano do “humanismo perspectivista obediente ao princípio da felicidade mundana e da celebração da vida enquanto dado pulsante, mas efêmero” (FARIAS, 2011, p. 19-20). No bojo desses desenvolvimentos, passa a compor as condições de realização do ideário cultural contemporâneo, o processo em que o peso da subjetividade avança em direção à proeminência de todo um conjunto de instâncias coletivas, num movimento em que os princípios da felicidade e da inviolabilidade da liberdade individual cumprem papel decisivo.

Com isto, tonificando os temas da identidade e das estimas, para além do bem-estar material e da segurança. Ainda, esta cultura em sua amplitude mundial, é simbiótica de uma ecologia sociotécnica relacionada à centralidade obtida pela tela audiovisual e da linguagem digital seja na produção, seja na transmissão e, também, no acesso e usos das formas tomadas pela simbolização das experiências, na sua transformação em saberes com efeitos indeléveis sobre os aprendizados, na modelação das vontades e, assim, fazendo-se elucidativa dos

tipos de desempenhos de práticas que definem regimes institucionais no mundo, hoje (FARIAS, 2011, p. 24).

Conforme a ideia de forma cultura popular proposta por Farias, figurada enquanto “esquemas e hábitos mentais norteadores das condutas seja na disposição corporal para ser, praticar e expressar em direto ou indireto vínculo com o entretenimento, no instante em que este redefine o lazer, fundindo ócio e negócio, simbólico e mercadoria”, torna-se possível estabelecer um trânsito de mão dupla entre “o singular e o comum, o ordinário e o espetacular, o afetivo e o tecnológico, o íntimo e o mercado”; ainda segundo aquele autor, “características básicas da forma cultural do popular, da cultura popular de massas” (FARIAS, 2011, p. 35).

Ao pensarmos estes desenvolvimentos enquanto constitutivos da própria dinâmica moderna torna-se possível a compreensão da configuração de específicos arranjos simbólico-normativos que constituem a base das possibilidades de recorrência ou permanência de regimes de atualização das práticas ético-estéticas e técnicas no contexto contemporâneo.

Se radicalizarmos o modelo e tomarmos as várias formas de expressão transitadas a partir de um *ethos* hedonístico-diversional realizado enquanto “parâmetro moral do entretenimento”, no plano da vigência de um “humanismo perspectivista obediente ao princípio da felicidade mundana e da celebração da vida enquanto dado pulsante, mas efêmero” (FARIAS, 2011, p. 19-20), a própria dinamicidade técnica encontrar-se-ia situada enquanto expressão de tal arranjo normativo contemporâneo. Já não é possível operar uma separação entre o desenvolvimento técnico e a base moral de uma configuração social calcada nos valores do entretenimento e do consumo. Atualizações técnicas e estéticas passam a compor faces de uma mesma moeda num processo em que a tecnicidade fora naturalizada enquanto caminho incontornável no que tange ao destino do estético e vice versa. É com base em tal perspectiva que visamos percorrer os vários meandros a partir dos quais algumas das múltiplas expressões da cena *black* brasileira puderam ora conviver, ora anular-se, ora atualizarem-se ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990.

#### 4 OS ANOS 1970 E A CONFIGURAÇÃO DA CENA *BLACK* CANDANGA

Palombini (2009) chama atenção para um fenômeno bastante relevante no que tange às abordagens em torno do fenômeno *black* em nosso país. Contamos com uma espécie de mito de origem, ou nas palavras do autor, partilhamos a crença num determinado “evento fundador” (PALOMBINI, 2009, p. 52).

Ao realizamos o levantamento de um conjunto trabalhos em torno de diversas cenas e estéticas *black* pelo país encontramos a quase onipresença da história dos Bailes da Pesada organizados por Newton Duarte, o Big Boy, e Ademir Lemos, realizados no início dos anos 1970, no Canecão, Zona Sul do Rio de Janeiro e, mais tarde, transferidos para clubes na Zona Norte, enquanto momento instaurador da cena *soul* carioca e em larga medida, situado como o mito de origem da própria cena *black* nacional (VIANNA, 1988, 1987; ESSINGER, 2005; MARTINS, 2005; RODRIGUES, 2005; MEDEIROS, 2006; VIANA, 2010; RIBEIRO, 2010a, 2010b; ALVES, 2010).

Não nos interessa de maneira alguma encontrar a “verdade”, desnudar o “fato”, tampouco vaticinar em torno de uma espécie de certidão de nascimento da cena *black* brasileira, no entanto, para além da recorrência da narrativa em si, nos chama atenção a reprodução do que Palombini (2009, p. 52) destaca como a predominância de um “paradigma integracionista” na historiografia do *funk* carioca. O autor busca afastar-se de tal concepção, ao afirmar que ao contrário de expressar um processo de integração entre distintos segmentos sociais

A história do *funk* carioca consoma a implosão da mística da interação pacífica entre senhores e escravos, entre o morro e o asfalto, a sala de estar e a cozinha, a modinha e o lundu, que é uma das forças motrizes das narrativas de nossas músicas, eruditas ou populares. A nação que o *funk* carioca retrata é uma nação dividida (PALOMBINI, 2009, p. 52).

Ao invés de posicionarmo-nos ideologicamente em torno de um ou outro modelo, ou seja, comprarmos a mitologia da integratividade pacífica ou a narrativa da “implosão” proposta por Palombini, tivemos a oportunidade de identificar através de todo nosso processo de pesquisa, no que tange ao caso brasiliense, uma série de momentos em que ora expressam-se específicos arranjos em que a convivência e um forte trânsito cultural se realizaria entre distintos segmentos sociais no que concerne principalmente ao compartilhamento dos lugares em que os eventos identificados às estéticas *black* eram

realizados nos anos 1970, e em outras situações narradas, percebemos cisões incontornáveis entre estes diferentes segmentos e redefinições totais com relação não apenas ao mapa dos eventos *black* na capital, mais aos próprios conteúdos e significações transitadas a partir de tais reposicionamentos.

Talvez conste no próprio processo de formação da cidade, importantes caminhos para pensarmos a particularidade do desenvolvimento de uma cena *black* brasileira. Antes de discutirmos estas particularidades faz-se necessário o relato de um fato curioso. Nos trabalhos que tivemos contato, dedicados às diferentes formas de expressão ligadas ao *soul* e ao *funk* em nosso país no período dos anos 1970, não há nenhuma referência a uma cena *black* candanga. Ao menos no território acadêmico a cena *soul* candanga padece de completa invisibilidade.

Alves, por exemplo, refere-se ao surgimento de todo um conjunto de movimentos identificados ao *soul* e ao *funk* dos anos 1970, tais como: o “‘Black Rio’ [...] ‘Black Bahia’, ‘Black São Paulo’, ‘Black Porto’ (Porto Alegre) e ‘Black Uai’ (Belo Horizonte)” (ALVES, 2010, p. 38), como se estes compreendessem a totalidade das cenas *black* no país.

Se há algo de muito particular na gestação destas possibilidades de trânsito das estéticas *black* em Brasília nos anos 1970, é exatamente a plena concomitância do desenvolvimento desses circuitos de bailes com o apogeu destas manifestações no Rio de Janeiro. Nossos interlocutores participantes desse momento dos bailes em Brasília, são unânimes em creditar tal concomitância ao intenso fluxo de trabalhadores cariocas para a cidade, funcionários tanto dos altos quanto dos baixos escalões da administração pública federal que traziam nas constantes idas ao Rio, novidades musicais, discos, maneiras, roupas, estilos e danças que contribuíram sobremaneira para a montagem de um circuito local de eventos.

Ao longo de diversas entrevistas, perguntei incansavelmente a Jorge, Belão, Mário e Dejaci, músicos, membros de equipes e dançarinos dos bailes de então para que me apresentassem cisões ou distinções entre segmentos sociais nos circuitos de festas identificadas às estéticas *black* da época, especialmente entre 1970 e 1973, período considerado de auge desse esquema inicial de bailes na cidade, e todos afirmavam que não havia uma clara distinção social entre o público frequentador desses eventos. Pessoas de

diferentes posições, segundo eles, frequentavam os mesmos bailes, em que o objetivo primordial era o divertimento e a expressão através da dança.

Jorge, Mário e Dejaci narram, por exemplo, o intenso trânsito entre os jovens da Asa Norte, Vila Planalto e Cruzeiro na década de 1970. O público variado circulava por bailes embalados pelo *soul* romântico, de caráter mais lento para se dançar a dois, e por ritmos mais “pesados”, ou rápido e intensos dentro das estéticas *soul* e *funk*, estilos que favoreciam a dança individual, onde os dançarinos virtuosos aproveitavam para “se exibirem para as meninas” como contam os interlocutores. No Plano Piloto, os bailes em que as estéticas *black* predominavam, concentravam-se no antigo “Clube dos Funcionários” ao lado do Minas Tênis Clubes no Setor de Clubes Norte, no Cruzeiro, os bailes eram realizados primordialmente na Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (ARUC), fundada em 1961.

É fundamental que examinemos a trajetória dessa região administrativa para compreendermos algumas das particularidades que impactariam de maneira profunda no desenvolvimento de um circuito permanente de eventos *black* em Brasília já no início da década de 1970. O processo de ocupação da atual Região Administrativa (RA) do Cruzeiro teve seu momento inicial no ano de 1955: o terreno integrava a antiga Fazenda Bananal – área desapropriada para a construção da capital. O objetivo central desta ocupação, nomeada oficialmente pela equipe do urbanista Lúcio Costa como Setor de Residências Econômicas Sul (SRES) (nome que foi alvo de intensos protestos da comunidade por sua carga excessivamente burocrática e pouquíssimo simpática. A reivindicação teve sucesso e os moradores conseguiram que o nome fosse alterado para o atual, Cruzeiro) era abrigar os funcionários públicos federais, civis e militares, que chegavam do Rio de Janeiro para ocupar cargos de naturezas diversas na administração da nova capital<sup>15</sup>.

A “ponte Rio-Brasília” realizada principalmente pelos jovens de famílias cariocas instaladas em Brasília, moradores principalmente do Cruzeiro, Vila Planalto e Asa Norte, teria um impacto definitivo, conforme as narrativas de nossos interlocutores, no aquecimento da cena *black* candanga dos anos 1970.

É preciso, no entanto, que situemos a diversidade de matrizes culturais, assim como as assimetrias dos posicionamentos relativos a esta específica configuração urbana no estabelecimento das possibilidades de inter-relação, na Asa Norte predominavam famílias

---

<sup>15</sup> Cf. Cruzeiro (2012).

pertencentes a escalões mais altos do funcionalismo em relação ao Cruzeiro, a Vila Planalto, por sua vez, teve início como resultado de acampamentos instalados pelas construtoras Rabelo e Pacheco Fernandes, no ano de 1956, responsáveis, num primeiro momento, pela construção do Palácio da Alvorada e do Brasília Palace Hotel<sup>16</sup>, logo, nesse primeiro momento, a maior parte de sua população era composta por trabalhadores da construção civil, para aumentar ainda mais a complexidade dessas possíveis configurações temos a presença do Núcleo Bandeirante, que merece um exame específico dado o verdadeiro “caldeirão” de pessoas das mais distintas regiões do país que compunham sua população, sendo o principal núcleo de atração populacional durante as décadas de 1950 e 1960, e, por conseguinte, constituindo território ocupado por um imenso conjunto de favelas, fato que determina a centralidade da região no que diz respeito a todos os desdobramentos constitutivos do presente processo narrativo.

Planejada inicialmente para ter um caráter provisório, a Cidade Livre, como ficou conhecida inicialmente por compreender uma área livre de impostos com o fim de atrair comerciantes, possuía lotes destinados exclusivamente à atividade comercial, em que o governo apenas cedia a propriedade, por quatro anos (1956-1960), na forma de comodato.

Em 1957, o Núcleo Bandeirante já dispunha de uma diversificada rede de serviços comerciais que iam desde bares, marcenarias e armazéns até cinemas e restaurantes, igrejas de várias orientações religiosas, serviços de pensionato e hotelaria e inclusive duas escolas. Pessoas vinham de todo o Brasil, via aérea pelas empresas Real Aerovias e Cruzeiro do Sul, rodoviária, pela viação Aragarina, ferroviária, desembarcando na estação Bernardo Sayão inaugurada em 1959, via caminhões pau-de-arara e até mesmo a pé.

Nesse período, a cidade compreendia a tripla função de polo comercial, administrativo e de lazer. Era lá que os operários eram recrutados pelas construtoras e pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) para as obras realizadas em ritmo intenso e estafante.

A intensa propaganda governamental em torno de promessas de um eldorado contribuiu para que o fluxo de pessoas ultrapassasse a capacidade de acomodação do nascente núcleo urbano, principalmente dos acampamentos montados pelas construtoras. Como resultado, multiplicaram-se as chamadas invasões que, segundo dados do Governo

---

<sup>16</sup> Cf. Coelho (2008).

do Distrito Federal (GDF)<sup>17</sup> antes mesmo da inauguração de Brasília, em 1960, já contavam com cerca de doze mil habitantes espalhados pelas ocupações, entre as quais: Morro do Urubu, Morro do Querosene, Vilas Esperança, Tenório, IAPI, Sarah Kubitschek entre outras.

Tais ocupações mobilizariam algumas levas de remoções, num primeiro momento, para as cidades de Gama e Taguatinga, o que não foi suficiente para conter a gigantesca quantidade de pessoas que continuavam se deslocando para a região. Mais tarde, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, novas e imensas<sup>18</sup> remoções foram realizadas principalmente para a região que formaria a cidade de Ceilândia.

Foi exatamente nesse conturbado e multifacetado contexto que um improvável encontro daria início à banda, ou como se dizia na época, ao conjunto que dominaria a cena dos bailes em todo o Distrito Federal no final dos anos 1960 e primeira metade dos anos 1970, o grupo Matuskela.

O conjunto brasiliense era formado pelos músicos Anapolino (Lino), Toninho Terra, Joãozinho, Rodolfo, Machado e Onildo. A primeira fase da banda, composta por filhos de pioneiros vindos de Minas Gerais, Pernambuco e Goiás que se conheceram na Cidade Livre, ou Núcleo Bandeirante, durou quatorze anos (1966 até 1980)<sup>19</sup>.

A qualidade do grupo é lembrada por todos os interlocutores que puderam acompanhar sua trajetória, sobretudo no período que consideram como o auge da banda, compreendido aproximadamente entre os anos de 1970 até 1975, seu vasto repertório ia desde os sucessos do *soul* e do *funk*, passando pelas obrigatórias baladas românticas, pelo *rock*, *folk* e *funk* psicodélicos, culminando na gravação de um trabalho autoral de título Matuskela, produzido em 1972, pelo selo “nacionalizado” Chantecler que passou das mãos

---

<sup>17</sup> Cf. Núcleo Bandeirante (2012).

<sup>18</sup> Em 1969, contando com apenas nove anos de fundação, Brasília já possuía 79.128 favelados, que moravam em 14. 607 barracos, para uma população de 500 mil habitantes em todo o Distrito Federal. Neste mesmo ano o então governador Hélio Prates da Silveira à Secretaria de Serviços Sociais que as favelas fossem erradicadas na cidade. Teve início no mesmo ano o grupo de trabalho posteriormente nomeado como Comissão de Erradicação de Favelas que daria início a uma campanha presidida pela então primeira-dama, Vera de Almeida Silveira, intitulada Campanha de Erradicação de Invasões – CEI, sigla que adicionada ao sufixo saxão “lândia” daria o nome à cidade em construção. Em 1971, os 17.619 lotes, de 10x25 metros, distribuídos numa área de 20 quilômetros quadrados – depois ampliada para 23.196, começaram a receber os moradores transferidos das ocupações do IAPI; das Vilas Tenório, Esperança, Divinéia, Vicentina, Bernardo Sayão e Colombo; dos morros do Querosene e do Urubu; e Cural das Éguas e Placa das Mercedes, favelas que como dito, contavam com quase 15 mil barracos e mais de 80 mil moradores. Em 27 de março de 1971 é lançada pelo Governador a pedra fundamental da cidade. (Fonte: [www.ceilandia.df.gov.br](http://www.ceilandia.df.gov.br))

<sup>19</sup> Estas e outras informações podem ser encontradas no sítio oficial da banda, que inclusive retomou recentemente suas atividades com uma nova formação. O endereço é [www.matuskela.com.br](http://www.matuskela.com.br).

da gravadora americana RCA para os grupos Continental e posteriormente para a Warner Music.

A peculiaridade multicultural da banda certamente favorecia o trânsito não apenas por múltiplas influências musicais, mas também, por múltiplos contextos. Embora tendo sua base no Núcleo Bandeirante, a banda circulada por festivais, formaturas, shows, matinês em Taguatinga, Sobradinho, Cruzeiro, Setor de Clubes, Guará, Gama entre outras. Cabe lembrar que nesse período de intensa circulação da banda, boa parte da política de remoções já se encontrava realizada, ou em pleno processo de conclusão. Logo, havia um público consolidado para suas apresentações em diversas regiões administrativas, boa parte dele, formado por antigos moradores da Cidade Livre.

Alguns fãs da banda, na época, acompanhavam suas apresentações em todas as cidades pelas quais passavam, foi nesse período, a primeira metade dos anos 1970, que começaram a se organizar animados concursos de dança, estimulando rivalidades entre os dançarinos de distintas localidades. Jorge fez questão de mencionar, por exemplo, o talento de alguns grupos de dança da cidade do Gama e Guará.

Entretanto, o conjunto Matuskela não dominava sozinho este específico circuito de bailes movidos à base de música ao vivo, estes possuíam importantes concorrente, entre os principais encontram-se os conjuntos: Élson Sete Raulino, Super Som 2000 e BR Som. Conforme nossos interlocutores, todos os conjuntos possuíam repertórios variados, no entanto, as estéticas *black* predominavam, pois eram elas que faziam a “pista ferver”.

Cariocas, pernambucanos, cearenses, goianos, mineiros, paulistas, negros, brancos, servidores públicos de altos e baixos escalões, trabalhadores da construção civil e do comércio dançavam ao som do *soul* e do *funk* dos mais “leves” ou “suaves” aos mais “pesados”, desde Aretha Franklin, Esther Phillips, James Brown, Joe Tex, Solomon Burke, Bobby Bland, Isaac Hayes, Barry White, Otis Redding, Wilson Pickett, Mandrill, B.T. Express, Average White Band, Diana Ross, The Main Ingredient, Marvin Gaye, The Commodores, Earth, Wind & Fire, War, Lakeside, Brass Construction, até KC and the Sunshine Band, Kool & The Gang, Chic, Cameo, Fatback, The Gap Band, Instant Funk, The Brothers Johnson, Ohio Players, Wild Cherry, Skyy, Jimmy "Bo" Horne, Rick James, Chaka Khan, Tom Browne, Kurtis Blow, *Jacksons Five* entre outros. Havia lugar, embora de menor prestígio, tal qual acontecia no cenário carioca, (Vianna, 1988), para a *soul music* nacional, onde artistas como Jorge Ben, Gerson King Combo, Tony Tornado, Lady Zu,

Hildon, Cassiano, Di Mello, e principalmente Tim Maia, tinham seu espaço nas listas de execução das bandas e DJs.

Num determinado momento, os conjuntos começam a perder a força que outrora tiveram, ao perguntar a razão para esse declínio da música tocada ao vivo, nesse primeiro momento da cena *black* candanga, alguns de nossos interlocutores ensaiam importantes teorias a respeito.

Para Jorge e Mário o que explica o fato é exatamente a movimentação da população, antes concentrada numa determinada localidade, para pontos muito distantes uns dos outros, o que favoreceu o avanço do uso do som mecânico, que facilitava por sua vez, a realização de menores eventos locais e barateava os custos tanto para os produtores quanto para os consumidores. Curioso com relação à explicação, pergunto por que a distância representaria um entrave tão grande, se eles mesmos haviam me dito que não apenas as bandas circulavam por várias cidades, mas os próprios participantes rodavam pelo Distrito Federal em busca dos eventos mais animados. É nesse momento que uma informação decisiva aparece, e que retornará em vários dos relatos respectivos aos anos 1980 e 1990.

A cena *black* candanga traz a forte marca do amadorismo. Na balança entre lazer e negócios, em pouquíssimas ocasiões os negócios conseguiram a predominância nessa inter-relação. As bandas se apresentavam na maior parte das vezes por cachês irrisórios que não raro, sequer pagavam as despesas, a maior parte dos músicos possuíam outras ocupações e a música servia principalmente ao divertimento e como complemento secundário de renda. Ao perguntar a nossos interlocutores se conhecem alguém que, de fato, ganhou dinheiro com o circuito de festas *black* em Brasília nos anos 1970, em praticamente todos os momentos, um sorriso irônico precedia a simples resposta, não.

Quando as bandas começam a minguar, diminuindo ou mesmo encerrando suas atividade, são os garotos e suas equipes que passam a entrar em cena. Se quando adolescentes a maior parte deles não possuía dinheiro para sequer comprar discos, nem é preciso falar sobre os caros equipamentos importados de sonorização e iluminação, não havia fabricantes no Brasil, necessários para a realização de uma festa. As marcas internacionais mais usadas e cobiçadas na época eram *Tecnics*, *Kenwood*, *Espectro*, *Philips*, *Gradiente* e *Young*.

É muito provável que a característica pouco profissionalizada das atividades das bandas e equipes ao longo dos anos 1970, possua relação direta com o tamanho da cena, ou seja, com a quantidade de participantes. Se as dezenas de poderosas equipes *soul-funk* cariocas dos anos 1970, e seus milhões de entusiasmados participantes sofreram o impacto econômico do fenômeno tecno-estético da *disco music*, (Vianna, 1988, Essinger, 2005, Martins, 2005, Rodrigues, 2005, Medeiros, 2006, Palombini, 2009, Viana, 2010, Ribeiro, 2010, Alves, 2010) basta considerar que conforme as estimativas de nossos interlocutores, os maiores bailes em Brasília, neste momento, atingiam públicos de no máximo 1000 pessoas, a maior parte alcançava a casa das centenas e por vezes, em contextos menores, dezenas de participantes. Não é que não houvesse a intenção de lucrar, a questão é que, conforme apontam, não havia viabilidade para tal, até por que, o valor das entradas para os bailes eram em quase todos os casos, verdadeiramente módicos, por vezes, gratuitos.

Radicalizados no início dos anos 1970, na Quadra Norte “L” (QNL), em Taguatinga, setor construído para receber moradores removidos da Vila Planalto e Metropolitana, espécie de Bairro do Núcleo Bandeirante, Jorge, Dejaci e Mário vindos da Planalto, montam, em 1973 a equipe de som batizada “*Black Music*”. Todos já trabalhavam em outras áreas e unicamente por diversão juntaram suas economias pessoais para a compra dos primeiros equipamentos que atuariam nos clubes “Social”, “Paradão” e no colégio Centro Quatro, todos localizados na própria QNL, entre os anos de 1973 e 1978. Segundo afirmam, as Vilas Planalto e Metropolitana tinham a cultura da “dança da moda”, quando removidos, trouxeram consigo a vontade de continuar participando de eventos de dança.

Celso, outra personagem que cumpre papel fundamental na montagem desse novo circuito de bailes em que aparecem as equipes de som mecânico, transmitiu uma série de conhecimentos técnicos em torno dos equipamentos de sonorização e estéticos ao dividir o que conhecia acerca do mundo *soul-funk* com Jorge, num primeiro momento, ambos moravam na Vila Planalto (Celso residia no acampamento da Empresa Brasileira de Energia – EBE). Jorge mudou-se para a QNL e Celso continuou na Vila. Celso realizava eventos no Setor de Clubes Norte e Jorge por sua vez em Taguatinga. Verdadeiros aficionados pelas estéticas *black*, Celso e Jorge, ambos cariocas, passavam horas a fio ouvindo discos na Discoteca do Largo do Machado, no Rio de Janeiro, e causavam inveja

em outras equipes com os discos exclusivos, sobretudo os importados, que traziam dessas incursões. A loja de discos Kiki Som, localizada na Asa Sul, também era um importante ponto local para acessar as novidades musicais importadas.

Outros cariocas também dariam sua contribuição a toda uma série de deslocamentos internos à cena *black* candanga. Famílias de carteiros cariocas transferidos para Brasília também foram removidas de acampamentos nas Vilas Planalto e Metropolitana pra as quadras nove e onze da QNL Norte em Taguatinga. Logo ao se instalarem os carteiros trataram de criar um clube na região. Pela grande quantidade de famílias ligadas à Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos (EBCT), aquela localidade fora jocosamente batizada de “Vila Postal”. Alguns dos carteiros, ex-moradores da Zona Norte carioca, eram assíduos frequentadores dos bailes *black* no Rio e trouxeram consigo não apenas discos e roupas que chamavam atenção, mas uma exímia técnica de dança, que ao ser exibida nos bailes da cidade, provocavam ciúmes nos garotos locais, gerando animosidades entre os garotos das outras quadras e os “cariocas metidos” da Vila Postal. Mais tarde esse conflito resultaria em amizade e intensas trocas de referências musicais, e claro intensas competições e concursos de dança, para determinar qual a melhor quadra da cidade nesse quesito.

Jorge, apesar de carioca, curiosamente teve seu primeiro contato com o *soul* em Brasília, mas participava, em geral nas férias, de eventos no Rio. Participou de bailes em clubes sociais como “Grajaú Tênis Clube”, “Clube Municipal da Tijuca” entre outros. No Rio, segundo afirma, já no início dos anos 1970, a música era majoritariamente mecânica.

Outra questão importante é que esse intercâmbio Rio-Brasília não se dava apenas no que diz respeito ao trânsito de novidades musicais. Era apenas no Rio de Janeiro que se encontravam algumas das peças fundamentais para a composição de uma indumentária *black* capaz de “tirar muita onda” no retorno aos bailes de Brasília. Causavam furor os sapatos de verniz multicoloridos, as roupas fabricadas com o tecido apelidado de “veludo molhado”, pois quando as luzes dos bailes eram jogadas na roupa produziam um efeito brilhoso, usavam-se calças boca de sino de barras também multicoloridas, cintos bastante largos e camisas sociais absurdamente apertadas.

Ao contrário do Rio de Janeiro, Brasília não dispunha de programas locais de rádio que tocassem *black music*, por vezes, Jorge, Mário, Dejaci e Celso tentavam sintonizar o programa de rádio carioca do *Big Boy*, que eles também chamam de Bolinha, na maior

parte delas sem sucesso. Nesse sentido o momento do baile, em Brasília, era crucial não apenas para a troca de referências, discos, experiências, passos de dança, mas para a maior parte do público, o baile era o único lugar em que era possível escutar as músicas preferidas, era apenas na situação que festiva que este contato era possível. Nessa direção as equipes cumpriam papel decisivo, pois detinham a tutela das mediações e produções tecno-estéticas desejadas pelo público.

Por não existirem programas de rádio locais que tocassem *funk* e *soul* nos anos 1970, a divulgação dos bailes também era operada via boca a boca. A ausência de canais comunicativos de larga escala, também pode contribuir para explicar a *tendência localizante* que os bailes passam a apresentar, principalmente de 1973 em diante. As pessoas passam a, cada vez mais, frequentar festas *black* próximas de suas casas, nas diversas regiões administrativas da cidade, fenômeno acompanhado da expansão quantitativa de pequenas equipes organizadas pra suprir essas demandas.

Por outra razão 1973 seria um ano mágico para muitos brasilienses fãs de *black music*, foi nesse ano que The Jackson's Five se apresentaram na cidade. Interlocutores presentes no evento, contam que o ginásio Nilson Nelson, que receberia o espetáculo, teve uma pane elétrica para desespero e frustração dos fãs. Jorge por exemplo, já tinha espalhado talco para deslizar por todo o perímetro que ocuparia na pista, infelizmente teve que adiar seus planos, que por sorte se realizaram no dia seguinte quando a apresentação finalmente aconteceu. No mesmo ano outro famoso conjunto vocal de *black music*, *The Platters*, apresentou-se na cidade, dessa vez em Taguatinga, no clube dos 200, localizado na parte sul da cidade.

Muito embora a cidade tenha recebido atrações internacionais de peso no mundo *soul*, não haviam programas de rádio especificamente dedicados à musicalidade *black* em Brasília, fator que caso presente, seria certamente capaz de influenciar as preferências do público. O processo de declínio da predominância da estética *soul* nos bailes em relação à emergência da chamada *disco music* – destacada pela maior parte dos estudiosos das várias matizes dos fenômenos relacionados às estéticas *black* no país como um fator central numa virada ético-estética nesse domínio de eventos – aparece nas falas de nossos entrevistados como processado de maneira concomitante entre Rio e Brasília. Na articulação de tal concomitância outra mediação tecno-estética cumpre papel decisivo, a televisão. A novela *Dancing Days*, de Gilberto Braga exibida entre 1978 e 1979 faz com que a estética *disco*

“exploda”, como é comumente dito com relação aos fenômenos que se expandem com força e volume avassaladores no ramo do entretenimento, em todo território nacional.

Com o sucesso de “*I Feel Love*” (canção inteiramente acompanhada por sintetizador) do álbum “*I Remember Yesterday*” de 1977, Donna Summer lotou pistas de dança por todo o mundo. O Brasil certamente não ficaria imune à instauração da *era disco*, produzindo com bastante sucesso, em grande medida alicerçado no imenso alcance da telenovela, o grupo “As Frenéticas” que inclusive, como nos contam nossos interlocutores, realizaram um show no ginásio Nilson Nelson em Brasília, em 1978. A “disco” preencheria no final dos anos 1970, o espaço dançante na cena *black* que fora vigorosamente ocupado até então pelo *soul-funk* do início dos anos 1970.

No entanto, se a maior parte dos textos relativos às estéticas *black* transitadas no Brasil ao longo das últimas décadas expressam uma espécie de narrativa da perda, ou do esfacelamento da “autenticidade negra” do *soul* com a chegada da *disco*, o mesmo sentimento de que “algo se quebrara sem a possibilidade de retorno à forma inicial” não se expressa, ao menos nas falas de nossos interlocutores promotores de eventos *black* nos anos 1970, em Brasília.

Mário nos diz que, a princípio, alguns ofereceram certa resistência em relação a uma mudança muito brusca de repertório, no entanto, o objetivo principal era manter a “pista quente”, não havia sentido algum em tocar algo que o público não quisesse ouvir. Jorge aponta que os DJs candangos tinham a possibilidade, nos primeiros anos dos anos 1970, de abrir menores concessões com relação à sua lista de execução do que os DJs cariocas, por exemplo. Ele argumenta que, pelo fato da atividade das equipes em Brasília não operarem num esquema profissional, pois basicamente ninguém sobrevivia com a renda dos bailes visto que a maior parte dos DJs promovia e tocava apenas por lazer, não havia a necessidade de ceder a todas as pressões por parte dos consumidores. Outro aspecto que pode ser decisivo é exatamente a estreiteza dos canais de trânsito musical. Eram poucos os que realizavam a mediação entre o participante e o objeto musical. Tal estreiteza não pôde sustentar-se diante de um fenômeno de massas alicerçado num gigantesco esquema de promoção engendrado pela exposição televisiva. Os DJs passaram a ter que tocar *disco music* sob pena de perda de prestígio e conseqüentemente ter de lidar com bailes vazios e mal falados na comunidade.

Os interlocutores foram unânimes em dizer que esse processo não representava nenhum tipo de sentimento de morte do “verdadeiro baile *soul*”, ao contrário, essas dinâmicas soam de modo muito natural para quem está acostumado ao ramo de promoção de eventos. “O povo queria Frenéticas e a gente tocava.”

No que diz respeito ao caso carioca, Palombini (2009, p. 47) afirma que “relação entre os bailes *black* dos anos 1970 e os bailes *funk* dos anos 1980 não foi elucidada”. Seria extremamente pretensioso afirmar que estas relações estariam claras no caso candango, no entanto, talvez tenhamos importantes pistas para o estabelecimento de algumas relações de continuidade e ruptura entre estes distintos momentos da cena *black* local.

Se a transição entre uma estética *soul-funk* para a *disco* foi sentida de maneira suave por nossos interlocutores em Brasília, ou seja, destituída de sentimentos de perda, ou quebra da “pureza original” dos bailes *soul* do começo da década de 1970, talvez possamos encontrar pontes ético-estéticas entre o ambiente dos bailes dos anos 1970, e o início das festas *black* nos anos 1980, agora, não mais chamadas de bailes, mas de “sons”. Como nos diz o interlocutor Paulo Rapadura, “baile” era uma expressão “careta”, “coisa de velho”, falava-se, por exemplo, “vamos ali no som do Quarentão” (Salão de múltiplas funções localizado no centro de Ceilândia). Mudança expressiva que pode constituir importante pista, sobretudo acerca de uma ruptura geracional entre os promotores de eventos *black* dos anos 1970 e 1980.

A equipe “*Black Music*” de Jorge, Mário e Dejaci, encerra oficialmente suas atividades em 1978. Perguntados acerca do motivo, são unânimes em dizer que a principal razão constava na impossibilidade de conciliar a vida profissional e familiar com o ramo de promoção de eventos. Exemplo que expressa, mais uma vez, o caráter amadorístico das instâncias de produção de festas *black* nos anos 1970, em Brasília, especialmente no período que podemos definir como a segunda fase dessas produções nesse contexto, em que os conjuntos de música ao vivo já haviam perdido grande parte do espaço de que dispunham para as equipes.

Na maior parte das vezes as festas representavam prejuízos financeiros ao invés de ganhos. As responsabilidades cresceram e nossos três interlocutores já não possuíam a disponibilidade de tempo de quando garotos. Tinham agora uma série de compromissos com suas esposas, filhos e empregos públicos ou na iniciativa privada. Fato curioso é que embora tenham encerrado as atividades de produção de eventos, nenhum deles se desfez

dos equipamentos e discos da época. Todos ainda possuem suas coleções. Entretanto, o bastão do *soul-funk* parecia trocar de mãos. Novos garotos e novas equipes preencheriam e redefiniriam essas lacunas num curto espaço de tempo.

Quando os primeiros “sons” começam a acontecer, sobretudo em Ceilândia, no início da década de 1980, Rapadura nos diz que, nesse primeiro momento, estéticas *black* de caráter mais tradicional, com músicas executadas por instrumentos elétricos e acústicos, conviviam com estilos, sobretudo de *funk* em que a presença da música eletrônica já se fazia corrente.

Em basicamente todos os depoimentos de interlocutores participantes do circuito de eventos dos anos 1980, convivem referências “clássicas” e referências definitivamente marcadas pelo imperativo eletrônico. No entanto, apesar de haver um nível de compartilhamento em torno de algumas estéticas e continuidades bastante claras entre o ambiente dos bailes do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, parece claro que a partir da segunda metade da década, processa-se uma profunda reconfiguração no ambiente dos eventos *black* candangos. Uma nova geração “invade a cena” como Levi costuma dizer, e intensas dinamicidades de caráter concomitantemente técnico, estético e ético tomam corpo, transformando de maneira definitiva a experiência dos eventos *black* em Brasília.

## 5 DO BAILE BLACK AO “SOM” – NOVAS POSSIBILIDADES TÉCNICAS E ARRANJOS ÉTICO-ESTÉTICOS NOS ANOS 1980

No que diz respeito à especificidade desse processo de transição, a trajetória de um grupo de garotos de Brasília pode indiscutivelmente compor lugar decisivo na configuração do presente processo narrativo. Trata-se do grupo musical formado por Éddy Brown, Mr. Bimba e D’Bellus, ou Belão – para os amigos mais próximos –: o nacionalmente conhecido *Us Blacks*<sup>20</sup>.

A primeira característica que chama atenção é o lugar onde o grupo fora formado: precisamente em Taguatinga, no ano de 1980. D’Bellus, amante do *funk-soul* dos anos 1970, resolve reunir aqueles que considerava os melhores dançarinos da cidade num grupo que realizaria performances de dança, mímica e dublagem, intitulado nesse primeiro momento como “*Dance Black Jamaican*”. Posteriormente, os garotos resolveram ir além da dança e decidiram produzir a própria música, gravaram quatro discos por diferentes selos nacionais, entre eles, BMG e Kaskata’s Records (gravadora paulista que seria também responsável pelo primeiro disco de *Hip Hop* candango, “Dj Raffa e os Magrellos – A ousadia do Rap de Brasília” (1989), e apresentaram-se inclusive em famosos programas de televisão nos anos 1980 (Cassino do Chacrinha, em 1984, e Programa Silvio Santos, em 1986). O grupo fora montado especialmente para concorrer em competições de dança pelos bailes da cidade, competições das quais saíam vitoriosos na maior parte das vezes.

Todavia, mais importante do que o lugar onde o trio se formara é o conjunto estético ao qual sua expressividade se direcionava.

*Us Blacks* aparecem em um momento em que, teoricamente, a *disco* teria “matado” a presença do *soul* e do *funk* “tradicionais” nos eventos *black*, como é costumeiramente dito com relação ao ocorrido na cena carioca. No que tange à especificidade do caso candango, o grupo não apenas surge numa época posterior a esta suposta virada ético-estética devotando seus esforços de dança e interpretação às produções *soul-funk* do início dos anos 1970, como corresponde, enquanto possibilidade, a um intenso ambiente no qual encontravam viabilidade para circular. Neste sentido, repertório disposicional e as específicas condições objetivas deste espaço social se encontram em direta e profunda articulação (BOURDIEU, 2008).

---

<sup>20</sup> Cf. *US Blacks* (2012).

Destarte, a questão fundamental é que o epicentro da cena *black* candanga fora definitivamente deslocado do eixo compreendido por Asa Norte, Cruzeiro, Vila Planalto, Núcleo Bandeirante, em grande medida, graças à intensa política de remoções praticamente consolidada no início dos anos 1970. No final da referida década, o arranjo Taguatinga-Ceilândia já representava o principal núcleo dessas manifestações, inclusive pelo fato de que, nesse momento, já concentrava a maior parte da população da cidade – basta recordar que Ceilândia nascera com aproximadamente oitenta mil pessoas. As festas aconteciam por toda cidade, como por exemplo, em Sobradinho, no Clube da Sociedade Desportiva Sobradinhense (SODESO), ou na Danny Danceteria, no Gama. No entanto, é quase unânime entre os interlocutores entrevistados na presente pesquisa, que as cidades de Ceilândia e Taguatinga, sobretudo, nos anos 1980, compreendiam o centro do mundo *black* candango.

O papel das equipes, na maior parte, amadoras, atuantes na região de Taguatinga e Ceilândia nos anos 1970, foi decisivo para que o fenômeno alcançasse a grande dimensão que teria nessas localidades na década seguinte.

Obviamente, as equipes de caráter maior cumpriram papel decisivo nessa articulação, como, por exemplo, a Super Som 2000, que contou entre os anos de 1974 e 1976, com a presença de uma figura verdadeiramente lendária da cena *black* nacional: Nelson Triunfo, “dançarino, coreógrafo, educador social e pai do *Hip Hop* no Brasil”, como se autointitula em seu *blog*<sup>21</sup>.

É no centro de sua própria cidade natal que o pernambucano de Triunfo, teve o seu primeiro contato com a estética *soul*. Posteriormente, migra para a cidade de Paulo Afonso, na Bahia (BA), em 1971, onde logo se envolve com as festas *black* locais. Em 1974, Nelson move-se para Brasília, com o objetivo de trabalhar e concluir o Ensino Médio. Ambos objetivos foram conquistados, concluindo esta etapa dos estudos e tornando-se topógrafo. Morou em Ceilândia, Sobradinho e outras cidades durante sua curta, porém intensa passagem pelo Distrito Federal (DF). Adquiriu imensa popularidade a partir de suas apresentações em várias Regiões Administrativas (RAs) nos eventos produzidos pela “Super”. Nelson organizara, inclusive, uma série de caravanas para que os fãs da cena *black* candanga conhecessem os bailes do Rio de Janeiro. Foi no ambiente dos bailes cariocas que Nelson Triunfo ganhou de Toni Tornado, o apelido de “Homem Árvore”, por

---

<sup>21</sup> Cf. Nelson Triunfo (2012).

ocasião de estatura e imensa cabeleira *black*. Mais tarde, Nelson mudou-se para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para São Paulo onde vive até hoje. O conteúdo do logotipo situado na parte superior de sua página na *internet* é bastante elucidativo do caráter abrangente de sua trajetória: “Nelson Triunfo: do *Soul* ao *Hip Hop!*”<sup>22</sup>.

Tais eventos e trajetórias mostram não apenas o fôlego de que a cena *black* brasileira dispunha entre o final das décadas de 1970 e início dos anos 1980, bem como revelam um importante elemento de continuidade entre os períodos, a saber, a centralidade das equipes em todo o processo de circulação dos bens musicais relacionados às estéticas *black*. É nesse período que surgem as grandes equipes que comandariam a diversão nas festas *black* ao longo da década de 1980. Como até 1985 a cidade ainda não dispunha de programas de rádio que executassem os sucessos da *black music* e os discos eram caros e inacessíveis à maior parte dos participantes, as equipes concentravam o poder de seleção e apresentação do repertório a ser executado. Nossos interlocutores nos contam que as vezes esperavam a semana inteira para ouvir uma música que só era tocado por uma específica equipe.

Givaldo define como “mágico”, o momento em que teve acesso à tecnologia de gravação de fitas cassete. A história do cassete no Brasil relaciona-se diretamente à história da pirataria no país. Nunca havia sido tão fácil, selecionar, gravar e distribuir conteúdos, como a partir dessa possibilidade técnica. Muitas equipes menores, como a do próprio Givaldo e Emerson Cabeça a “Detroit Lakers Som”, realizavam mixagens entre discos e fitas, pois muitas vezes não dispunham do disco com um determinado conteúdo. Bastava pedir o disco emprestado a alguém que o possuísse e dispor de um aparelho de som caseiro que conjugasse toca-discos e toca-fitas, tarefas que nem sempre eram simples de ser realizadas. Givaldo por exemplo, sempre pedia aos colegas que viajassem para o Rio de Janeiro, que gravassem fitas com os sucessos dos bailes cariocas. Esta possibilidade técnica não existia nos anos 1970, logo, apesar do alto nível de concentração dos bens musicais nas mãos das equipes ter se conservado ao longo da década de 1980, sobretudo, com relação às “pancadas”<sup>23</sup> mais exclusivas, na década anterior, ou comprava-se o disco, ou ia-se ao baile. Já nos anos 1980, são vários os relatos acerca de festas *black* caseiras exclusivamente realizadas com fitas cassetes gravadas a partir de discos e sistemas de som domésticos. Dinâmica técnica que pode ter favorecido, inclusive, o surgimento de novas

---

<sup>22</sup> Cf. *Original Funk Music* (2012).

<sup>23</sup> Forma de se referir às músicas de sucesso ou que possuíssem os sons graves destacados e o ritmo intenso.

equipes.

A dimensão que os eventos ligados às estéticas *black* possuíam na cidade de Ceilândia ao longo dos anos 1980, ultrapassava a esfera de atuação dos clubes e equipes maiores e ocupava extremo peso no cotidiano de basicamente todos os bairros da cidade. Experiência cotidianamente vivenciada sob várias formações ou arranjos coletivos.

Além das incontáveis equipes menores (um de nossos interlocutores, DJ Mário Maguila chega a afirmar que no período, 90% delas eram oriundas da Ceilândia), existiam grupos, as vezes formalizados, porém não uniformizados, exclusivamente dedicados à expressão por meio da dança coletivamente performatizada nos eventos, e as chamadas “turmas”, ou seja, grupos fechados, uniformizados e de identificação territorialista que compareciam aos “sons” defendendo através da dança, e algumas vezes, por meio de brigas, a posição, ou a distinção de sua quadra no que tange ao reconhecimento de seu virtuosismo na dança. Num próximo momento, detalharemos o fenômeno das turmas e algumas das implicações que suas atuações teriam no contexto *black* candango. Antes disso, cabe apresentarmos algumas das características do *mainstream*<sup>24</sup> do circuito de festas *black* transitadas no arranjo Taguatinga-Ceilândia.

Os principais bailes localizados na região aconteciam nos seguintes locais: em Taguatinga, primordialmente no clube Primavera, clube dos 200, *City* e *Paradão*; em Ceilândia, as principais casas eram o *Quarentão*, *Primão*, *Clube Sol e Água* e *Bernardo Sayão*. As principais equipes que circulavam por esses locais eram *Power Disco Dance*, que se apresentava principalmente no *Quarentão*, *Sarro Disco Show*, que circulava por diferentes casas, *Super Som 2000*, equipe de Ceilândia que se apresentava por várias cidades desde os anos 1970, *Super Som Sabóia*, que se apresentava no *Primão* e salões do “Setor O”, bairro de Ceilândia.

O que definia o lugar das equipes, no que tange ao seu posicionamento numa ordem tanto simbólica quanto prática neste específico contexto da cena *black* candanga, era em primeiro lugar, a qualidade e o volume do equipamento, ou seja, quanto maiores as paredes de som e melhores as estruturas de iluminação, execução e mixagem maior o destaque da equipe, e em segundo lugar, e talvez mais importante, o repertório. Equipes que faziam o “som” com discos nacionais não tinham respeito nessa configuração. Possuir um grande

---

<sup>24</sup> Segundo Martel (2012, p. 20), “a palavra de difícil tradução, significa literalmente dominante ou “grande público”, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão, ou um produto cultural que vise o público amplo”.

volume de discos importados fazia inclusive com que entusiastas se oferecessem para trabalhar de graça nos bastidores, apenas para ter um trânsito mais próximo com relação a esses raros bens musicais. Discos importados significavam dois valores fundamentais nesse contexto: exclusividade e novidade. As equipes maiores se digladiavam para construir a exclusividade de seus bailes, obterem o maior público e o maior reconhecimento.

Uma série de ambientes e equipes menores também estavam presentes de maneira pulverizada por toda a cidade de Ceilândia. Segundo nossos interlocutores Djs Pita, New, Mário Maguila, Givaldo, Rapadura e Kabeça, haviam bailes no Salão Comunitário da quadra 5/7 de Ceilândia Sul que recebia principalmente a equipe *Studio*, no Salão Comunitário da quadra 18 da Expansão do “Setor O”, em que a equipe *Dancing Night* do Dj Gilberto se apresentava, o “Cinquentinha”, obviamente inspirado no Quarentão, que recebia, no salão comunitário do Setor O os bailes da *Equipe Sabóia*, o evento chamado “Sambão” na quadra 21 da Ceilândia norte onde se apresentava a equipe *Trovão 2000*, apenas para citar alguns exemplos. Cabe lembrar que vários eventos também aconteciam nas casas, praças, escolas e ruas, os últimos, as chamadas ruas do lazer, ou simplesmente lazeres, aconteciam diurnamente e contavam com o som das equipes que se apresentavam a noite nos clubes.

Teve início, em 1980, o mais famoso “som” de Ceilândia, ou para muitos, o inesquecível Quarentão, tocado por Gerson, criador e proprietário da equipe Power Disco Dance. O evento ocorria no Centro Comunitário, ou Salão de Múltiplas Funções no centro de Ceilândia. A princípio ocorriam apenas matinês das quatorze horas da tarde às dezenove horas, sempre aos domingos. O sucesso foi tão grande que as matinês, como nos conta Levi, “perderam o controle” e festas noturnas tiveram de ser organizadas aos sábados. Estas tinham início às dezenove horas e meia e terminavam por volta de meia-noite. O local era quente, mas cerca de quinhentas pessoas se amontoavam para dançar, beber, conhecer pessoas e divertir-se. Há registros até mesmo de eventos realizados pela famosa equipe carioca Furacão 2000, no Quarentão, em 1986. A seguir, tem-se uma imagem dessa participação.



Figura 1 – Baile Furacão 2000, 1986.

Fonte: Groovemix – Web Music Station. DJ Eugênio (2012).

Recorrência curiosa nas falas de nossos interlocutores diz respeito ao papel da *disco music* nos bailes *black* dos primeiros anos da década de 1980. Para a maior parte das pessoas não era vista como uma estética antagônica ao *soul-funk* e para muitos que iam aos bailes a princípio para ouvir e dançar os sucessos da *disco*, a estética representou uma verdadeira ponte em direção a toda um universo musical *black* antes totalmente desconhecido.

Para certos interlocutores, o baile realizado no “Primão” pela equipe *Sarro Disco Show* na Ceilândia Norte entre os anos de 1982 e 1985, representou uma espécie de estratificação do mercado dos bailes *black* na cidade. Havia uma clara distinção entre o público do Quarentão e do Primão. O próprio nome do Quarentão é uma referência bem-humorada ao valor do ingresso cobrado, 40 centavos de Cruzeiro, moeda da época. Os eventos *black* do Primão contavam com seguranças, espaço mais amplo (abarcava o dobro de pessoas em relação ao Quarentão) e com um público de “apertadinhos”, como costumavam ser chamados os garotos de classe média que participavam das festas e compunham um estilo excessivamente “engomado”. Ao final das festas no Primão, a *Sarro*, do DJ Willian, costumava tocar sucessos do *pop rock* internacional dos anos 1980, prática que mais tarde seria copiada por outras equipes.

Entre os anos de 1983 e 1987 o clube Primavera de Taguatinga Sul realizou com extremo sucesso festas *black* que absorveram parte do público de Taguatinga que costumava frequentar o Primão. Antes de sua inauguração os ônibus alugados saíam, por exemplo, da Vila Dimas, bairro de Taguatinga, para o “som” do Primão. Com a chegada do “som” do Primavera esse trânsito fora enfraquecido, mais tarde os organizadores do Primão migraram para o ginásio do Paradão (onde nos anos 1970, Jorge, Mário, Dejaci e sua equipe *Black Music* costumavam se apresentar) na QNL, em Taguatinga. Em 1987, ambos os bailes encerraram suas atividades para a tristeza de muitos saudosistas.

O famoso *rapper* brasileiro, GOG, cita alguns dos bailes acima destacados em sua canção “Brasília Periferia”, vejamos uma pequena parte da composição:

Brigas, tiros no City e no Primavera  
 O clima ta tenso ,os bailes foram até suspensos.  
 Será rixa entre gangues? Será o maldito *Miami*?  
 Em todo show derramamento de sangue.  
 Da praça do relógio vamos adivinhem pra onde  
 Pegando sempre à direita tá no Areal  
 Se a gente for em frente tá na Chaparral  
 A “L”<sup>25</sup> e a M fazem divisa com a C.I.<sup>26</sup>  
 O centro de erradicação de invasões  
 Criada no governo Médici, prepare-se, pois a área  
 Não tem nada haver com a Disneylândia  
 C.I. pra quem não sabe é a Ceilândia.  
 Tô (sic) em casa, aqui os chegados sempre respeitaram as caras  
 No Quarentão, no Santana, no Primão, Paradão<sup>27</sup>  
 No Sol e Água, Bernardo Sayão  
 Altos bailes *blacks*  
 Se o riacho tem GOG, Ceilândia tem X<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Referência à QNL, a quadra frequentemente citada no presente estudo.

<sup>26</sup> Forma carinhosa frequentemente utilizada pelos moradores ao se referirem à Ceilândia.

<sup>27</sup> GOG situa o Paradão na região de Ceilândia que, embora muito próxima, localizava-se em Taguatinga.

<sup>28</sup> Nome artístico de um dos fundadores do grupo de Rap Câmbio Negro.

GOG destaca em determinadas passagens a presença de práticas violentas em certos bailes. A deflagração de rixas territoriais, motivadas pela atividade das gangues parece ser o motor desses conflitos. Todavia, parece haver um esforço na narrativa da maior parte de nossos interlocutores em escamotear o componente violento deste circuito de bailes.

Quando Paulo Rapadura nos fala sobre as *turmas*, destaca que os conflitos entre quadras eram mediados pela dança, no entanto, pergunto se por vezes as turmas entravam em confronto físico contra *turmas* oponentes de outras quadras. Ele afirma que sim, mas trata essas questões como menores, ou mesmo secundárias e eventuais. Os principais motivos de conflito eram disputas por garotas, “folga”<sup>29</sup> de uma das partes, invasão de território, supostas injustiças no resultado de concursos de dança, entre outros. Paulo destaca que as *turmas* também realizavam competições com fins filantrópicos, tais como arrecadações de alimentos, brinquedos e agasalhos. As campeãs obtinham destaque não apenas entre os moradores de suas comunidades, mas entre todo o coletivo “turmeiro”. Rapadura narra que as *turmas* passaram a ser perseguidas a partir de 1987, culminando numa fatídica reunião entre diversos agentes e instâncias de Estado e as lideranças dos grupos, em 1988.

Perguntado acerca do motivo de tal perseguição, Paulo teoriza que as razões eram politicamente motivadas. Alguns líderes de *turma* gozavam de grande prestígio entre parcelas consideráveis da população de determinados bairros ceilandenses, tais como os líderes de algumas “turmas” no Setor P Sul. Segundo afirma, os aparatos estatais viam com preocupação o aparecimento dessas lideranças comunitárias. O fato é que a reunião com as autoridades governamentais resultou na “extinção” formal das “turmas”. Seus integrantes foram proibidos de utilizar uniformes, reunirem-se nas esquinas, compartilharem símbolos de identificação (algumas turmas utilizavam inclusive o mesmo perfume) e principalmente, comparecer aos bailes em grupos uniformizados. Segundo aponta nosso interlocutor, o resultado dessa intervenção não poderia ser mais desastroso. O processo de extinção das *turmas* coincide com o extremo avanço de grupos armados, cada vez mais profissionalizadas, responsáveis pela distribuição de narcóticos na cidade.

Rapadura é enfático em dizer que as *turmas* não se transformaram em gangues, tampouco em grupos organizados de tráfico de drogas, no entanto, a situação de vulnerabilidade e a sensação de frustração, desencaixe e desmobilização, abriu caminho

---

<sup>29</sup> Provocações com o objetivo de testar os limites da paciência do adversário.

para que muitos garotos participantes de *turmas* passassem a integrar as tramas de comércio de substâncias ilícitas.

Relatos de jovens participantes de gangues em Brasília, destacados no trabalho organizado por Abramovay (1999), apontam que o fenômeno “ganguero” só ganhará substância nos anos 1990, e que embora grande parte dos membros de gangues consumam drogas e expressem uma postura coletiva de defesa territorial (AMORIM, 1997; ANDRADE, 2007; ABRAMOVAY, 1999), não integram, necessariamente, as redes locais de tráfico.

Vários interlocutores advogam que a categoria “ganguero” não possuía alcance no contexto dos anos 1980, ou não circulava com frequência. O essencial é que não é possível determinar tais cisões de maneira absoluta. No entanto, fica claro que tais fenômenos – *turmas*, gangues, redes de tráfico – tanto podem ter mantido, ou manterem relações diretas entre suas dinâmicas, quanto constituírem apenas frágeis laços simbólico-práticos entre si.

Todo o esforço narrativo de nossos interlocutores dá-se no sentido de afastar a narrativa da violência e expressar primordialmente a esfera da ludicidade e do divertimento, calcadas na valorização extrema da paixão nutrida pela dança, pela música popular negra norte-americana e pelos equipamentos de sonorização. Em basicamente todas as oportunidades que tive de frequentar a casa dessas pessoas percebi que todas elas conservam coleções de equipamentos de sonorização novos e antigos, centenas, ou milhares de discos e ainda estão envolvidas de alguma maneira com a produção de eventos. Lidava com aficionados.

Pareciam entrar numa espécie de transe diante de uma parede de som vibrando *funks* num volume que jamais havia presenciado. Minhas roupas tremiam violentamente mesmo estando a vários metros de distância das caixas de som. Maguila brinca que todos que atuam ou atuaram no ramo de sonorização *black*, possuem uma espécie de chiado no ouvido. Não duvidei, pois apesar de jovens, percebi que alguns possuíam perdas auditivas, dada a recorrência com que pediam para que repetisse as perguntas. Percebi que perguntas em torno de fenômenos violentos os ofendiam, visto que demonstravam a todo o momento através de suas práticas em relação às tecno-esteticidades *black*, que os valores centrais desse conjunto de manifestações eram outros, portanto, ressaltar a violência era como reduzir, ou minimizar suas trajetórias no contexto. Posicionamento que fora clara e

firmemente sintetizado por DJ Pita, “a gente não ia pra brigar, era pra dançar e curtir o som”.

Outras questões veementemente evitadas por basicamente todos interlocutores, postura compartilhada também pelos narradores da cena dos anos 1970, eram as que relacionassem o cotidiano em que viviam às ideias de pobreza e precariedade. A maior parte fazia referências pouco detalhadas, sobretudo quando perguntava acerca de supostas tensões, antagonismos e preconceitos entre as populações de Ceilândia e de outras regiões como Taguatinga e Plano Piloto. Boa parte das vezes esses simplesmente negavam a existência dessas práticas, algumas vezes destacavam que os conflitos internos às comunidades eram mais importantes. Certa vez ao perguntar se havia algum tipo de raiva ou rancor dos ceilandenses de menor renda com relação aos “*playboys*”<sup>30</sup> de outras cidades, Levi me respondeu de maneira simples e áspera “*tinha playboy aqui também.*”

Em outro momento cometi uma grande gafe durante a realização de um evento *flashback*<sup>31</sup> para o qual fui convidado a acompanhar todo o processo desde a montagem da ambiência à própria festa. Ao ver a quantidade de caixas de som, a sofisticação do equipamento e o tamanho da parede que as caixas formavam, perguntei ingenuamente a Maguila, “o que os garotos diriam se vissem uma parede desse tamanho?”, balançou os ombros, sorriu com o canto da boca e cutucou Pita como quem diz “ele não sabe o que diz”, ao que responde desdenhosamente: “as paredes dos anos 1980 eram muito maiores”.

Numa outra ocasião, ao chegar acompanhado de Givaldo à casa do DJ Kabeça, conhecido pelo humor sério e por sempre falar o que pensa, fui recebido com grande desconfiança “Ué?! Você curte *black*? Maior cara de *playboy*, você tem cara de quem curte *dance*.” Explico o significado do *dance* e de minha associação ao estilo. Kabeça, um de meus interlocutores mais jovens, teve intensa participação na cena *Miami* dos anos 1990, e me explicou a piada. Nesse período, enquanto o *Miami* era primordialmente escutado por jovens negros, em geral de baixa renda, na mesma época se estruturara um circuito de

<sup>30</sup> Como são chamados os jovens de classe média e média alta que ostentam específicos bens de consumo. Abramovay (2004) destaca a expressão “bodinho”, utilizada no mesmo sentido de *playboy* nos anos 1990, no entanto, com maior carga pejorativa.

<sup>31</sup> *Flashback* ou *Oldschool* são categorias contemporaneamente utilizadas entre os antigos promotores de eventos *black* para definir todo o escopo de estéticas relativas a esses eventos e transitadas entre os anos 1970, 1980 e início dos anos 1990. Acredito que a abrangência de tais expressões, que trazem em si a ideia de *retorno*, revelam certa irreversibilidade no que tange aos reposicionamentos no plano das hegemonias ético-estética das expressões em trânsito no presente. Não é possível chamar as festas em que estas estéticas estão presentes de *funk*, pois no contexto nacional *funk* diz respeito a outras estéticas, tampouco *hip hop*, que também tangenciaria a interpretação a um outro conjunto de expressões musicais. As ideias *flashback*, *oldschool*, “*som das antigas*”, buscam preencher essas ressignificações.

boates dedicadas aos estilos *techno e dance* em Brasília, maciçamente frequentado por jovens brancos de classe média.

Esses eventos indicam que algum nível de antagonismo ou diferenciação existia, mas talvez a grande fuga do tema tenha relação com a ativa participação de *playboys* no final da década de 1980 e início dos anos 1990, em alguns nichos da cena *black candanga*. Antes de apresentarmos parte da trajetória de um deles, DJ Raffa, cabe realizarmos uma reflexão em torno dos processos a partir dos quais determinados trânsitos tecnoculturais produziram profundas dinâmicas no cenário *black* nacional e candango.

## 6 A POPULARIZAÇÃO DOS MEIOS DE PRODUÇÃO CRIATIVA E OS CIRCUITOS NÃO-DOMINANTES DE CONSUMO TECNOCULTURAL

Vianna (1987) narra o impacto do trabalho do DJ Kool Herc ao levar para as ruas do Bronx a estrutura dos sistemas de som jamaicanos a partir dos quais não se limitava a tocar os discos, mas utilizava os aparelhos de mixagem e execução para produzir diferentes efeitos sonoros e novas músicas. Foi um admirador do DJ jamaicano o jovem *Grandmaster Flash* o criador do chamado “*scratch*”, ou seja, “a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical.”(Vianna, 1987, p.47). *Flash* teve papel decisivo na construção do que se chamaria Rap “Rhythm and Poetry”, ou ritmo e poesia, “ao entregar um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música” (VIANNA, 1987, p. 47)

Conforme o autor as práticas do *rap* e do *scratch* não constituíam elementos descontextualizados, ou isolados (VIANNA, 1987, p. 47). Estes compunham, para utilizarmos uma ideia cara ao nosso trabalho, um arranjo ético-estético, o chamado *Hip Hop*, ideia que abarcaria todo um conjunto de manifestações culturais. Como colocado nas palavras de Vianna, o “*rap* é a música *hip hop*, o *break* é a dança *hip hop* e assim por diante” (VIANNA, 1987, p. 48).

O *hip hop* plasma, ou como afirma o autor, “mixa todos os estilos da *black music* norte-americana, mas o fundamental é o *funk* mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, *scratch* e voz” (VIANNA, 1987, p.48). Lançado em 1979, pelo grupo Sugarhill Gang, o primeiro disco de *rap* teve ótima vendagem permitindo que artistas como *Flash* e *Afrika Bambaataa* fossem contratados por selos fonográficos independentes nos anos seguintes. *Bambaataa*, recorrentemente citado por nossos interlocutores, promoveu uma verdadeira revolução tecno-estética não apenas na cena *black* candanga, mas em âmbito mundial.

Nossos narradores obviamente já conheciam a música de caráter eletrônico, vide o sucesso de “*I Feel Love*” de Donna Summer em 1977, todavia o que chamam de “peso” ou intensidade rítmica e dos timbres graves, poucas vezes havia sido experimentado de maneira tão intensa como no caso da música de *Bambaataa*. A radicalidade no uso de técnicas e aparelhos eletrônicos (como baterias eletrônicas, sintetizadores, *mixers*), a força e altura dos graves, os efeitos vocais “robóticos”, e toda a composição estética de modo

geral produzia um clima “espacial” ou “futurista”.(Vianna, 1987, p.49) que foram nas palavras de Givaldo, como “uma porrada nos ouvidos”.

Conforme Vianna, (1987) este estilo seria o de maior sucesso nos bailes cariocas dos anos 1980. Em Brasília, não seria diferente. Inclusive os termos *Hip Hop* e *rap*, só passaram a ser utilizados no contexto candango, de acordo com nossos interlocutores, na segunda metade dos anos 1980, normalmente se falava apenas *funk*, especialmente quando a música era cantada, e no caso do *rap*, muitos usavam a expressão *funk falado*.

Dois aspectos nos chamam atenção na narrativa de Vianna com relação à gênese do fenômeno *hip hop* nas ruas nova-iorquinas, em primeiro lugar, percebemos a intensidade na vigência de uma ética do lazer, evidenciada a partir do esforço em não apenas consumir o lúdico no plano da cotidianidade, mas na expressão de uma pulsão produtiva, essencialmente ativa no intuito de gerar, ou promover momentos de diversão. Em segundo, paralelamente enquanto causas e conseqüências, ou enquanto instâncias ao mesmo tempo possibilitadoras e possibilitadas, encontram-se os processos em que as disponibilidades ou possibilidades técnicas são dobradas, reconfiguradas, transformadas no sentido de produzir novidades que satisfaçam um inesgotável ímpeto em direção ao divertido e ao diverso.

Estas dobras técnicas, no entanto, “vulnerabilizam” o estético ao passar a constituir condição de seu desenvolvimento, e este estético “dobrado” retorna ao plano técnico também o reconfigurando, num ciclo de constantes saídas e retornos. O que está em jogo na total redefinição do produto estético-artístico não é mais apenas a possibilidade técnica de sua reprodução, mas a possibilidade tecno-estética de torcê-lo, picotá-lo, acelerá-lo, configurá-lo e redefini-lo de maneiras infinitas. No entanto, isto não significa uma situação indefinida, visto que, são exatamente aqueles que dominam os meios e o repertório tecno-estético e simbólico-prático, os capazes de realizar tais redefinições. Muito embora as produções se multipliquem quando as possibilidades técnicas de reprodução e posteriormente de construção estética passam para as mãos de cada vez mais pessoas, isto não significa que todos estes resultados tenham chance de se perpetuarem, apenas algumas expressões formalizam-se e logram o êxito de tornarem-se reproduzíveis, intercambiáveis, consumíveis. Não basta deter a possibilidade, mas saber como, onde, quem e o que fazer no interior de específicos mundos de significação compartilhada, no caso dessa pesquisa, o mundo das formas de expressividade *black* no contexto candango.

No que tange ao aspecto da constituição de uma ética contemporânea calcada na ideia do divertimento mediado por possibilidades tecnológicas, Hobsbawn destaca que as formas estéticas da “cultura comum” pautada pela lógica do entretenimento de massas, cada vez mais distantes das formas tradicionais, sobretudo dos anos 60 em diante, passam a acompanhar, “do nascimento até a morte os seres humanos no mundo ocidental – e cada vez mais no urbanizado terceiro mundo” (HOBSBAWN, 2010, p. 495). Tornadas onipresentes, as novas tecnologias emergidas ao longo do século XX não apenas revolucionaram o universo das artes, como passaram a constituir elo fundamental entre indivíduo e mundo (HOBSBAWN, 2010, p. 484).

No bojo desse processo de massificação das mediações tecnológicas e dos conteúdos culturais correspondentes, expressa-se de maneira intensa uma das facetas mais importantes da experiência moderna, pautada, como destaca Kellner (2001) pela “permanência” da novidade, enfim, “do novo sempre mutável, da inovação e da transitoriedade” (KELLNER, 2001, p. 296).

Desse modo, a necessidade de abertura para o novo, para a mudança constante, revela de maneira profunda e cotidianalizada o peso normativo da experiência cultural contemporânea, na medida em que, segundo o autor, a modernidade trouxe-nos também a possibilidade do reconhecimento, ou da consciência de si e, por conseguinte, a ideia mesma da identidade enquanto construto plasmável, modificável (KELLNER, 2001, p. 296).

No entanto, a discursividade, identificada por Kellner (2001) enquanto pós-moderna, articulada em torno da ideia de uma completa fluidez, ou indeterminação no plano das instâncias de balizamento do trânsito subjetivo por uma realidade fragmentária, desconexa, desencaixada, acaba por ignorar o fato de que, instâncias específicas, como a mídia, objeto central de sua análise, afirmam-se de maneira contundente no que concerne à gestão normativa da vivência moderna. Em termos distintos, as potências pretensamente fragmentárias do moderno, tornadas mais agudas em seus desdobramentos ao longo tempo, acabam por converter-se em protocolos normativos, não em fragmentos incompreensíveis e incapazes de produzir consensos em torno de suas formas de exteriorizações.

Numa direção muito próxima, Ortiz (2006) argumenta que a pulverização das vontades revela-se como falsa indicação de um estado indeterminado ou anômico da realidade social. O consumo implica todo um sistema valorativo paralelamente integrador e controlador. Logo, é preciso que estejamos atentos ao fato de que “as exigências objetivas da esfera da produção são assimiladas subjetivamente, sem que os atores sociais tenham uma clara consciência de seus mecanismos. Mas para isso é preciso um aprendizado, uma socialização de determinados hábitos e expectativas” (ORTIZ, 2006, p. 135). Resultado de profundas transformações socioeconômicas, a “substituição da ética do trabalho pela ética do lazer nada tem de natural” (ORTIZ, 2006, p. 136).

Sobretudo na passagem do século XIX para o XX é possível identificar, segundo o autor, uma “indefinição a esse respeito”. A moral do prosaico, do frugal ainda prevalecia em relação à do luxo inútil (ORTIZ, 2006, p. 136). Para que o valor do trabalho fosse superado pela ética do consumo “foi necessário para isso, um enorme esforço de convencimento e socialização” (ORTIZ, 2006, p. 136).

Desse modo, a constituição dos estoques da memória internacional-popular revela-se decisiva na “constituição e na preservação deste universo, ela se revela como instância de reprodução da ordem social” (Ortiz, 2006, p. 136). Para além de garantir a comunicabilidade nos “espaços planetarizados”, “ela confirma os mecanismos de autoridade contidos na modernidade-mundo” (ORTIZ, 2006, p. 136). Para além de um amontoado de logomarcas calcadas na memória dos consumidores, a memória internacional-popular “traduz o imaginário das sociedades globalizadas. Embora as imagens sejam muitas vezes produzidas por determinadas companhias elas ultrapassam a intenção inicial do simples ato promocional” (ORTIZ, 2006, p. 144).

Isto porque, segundo o argumento do autor, quando as grandes companhias põe-se a falar do mundo, “não se está apenas vendendo esses produtos. Eles denotam e conotam um movimento mais amplo no qual uma ética específica, valores, conceitos de espaço e tempo são partilhados por um conjunto de pessoas imersas na modernidade-mundo” (ORTIZ, 2006, p. 144). Grandes corporações e grupos de mídia configuram-se para além da dimensão econômica, “em instâncias de socialização de uma determinada cultura, desempenhando as mesmas funções pedagógicas que a escola possuía no processo de construção nacional” (ORTIZ, 2006, p. 144). Não podendo prescindir, portanto, da administração por parte de instituições específicas, este estoque mnemônico internacional-

popular conforma-se mediante a poderosa articulação entre mídia e empresas. Tais instâncias “fornecem aos homens referências culturais para suas identidades. A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social” (ORTIZ, 2006, p. 144-145).

Expressa-se de maneira clara na perspectiva de Ortiz, o acento à dinamicidade relacional da coordenação cultural do moderno, calcada numa ética, ou numa pedagogia, conformadora de um determinado conjunto valorativo, respectivo ao consumo, expresso via indissociabilidade entre específicas “instâncias administrativas” e a consolidação de um repertório disposicional, constituído nessa articulação, e por conseguinte, dela inseparável atualizador.

No que diz respeito às perspectivas acima apresentadas é forte o acento dado à relação entre macroinstâncias, sobretudo mercadológicas, e a oferta de pertinências sociais no plano da modernidade. Em todas estas interpretações as grandes instâncias produtoras e distribuidoras de bens simbólicos e materiais coordenam os processos, o conduzem e o administram. No entanto, torna-se necessário identificar no contexto contemporâneo, processos em que – muito embora relacionados de diferentes maneiras aos grandes circuitos do entretenimento – constroem-se específicas possibilidades de produção e distribuição de bens simbólicos de diversão e consumo, logo, diferentes expressões culturais, ou “respostas”, para utilizar a ideia de Arce (1999), podem ser engendradas no interior de contextos sociais de profunda exclusão social e econômica. Conforme aponta Vianna (1990, p. 251):

Essas trocas de produtos culturais entre grupos que vivem em localidades distantes do planeta ficam facilitadas com o desenvolvimento cada vez mais rápido dos transportes e dos meios eletrônicos de comunicação. Videocassetes, fax, antenas parabólicas, redes de comunicação por computador: todas essas ferramentas, que estão a cada dia menores e mais baratas, facilitam muito o acesso a informações de todos os tipos, não mais filtradas pelos meios de comunicação de massa, podendo, portanto, atender às necessidades de cada grupo diferente de consumidores. A comunicação de massa pode estar mesmo com seus dias contados.

A arriscada aposta apresentada por Vianna, em torno do fim de paradigma comunicacional de caráter massivo possível a partir da crescente disponibilização dos bens tecnoculturais e da conseqüente segmentação da produção e consumo cultural permitida por esses processo de popularização dos meios de produção e troca de bens simbólicos,

entra em choque direto com concepções tradicionais no contexto da sociologia da cultura de massas.

É corrente a perspectiva de que, no plano da cultura industrialmente produzida, o trânsito entre produção e consumo dá-se por uma via única, em que o consumidor sofre as consequências de uma cultura esquemática, previsível, anti-criativa. A dimensão produtiva não deixa qualquer espaço para a classificação por parte dos consumidores, visto que, tudo fora antecipado esquematicamente, configurando uma “arte sem sonho” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

No ramo da arte para as massas, segundo os autores, tudo emerge da “consciência terrena das equipes de produção. Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117). Desenvolve-se, como já destacado, um gosto pelo esperado, pelo previsível. Já se sabe o fim do filme antes mesmo que terminem e, “ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

O novo encontra-se, conforme Adorno e Horkheimer, excluído na fase da cultura de massas. “A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo em que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126). Nesse sentido, um paradoxo se instaura. Ao mesmo tempo em que nada pode mudar, “nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.126). Pulsão esta que obedeceria ao “ritmo da produção e reprodução mecânica” universalmente vitoriosa, mas que ao mesmo tempo, representa a plena “garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126).

No que diz respeito ao atual desenvolvimento das tecnologias relativas às possibilidades de produção tecno-estética, a argumentação em torno de uma total concentração monopolística do aparelhamento técnico por parte dos grandes grupos privados de comunicação também identificada por Morin (1969, p. 27), certamente, apesar

do ainda claro poder destas grandes instâncias nesse mercado, merece algum nível de revisão.

Com o processo, indicado por Vianna (1990), de barateamento e consequente popularização dos equipamentos e plataformas, sobretudo as digitais, tornou-se cada vez mais fácil gravar, desde um filme a uma música, e igualmente simples, nos dias atuais, divulgar em nível global tais produções através dos canais gratuitos disponibilizados, especialmente, via rede mundial de computadores. Esse profundo incremento nas possibilidades de produção e divulgação, ou o que poderíamos chamar de “massificação dos meios”, certamente exerce forte pressão nos antes exclusivos e altamente concentrados canais hegemônicos dominados dos grandes grupos de comunicação.

Todavia, ao menos até o presente estado das coisas, os “tradicionais” grupos de produção e distribuição cultural global ainda possuem, na maioria dos casos, alto nível de predominância em relação às produções não-dominantes, visto que o acesso ao “grande público”, formado ao longo de décadas pela ação desses conglomerados empresariais (MORIN, 1969), ainda “pertence”, em grande medida, à articulação entre estas instituições balizadoras do entretenimento mundial. Grupos estes que ainda trazem a forte presença de um “jargão”, ou “idioma”, como atentam Adorno e Horkheimer (1985).

Ao lado desta intensa “concentração técnica”, hoje bastante ameaçada, Morin constata a presença de uma correspondente “concentração burocrática” (MORIN, 1969, p. 28). Os aparatos burocráticos dos grandes veículos filtram necessariamente as ideias e criações que lhes são apresentadas. Segundo aquele autor,

[...] a concentração técnico-burocrática pesa universalmente sobre a produção cultural de massa. Donde a tendência à despersonalização da criação, à predominância da organização racional de produção (técnica, comercial, política) pesa sobre a invenção, à desintegração do poder cultural” (MORIN, 1969, p. 28).

Todavia, choca-se com essa tendência “exigida pelo sistema industrial” outra, proveniente da “natureza mesma do consumo cultural, que sempre reclama um produto individualizado e sempre novo” (MORIN, 1969, p.2 8). O próprio funcionamento da indústria cultural se dá a partir da necessidade de permanente conciliação dessa oposição, ou contradição fundamental. Seu movimento opera segundo esses “dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade” (MORIN, 1969, p. 29).

A produção cultural massiva recorre de maneira constante a todo um conjunto de “peças” ou “técnicas-padrão” de individualização dos conteúdos, arranjados e recombinados a partir dessas estruturas. “Também o coração pode ser posto em conserva”, adverte Morin (1969, p. 29). Apesar do recurso a essas técnicas de produção, em dados momentos “precisa-se da invenção” (MORIN, 1969, p. 29). O corpo burocrático precisa dobrar-se e procurar o “original”, ou em termos distintos, o padrão precisa ser “aperfeiçoado pela originalidade” (MORIN, 1969, p. 29). “O padrão se beneficia do sucesso passado e o original é a garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre risco de fadigar enquanto o novo corre o risco de desagradar” (MORIN, 1969, p. 31).

Essa “conexão crucial” entre lógicas distintas, “se opera segundo equilíbrios e desequilíbrios” (MORIN, 1969, p. 31). A vitalidade da cultura de massa consta no contraditório mecanismo de adaptação de seu público a ela e dela em relação ao público, calcado na antítese “invenção-padronização”, onde uma zona de “criação e de talento” precisa emergir “no seio do conformismo padronizado” (MORIN, 1969, p. 31). Visando o máximo consumo possível, ou o que podemos chamar de “grande público”, as produções culturais de massa devem compor-se de uma variedade de referências capazes de abarcar parcelas heterogêneas de público, ao mesmo tempo em que é necessário o estabelecimento de um denominador comum.

O diagnóstico *moriniano* acerca da cultura de massas trazido para um contexto em que esta total concentração tecno-burocrática pode não corresponder de maneira integral à atual dinamicidade do mercado de produções culturais. O fato de que estes meios tecnoculturais passaram para as mãos de uma quantidade anteriormente inimaginável de pessoas, sobretudo se considerarmos o contexto dos anos 1960, em que a primeira edição da obra aqui referida fora publicada, pode nos trazer importantes pistas para a compreensão de algumas estratégias contemporaneamente utilizadas por grandes grupos de comunicação dominantes, ou hegemônicos, para sustentar seu posicionamento e lucratividade.

Ao afirmar a cultura massiva enquanto essencialmente não dogmática, sujeita fundamentalmente às leis do mercado, Morin desvela seu caráter elástico, em que estas instâncias tecno-administrativas que a constituem, frequentemente sujeitam-se aos tabus sociais, mas não os criam (MORIN, 1969, p. 48).

O caso narrado por Martel (2012, p. 131) acerca da estratégia utilizada pelo produtor Berry Gordi da então pequena Motown, é extremamente elucidativo da dinamicidade interna ao sistema comunicacional-entertainmentista que tem por objetivo o público de massas. Foi necessário “enxugar” o componente excessivamente “étnico” do *Rhythm and Blues* (R&B), do *soul* e do *funk* produzido por seus artistas, para que estes se tornassem *mainstream*, ou seja, dominantes no plano geral do mercado musical norte-americano e não ficassem confinados num nicho mercadológico exclusivo para o público negro. Gordi desejava dominar todo o cenário musical americano atingindo o público em sua totalidade. A estratégia ganhou dimensões inesperadas, pois foram poucos os que resistiram ao carisma de artistas como o pequeno Michael, do Jackson’s Five não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo.

O mesmo pôde ser observado com relação aos *gangsta rappers*<sup>32</sup> das costas Leste e Oeste dos Estados Unidos que nos anos 1980 e 1990, iniciaram suas trajetórias realizando modestas batalhas *rap*<sup>33</sup> por diversão pelas ruas de seus bairros nas quais estas pessoas encontravam-se, em sua maioria, diretamente envolvidos com uma série de atividades ilícitas, especialmente as relacionadas aos conflitos de gangues e tráfico de drogas.<sup>34</sup>

Em poucos anos, alguns dos mais talentosos como *Ice-T*, *Ice Cube*, o grupo *NWA*, *Snoop Dogg*, *Tupac Shakur*, *Biggie Smalls*, *Easy-E*, entre outros, gravariam discos, num primeiro momento, por pequenas gravadoras independentes e fariam grande sucesso entre o público jovem e socialmente desfavorecido das periferias norte-americanas. Narrando a vida de crimes, o contexto de exclusão, o mundo do tráfico de drogas, armas, roubos e prostituição num estilo de expressão e numa linguagem absolutamente incompreensíveis para os não iniciados, o *gangsta rap* ganha dimensões inesperadas ultrapassando as fronteiras dos violentos bairros em que transitavam. Mais tarde, boa parte dos pioneiros do estilo assinariam contratos milionários com grandes gravadoras e alterariam de maneira drástica e definitiva o conteúdo de suas composições para temas como festas, carros de

---

<sup>32</sup> Estilo de *rap* dedicado especialmente ao relato do cotidiano dos grupos socialmente excluídos de contextos periféricos, sobretudo com relação à vivência dos diretamente envolvidos com a prática de atividades criminais como roubos, assassinatos e tráfico de drogas.

<sup>33</sup> Numa batalha *rap*, ou batalhas de MC’s (mestres de cerimônias), dois *rappers* competem produzindo rimas de improviso, em geral ofendendo o oponente, até que algum cometa um erro ou seja “derrotado” por rimas aclamadas como superiores pelo público.

<sup>34</sup> A cinebiografia *Notorious* (2009) dirigida por George Tillman Jr., narra a vida do ex-trafficante e *rapper* nova-iorquino Christopher Wallace, assassinado aos 24 anos de idade por membros de gangues rivais da Costa Oeste. A produção é bastante elucidativa do contexto *gangsta rap* do início dos anos 1990, nos Estados Unidos.

luxo, dinheiro, joias, iates, sexo, entre outras temáticas e a própria característica musical pesada e repetitiva do estilo *gangsta* seria alterada para batidas mais suaves e sofisticadas. Atualmente, donos de centenas de milhões de dólares embora ainda considerados *rappers*, vários desses artistas compõe o vasto panteão das celebridades *pop* mais requisitadas do mercado musical americano e mundial.

Os circuitos hegemônicos de produção e distribuição de bens tecnoculturais, como aponta Morin (1969), operam a partir desta tensão entre esquemas tecno-administrativos padronizados e a necessidade de ofertar produtos renovados, logo, é necessário que se incorporem produções, a princípio, circulantes fora desses circuitos já estabelecidos, mas ao mesmo tempo, é fundamental, no objetivo de ampliar o alcance dessas produções que se realize uma média entre a dimensão inventiva destas novas formas e os “modelos congelados” (MORIN, 1969, p. 55), consagrados e financeiramente seguros.

Logo, é bem provável que a aposta de Vianna (1990) numa completa dissolução do esquema “tradicional” da cultura de massas e, por conseguinte, de suas instâncias hegemônicas de produção e distribuição engendrado pela fragmentação dos mercados de bens simbólicos, tornada possível em larga medida pelas dinâmicas técnicas contemporâneas, acabe por revelar-se, embora radicalmente pertinente, visto que estes grupos, principalmente os responsáveis pelo setor musical, vivem o pior momento financeiro de sua história, embora, como destaca Martel (2012), os artistas por elas produzidos e distribuídos ainda exerçam intensa, e ainda pouco ameaçada, liderança simbólica no mercado global, tendo em vista que, eficientes estratégias tem sido mobilizadas para a conservação dessa predominância.

Outro exemplo claro desses rearranjos pode ser encontrado no exame do caso do jovem cantor canadense Justin Bieber<sup>35</sup>. O garoto posta um vídeo caseiro, naturalmente não produzido, ou “amador”, em que canta e toca uma canção *pop*. A performance foi visualizada por algumas pessoas, especialmente por algumas jovens garotas que passaram a replicar o vídeo pelas principais redes virtuais de sociabilidade. Em alguns meses o vídeo possuía dezenas de milhões de acessos em todo o mundo. O *rapper* americano Usher, dono de uma poderosa produtora, reconhecendo o potencial comercial de Bieber, o contrata instantaneamente, produzindo um dos maiores fenômenos *pop* mundiais das primeiras décadas dos anos 2000.

---

<sup>35</sup> Sua história é contada no filme “*Never say never*” (2011), de Jon Chu.

Embora as pessoas que assistiram e distribuíram o vídeo de Justin Bieber já não correspondam ao público “pavloviano” de Morin (1969, p. 48) que, conforme Benjamin (1975), já na era da reprodutibilidade técnica da obra artística, se tornara cada vez mais indistinguível do autor, diferença esta que se torna cada vez menos fundamental, apenas funcional e variável conforme as circunstâncias (BENJAMIN, 1975, p. 24-25), é fato que não fosse o apadrinhamento de um artista e produtor privilegiadamente posicionado no sistema *pop* de produção musical que construiria a ponte para que o jovem artista gravasse nos melhores estúdios e assinasse contrato com uma das maiores distribuidoras do mercado musical mundial, que permitiria que seus discos e arquivos digitais chegassem cuidadosamente bem produzidos<sup>36</sup> a todo o planeta.

Autores como Primo (2010) reconhecem que o “interesse por novidades na internet e a rápida produção e circulação de bens culturais aceleraram o aparecimento e a obsolescência das celebridades midiáticas” (PRIMO, 2010, p. 188). Entretanto, a vinculação entre o sistema do estrelato e a mídia massiva permanece determinante (PRIMO, 2009, 2010)

O próprio surgimento de novas categorias para dar conta da realidade da fama após o advento da internet representaria “fantasias que parecem querer ratificar o imaginário cibercultural. Neologismos como “*microcelebridades*” e “*webcelebridades*” negam justamente o que é necessário no universo do *star system*: audiência massiva ávida por consumir o que é da ordem do espetáculo” (PRIMO, 2010, p. 188).

Nessa direção, ao nos referirmos à cena *black candanga*, certamente temos consciência de que suas produções, embora atravessadas por dinâmicas éticas e tecno-estéticas de caráter global, não ocupou nem ocupa uma posição dominante no sistema cultural candango, tampouco nacional, questões que examinaremos a seguir. Cardoso Filho e Janotti (2006) apresentam uma preciosa definição da relação entre estas produções de caráter segmentado e os setores *mainstream* da cultura de massas:

O *underground*, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo

---

<sup>36</sup> A ideia de produção, nesse sentido, não corresponde à ideia de feitura ou realização, mas de específicos procedimentos de formatação, realizados por equipes técnicas especializadas em produzir, agora em ambos os sentidos, conteúdos assimiláveis pelo maior público possível.

consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado (CARDOSO FILHO; JANNOTI, 2006, p. 3).

Embora distintamente posicionados, os setores *underground* e *mainstream* destacados pelos autores tem por fim o consumo, variado a escala. Com relação à percepção de nossos interlocutores em torno dessas dinâmicas, nenhum deles destaca o momento da cena *black* vivenciada enquanto “*alternativa*”, “*contracultural*”, “*independente*” pois ao contrário, nos lugares em que viviam e nos contextos em que transitavam, especialmente em Ceilândia, as estéticas *black* eram na verdade hegemônicas entre os jovens.

Preferimos a ideia de produções culturais não dominantes ao nos referirmos às estéticas que não alcançam o “grande público” ou o maior nível de visibilidade possível, na medida em que, apesar de atravessadas pelas dinâmicas hegemônicas tanto de ordem técnica quanto ético-estética de produção de conteúdos, integram circuitos paralelos, ou segmentados de realização tecno-estética. Alguns dos exemplos apresentados nos mostram que os circuitos não dominantes podem atravessar as fronteiras de seus nichos de mercado e, sobretudo, conquistarem amplos níveis de distribuição. Entretanto, é preciso considerar que específicos processos socio-históricos podem marcar determinadas cenas e expressões, de modo que estas permaneçam segmentadas, não apenas dirigindo-se a um público específico, mas arranjadas de modo que não ultrapassem esses limites simbólico-práticos. Fenômeno que parece, conforme nossas intensas observações e relatos, dizer respeito à cena *black* brasileira. Competem para esta específica configuração, dinâmicas concomitantemente internas e externas a esses nichos tecnoculturais que buscaremos examinar a seguir.

Após estas reflexões, cabe pensarmos algumas dessas questões no que concerne a específicos desdobramentos que determinados eventos e trajetórias engendrariam no cenário cultural brasileiro identificado à música popular negra norte-americana.

## **7 RÁDIOS, FREESTYLE, ELECTRO, GANGSTA, RAP E MIAMI: O HIP HOP E A EXPLOSÃO ELETRÔNICA NO CIRCUITO DE BAILES BLACKS CANDANGOS**

Em meados dos anos 1980, começam a aparecer programas de rádio exclusivamente dedicados à veiculação de todo um conjunto de estéticas *black* em Brasília. O mais famoso deles, Mix Mania, apresentado pelo DJ Celsão, carioca de Nilópolis, que se mudaria para a cidade em 1984, representou um verdadeiro marco no que tange a uma série de dinamicidades que se processariam no contexto dos eventos *black* pela cidade.

É bastante provável que a divulgação massiva, até então não experimentada por esse conjunto de estéticas e seus respectivos eventos festivos, antes primordialmente divulgados boca a boca, tenha permitido uma forte expansão das casas dedicadas à realização dos “sons”. Se entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, a cena *black* teria se concentrado primordialmente no arranjo Taguatinga-Ceilândia, o imenso sucesso dos programas de rádio, sobretudo o Mix Mania, tocado por Celsão, contribuiriam para uma multiplicação de lugares dedicados às festas *black*.

Celsão não se limitava a tocar o seu imenso acervo musical em seu programa de rádio. Aquele *Disc Jockey* (DJ) circularia por todo o Distrito Federal (DF): do Pandiá – no Setor Militar Urbano (SMU) – à Danny Danceteria – no Gama –, passando pela Sociedade Desportiva Sobradinhense (SODESO) – em Sobradinho –, pelo “Clubinho” – no Guará – e pela Kremilin – no Cruzeiro – e, claro, pelas casas de Ceilândia e Taguatinga já supracitadas (Quarentão, Primão, Paradão, City e Primavera), realizando suas mixagens, ou transições e interpolações de músicas, famosas por sua precisão e perfeição, utilizando o grande prestígio de seu programa e seu vasto repertório para garantir públicos cada vez maiores.

Assim como os DJs das equipes cariocas, Celsão “segurava”, ou não tocava determinados sucessos nas rádios, para que os fãs tivessem de ir aos bailes para escutá-los<sup>37</sup>.

Para além da expansão do circuito de festas *black*, os programas de rádio contribuiriam definitivamente para que toda uma série de novos artistas e estéticas passassem a integrar o repertório de estimas musicais dos participantes dos bailes. Os aficionados pelos estilos tocados por Celsão faziam grandes esforços para participar do

---

<sup>37</sup> Escrito pelo DJ TyDoZ TDZ, morador do Guará e também participante do circuito de bailes black dos anos 1980 e 1990. Cf. Dj TyDoZ (2010).

maior número de eventos possíveis, não importando o lugar de sua realização. Esses garotos e garotas eram conhecidos como “piolhos de som”.

Celsão dispunha de uma coleção de discos invejada por muitos. Cabe recordar a dificuldade de acesso aos bens musicais, sobretudo, os discos importados, inacessíveis pelo preço e raridade, à maior parte dos ativos participantes da cena *black candanga*. Tornou-se prática corrente a gravação de seus programas em fitas cassetes pelos ouvintes. Trocas de fitas e regravações eram constantes, como relatam os interlocutores da presente pesquisa: ao perderem um programa em que alguma novidade havia aparecido, contavam com a ajuda dos amigos para realizar suas cópias particulares.

Alguns interlocutores creditam à Celsão papel central na disseminação de estilos que seriam decisivamente influentes na gestação e concepção das primeiras produções locais emergidas no início dos anos 1990. O principal desses estilos é o já referido *gangsta rap*, que logo se tornou objeto de adoração de muitos ouvintes e participantes dos bailes. Também é creditado a Celsão e outros DJs, intenso papel na divulgação de outros estilos, tais como: *electro-funk*, *freestyle*, *rap* e *Miami bass*, primordialmente eletrônicos, que mudariam não apenas a configuração da cena *black candanga*, mas de todos os circuitos espalhados pelo Brasil, e abririam, mediante inéditas possibilidades técnicas, a possibilidade de que as primeiras produções nacionais do estilo fossem gravadas.

O programa *Mix Mania*, apresentado por mais de duas décadas, tirado do ar apenas nos anos 2000, ocupa lugar definitivo na memória de incontáveis órfãos que lembram com saudade – mitigada por alguns pela audição das velhas fitas cassete com as gravações do programa – da perícia e do exclusivo repertório de Celsão. Tal influência contribuiria de maneira intensa para que novas e profundas dinamicidades ético-estéticas fincassem no contexto *black candango*.

Estava em pleno processo, na segunda metade dos anos 1980 e primeira metade dos anos 1990, uma verdadeira virada nos protocolos de expressão e nos gostos em trânsito pela cena *black candanga*. O movimento *hip hop* e suas múltiplas formas de expressão, ou seja, o *rap*<sup>38</sup> enquanto dimensão musical, o *break*, enquanto estilo de dança, e o *grafite*,

---

<sup>38</sup> Alguns de nossos interlocutores frequentemente referiam-se e aos estilos de música *rap* por *hip hop*, ou referiam-se ao *hip hop* enquanto um estilo musical particular, os mais conceitualmente puristas faziam questão de demarcar a diferença entre o movimento de maneira geral (*hip hop*) e sua forma de expressão musical, o *rap*.

enquanto forma de expressão gráfica, passa a adquirir imenso alcance em todo o contexto candango.

A dimensão da dança seria uma das mais afetadas nesse movimento de reconfiguração das preferências do público. Surgem por toda a cidade grupos de talentosos *b.boys*, ou *breakers*, como são chamados os dançarinos de *break*. Se na década de 1970, já ocorriam diversos concursos de dança *soul-funk*, da segunda metade dos anos 1980 e início dos anos 1990 em diante, Brasília seria tomada por inúmeras competições em que virtuosos dançarinos aliam extrema força física, técnica de dança, flexibilidade e um bom nível de coragem para realizar manobras corporais impressionantes.

A palavra inglesa “*break*” significa literalmente quebrar. Entre os vários estilos dessa dança, os garotos e garotas testam todos os limites de suas articulações realizando giros e saltos dos mais diferentes tipos, dando a impressão de que não possuem ossos, tamanha a agilidade e flexibilidade demonstradas. Não é preciso dizer que os estilos de dança *break* são radicalmente distintos dos estilos de dança *soul-funk* “tradicionais”. Os movimentos acompanham a intensa velocidade do ritmo, agora totalmente eletrônico. Ao contrário dos antigos *funks* executados por bandas gigantescas, a “era *sampler*”, como Levi costuma referir-se a esse período, instaurou de maneira quase irreversível a dominância das bases musicais eletrônicas nesse momento da cena *black* candanga.

Os interlocutores do presente estudo relatam histórias acerca do imenso prestígio que os *b.boys* mais virtuosos possuíam nesse contexto dos bailes; a extravagância dos movimentos, extremamente complexos, atraía a atenção de todos, que geralmente abriam grandes círculos no salão para apreciar a dança e, ao mesmo tempo, permitir que os *breakers* se movimentassem de maneira mais livre. Todos dizem que os melhores faziam extremo sucesso com as garotas, assim como os DJs e donos de equipes.

Rapadura nos conta que a febre do *break* era tamanha que presenciou, por várias vezes, garotos girando no chão em finos papelões colocados sobre as lamacentas ou poeirentas – de acordo com o clima – ruas, então, não asfaltadas de Ceilândia.

Filas eram formadas em frente ao antigo Cine Lara, no centro de Taguatinga, para assistir o filme “*Breakin*”, de 1984, dirigido por Joel Silberg, que circulou pelo Brasil com o título “*Breakdance*”. O filme teve forte influência em diversos sentidos na cena *black* candanga e, muito provavelmente, no contexto nacional, tanto no que tange à incorporação de específicos modos de expressão por meio da dança, quanto no que diz respeito ao

mimetismo de outros comportamentos como gestos, maneiras de andar, formas de se vestir, entre outros, alguns garotos assistiam ao filme dezenas de vezes, principalmente para “pegar os passos” dos *b.boys* americanos.

Outro estilo ou estética musical *hip hop*, que faria extremo sucesso na cidade, especialmente no início dos anos 1990, foi o *Miami Bass*. Marcado por canções de conteúdo sensuais, às vezes sexuais, e uma ritmicidade muito particular, o estilo *Miami*, embora proveniente do mesmo tronco simbólico do *gangsta rap*, dele difere radicalmente. O *Miami*, que emprestaria sua base rítmica para o chamado “*funk carioca*”, tinha fãs ardorosos como o próprio DJ Kabeça. Ao contrário do *gangsta rap* basicamente falado, boa parte dos “*Miamis*” possui estrutura melódica, ou seja, são geralmente cantados. Os interlocutores entrevistados na presente pesquisa afirmam que o *Miami* era sentido como forma musical mais “leve”, divertida, enquanto o *gangsta* possuía uma carga estética “pesada”<sup>39</sup>, pois embora não entendessem o significado das palavras, era possível sentir o tom agressivo com que os *rappers* destilavam sua revolta em forma de rimas e batidas marcadas por intensos graves – no caso dos bailes – quase ensurdecedores. Participantes contam que alguns “loucos por graves” ficavam com os ouvidos colados nas caixas para sentir a “pancada” dos sons no corpo. Sair de um “som” sem um zunido no ouvido era tarefa impossível, especialmente nos famosos “*rachas de equipe*”. É no final dos anos 1980, que uma pequena equipe, que iniciou suas atividades utilizando alguns equipamentos emprestados por amigos, começa a crescer, e destacar-se, sobretudo, nos “*rachas*” e tornar-se sensação nos “sons”. Enquanto provavelmente todas as outras equipes da época encerraram suas atividades em nível profissional, a *Smurphies Disco Club* permanece até os dias de hoje ditando tendências e realizando os bailes *blacks* mais importantes da cidade.

Os *rachas*, que aconteciam inclusive contra equipes de fora de Brasília, como, por exemplo, a Furacão 2000, eram uma verdadeira batalha tecno-estética em nível tanto “quantitativo” quanto qualitativo. Não bastava que o volume do som fosse o mais alto; era preciso que a qualidade, ou como costumam falar os interlocutores entrevistados, que a “limpeza” do som fosse maior e que o repertório escolhido fosse aquele capaz de “enlouquecer” a pista de dança.

---

<sup>39</sup> É comum entre os fãs de *gangsta rap* em Brasília referirem-se ao estilo como “peso”.

Brigas entre fãs de diferentes equipes eram bastante comuns. A afinidade com uma equipe podia se dar tanto por preferências estéticas e também técnicas, ou seja, pelos estilos tocados e pelo “nível” do equipamento apresentado, quanto por questões territoriais. Alguns iam para os bailes “defender” e prestigiar a apresentação da equipe de sua quadra.

Aqui cabe uma importante observação: a maior parte dos fãs de *black music*, nesse período, escutava quase que exclusivamente música internacional, apesar de existirem relatos de que sucessos do *rock* nacional dos anos 1980, também eram tocados nesses bailes *black*, em geral na parte final dos eventos.

Os apreciadores dos diversos estilos *black* deste momento de transição entre a década de 1980 e 1990, sobretudo, os mais técnicos, como Givaldo, assistiram com profundo desdém, e em alguns casos, ódio declarado, a emergência do *funk* carioca de Malboro e companhia. O estilo era chamado pejorativamente de “*funk farofa*”, seja pelo fato de que “profanava” batidas consideradas clássicas da estética *Miami*, como a do artista americano *Battery Brain*, “*sampleada*”, ou em termos distintos, copiada, por nove entre dez *funkeiros* cariocas no início dos anos 1990, seja porque as gravações eram consideradas de baixa qualidade estética e técnica se colocadas em paralelo, no que tange a esses critérios, às impecáveis produções norte-americanas. Vários dos interlocutores aqui entrevistados jamais tocaram *funk* carioca em suas apresentações como DJs e recusam-se a abrir concessões nesse sentido.

Quando perguntado em torno de suas impressões sobre o *funk* carioca, Pita afirma, de maneira peremptória: “DJ de *flashback* não toca baixaria”. Ao entrevistar alguns dos principais interlocutores em grupo, durante a montagem de um evento *flashback* em Ceilândia, foi possível presenciar uma cômica discussão a esse respeito. Maguila defendia uma perspectiva mais eclética e mais aberta com relação ao *funk* carioca: “Pra mim, o que existe é música boa e música ruim! Se for bom, eu toco!”, e assume, diante dos amigos, gostar das músicas de MC Pocahontas, *funkeira* carioca contemporânea. Neste momento, borbulham gargalhadas e protestos, até que Givaldo rebate: “Deus que me livre desse som”.

Muitas das primeiras gravações que ficariam conhecidas como *funk* carioca, carregam nos próprios títulos a palavra *rap*, como por exemplo, o “*Rap das Armas*” e o “*Rap da Felicidade*”, de Cidinho e Doca, ou o “*Rap do Solitário*”, de MC Marcinho, fenômeno que expressa, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, um ambiente de

relativo intercuro entre diferentes estéticas no plano das expressões ligadas à cultura *hip hop*. Mais tarde, observar-se-ia uma completa cisão entre as ideias de *rap* e *funk* no contexto brasileiro.

As primeiras gravações nacionais de *rap* e *funk* carioca (que nesse período não deixava de ser um estilo particular de *rap*) datam de períodos muito próximos entre 1988 e 1991. Os *raps* compostos pelos artistas pioneiros da cena paulista, como Thaíde e DJ Hum, Código 13, MC Jack entre outros, gravados pela primeira vez na coletânea *Hip-Hop Cultura de Rua*, de 1988, seriam certamente considerados lentos e pouco agressivos pelos garotos acostumados ao *rap* nacional contemporâneo e, inclusive, muito parecidos com os *raps* de Cidinho e Doca, pois, em ambas as estéticas, nesse momento inicial, a ética do divertimento não precisava separar-se, no plano do produto estético, de conteúdos denunciativos das mazelas cotidianas dos contextos marcados pela exclusão socioeconômica.

Os desdobramentos subsequentes, constituídos pelas diferentes produções de conteúdos nacionais, processariam um pleno divórcio ético-estético entre as ideias comumente veiculadas de *rap* e o *funk* no Brasil, que num curto espaço de tempo ganharam significados radicalmente distintos no plano nacional e formas de expressão igualmente distintas. Se os estilos *Miami* detêm a paternidade estética do *funk carioca*, o *gangsta rap* americano, especialmente os estilos nova-iorquinos e o californianos, podem ser considerados indissociáveis do processo de conformação do conjunto de expressões musicais que ficaria conhecido pela ideia de "*rap nacional*".

Tal separação é marcada por intensos processos de afastamento estético-moral entre as expressões que passaram a ser identificadas por *rap* nacional e *funk* carioca. De um lado, as práticas definidas enquanto *rap* nacional passam a dizer respeito a temáticas "duras", as letras promovem ideias como a de conscientização coletiva e denúncia dos contextos marginalizados cotidianamente vivenciados pelos produtores e consumidores dessas estéticas. As temáticas do sofrimento, criminalidade, dor, morte, miséria material, abuso das instâncias coercitivas, o tráfico de drogas – para citar apenas algumas –, passam a dar a tônica destas produções; estética que seria, segundo Levi, a expressão da revolta negra.

Enquanto isso, no correr dos anos 1990, o *funk* carioca passa a ter suas composições cada vez mais identificadas pelos aspectos relacionados à sensualidade e sexualidade e aos valores respectivos ao *ethos* contemporâneo hedonístico-diversional de um modo geral (FARIAS, 2011), sem esquecer as variações como o *funk melody*, que, como indicado pela expressão, caracteriza-se por seu caráter melódico e suas letras marcadas por conteúdos românticos<sup>40</sup> e narrativas de situações amorosas, além dos *funks de contexto* ou *proibições* dedicados à exaltação de traficantes e facções criminosas, denominação também utilizada para caracterizar os *funks* cujo tom das narrativas pornográficas alcançam níveis mais extremos, entre outra série de estilos.

O chama atenção em tal processo de bifurcação, ou segmentação dos mercados e circuitos *black* nacionais, e nas específicas configurações regionais desses fenômenos, é exatamente o fato de que não é possível dissociar a dimensão estética de suas produções dos desdobramentos ético-morais que estas repercutem, assim como não é possível desconsiderar o *ethos* a partir do qual esta possibilidade estética pôde constituir-se, engendrando, assim, ciclos de alimentação do estético pelas possibilidades éticas, e do protocolo ético pelos conteúdos estéticos.

Neste sentido, contínuos processos de conformação e dissolução se instauram promovendo periódicas reconfigurações ético-estéticas. Em suma, não se trata de um mero de jogo de palavras com fins puramente retóricos. O que está em questão é o fato de que, ao ouvir um “*Miami*”, mesmo que não se conheça uma só palavra da língua inglesa, “sentimos”, como aponta Givaldo, “o clima da música”; este “clima” é absorvido a partir da estrutura rítmica, do tom de voz do intérprete, da forma como as palavras são pronunciadas, entre outros elementos e estes enquadramentos *permitem* específicas possibilidades expressivas. Afinal, não se dança *funk* ao som de valsa; o mesmo se dá com relação ao *gangsta rap*, diante dos tons graves, da crueza da batida, da agressividade e velocidade com que as palavras são faladas – era impossível àqueles garotos e garotas da cena *black* candanga que a revolta ali contida não fosse compreendida.

O não compartilhamento dos mesmos valores, diretamente expressos pela via estética, entre os públicos do *rap* e do *funk*, ideias aqui tomadas em seus significados no Brasil, ou, por exemplo, entre o público *gangsta* e *Miami*, fez com que para muitas pessoas, já não fosse possível compartilhar o mesmo momento de diversão diante de

---

<sup>40</sup> No contexto carioca convencionou-se chamar os funks românticos, geralmente “*Miamis*”,

tamanho abismo em torno das preferências estéticas e das maneiras de vivenciar ou de estar no baile.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O QUE SE ESPERA DO RAP DE BRASÍLIA

Segundo Tavares (2009; 2010), o processo de formação da cena *Hip Hop* da segunda metade dos anos 1980 em diante, fora marcado, no caso particular de Brasília, por interações e trânsitos culturais entre os jovens de classe média e alta das regiões menos desfavorecidas da capital, como, por exemplo, o Plano Piloto e o Guará, e os jovens das demais Regiões Administrativas (RAs), processo que, de fato, é narrado por alguns dos interlocutores entrevistados na presente pesquisa. No entanto, ao apresentar-lhes o trecho destacado a seguir, todos discordaram frontalmente da afirmação de Tavares (2010, p. 317), a saber:

Os primeiros espaços representativos para as festas com música *funk* e *rap* ocorriam em bairros nobres, como o Lago Sul, num espaço conhecido como “Gilbertinho” e na “Fonte do Bom Paladar”, onde ocorreram os primeiros encontros em torno do *break* e *rap*, que eram reproduzidos nas rádios. Jovens de diversas cidades – Ceilândia, Gama, Guará – se encontravam e estabeleciam contatos e criavam grupos por afinidade em relação ao estilo *hip-hop*.

No referido período, haviam diferentes circuitos e uma profusão de lugares dedicados a tais estéticas em diversas outras localidades do Distrito Federal (DF). A hipótese de uma “condução” desse processo “de cima para baixo” parece bastante questionável.

Todavia, o primeiro disco de *rap* candango foi gravado em São Paulo, pela extinta “Kaskata’s Records”, em 1989: “Raffa e os Magrellos – A ousadia do Rap de Brasília”, por um grupo formado por artistas das RAs do Plano Piloto e Guará.

Cláudio Raffaello Serzedello Corrêa Santoro, o Raffa, filho do maestro Cláudio Santoro, e então morador da Asa Norte, teve, conforme apontam nossos interlocutores, profundo trânsito no contexto dos bailes *black* da cidade nos anos 1980, sobretudo, na região de Ceilândia. Sua equipe de som, “Enigma”, formada em 1986, frequentemente se apresentava nos bailes do Quarentão.

Como destaca Tavares (2009; 2010), a cidade não contava com instâncias de gravação e produção profissionais no final daquela década. É no contexto de início dos anos 1990, que algumas gravadoras, como, por exemplo, a Discovery, começam a surgir na cidade.

Vários discos considerados clássicos do *rap* candango e nacional, foram produzidos por Raffa e gravados pela Discovery. Atualmente, sob nova administração, a gravadora chama-se DiscoveryG1, ainda atuante na produção e gravação de *raps* em Brasília.

Raffa, que estudara nos Estados Unidos da América (EUA) (Universidade de Ohio), já nos anos 1980, detinha vastos conhecimentos das estéticas *black* e dos processos técnicos de produção, gravação e execução musical eletrônica, bem como também dançava *break*. Durante tal período, o *Disc Jockey* (DJ) e dançarino concentraria as atividades de produção musical dos principais grupos de *rap* da cidade, como, por exemplo, o “Câmbio Negro”, de Ceilândia, que gravaria em 1993, o disco *Sub-Raça*, que alcançaria expressividade na cidade e no circuito *black* de outros Estados. Grupos como o “Câmbio”, abririam espaço para que o *rap* crescesse de maneira intensa, sobretudo nas regiões periféricas de Brasília. Para recorrer-se mais uma vez à ideia de Levi, “a expressão da revolta negra” encontrara as possibilidades técnicas e ético-estéticas para sua reprodução. Embora não existam informações exatas acerca da tiragem de discos, segundo Tavares (2010), conta-se com mais de vinte grupos candangos com discos gravados já nos anos 1990. Amorim (1997) aponta cerca de cinquenta grupos de *rap* atuantes na cidade no ano de 1997.

Estas informações demonstram a força com que, durante os anos 1990, Brasília consolidaria sua posição enquanto potência produtora de *rap* no contexto nacional, especialmente, em relação ao estilo *gangsta*. No contexto atual, seria muito difícil especular sobre a quantidade de grupos, que facilmente ultrapassam a casa das centenas, entre amadores, semiprofissionais e profissionais.

Embora extremamente produtiva desde os anos 1990, e consolidada como um dos cenários mais importantes, respeitados e representativos do circuito *rap* nacional até os dias atuais, os artistas da cena *rap* candanga, como já identificado por Tavares (2009; 2010) em relação aos anos 1990, pouquíssimas vezes conquistaram o sucesso financeiro correspondente aos seus esforços e talentos; questão esta que permanece marcante no cenário *rap* contemporâneo da cidade. Ainda hoje, são poucos os artistas que conseguem sobreviver exclusivamente do trabalho com o *rap* em Brasília.

Tendo em vista as referidas constatações, algumas das reflexões acerca da relação entre circuitos e cenas dominantes e não dominantes; “*mainstream e underground*”, merecem ser retomadas.

Ao pesquisar as referências sobre os jovens das periferias do DF e ao movimento *hip hop* nos jornais da cidade entre os anos 1985 e 1994, Tavares (2009; 2010) aponta que este arranjo cultural e suas múltiplas formas de expressão, quando não invisíveis, jamais aparecem nos cadernos de cultura, sendo criminalizadas e relacionadas exclusivamente às práticas violentas e aparecendo apenas nas páginas policiais.

Ao visitar o antigo *site* oficial da Administração Regional de Ceilândia<sup>41</sup> – que conserva o mesmo endereço, mas encontra-se totalmente reformada –, era possível encontrar uma brevíssima sessão referente às expressões culturais na cidade onde, entre outras coisas, afirmava que a localidade, ao longo dos anos 1970 e 1980, não dispunha de opções culturais representativas, sendo uma “cidade dormitório”. Referia-se, no pequeno quadro, de maneira vaga e preguiçosa, a um festival de *rock* que acontecia na região, à presença da matriz nordestina e da Casa do Cantador, e à presença do *Hip Hop*. Todas estas informações concentradas em menos de cinco linhas.

Tamanho descaso governamental com a diversidade e complexidade das múltiplas expressões culturais presentes na cidade de Ceilândia, desde o dia de sua fundação, revela que não apenas entre os anos 1980 e 1990, o circuito de eventos e estéticas *black* ligadas aos jovens de contextos periféricos da cidade eram, quando não criminalizados, negligenciados, mas que estas práticas permanecem até os dias de hoje, e não apenas por parte da mídia, mas realizadas pelas próprias instâncias estatais. O fato é que, após “reformado”, na sessão “Conheça a Ceilândia”, oito curtos parágrafos agora supostamente dão conta da história da cidade<sup>42</sup>. Se antes ao menos um desses parágrafos era dedicado às expressões culturais da cidade, este desaparecera completamente com a organização da página.

As diversas formas de expressão *black* transitadas em Brasília durante mais de quarenta anos, jamais possuíram a visibilidade que o fenômeno do *rock* de Brasília alcançaria na década de 1980. Títulos como o de “capital do *rock*” são reproduzidos há anos pela mídia local e nacional e quando se fala, cotidiana e midiaticamente, em cultura brasiliense, é bem provável que a primeira referência se dê com relação às bandas de inspiração *punk* da cidade que obtiveram enorme exposição e sucesso nacional naquele período e até os dias de hoje, tais como: Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial.

---

<sup>41</sup> Cf. Ceilândia (2012).

<sup>42</sup> Cf. Conheça Ceilândia RA-IX. In: Ceilândia (2012).

Ao assistirmos o filme “Rock Brasília: Era de Ouro”, de 2011, dirigido por Vladimir Carvalho, percebe-se que os participantes dessa cena, além de filhos da elite do funcionalismo público federal, passaram, em pouquíssimo, tempo do completo amadorismo para contratos expressivos com grandes gravadoras atuantes no *mainstream* do mercado nacional e, conseqüentemente, com esquemas de produção e distribuição totalmente profissionais – algo que jamais aconteceu com os grupos e artistas de *rap* candango.

No texto “O DF e a síndrome de vira-lata”<sup>43</sup>, DJ TyDoZ discute a existência de uma profunda crise interna com relação à autoestima dos artistas integrantes do mundo *hip hop* candango contemporâneo. Segundo aquele DJ, em grande medida por parte da ação dos próprios artistas do DF, a cena local – que detêm respeito e representatividade em nível nacional – não consegue convertê-los em análogo sucesso comercial em igual escala, ficando, em muitos casos, presos exclusivamente ao mercado representado pelo contexto periférico de Brasília que, embora imenso e apaixonado pelas estéticas *black*, não consegue remunerar seus representantes da maneira devida. Sequer é possível comparar o nível de visibilidade, recursos financeiros e o posicionamento dominante de toda uma série de grupos e artistas de *rap* paulistas e cariocas, por exemplo, com o lugar ocupado pelos mais tradicionais e representativos grupos e *rappers* candangos na atualidade.

O premiado curta-metragem “Rap o Canto da Ceilândia”<sup>44</sup>, dirigido por Adirley Queiroz e produzido por um dos principais interlocutores do presente estudo, Paulo Rapadura, mostra a dura realidade de alguns dos mais destacados representantes do *rap* candango, como X e Japão.

No entanto, em diferentes oportunidades, alguns destes artistas afirmam que entre o sucesso financeiro e a integridade do *rap* que produzem, preferem escolher a segunda opção. Ou seja, diante da necessidade de abrir mão de determinados princípios tanto éticos quanto estéticos em nome da construção de uma expressividade mais asséptica, “palatável” ou comercial, para alcançar o maior público, estes artistas, na maior parte das vezes, fincam posição e não costumam ceder a qualquer tipo de pressão. Não é raro ouvir nas canções e entrevistas dos *rappers* candangos, o texto explícito ou subjacente, “não fazemos

---

<sup>43</sup> Cf. Dj TyDoZ (2006).

<sup>44</sup> Premiado no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2005, como o Melhor Curta Júri Oficial e Melhor Curta Júri Popular.

som pra *playboy*”. Ou como aponta Kabeça, “é som de maloqueiro<sup>45</sup>, feito pra maloqueiro”.

Entretanto, não há motivos para lamentos. A riqueza não apenas das produções ligadas às estéticas *black* transitadas no contexto brasiliense, assim como a história e a amplitude do circuito de eventos a elas correspondente, que se metamorfoseia ao longo de décadas em múltiplas possibilidades de vivência festiva, não permite que se possa não enxergar novos e igualmente ricos e desafiantes processos em plena realização de complexificação, conformação e transformação de tais expressividades.

Basta andar pelas ruas de qualquer região do contexto metropolitano brasiliense, sobretudo, das comunidades periféricas, e perceber que a *black music* – principalmente àquela relativa às distintas formas contemporâneas, vindas dos mais diferentes contextos internacionais, nacionais e locais – pulsa de maneira violenta e explosiva, sobretudo nas veias dos garotos e garotas das referidas comunidades.

Poucos desses garotos e garotas sabem, mas ao longo de mais de 40 anos, jovens, principalmente negros, vindos de bairros e famílias quase sempre marcadas pela pobreza material, porém munidos de múltiplas referências e gostos tecno-estéticos, em especial pela música popular negra norte-americana, contribuiriam, cada qual a seu modo, para a constituição das condições a partir das quais a região metropolitana de Brasília se transformasse em verdadeira potência nacional no que se refere ao consumo e produção de estéticas *black*.

Pouco sabemos sobre os futuros desdobramentos que estas manifestações terão na região, todavia, se nos pautarmos pelo vigor das atuais dinâmicas e pela experiência acumulada ao longo de décadas de “tradição” dos diversos grupos, equipes, artistas e cenas *black* candangas, é de se crer que a complexidade das tramas e processos em trânsito continuem a compor um campo verdadeiramente infundável de temáticas e questões, e principalmente, uma arena inesgotável de produção de eventos, música e divertimento. Muito embora a dimensão lúdica tenha amplo destaque nas falas de nossos interlocutores e nos próprios conteúdos, ou expressões ético-estéticas referidas, não se pode deixar de lembrar que nem sempre é possível desvincular tais manifestações de todo um conjunto de práticas e contextos marcados pela dor, pela exclusão e pela violência.

---

<sup>45</sup>Forma comumente veiculada em Brasília de referir-se aos pequenos praticantes de atividades criminosas.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, M.; WAISEL FIZ, J.; ANDRADE, C.; RUA, M. G. **Gangues, galeras, chegados e rappers**: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento – Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.
- ALBERTI, V. Narrativas na história oral. In: Simpósio Nacional de História - 22. **Anais eletrônicos**, João Pessoa, ANPUH-PB, 2003. 10f.
- ALENCAR, E. F. Paisagens da memória: narrativa oral, paisagem e memória social no processo de construção da identidade. **Teoria & Pesquisa**, v. XVI, n. 2, p. 95-110, Jul./Dez. 2007.
- ALVES, A. P. Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da *black music*. **Revista Urutaguá**, Universidade Estadual de Maringá, n. 22, p. 31-43, Set./Dez. 2010.
- AMORIM, L. S. **Cenas de uma revolta urbana**: movimento *hip hop* na periferia de Brasília. Dissertação (Mestrado). Departamento de Antropologia. Universidade de Brasília. Brasília, 1997.
- ANDRADE, C. C. **Entre gangues e galeras**: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Departamento de Antropologia. Universidade de Brasília. Brasília, 2007.
- ARCE, J. M. V. **Vida de Barro Duro**: cultura popular juvenil e grafite. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In. **Obras escolhidas**. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1975.
- BOTERO, P. Pistas para la lectura de Ricoeur: aportes de Ricoeur a la teoría de narrativas. Artículo derivado de la investigación. In. **Narrativas del conflicto en zonas locales de Colombia**. 2006.
- BOURDIEU, P. **A distinção – crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2008.
- BROCKMEIER, J. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 16(3):525-535, 2003.
- BRUNER, J. The Narrative Construction of Reality. In: **Critical Inquiry**, 18:1-21, 1991.
- CAMPBELL, C. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2001.

CAMPOS, R. T. O.; FURTADO, J. P. Narrativas: utilização na pesquisa qualitativa em saúde. **Rev. Saúde Pública**, 42(6):1090-1096, 2008.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI, J. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Universidade de Brasília. Brasília, 6 a 9 de setembro de 2006.

CARDOSO, M. H. C. A.; CAMARGO JÚNIOR, K. R.; LLERENA JÚNIOR, J. C. A epistemologia narrativa e o exercício clínico do diagnóstico. **Ciência & Saúde Coletiva**, 7(3):555-569, 2002

CAVALCANTI, M. L. V. C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, 2004.

CEILÂNDIA. Disponível em: <<http://www.ceilandia.df.gov.br>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Conheça Ceilândia RA-IX**. Disponível em: <<http://www.ceilandia.df.gov.br/sobre-a-ra-ix/conheca-ceilandia-ra-ix.html>>. Acesso em: 04 nov. 2012.

COELHO, C. M. Utopias urbanas: o caso de Brasília e Vila Planalto. **Revista Cronos**, Natal, v. 9, n. 1, p. 65-75, Jan./Jun. 2008.

CRUZEIRO. Disponível em: <<http://www.cruzeiro.df.gov.br>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <<http://www.districtofederal.df.gov.br>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

DJ TyDoZ. O DF e a síndrome de vira-lata. 19 de dezembro de 2006. In: **Cultura Hip Hop**. Disponível em: <<http://culturahiphop.uol.com.br/materia/15/o-df-e-a-sindrome-de-viralata>>. Acesso em: 03 set. 2012.

\_\_\_\_\_. DJ Celsão e o fim de uma era. 18 de agosto de 2010. In: **Cultura Hip Hop**. Disponível em: <<http://culturahiphop.uol.com.br/materia/73/dj-celsao-e-o-fim-de-uma-era.html>>. Acesso em: 04 nov. 2012.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia**. Braga: Edições 70, 1980.

ESSINGER, S. Batidão: uma história do *funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FARIAS, E. A cultura popular na fisionomia da economia simbólica no Brasil. **Teoria & Pesquisa**, v. XVI, n. 1, Jan./Jun. 2007.

\_\_\_\_\_. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, p. 647-688, Set./Dez. 2005.

\_\_\_\_\_. **Humano demasiado humano**: entretenimento, economia simbólica e forma cultural na configuração contemporânea do popular. Não publicado. 2011.

FERREIRA, A. C.; GROSSI, Y. S. A narrativa na trama da subjetividade: perspectivas e desafios. **Economia & Gestão**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 120-134, Jan./Jun. 2002.

FROCHTENGARTEN, F. A memória oral no mundo contemporâneo. **Estudos Avançados**, 19(55):367-376, 2005.

GROOVEMIX – Web Music Station. DJ Eugênio. Disponível em: <<http://www.groovemix.net>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice Editora, 1990.

HOBBSBAWN, E. **Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=530010#>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: EDUSC, 2001.

LEAL, B. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (Orgs.). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LIPOVETSKY, G. **El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas**. Barcelona: Anagrama, 1990.

MARTEL, F. **Mainstream - A guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2012.

MARTINS, C. H. S. Os bailes de charme: espaços de elaboração de identidades juvenis. **Última Década**, Valparaíso, CIDPA, n. 22, p. 39-62, Ago. 2005.

MEDEIROS, J. **Funk Carioca**: crime ou cultura? São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2006.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Forense, 1969.

NELSON TRIUNFO. Disponível em: <<http://www.nelsontriunfo.blogspot.com.br>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

NEPOMUCENO, S. **Dos frevos-motocar aos funks-chique:** diversão e consumo nas dinâmicas do *ethos* funkeiro brasileiro. Monografia de Graduação. Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

NÚCLEO BANDEIRANTE. Disponível em: <<http://www.bandeirante.df.gov.br>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

NUSSBAUM, M. C. **Justicia poética.** Boston: Andrés Bello, 1995.

ORIGINAL FUNK MUSIC. Disponível em: <<http://www.originalfunkmusic.com>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

OSPINA, C. A.; GÓMEZ, P. B. Estética, narrativa y construcción de lo público. **Rev. Latinoam. Cienc. Soc. Niñez Juv.**, 5(2):811-840, 2007.

PALOMBINI, C. *Soul* brasileiro e *funk* carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, Jun. 2009.

PORTELLI, A. A Filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.

\_\_\_\_\_. What makes oral history different? In: **The death of Luigi Trastulli and other stories:** form and meaning in oral history. Albany: State University of New York Press, 1991.

PRIMO, A. De narcisismo, celebridades, celetoides e subcelebridades: o caso Tessália e sua personagem twittess. **Rev. Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 7, n. 20, p. 159-189, Nov. 2010.

\_\_\_\_\_. Existem celebridades da e na blogosfera? Reputação e renome em *blogs*. **Líbero**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 107-116, Dez. 2009.

RIBEIRO, R. A. C. Errância e exílio na *soul music*: do movimento *Black-Rio* nos anos 70 ao Quarteirão do Soul em Belo Horizonte. **Rev. Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 154-180, Jul./Dez. 2010a.

\_\_\_\_\_. Resistência e identidade no urbano: a *black music* dita os passos e a apropriação do espaço no Quarteirão do *Soul* em Belo Horizonte. **Revista GeoTextos**, v. 6, n. 1, p. 89-110, Jul. 2010b.

RICOUER, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994. Tomo I.

RODRIGUES, F. S. **O funk como narrativa: uma crônica do cotidiano**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

SILVA, D. G. V.; TRENTINI, M. Narrativas como técnica de pesquisa em Enfermagem. **Rev Latino-am Enfermagem**, 10(3):423-32, Mai./Jun. 2002.

TAVARES, B. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Soc. Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, Ago. 2010.

\_\_\_\_\_. **A discriminação na periferia do Distrito Federal**. Tese (Doutorado). Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

VIANA, L. R. *Funk* no Brasil: música desintermediada na cibercultura. **Revista Sonora**, Campinas, UNICAMP v. 3, n. 5, 2010.

US BLACKS. Disponível em: <<http://www.usblacks.com.br>>. Acesso em: 06 mai. 2012.

VIANNA, H. *Funk* e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

\_\_\_\_\_. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação (Mestrado). Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

\_\_\_\_\_. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://www.wikipedia.com>>. Acesso em: 04 nov. 2011.

ZAN, J. R. A sonoridade da Banda Black Rio. In: **VI Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM**. Buenos Aires, 2005. 16p.

ZILBERMAN, R. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, Set. 2006.