

“TOCA PRA MOSTRAR PRA ELE QUE UM MÚSICO TEM QUE TOCAR” – ZECA DO TROMBONE, TENSÕES RACIAIS E RESISTÊNCIAS NEGRAS EM PROGRAMA DE AUDITÓRIO.

*Rosalia de Moraes Romão da Silva*¹

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre como se articulam os músicos negros contra a postura do jurado branco em programa de auditório no contexto da ditadura civil-militar brasileira. O ponto de partida é a entrevista com Zeca do Trombone, consagrado pela mídia especializada como um dos maiores trombonistas de pistão do mundo. Em seu LP “Zeca do Trombone e Roberto Sax”, de 1977, há o samba-rock “Na cara desse cara”, de Luis Vagner, com letra destinada a José Fernandes, jurado do programa Flávio Cavalcanti, conhecido pelo seu mau humor e arrogância. Entendendo o ritmo citado como um dos espaços de reunião e articulação da música atlântica negra ou afrodiáspórica, tensões raciais, disputas de narrativas e relações de poder são trazidas ao foco através da metodologia da história oral.

Palavras-chave: Zeca do Trombone. Afrodiáspora. Atlântico Negro. Samba-rock. História Oral

**“PLAY IT TO SHOW HIM THAT A MUSICIAN HAS TO PLAY” –
Zeca do Trombone, racial tensions and black resistance in a Brazilian auditorium show.**

Abstract: The article proposes a reflection on how black musicians articulate themselves against the posture of the white jury in a talk show in the context of the Brazilian civil-military dictatorship. The starting point is the interview with Zeca do Trombone, recognized by the specialized media as one of the greatest piston trombonists in the world. On his 1977 LP “Zeca do Trombone e Roberto Sax”, there is the samba-rock “Na cara desse cara”, by Luis Vagner, with lyrics intended for José Fernandes, judge of Flávio Cavalcanti’s TV show, known for his bad humor and arrogance. Understanding the aforementioned rhythm as one of the spaces for meeting and articulating black or Aphrodisporic Atlantic music, racial tensions, narrative disputes and power relations are brought into focus through the methodology of oral history.

Keywords: Zeca do Trombone. Aphrodispora. Black Atlantic. Samba-rock. Oral History

Considerado pela crítica musical internacional² como um dos maiores trombonistas de pistão do mundo, o maior ainda vivo; inventor da técnica de tocar trombone com apenas uma das mãos, Zeca do Trombone (1947-), citado por dez entre dez trombonistas brasileiros da atualidade, possui 55 anos de carreira, acompanhando diversos nomes da música nacional e internacional e com 5 discos em trabalhos solo. O músico teve como auge da sua carreira os anos 1970, quando dividiu o palco com grandes nomes da música negra brasileira, como Wilson Simonal, Tony Tornado, Tim Maia, Carlos Dafé, Banda Black Rio e Gerson King Combo, entre

¹ Doutoranda em História no PPGH da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: rosaliaromao@gmail.com

² ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira – criação e supervisão geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006, p. 279.

outros³. Destacou-se também na década de 1970 pelo seu premiado LP “Zeca do Trombone e Roberto Sax”, ao lado de Roberto Sax, gravado em 1976 e lançado pelo Selo Pirata, em 1977⁴.

A ideia de gravar o disco surgiu em 1976⁵, ao fazer uma temporada de quarta a sábado na tradicional casa de shows “O Beco⁶”, em São Paulo, onde Zeca e Roberto abriam e, posteriormente, tocavam nas apresentações de Wilson Simonal, irmão de Roberto⁷. O produtor da casa, que também era produtor de TV, Abelardo Figueiredo⁸, os viu, pois gostava das suas performances irreverentes, e os colocou em substituição à Orquestra Tupi, que era a atração anterior. O sucesso atraiu artistas e outros produtores musicais, como Arnaldo Saccomani⁹ e Cesare Benvenuti¹⁰. Encantados, no fim do show, os produtores procuraram por Zeca e Roberto. Saccomani convidou os dois para gravarem um disco, pois “estava encantado com o movimento da música negra tocada por músicos negros no Brasil”¹¹. Saccomani havia começado a produzir em um selo do empresário Aurino Araujo, irmão do cantor Eduardo Araujo, chamado Pirata, ao que Zeca respondeu: “Ih, caramba, começamos bem hein?! Hora de resgatar os nossos tesouros¹²” O repertório seria inteiramente de música black, expressão utilizada pelo produtor já à época, e teria a livre escolha dos músicos. Ambos toparam na hora e também negociaram assumir os vocais do LP¹³, pedido prontamente aceito.

³ Idem, 2006, p. 279.

⁴ O disco foi remasterizado em 2019, com nova edição em 2020 pela Mad About Records, de Portugal.

⁵ Informações sobre o contexto do disco coletadas em entrevista com Zeca do Trombone, no dia 18-07-2021.

⁶ Mais sobre o Beco e sua história em CAPASSO, João Cláudio. O “Beco” - A maravilha dos anos 60
Autor(a): João Cláudio Capasso <<http://saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/6231/O%2BBeco%2B-%2BA%2Bmaravilha%2Bdos%2Banos%2B60>> Acesso em 29-07-2021.

⁷ Zeca propõe a Roberto Simonal que use no disco “Roberto Sax”, para “sair da sombra do irmão”. Depoimento de 18-07-2021.

⁸ Abelardo Figueiredo (1931-2009), responsável pela profissionalização do showbiz brasileiro, foi produtor de musicais e diretor de redutos históricos da badalação entre as décadas de 1960 e 1980, como o Urso Branco, O Beco e o Palladium. Para saber mais, indico a leitura de FIGUEIREDO, Monica. Abelardo Figueiredo – O Show Não Pode Parar. São Paulo: Sapucaia, 2018. Zeca do Trombone narra – e é endossado por Monica – que Abelardo e sua esposa Laurinha recebiam os músicos após a apresentação no Beco, na casa da rua Atlântica, no Jardim América.

⁹ Arnaldo Saccomani (1949-2020) foi um produtor musical de Rita Lee, Elis Regina, Fábio Junior e Tim Maia, entre outros. Sua carreira também teve passagens por programas de jurados, como Ídolos e Astros, no SBT. Para saber mais sobre a discografia produzida por Arnaldo Saccomani, acessar o site do Instituto Memória Musical Brasileira <<https://immub.org/compositor/arnaldo-saccomani>> Acesso em 29-07-2021.

¹⁰ Produtor de diversos artistas brasileiros, como Secos e Molhados, Ney Matogrosso, Tom Zé, Edu Lobo, Dori Caymmi, Guilherme Arantes, Tony Tornado, Novos Baianos, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Dominginhos, Fafá de Belém, Bebeto, Boca Livre, entre outros. Para saber mais, acessar o site <<https://www.cesarebenvenuti.com.br/>> Acesso em 29-07-2021.

¹¹ Depoimento de Zeca do Trombone em sua residência quando entrevistado por mim em 18-07-2021.

¹² Depoimento de Zeca do Trombone em sua residência quando entrevistado por mim em 18-07-2021.

¹³ Zeca relata em depoimento em sua residência quando entrevistado por mim em 18-07-2021, que Elis Regina, frequentadora d’O Beco e testemunha ocular do encontro, disse ao dois “por que vocês não cantam? Afinal, todo mundo está cantando” e ambos sentiram-se estimulados a encarar os vocais do LP.

Gravado em 1976 e distribuído em 1977 pelo estúdio Pirata, com produção de Araujo, Benvenuti, Sacomani e Guido Bianciardi e com arranjos de Deuzette Menezes, Dijalma Mellin, Roberto Sax e Zeca Do Trombone, O LP contou com a arte de Mark Foto e com os músicos Ari Dias (bateria), Deuzette Menezes (piano), Lúcio Nascimento (baixo), Macumbinha (guitarra), além do sax do Roberto e do Trombone do Zeca.

Chama atenção o eclétismo do repertório do LP, inclusive do próprio Saccomani que, ao confrontar o Zeca com “pensei que fossem fazer um som mais parecido com os dos norte-americanos”, recebeu como resposta “Tem que ter samba, cara, sou um preto brasileiro, sou carioca e a nossa música preta brasileira é assim”¹⁴. Há blues, funk, jazz, soul, mambo, calango, samba, um toque de coro gospel e o nascente samba-rock, representado pela música “Na cara desse cara”, de Luís Vagner¹⁵.

O objetivo do texto é analisar a forma como ocorreu a resistência negra musical no período da ditadura civil-militar. Ressalto a importância, nos dias atuais, de acessar essas informações, sobretudo em um contexto de pandemia, no qual 570 mil famílias se despediram de seus entes queridos diretamente pela Covid-19 e, outras, pelos resultados indiretos do período, como o próprio Luís Vagner¹⁶. Entendo nesse momento que as trocas e informações estabelecidas através da entrevista com o músico Zeca do Trombone são fundamentais para estimular o entendimento das representações musicais de maneira afirmativa, antirracista e que valorize a história e as culturas afrodiáspóricas, colocando os holofotes sobre esses músicos, suas reuniões, tensões, lugares e também o seus orgulhos, autoestimas e o reconhecimento dos seus talentos.

Metodologicamente, utilizo nessas linhas os textos da historiadora Verena Alberti, que validam a história oral como técnica de produção das fontes históricas, “de saída, quando da

¹⁴Depoimento de Zeca do Trombone em sua residência quando entrevistado por mim em 18-07-2021.

¹⁵ Na contracapa do LP, Vagner está grafado com “W”, assim como na música em que Jorge Benjor fez para ele, “Luis Wagner guitareiro”, que fecha o disco “Bem-vinda, amizade”, lançado pela Som Livre em 1981. A letra diz o seguinte: NA CARA DESSE CARA (LUÍS VAGNER): É doente do ouvido esse cara/ Não escuta nada/ É doente do ouvido esse cara/ Não escuta nada/ É doente do ouvido esse cara/ Não escuta nada/ Acho que na cara desse cara tem/ Duas bocas e um ouvido!/ Acho que na cara desse cara tem/ Duas bocas e um ouvido!/ Sabe comé, sabe como é que é/ Quero ver todo músico tocando/ Todo mundo escutando/ Sem essa de julgar/ Quem são vocês?/ Vivendo e aprendendo!/ Quem são vocês?/ Vivendo e aprendendo!/ Quem são vocês?/ Vivendo!/ (“Toca, baterista. Toca pra mostrar pra ele que um músico tem que tocar”)/ Acho que na cara desse cara tem/ Duas bocas e um ouvido!/ Acho que na cara desse cara tem/ Duas bocas e um ouvido!/ (“Mas esse cara é um tremendo copo de leite, hein? Tremendo corta-barato!”)

¹⁶É importante destacar que entre as sequelas da má gestão do combate à Covid, estão o fechamento de casas de shows, de trabalho aos músicos e de falta de recursos à cultura pelo governo federal, fatores que atingiram diretamente Luís Vagner, com dois AVCs, em 09 de maio de 2021. Para aprofundamento dessa questão, sugiro o importante trabalho de SANTOS, Márcia Pereira Alves dos; NERY, Joilda Silva; GOES, Emanuelle Freitas; SILVA, Alexandre da; SANTOS, Andreia Beatriz Silva; BATISTA, Luís Eduardo; ARAUJO, Edna Maria de. *População negra e Covid-19: reflexões sobre racismo e saúde* no link <<https://www.scielo.br/j/ea/a/LnkzjXxJSJFbY9LFH3WMQHv/?format=pdf&lang=pt>> acesso em 02-08-2021.

própria escolha do entrevistado como pessoa importante a ser ouvida a respeito do assunto estudado” (ALBERTI, 2005, p. 8.)¹⁷.

A partir da entrevista com Zeca do Trombone e suas memórias, acessei imagens, biografias, entrevistas em mídias sociais, matérias de jornais impressos e online. E, além das fontes primárias, trabalhos já produzidos academicamente me auxiliaram a rastrear e validar essas fontes. As entrevistas com o músico são o ponto de partida e não o de chegada das observações: a partir dos seus relatos pessoais, compreende-se em que conjuntura se insere a sua narrativa, em seus modos de viver e ser, enquanto músico negro na década de 1970.

Verena Alberti destaca ainda a possibilidade da história oral “documentar as ações de constituição de memórias¹⁸. Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas” (ALBERTI, 1996, p. 5). É uma observação importante, como é importante frisar que não é intenção do artigo construir uma memória militante de Zeca do Trombone e dos músicos afrodiáspóricos da década de 1970. Também não é intenção construir um embate à memória oficial. A intenção é fazer repousar as memórias de Zeca em um campo ainda desconhecido e pouco explorado pela historiografia: a ação protagonista dos músicos, falando em primeira pessoa: seus relatos, suas memórias, suas maneiras de enxergar as representações, buscando ir além da história dos acontecimentos, tecendo o caminho da história da memória desses acontecimentos. Porém, essa maneira particular de passado nos liga historicamente a experiências atlânticas negras ou afrodiáspóricas, que acessam memórias translocais e transglobais, individuais e coletivas.

Chamo nessas linhas de Afrodiáspora o fenômeno mercantilizado do deslocamento forçado dos povos africanos pelo mundo, através do tráfico transatlântico, deslocamento esse que expande os modos de vida, formas de organização política, cultural, social, religiosa, linguística e de trocas e bricolagens identitárias. Tenciono a partir do fenômeno as conexões entre os países da afrodiáspora nas manifestações culturais e, nesse artigo, as relações que têm como pano de fundo o samba-rock.

Stuart Hall (2003), o marco teórico dessa discussão, afirma que a expressão “diáspora” é original dos estudos judaicos e tem a ver com migração forçada de judeus. Porém, a partir do

¹⁷ Fernanda Crespo (2016) também nos auxilia a pensar em como as histórias orais selecionam memórias e como nós também selecionamos estas memórias. Assim como a autora (2016), pretendo buscar na experiência particular, traçar paralelo com experiências mais gerais. CRESPO, Fernanda Nascimento. *O Brasil de Laudelina: usos do biográfico no ensino de história*. Dissertação (Mestrado Profissional em Rede Nacional PROFHISTORIA) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, 2016.

¹⁸ Para aprofundar o tema Memória e história, utilizei POLLAK, Michael : “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992. e “Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

século XIX, em um amplo debate de autores negros, há uma aproximação da experiência judaica por africanos na modernidade. O autor continua dissertando a afrodiáspora como um produto da modernidade europeia que fratura essa modernidade por dentro: aproximadamente 11 milhões de corpos são trasladados de África às Américas – e desses corpos, 5 milhões tem como destino o Brasil. Os processos culturais são experimentados pelos corpos nos tumbeiros e trazem consigo não apenas o DNA, mas uma forma de significar o mundo. Tem, portanto, um caráter político: há dor, há migração forçada, mas também há o estabelecimento de uma comunidade afetiva. Portanto, posso entender que, para além de um conceito explicativo, opero a minha vida, enquanto pessoa-historiadora negra nesse conceito, assim como os músicos negros afrodiaspóricos, ao longo dos tempos ou, nas palavras de Hall, “não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo sujeito imaginado está sempre em jogo” (HALL, 2003, p. 26).

Enquanto Stuart Hall define cultura afrodiaspórica como um revisitar das identidades negras, Paul Gilroy define o conceito de Atlântico Negro, onde as heranças culturais são redefinidas na luta cotidiana, na luta pela própria existência, na produção de uma cultura que também é política negra e popular. A produção cultural é reconhecida como um fenômeno afrodiaspórico, ou seja, como uma maneira de resistir, de enfrentar, de combater. As relações transculturais negras, sob a perspectiva de Gilroy (2017), entrelaçam perspectivas e interesses dos povos negros descendentes da diáspora artisticamente ao redor do mundo. Zeca do Trombone e a música negra brasileira, que “é ao mesmo tempo, produção e expressão dessa transvalorização de todos os valores precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo” (GILROY, 2017, p. 94), construída, elaborada, vivida e “criada debaixo do nariz dos feitores” (GILROY, 2017, p. 96) da década de 1970, no entendimento de que a “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (GILROY, 2017, p. 129), e que até os dias atuais representa o alicerce e a ponte das resistências negras, podem nos dizer muito sobre o seu tempo e suas relações conectivas culturais com o Atlântico Negro.

Enquanto historiadora cultural, a partir Gilroy, prossigo na percepção do Atlântico Negro enquanto unidade de análise e as relações estabelecidas no Atlântico, transnacionais e interculturais, como perspectivas de avanço na discussão, incluindo Martha Abreu como imprescindível na análise da emergência da história da cultura negra brasileira como direito e como transformação política¹⁹. A autora pensa nas memórias da escravidão no tempo presente

¹⁹ Keila Grinberg também auxilia no acesso a personalidades negras em protagonismo no trabalho GRINBERG, Keila. *O Fiador dos Brasileiros. Direito Civil, Escravidão e Cidadania no Tempo de Antônio Pereira Rebouças*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 2000.

que se refletem na música, aprofundando ainda mais a discussão ao pensar em cultura negra como importante para pensar o racismo, não somente na questão da intolerância, da desigualdade posta e traduzida na guetificação e na repressão, mas no fazer cotidiano resistente e antirracista, ecoado em festas, literaturas, religiões e música. O campo cultural para a autora é manifestação de resistência, que resulta em construção de valores, de ideias, de autoimagens e percepções identitárias positivas²⁰.

Através de Martha Abreu, Paul Gilroy e Stuart Hall, penso, por exemplo, que as trocas transatlânticas musicais que se intensificam sobretudo entre os anos 1960 e 1970 servem de base para a renovação musical mundial e que, apesar da variedade de expressões musicais afrodiáspóricas, o protagonismo e ação política desses músicos foram muito pouco reconhecidos. Seus talentos, subjugados pela aculturação, pelo silenciamento e pelo apagamento, e a sua produção musical, considerada exótica, divertida, infantil e marginalizada²¹ em programa de auditório nos indagam a duas questões que as análises abaixo suscitam responder: 1) por que os músicos negros são invisibilizados na década de 1970?; 2) O que os músicos negros brasileiros têm a nos dizer sobre o seu tempo e as relações com a música afrodiáspórica enquanto resistência antirracista – no campo da articulação frente às tensões raciais, disputa de narrativas e relações de poder estabelecidas?

Ao primeiro questionamento, parto da premissa, influenciada por Amanda Alves (2010), Lélia Gonzalez (1982) e Thula Pires (2018), de que a Ditadura Civil-Militar brasileira adotou ideologicamente o mito da “democracia racial”²² na tentativa de neutralizar as articulações do movimento negro brasileiro, marcadamente influenciado e inspirado pela luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, com ênfase em Martin Luther King, Malcom X e pensadores negros marxistas, e também pela luta pela independência dos países africanos, prioritariamente os de língua portuguesa, como Angola, Moçambique e Guiné Bissau.

Os artistas negros brasileiros posicionaram as suas atuações ao utilizarem suas músicas como forma de denunciar o preconceito. Para Pires (2018), essa articulação negra “coloca em xeque externamente a imagem que o Estado pretendia cultivar – de paraíso racial” (PIRES,

²⁰ A historiadora desenvolve um importante trabalho ao dialogar em suas escritas com diversas ciências e temas de pesquisa, partindo de uma análise da lei 10.639/2003²⁰, emergente, por sua vez, dos movimentos negros e sociais que ampliam toda a sua pesquisa histórica. Abreu auxilia na reflexão de que o tema desse artigo é música negra e antirracismo e, mais do que isso, é a construção de uma história das dimensões do racismo sobre esses músicos. Para saber mais, ler ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Scielo, editora da Unicamp, 2017.

²¹ Características impostas aos músicos do séc. XIX e início do XX e estudadas por Martha Abreu (2017) e que podemos utilizar como categoria de análise também aos músicos da década de 1970.

²² Expressão mítica fundadora da identidade nacional vinculada a Gilberto Freyre (FREYRE, 1923), quando em seu livro “Casa Grande e Senzala”, sugere uma harmonia entre as três raças presentes no território brasileiro.

2018, p. 1062), pois desafia esse paraíso e, por esse motivo, era reprimida em seus enfrentamentos, assassinada ou reduzida às favelas e subúrbios (PIRES, 2018, p. 1059). No meio cultural, as resistências eram sentidas, sobretudo, pela vestimenta e cabelos, especialmente com o Movimento Black Soul²³, que “começou com o DJ Big Boy. Nesse movimento surgiram a Banda Black Rio, Gerson King Combo, União Black, Tim Maia e outros”. (PIRES, 2018, p. 1060).

O trabalho de Pires (2018) auxilia a entender que, ao lançarmos um olhar racializado sobre o período, podemos conhecer “atores políticos combativos e historicamente ignorados” (PIRES, 2018, p. 1076). E, dentre esses atores, está Zeca do Trombone. O trombonista fala para a comunidade acadêmica, para si e para os músicos que fizeram/fazem parte do seu ciclo, situando-se na ponte entre a história e memória do vivido. Em um ano pandêmico, recolhido em sua casa, no bairro de Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, com riqueza de detalhes, em linguagem divertida, coloquial e espontânea, segue, portanto, o seu depoimento:

Pergunta –Como chegou ao repertório a música “Na cara desse cara”?

Zeca do Trombone –Foi interessante. A gente saía dos shows e se encontrava em um restaurante de São Paulo, o Gigetto. Os músicos vinham de diversos lugares. Vinham os que tocavam com a Lenny Andrade, os que tocavam com Benito de Paula, os que tocavam com o Bebeto e rolava aquele encontro. Em um desses dias, pensando no disco, estávamos uma mesa grande, com 8 a 10 pessoas. A Lenny estava com a gente, em outra ponta da mesa, com o namorado dela na época, o baixista Alex. Às vezes falávamos todos ao mesmo tempo e ninguém se escutava. Quem chegou foi o Luís Vagner, o nome artístico dele era guitarrista. Ele era do sul, tem inúmeras músicas gravadas. Ele tinha o apelido de Macaquinho. O Luís tocava com o Bebeto, que já era bem conhecido em São Paulo, tocava no Ibirapuera, mas no Rio não era tanto. O Luís chegou do show do Bebeto, tinha chegado de lá, dessa casa. Conteí que começaria a gravar um disco e queria gravar uma música dele, e ele marcou comigo no hotel no dia seguinte às 11 da manhã – o hotel era bem conhecido e localizado. O time do Palmeiras ficava hospedado ali. Tive que acordar o Roberto, que estava em sono profundo – bebia muito. Eu só bebia cerveja, Roberto misturava tudo. Igual ao Simonal, bebia de tudo. Roberto não queria acordar. Então fui de pijama ao seu apartamento e disse “Bora, temos que trabalhar, Macaquinho está aí e você com a cara toda amassada”. Pedimos um café no meu apartamento. O Macaquinho começou a tocar “Na cara desse cara”. Na época, existiam uns programas de televisão, com jurados, e tinha um cara que ficou bastante famoso, que era o José Fernandes, que inclusive “tocava piano” (risos irônicos). Esse cara metia o pau. Tinha a Marcia Windsor, que era simpática e ele era o contraponto. Macaquinho nos mostrou a letra falando desse jurado e ele modificou um pouco a letra pra ficar mais direcionado a ele como júri – “é doente do ouvido esse cara. Não escuta nada!”. O macaquinho fez a letra pra detonar esse cara que não entendia nada sobre as músicas

²³ Movimento musical negro brasileiro com forte influência na música afro-americana a partir dos anos 1960, inspirada em líderes como Martin Luther King e Malcolm X e também de pensadores africanos. Não somente a música, como a dança, os cabelos e a vestimenta representavam uma retomada e consciência crítica das raízes afrodiáspóricas.

DOSSIÊ CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÃO: CAMINHOS E PERSPECTIVAS & VARIA

que estavam surgindo. Quando gravamos a música, colocamos nossas frases, como “Toca, baterista, toca pra mostrar pra ele que músico tem que tocar”.

Pergunta –Então essa frase e o diálogo final “Esse cara é um tremendo copo de leite/ um corta barato”, não faziam parte da letra inicialmente?

Zeca do Trombone –Não. Ele não entendia nada do nosso movimento e queria julgar. Falava que era tudo uma bagunça.

Pergunta –E o que vocês quiseram dizer com “copo de leite”?

Zeca do Trombone –Copo de leite era uma gíria da época para falar de julgamento: quando você não entende nada, quando está adoecido, toma um copo de leite que corta o efeito.

Pergunta –Então, por trás da expressão “copo de leite”, há uma linguagem racial presente?

Zeca do Trombone – Sim. Por ser branco, ele não entendia o que queríamos dizer com a nossa música, fazia diferente do Saccomani. Ele estava tentando embranquecer nossa música. Um tremendo corta barato, pois tentávamos nos divertir. O José Fernandes era do programa Flávio Cavalcanti. Um dia eles nós pegamos um voo juntos, eu e Roberto e o restante da banda do Simonal. Nós dávamos risadas no avião e provocávamos e dizíamos uns para os outros “não gostou, fala mais alto”. Não sei se ele se chateou naquela hora apenas pela bagunça ou se já estava incomodado antes com a repercussão da música e se sabia que era direcionada a ele. Ele escrevia em um jornal do Rio e saiu no jornal, na coluna dele algo dizendo que o Simonal precisava disciplinar os seus músicos que faziam bagunça no avião.

No tentamento de “valorizar aquilo que a entrevista, ou o trecho da entrevista, documenta”²⁴ (ALBERTI, 2012, p. 164), inicialmente significamos o restaurante Gigetto como o espaço de reunião de diversos músicos, vindos de diferentes partes do país, traduzindo uma bricolagem musical e pensando nas articulações, influências e perspectivas, afinal, “nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (HALL, 2003, p. 30).

Tradicional na cidade de São Paulo, fundado em 1938, o Gigetto abrigou anseios e dúvidas de diversas gerações. Seus frequentadores, sobretudo na década de 1970, eram dos mais variados: jogadores de futebol, jornalistas, músicos, literatos, playboys e socialites e, segundo o jornalista Antonio Contente, “entre as paredes do restaurante o que se conspirou contra o regime não está escrito em nenhum gibi. E é provável que de lá tenham saído, para execução de planos contra o golpe, pessoas que hoje recebem, todo mês, polpudas ‘bolsas ditadura’²⁵”. O jornalista narra ainda que a década de 1970, período em que editoras de jornais e revistas, emissoras de TV e festivais de música proliferavam, tinham no Gigetto, localizado no período na rua Avanhanda, o seu espaço de confraternização, socialização e reflexão sobre o

²⁴ Durante todo o artigo, ainda por sugestão de Alberti (2012), utilizei as frases de Zeca do Trombone a serem analisadas em itálico, para destacar as informações recebidas pelo mesmo entrevista em sua residência, em 18-08-2021.

²⁵ Matéria do jornal Correio Popular, de 14 de outubro de 2013, de CONTENTE, Antonio. Por ali trafegavam histórias <https://correio.rac.com.br/2013/10/ig_paulista/107038-por-ali-trafegavam-historias.html> Acesso em 04-08-2021.

momento experienciado. Esse ponto, encontramos na narrativa de Zeca, a *gente saía dos shows e se encontrava em um restaurante de São Paulo, o Gigetto*. O restaurante, ponto de encontro não somente da *intelligentsia* paulistana, era também ao lado de espaços como

o Teatro de Arena, o bar Redondo, o Cine Bijou, o restaurante A Baiúca, (...) a biblioteca municipal Mário de Andrade e a própria Faculdade de Filosofia da USP (...) um intenso diálogo com a comunidade e contribuíam para a formação política dos intelectuais e cidadãos que por ali circulavam (BIAZO, 2017, p.80).

Faz-se importante pensar que o engajamento dos artistas que frequentavam o Gigetto era dos mais variados, mas Zeca traz o diálogo, em uma mesa, onde *muitas vezes todos falavam e ninguém se escutava*, dos ritmos considerados afrodiáspóricos: *vinham os que tocavam com a Lenny Andrade, os que tocavam com Benito de Paula, os que tocavam com o Bebeto e rolava aquele encontro*. Lenny Andrade, com formação em conservatórios de música brasileiro, europeu e estadunidense, representante do movimento cultural consolidado no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, de aproximações entre o samba, o jazz e a bossa nova – inclusive, considerada pelos críticos a maior cantora de jazz do Brasil²⁶, Benito di Paula, cantor fluminense e principal símbolo do samba paulista²⁷ e Bebeto²⁸ que, na narrativa do Zeca, ainda não era conhecido no Rio de Janeiro – para onde se muda dois anos depois, em 1978, e ao lado de Os Devaneios e Copa Sete e fomenta o samba-rock nos bailes cariocas do início da década de 1970 – ritmo que também era conhecido como balanço no Rio e como suingue no Sul, ao

²⁶ Para saber mais sobre Leny Andrade (1943-), recomendo os livros AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008. 2ª ed. Esteio Editora, 2010. 3ª ed. EAS Editora, 2014; COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: Uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018; RIBAS, Regina. *Leny Andrade: Alma mia*. Coleção Aplausos. Imprensa Oficial. 2012, frutos de intensa pesquisa sobre a vida e a obra da artista.

²⁷ Benito di Paula (1943-) é ainda hoje o 5º maior vendedor de discos do Brasil. Iniciou a carreira como crooner e tem composições traduzidas em diversas línguas. Para saber mais sobre a vida e a obra do artista, sugiro os livros ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB, a história de um século*. Rio de Janeiro: Atracões Produções Ilimitadas/MEC/Funarte, 1997; ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003; AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008. 2ª ed. Esteio Editora, 2010. 3ª ed. EAS Editora, 2014; CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso - Uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, S/D; COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2002 e MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular*. 1 v. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1977.

²⁸ Bebeto (1947-) nasce no Braz, inicia a sua carreira no Ibirapuera, mas consolida-se como grande artista nacional no Rio de Janeiro. É um dos “amigos mais chegados” de Zeca, segundo o próprio. Para saber mais sobre o artista, acessar os livros ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006; e AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008. 2ª ed. Esteio Editora, 2010. 3ª ed. EAS Editora, 2014. Recomendo também a entrevista de Bebeto concedida a Ulysses Gaspar no canal “História da música”, em 28-11-2017.

<<https://www.youtube.com/watch?v=gyJ1x1YUVh4>> Segundo o Bebeto, não se cantava música popular nos bailes na década de 1970. Tocava-se muito rock. O samba-rock com o bibop “Mistura do samba com o rock” chega como uma música suingada. E ele – Bebeto – junto a Benjor fazem esse estilo, com “samba esquema novo”.

lado de Jorge Benjor e de instrumentistas como Luis Vagner. Em pesquisa nas plataformas Capes e Scielo, encontrei 5 trabalhos que trazem o samba-rock como tema²⁹: os trabalhos focam na coexistência rítmica do soul, funk e samba-rock nos bailes black (D'ALLEVEDO, 2017), em linguagem afetiva, com práticas de reafirmação da negritude e da existência e construção de símbolos que marcam os grupos, além do surgimento do samba-rock, primeiro como dança afirmativa para depois incluir os elementos rítmicos. Diversas referências musicais são citadas em ponte com a bossa nova e a tropicália e que tem na bricolagem a sua “base valorativa e criativa” (OLIVEIRA, 2008, p. 166), aliadas a letras que fazem críticas irônicas e ao mesmo tempo divertidas, que falam de pessoas do convívio pessoal dos letristas e parecem estar conversando com os ouvintes (NASCIMENTO, 2008).

A música “Na cara desse cara”, de Luís Vagner, nos dá a sensação de presentificação da cena: utilização do “cara”, “sabe como é que é”, parece um bate-papo entre dois amigos.

Quem chegou foi o Luís Vagner, o nome artístico dele era guitarrero. Ele era do sul, tem inúmeras músicas gravadas. Ele tinha o apelido de macaquinho. O instrumentista é uma das fontes principais do trabalho de Mateus Kushick (2011) sobre os suingueiros do sul do Brasil. Guitarrista de Bebeto e baixista da banda do Zé Pretinho, do Jorge Benjor, começou a sua trajetória profissional em 1963, no Rio Grande do Sul, onde tocava com os Jetsons. Ali, já demonstrava o gosto pelo som híbrido pois o grupo, onde permaneceu até 1965, misturava gêneros como o rock, o samba e o twist – os críticos também apontam Luis Vagner como a pré-história do pop no Brasil. Durante o aparecimento da Jovem Guarda, em 1966, foi convidado a tocar com Os Brasas – ex-Jetsons – que, por sua vez, foi a banda de apoio de nomes como Vanusa e Sérgio Reis. Os seus caminhos musicais o levaram a criar uma identidade revertida na maneira de tocar guitarra, balbuciando os sons com a boca e tornando-a também instrumento percussivo.

O trabalho de Kushick (2011, p. 16) sintetiza influências desse estilo musical, como o jazz, o funk, o blues e o rap estadunidenses; o samba, o choro, o maxixe, batuque, ritmos nordestinos e do sul do país; expressões caribenhas, como salsa, reggae, calypso, rumba e

²⁹ E nenhum deles é em História. RODRIGUES, Vagner. *Fora da mídia e dentro do salão: samba-rock e mestiçagem*. Mestrado em comunicação. São Paulo: Biblioteca depositária da PUC/SP, 2006; OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do Samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Mestrado em comunicação e cultura contemporânea. Salvador: Biblioteca Depositária da UFBA, 2008; NASCIMENTO, Alam D'Avila do. *Para Animar a Festa – A Música de Jorge Ben Jor*. Mestrado em música. Campinas: Biblioteca Depositária da Universidade Estadual de Campinas, 2008; D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. *1958, o ano que não terminou: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano*. Doutorado em Sociologia. João Pessoa: Biblioteca Depositária da UFPB, 2017; e KUSCHICK, Mateus Berger. *Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre*. Mestrado em música. Porto Alegre: Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, 2001.

merengue; e do candombe e tango dos vizinhos da América do Sul. Ou seja, traduzir a afrodiaspora musicalmente era objetivo do samba-rock.

Trazer a música em si como espaço de diálogo, já que, como relembra Stuart Hall, “as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” (HALL, 2003, p. 35-36) é em como se dá a articulação dos músicos afrodiaspóricos frente à marginalização do samba-rock no programa Flávio Cavalcanti.

Há apenas um trabalho sobre Flávio Cavalcanti³⁰ no banco de teses e dissertações do Capes e Scielo, “Nossos comerciais, por favor!” O programa Flávio Cavalcanti e a Escola superior de guerra – década de 1970, dissertação de mestrado pela USP, no ano 2000, de autoria de Lucia Oliveira, onde a mesma argumenta que o programa de enorme audiência embasava os valores conservadores, em linguagem cristã-ocidental, com ênfase na democracia racial e no bem comum e de grande apelo popular, no discurso promovido pelo projeto nacional da Escola Superior de Guerra – o programa na TV Tupi foi o primeiro a ser exibido em todo o território nacional, através do canal da Embratel por exemplo.

O terno, os cabelos alinhados, a mania de tirar e por os óculos e de linguagem ríspida, direta, agressiva – muitas vezes, em ferocidade quando relacionadas ao comunismo –, o defensor da censura Flávio Cavalcanti contrastava com o popular e divertido Chacrinha e atingia diversas classes sociais. Conduzia um programa com auditório, entrevistas, números musicais e competições, prometendo levar as melhores vozes para o seu palco. Criador no Brasil do júri musical, no quadro “Um instante, maestro”, foi acompanhado por um júri formado por Carminha Mascarenhas, Clécio Ribeiro, Dener Pamplona de Abreu, Fernando Lobo, Iris Lettieri, José Fernandes, Leila Diniz – a quem Oliveira destaca como a “protegida” do apresentador, sobretudo em um episódio em 1973, que rendeu ao mesmo uma suspensão de 60 dias pela ditadura civil-militar, pois a mesma tinha concedido uma polêmica entrevista ao jornal “O Pasquim”, Márcia de Windsor, Marisa Raja Gabaglia, Marisa Urban, Mister Eco, Sérgio Bittencourt, Erlon Chaves³¹, o único negro do júri.

³⁰ O produtor, jornalista, crítico musical e radialista Flávio Cavalcanti (1923-1986) enfrentou a censura que defendia em pelo menos dois episódios: o que envolveu Leila Diniz, que o suspendeu por 60 dias, em 1973, e um anterior, no qual ficou suspenso por 9 dias, por, segundo a Revista Veja de 1973, “e acordo com a decisão da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, “o Programa Flávio Cavalcanti tratou de assunto contrário à moral e aos bons costumes, explorando, de forma altamente negativa, um fato infeliz, com grave desrespeito à família brasileira” Leia mais em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/ditadura-tirou-flavio-cavalcanti-do-ar-por-fazer-sensacionalismo-4622?cpid=txt> acesso em 04-08-2021.

³¹ Erlon Chaves (1933-1974) foi um dos maiores maestros da sua geração. Arranjador, multi-instrumentista, compositor, regente da Orquestra da TV Tupi, um dos criadores do I Festival da Canção, em 1966, e criador-

Nesse momento do artigo, surge uma questão: onde estão os jurados negros? Em um espaço que divulgava as ideias da Escola Superior de Guerra, e a democracia racial é uma delas, por que eles não estão no júri? Há espaço para os homens negros tocarem no programa³²? Sim, os músicos negros tocam, mas não produzem e não julgam. Porque julgar é espaço de poder militar, conservador e branco. Reivindicar o espaço de autoria dos músicos negros foi a pauta da vida de Erlon Chaves, mas não havia cuidado nessa questão pelo maestro branco José Fernandes que, em inúmeras falas no programa desvincula o domínio técnico desses músicos, dando notas zero a quem se apresenta. Por isso, de antemão afirmo que, se Flávio é o apresentador dos sonhos dos militares, José Fernandes é o jurado.

O jornal “República de São Paulo”, ao noticiar a morte de José Fernandes, em 6 de setembro, informa que ele fez a exigência de que sua missa de 7º dia fosse celebrada em latim, em repesália à Igreja Católica, que estava, segundo ele, “guinando para o liberalismo” e que ele era contrário à anistia. Informa ainda que o primeiro contato entre Flávio Cavalcanti e “o reacionário” José Fernandes foi em 1969: “Flávio era, de resto, tão conservador quanto ele, embora jamais se tenha dito se valeram alguma coisa as afinidades pessoais e políticas dos dois”³³. Por fim, fecha a maneira dizendo que “o próprio Fernandes se definia como um extrema-direita”. Para a Escola Superior de Guerra valeu.

José Fernandes, além de jurado dos programas Flávio Cavalcanti e Silvio Santos, foi radialista, produtor, redator durante quase vinte anos, maestro e com discografia produzida em cima de tangos. Segundo o crítico musical Ricardo Cravo Albin, “apesar de maestro, sua notoriedade se deveu, segundo a crítica especializada, ao tipo especial que criou no programa Flávio Cavalcanti: Carrancudo, mal-humorado, dando sempre notas baixas aos calouros. O que

regente da Banda Veneno, que acompanhou artistas como Wilson Simonal e Jorge Benjor – Zeca do Trombone fez parte da Banda Veneno, inclusive. Para saber mais sobre Erlon Chaves, indico os livros ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral* Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006 e AMARAL, Euclides. *Alguns Aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008. 2ª ed. Esteio Editora, 2010. 3ª ed. EAS Editora, 2014, além do documentário “Erlon Chaves, o Maestro do Veneno”, de Alessandro Gamo (2018), onde há a narrativa da perseguição sofrida pelo maestro, de caráter profundamente racista e moralista – Zeca é um dos depoentes.

³² Podemos verificar a adesão de jurados negros muito recentemente, dentro de uma política de ações afirmativas, nos programas globais como apontado por ALGARVE, Andressa. Além de Ludmilla, Mumuzinho também marca presença negra no júri do The Voice +

< <https://negre.com.br/alem-de-ludmilla-mumuzinho-tambem-marca-presenca-negra-no-juri-do-the-voice/>
> Acesso em 04-08-2021.

³³<

<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=194018&pagfis=177&url=http://memoria.bn.br/docreader#> > acessado em 04-08-2021.

fez com que o seu nome, tal sua popularidade, ficasse sinônimo de pessoas de mal com a vida”³⁴.

Na época, existiam uns programas de televisão, com jurados, e tinha um cara que ficou bastante famoso, que era o José Fernandes, inclusive “tocava” piano (risos irônicos). José Fernandes, além de jurado dos programas Flávio Cavalcanti e Silvio Santos, foi radialista, produtor, redator durante quase vinte anos, maestro e com discografia produzida no ritmo tango. Segundo o crítico musical Ricardo Cravo Albin, “apesar de maestro, sua notoriedade se deveu, segundo a crítica especializada, ao tipo especial que criou no programa Flávio Cavalcanti: Carrancudo, mal-humorado, dando sempre notas baixas aos calouros. O que fez com que o seu nome, tal sua popularidade, ficasse sinônimo de pessoas de mal com a vida”³⁵.

Ele [Luis Vagner] modificou um pouco a letra pra ficar mais direcionado a ele [José Fernandes] como júri – “é doente do ouvido esse cara. Não escuta nada!”. A proposta, a articulação e o discurso são bem diretos: evidenciam tensões e o “problema de escuta” do jurado se relaciona a uma dinâmica de poder. Ele tem o direito no espaço do programa de justificar ou não suas notas baixas. O seu direito de “não ouvir” é validado por Flávio Cavalcanti³⁶.

*O macaquinho fez a letra pra detonar esse cara que não entendia nada sobre as músicas que estavam surgindo. Quando gravamos a música, colocamos nossas frases, como “Toca, baterista, toca pra mostrar pra ele que músico tem que tocar”. Faz-se importante pensar que José Fernandes não estava no programa Flávio Cavalcanti como crítico musical, embora fosse a intenção do apresentador convencer o seu público dessa afirmativa. Ele estava ali como jurado, no mesmo patamar que os outros jurados que não dominavam a técnica. Porém tinha o seu discurso validado pelo programa e pelo apresentador do programa. Zeca, na frase que é colocada na composição e que não faz parte da letra original, critica esse pensar-executar. Inclusive quando narra a própria produção do seu disco, executada por músicos negros, com liberdade de repertório. O *Ele não entendia nada do nosso movimento e queria julgar. Falava que era tudo uma bagunça* reforça a visão de que os músicos afrodiáspóricos, percebendo-se como “agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história*

³⁴Ver referência em ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário da MPB, em < <https://dicionariompb.com.br/jose-fernandes/>> acesso em 04-08-2021.

³⁵ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da MPB*. Acesso em < <https://dicionariompb.com.br/jose-fernandes/> > acesso em 04-08-2021.

³⁶ É bem conhecida nos meios culturais a história de que, em 1976, José Fernandes criticou a música “Meu mundo e nada mais”, de Guilherme Arantes, a quem deu nota 4,5 por causa da cacofonia “soçobraram restos”. Arantes não teve direito à resposta. O apresentador colocou panos quentes, dizendo que “os candidatos não deveriam comentar as opiniões do júri”. Para saber mais, ler ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da MPB*. < <https://dicionariompb.com.br/jose-fernandes/> > acessado em 04-08-2021.

intelectual – atributos negados pelo racismo moderno.”(GILROY, Paul, 2001, p.40) esperaram o momento da gravação do LP para responder ao moralismo e ao racismo do jurado.

Copo de leite era uma gíria da época para falar do julgamento: quando você não entende nada, quando está adoecido, toma um copo de leite que corta o efeito. A dicotomia ignorância x arrogância, utilizada por José Fernandes, é contemporizada em “Na cara desse cara”: são conversas, respostas irônicas e, por que não dizer, que fazem o contraponto entre quem sabe tocar – no caso o músico negro – e o corta barato – o ignorante jurado do programa de auditório, travestido da arrogância do poder revestido.

A questão racial está presente, portanto, na análise: *Sim, por ser branco, ele não entendia o que queríamos dizer com a nossa música, fazia diferente do Saccomani. Ele estava tentando embranquecer nossa música.* Zeca traduz a relação de poder daquele momento: quem tem o direito ao uso – ou ao não uso – da palavra é José Fernandes, porém enquanto está protegido por Flávio Cavalcanti. Entre os críticos musicais, as poucas linhas destinadas à sua produção, diferente das do maestro e jurado Erlon Chaves, são medíocres³⁷. O mesmo não podemos dizer do movimento musical afrodiáspórico, cada vez mais estudado e representado na academia e na vida.

Tecendo algumas considerações, afirmo que abordar o aspecto cultural da resistência negra à ditadura civil-militar não é apenas atentar-se a semelhanças e diferenças entre processos homogeneizantes de pertencimento cultural e sutis transformações heterogêneas: é produzir, atentamente, sentidos de si. E, no caso desse artigo, a matéria-prima dessa redescoberta foi Zeca do Trombone. A entrevista com o trombonista é fonte, é narrativa, mas não é a realidade em si. De toda forma, obtive aprendizados nesse percurso.

Os recursos utilizados a partir da entrevista, como ouvir o LP “Zeca do Trombone e Roberto Sax”, pesquisar as trajetórias dos biografados e acessar a plataforma do Capes para ver o que se produz cientificamente em cima do tema, como feito acima, são uma resposta produtiva que desemboca em processo formativo cultural. Como na história, em que nada é ser, tudo é tornar-se, as identidades afrodiáspóricas invisibilizadas, sejam elas de 1970 ou de agora, se defendem de uma subjugação imposta e, quando iluminadas, proliferam.

As identidades e culturas afrodiáspóricas são constituídas a partir da resistência à escravidão dos séculos passados e do terror racial, e suas consequências ainda se perpetuam. A música é um dos maiores indicadores da presença cultural africana no Ocidente. E a música de Zeca do Trombone é sim translocal, transnacional, intercultural e híbrida.

³⁷Podemos comprovar essa afirmativa ao nos debruçarmos sobre os dicionários, como o de Ricardo Cravo Albin, às produções críticas e discográficas de José Fernandes e ao próprio Erlon Chaves, explicitadas em nota anterior.

O samba-rock, como os diversos ritmos musicais afrodiáspóricos, também sofreu com a apropriação, a aculturação e o silenciamento. A entrevista com Zeca me permitiu alcançar experiências compartilhadas com os músicos fundadores dessa experiência musical afrodiáspórica, tendo no restaurante Gigetto não apenas um local de encontros físicos para relaxamento após apresentações, mas um espaço de construção de redes de solidariedade, com trajetórias de diversas partes do Brasil pluricultural, com papéis firmados. As conversas estabelecidas no Gigetto e depois, no Lord Hotel, eram também estratégias de resistência ao embranquecimento da música, ao julgamento branco em programa de auditório.

O trabalho suscita outros questionamentos, como justamente o de pensar nos porquês de as reuniões de músicos negros serem estabelecidas em bairros de origem italiana, assim como os produtores de música negra no Brasil terem ascendência também italiana. E, infelizmente, a coluna de José Fernandes no jornal O Dia, narrada por Zeca do Trombone, e que chama atenção pelo uso do termo “disciplinar” não se encontra disponível online.

Mais um espaço para reflexão para a temática foi aberto: o referencial racial que a cultura negra nos traz é, também, o pensar no direito à manifestação do samba-rock. Assim, analisar as entrevistas refletindo entre as perseguições e afirmações raciais de um tempo através da música é pensar no poder da música em si. Que penetra espaços, como programas de auditório, bares e hotéis de luxo e as casas e mentes das pessoas. É o Brasil construído através das trocas. Através da música. Através dos músicos.

Bibliografia

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Scielo, editora da Unicamp, 2017.
- ALBERTI, Verena. *De “versão” a “narrativa” no Manual de história oral*. História Oral, 15(2). 2012.
- _____. *O que documenta a fonte oral? Possibilidades para além da construção do passado*. Trabalho apresentado à mesa-redonda “Ouvir e narrar: métodos e práticas do trabalho com História Oral”, durante o II Seminário de História Oral promovido pelo Grupo de História Oral e pelo Centro de Estudos Mineiros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, de 19 a 20 de setembro de 1996.
- _____. *Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira – criação e supervisão geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.
- ALVES, Amanda Palomo. *O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Paraná: Universidade Estadual do Maringá, 2010.
- BIAZO, Glauber Cícero Ferreira. *Da “Maria Antônia” à Cidade Universitária: narrativas e experiências*. História Oral, v. 20, n. 1, p. 77-100, jan./jun. 2017.

- BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.
- D'ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. *1958, o ano que não terminou: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano*. Doutorado em Sociologia. João Pessoa: Biblioteca Depositária da UFPB, 2017.
- FIGUEIREDO, Monica. *Abelardo Figueiredo – O Show Não Pode Parar*. São Paulo: Sapucaia, 2016.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, Lelia; HASENBALG, Carlos. (orgs.). *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marcozero, 1982.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- KUSCHICK, Mateus Berger. *Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, 2001.
- NASCIMENTO, Alam D'Avila do. *Para Animar a Festa – A Música de Jorge Ben Jor*. Campinas: Biblioteca Depositária da Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- OLIVEIRA, Lucia Maciel Barbosa de. *“Nossos comerciais, por favor!” O programa Flavio Cavalcanti e a Escola superior de guerra – década de 1970*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2000.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do Samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Mestrado em comunicação e cultura contemporânea. Salvador: Biblioteca Depositária da UFBA, 2008.
- PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Rev. Direito Práx., Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2. 2018.
- RODRIGUES, Vagner. *Fora da mídia e dentro do salão: samba-rock e mestiçagem. Mestrado em comunicação*. São Paulo: Biblioteca depositária da PUC/SP, 2006.