

# AS AÇÕES E IMPLICAÇÕES DA EMERGÊNCIA DOS BAILES SOUL NA PERIFERIA DO RIO DE JANEIRO E NO MERCADO DO DISCO DURANTE A DÉCADA DE 1970

## THE ACTIONS AND IMPLICATIONS OF THE EMERGENCE OF SOUL PARTIES IN THE SUBURB OF RIO DE JANEIRO AND IN THE RECORD MARKET DURING THE 1970S

Johan Cavalcanti VAN HAANDEL<sup>1</sup>

### RESUMO:

Durante a década de 1970 emergiu o baile *soul*, que era itinerante em clubes da periferia do Rio de Janeiro, direcionado aos jovens e reunia milhares de pessoas em cada evento, o qual além de veicular músicas para dançar celebrava a cultura negra. A popularização deste tipo de baile coincidiu com a popularização da música *pop* internacional no Brasil e repercutiu também no rádio e na televisão, a qual incluiu as canções em telenovelas. Tornou-se um sucesso do mercado do disco, o que inclui as coletâneas lançadas pelas próprias equipes de baile por diferentes gravadoras. O objetivo deste presente trabalho é observar as ações e implicações da emergência dos bailes *soul* na periferia do Rio de Janeiro e no mercado do disco no período citado.

### PALAVRAS-CHAVE

Baile *soul*. Indústria fonográfica brasileira. Cultura negra.

---

<sup>1</sup> Doutor em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais pela Universidade de Aveiro. E-mail: johanvanhaandel@hotmail.com.



## ABSTRACT

During the 1970s, the soul party emerged, which was itinerant in clubs on the suburb of Rio de Janeiro, aimed at young people and gathered thousands of people in each event, which, in addition to broadcasting music for dancing, celebrated black culture. The popularization of this type of dance coincided with the popularization of international pop music in Brazil and also had repercussions on radio and television, which included songs in soap operas. It became a success in the record market, which includes compilations released by the dance teams themselves by different labels. The objective of this present work is to observe the actions and implications of the emergence of soul dances in the outskirts of Rio de Janeiro and in the record market in the aforementioned period.

## KEYWORDS

Soul party. Brazilian phonographic industry. Black culture.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda os bailes de *soul music* que emergiram na periferia do Rio de Janeiro na década de 1970, os quais ficaram também conhecidos como bailes *blacks* e deram origem aos atuais bailes *funk*, presentes em várias cidades do Brasil. O objetivo deste presente trabalho é observar as ações e implicações da emergência dos bailes *soul* na periferia do Rio de Janeiro e no mercado do disco no período citado, tendo em consideração a emergência de uma cena cultural para os jovens negros periféricos que buscou valorizar a negritude e combater o racismo, com implicações para a produção de conteúdo cultural local.

Os gêneros *soul* e o *funk* foram representantes da cena da música *black* no Brasil no início da década de 1970, na qual as músicas *soul* e *funk* passaram a ser veiculadas em *shows* itinerantes em bairros do Rio e, em seguida, veiculadas em outras casas de *show* ao redor do Brasil. Nestas apresentações estes gêneros musicais eram os elementos principais das interações entre os presentes, servindo como elo entre as pessoas



(as pessoas frequentam o evento por causa das músicas) e inspirando comportamentos sociais entre elas (tipos de vestimenta, tipos de dança, gírias empregadas), que não só consumiam as canções nas apresentações, mas compravam discos ou escutavam estas canções no rádio para consumi-las em suas casas, o que gerou um pequeno mercado de música *black* no Brasil a partir da década de 1970, que teve na Top Tape a sua primeira gravadora dedicada a esta cena.

Janotti Júnior e Pires (2011, p.9-10) afirmam que “nas cenas musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas [...] e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos”. Os jovens, principalmente os jovens negros, se identificavam com as canções que eram apresentadas e apresentavam na pista de dança os passos e o visual inspirados nos artistas e em adeptos da *soul music* e do *funk* dos Estados Unidos, que serviam como inspiradores da cena brasileira. Além de serem destinadas aos jovens em geral que queriam diversão, estas festas também serviam para celebrar a cultura negra nas grandes cidades, sendo assim um elemento cultural e político, as quais, por causa do contexto político do Brasil na década de 1970, governado por militares, gerou desconfiança e certa perseguição aos seus produtores e frequentadores pelos agentes do poder.

A introdução do *soul* e do *funk* no mercado brasileiro ocorreu na década de 1960, porém só na década seguinte estes gêneros musicais passaram a ter reflexos significativos na cultura jovem, que pode ser observada no sucesso dos bailes de dança nos quais as músicas eram executadas ou na inserção no rádio e na televisão (por meio, principalmente, da telenovela) e disponibilização em discos, na forma de coletâneas de sucessos, relacionadas



a emissoras de rádio e de televisão (o que inclui a trilha sonora internacional de telenovela, principalmente as relacionadas a produções da Rede Globo<sup>2</sup>).

Esta introdução da música *soul music* (agrupada com outros ritmos norte-americanos orientados ao público jovem) continuava uma antiga tradição da sociedade brasileira de prestigiar e consumir a música negra norte-americana, com artistas brasileiros realizando suas próprias releituras dela, em que “a apropriação e ressignificação de músicas africano-norte-americanas por industriais e artistas brasileiros é tão velha quanto a própria indústria fonográfica” (PALOMBINI, 2009, p.41).

Barcinski (2014, p.40) afirma que a música jovem tinha um pequeno mercado no Brasil até meados década de 1960, com exceção de Roberto Carlos, e cita o caso do álbum *A hard day's night* do grupo The Beatles, disco que liderou a parada de vendas inglesa por vinte e uma semanas e norte-americana por catorze semanas e que no Brasil vendeu menos do que os álbuns *Não me esquecerás* de Carlos Alberto, *O trovador* de Altemar Dutra e *A bossa é nossa* de Milton. O início da década de 1970 marca um ponto de viragem no consumo da música *pop* no Brasil, como atestam as várias notícias de crescentes lançamentos na área relatados por Big Boy em sua coluna *Top jovem* do jornal O Globo, dedicada ao público jovem. Neste período muitas canções *pop* internacionais passam a frequentar o *top 10* dos compactos mais vendidos de São Paulo e da Guanabara, em que canções

---

<sup>2</sup> A Som Livre era a gravadora responsável pelos lançamentos das trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo durante a década de 1970 e até 1974 lançava discos de trilhas sonoras internacionais de telenovelas compostos por fonogramas licenciados de gravadoras de pequeno ou médio porte brasileiras, como Tapeçar, Top Tape, RGE/Fermata, Nova Music (mais conhecida pelo nome de seu principal selo, o Red Bird Records) e CID, além de incluir nestes discos alguns fonogramas licenciados diretamente com gravadoras estrangeiras, em sua maioria francesas (VAN HAANDEL, 2021a).



de *soul* e de *funk* se destacaram, como atesta Vicente (2014) e como pode ser visto em dados do ECAD (*apud* TOLEDO, 2010).

Machado (2006, p.6) afirma que os dados das paradas de sucesso do IBOPE na década de 1970 exibem um predomínio da música voltada aos jovens nos discos mais vendidos das músicas internacionais, que, por terem menor poder aquisitivo, geralmente adquiriam os fonogramas em compactos.

Estes jovens e adolescentes consumiam a música *pop*, que ganhara popularidade mundial com gêneros como o *rock*, a *soul music* e o *funk*. Emissoras de rádio (como a Mundial AM no Rio e a Difusora AM e a Excelsior AM em São Paulo), programas de TV (como o *Sábado som* da Rede Globo) e eventos artísticos (como o *Baile da pesada*) foram criados para este segmento e focavam seu conteúdo, basicamente, em música internacional. A partir deste período os jovens passaram a consumir massivamente a música *pop* no Brasil, seja ela dançante como o *rock*, a *soul music* ou o *funk*, ou mais calma, como as músicas românticas ou a *folk music*, o que é corroborado por vários dados oferecidos pelo radialista Big Boy em sua coluna *Top jovem* no jornal O Globo durante o período que a coluna foi produzida, entre 1970 e 1977.

## 1. DEFINIÇÕES SOBRE O SOUL E O FUNK

O *soul* e o *funk* têm origem em comum no Brasil, já que foram popularizados em bailes dançantes voltados aos jovens e à comunidade negra. Tanto a *soul music* quanto o *funk* são exemplos da música afro-americana, que para Shuker (2017, p.6,33) é frequentemente equiparada a música negra, termo que fora dos Estados Unidos é utilizado de modo mais específico para se referir a músicas de grupos étnicos em diáspora; ambos os conceitos estão



ligados a razões emotivas sobre essencialismo, autenticidade, incorporação histórica e a marginalização da música dos intérpretes negros.

Durante as décadas de 1970, o *soul* (originalmente uma versão secular da música evangélica e considerado um meta gênero), foi a principal forma de música negra, tendo significado político durante a década de 1960 e continuando perceptível em vários estilos híbridos posteriormente (SHUKER, 2017, p.320), o qual, durante a década de 1970, podia apresentar tanto canções dançantes quanto baladas românticas, chamadas de baladas *soul*, veiculadas nos bailes em determinado momento para os casais poderem dançar juntos em um clima romântico.

Segundo Lima (2017, p.33) a música *soul* “propunha uma ideia de integração [...] possível entre brancos e negros”. A Motown Records, seminal gravadora deste gênero musical, tinha esta proposta. Segundo Martel (2012, p.129) o objetivo de Barry Gordy, criador da Motown, “não é a mistura das raças [...] é a defesa da comunidade negra, do Black Power e do orgulho negro”<sup>3</sup>. O resultado desta proposta foi que “a beleza das gravações, a intensidade das apresentações e a habilidade de músicos e cantores acabaram por transpor

---

<sup>3</sup> Em relação à criação e popularização da Motown Records, Martel (2012, p.127-130) relata que Barry Gordy observou que a música feita pelos negros no final da década de 1950 era classificada pelas revistas de música (como a Billboard) como música racial e ficou desconfortável em observar seus sucessos em um *hit parade* específico, pois desejava vê-los no *hit parade* geral, tendo como público alvo o adolescente branco, que ia a festas dançantes, e, para concretizar seu desejo, montou um *cast* de artistas negros, privilegiando os compositores, que escreviam os sucessos que seriam interpretados pelos artistas do seu catálogo, cruzando as fronteiras musicais, misturando gêneros, para acabar no topo das paradas, realizando uma estratégia de *marketing* que consistia em promover seus artistas em uma rede de rádios voltadas aos negros e com uma rede de clubes e salas de espetáculos, tornando as músicas populares entre os negros, visando popularizá-las também entre os brancos. Em dez anos Barry Gordy viu sua gravadora independente se tornar produtora de diversos sucessos que atingiriam o *top 10* não só dos Estados Unidos, mas de diversos países, e que daria início ao domínio dos negros na música *pop* dos países do ocidente.



o âmbito das comunidades negras e chegaram à audiência branca, não só nos Estados Unidos, mas na Europa [...]” (LIMA, 2017, p.33).

Vianna Júnior (1987, p.45) afirma que em 1968 “o soul já tinha se transformado em um termo vago, sinônimo de ‘black music’, e perdia a pureza ‘revolucionária’ dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial”. Suas canções dominavam os *hit parades* de diversos países, incluindo o Brasil.

Dois subgêneros da *soul music* destacaram-se na década de 1970: a *soul music* da Motown Records e a da Philadelphia International Records. Para Shuker (2017, p.218,251) o som da Motown (o *Motown sound*) representou uma versão mais suave e comercial da *soul music*, visando deliberadamente o mercado dos brancos; o *Philadelphia soul*, também chamado de *phily sound*, é identificada com a *soul music* no seu viés mais romântico, com harmonias suaves e texturas influenciadas pelo *jazz*, acompanhadas de cornetas, percussão latina e arranjos exuberantes.

O termo *funk* emergiu na década de 1950 e no final da década de 1960 foi aplicado a derivados do *soul*. Musicalmente tende a ter pouca variação melódica, com o ritmo (o *groove*) assumindo uma posição muito importante, tendo contribuições para a *disco music* e servindo de elemento de inspiração para gêneros da música negra posteriores, como o *hip hop* e o *techno-funk* (SHUKER, 2017, p.141).

Vianna Júnior (1987, p.45) informa que no final da década de 1960 o termo *funky* “deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk”.



## 2. O SOUL E O FUNK NA PERIFERIA DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 1970

Lima (2018, p.46) afirma que no Brasil o “surgimento do soul só pode ser compreendido nos marcos da chamada indústria cultural. Os bailes ganharam a magnitude que tiveram em função da inscrição do Brasil num circuito internacional de chegada de referências musicais e culturais de forma geral”.

Vianna Júnior (1987, p.7) afirma que o baile *funk* é um evento suburbano, porém existiam na década de 1980 “bailes realizados na zona sul, geralmente localizados perto das favelas, e frequentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra (exatamente como nos bailes suburbanos), e nunca de classe média”. Estes bailes são derivados dos bailes *soul*, que tinham a mesma estrutura e público semelhante, porém com *soul* e *funk* em vez do *rap* e do *freestyle* e *Miami bass* da década de 1980. Foram estes bailes *soul*, que ocorreram por toda década de 1970, que pavimentou a emergência do baile *funk*, que passaria a ocorrer da década de 1980 em diante, primeiro basicamente executando músicas internacionais e a partir do final da década de 1980 passando a executar músicas produzidas localmente, com elementos rítmicos e melódicos inspirados na música estrangeira, especialmente norte-americana.

Dois nomes cariocas foram importantes na popularização dos gêneros *soul* e *funk* no Brasil: Newton Duarte, mais conhecido por Big Boy, (1943-1977) e Ademir Lemos (1946-1998)<sup>4</sup>. Big Boy era locutor da Rádio Mundial

---

<sup>4</sup> Em relação às influências para os DJs da cena da *soul music* na periferia do Rio de Janeiro da década de 1970, ressaltamos também a importância do DJ paulistano Osvaldo Pereira, pelo seu papel como DJ pioneiro no Brasil com sua Orquestra Invisível a partir do final da década de 1950, o qual serviu de influência não só para a cena *black* de São Paulo, como também do Rio de Janeiro (cf. ASSEF, 2003).



AM do Rio de Janeiro e foi pioneiro no Brasil no uso de linguagem jovem, com uso de bastante gíria para se comunicar com o público, além de importante divulgador da música *pop* internacional em seus programas, o que incluía tanto sucessos do *soul* quanto do *funk*. Ademir Lemos era DJ da boate Le Bateau, um dos locais mais conhecidos da noite carioca na segunda metade da década de 1960<sup>5</sup>.

Big Boy e Ademir Lemos produziram em 1970 o evento *Baile da pesada* na casa de *shows* carioca Canecão, na Zona Sul do Rio de Janeiro, no qual tanto Big Boy quanto Ademir Lemos tocavam *rock* e *soul*, trazendo para as pistas do Canecão o que Big Boy fazia na Mundial AM<sup>6</sup> e o que Ademir Lemos fazia na boate Le Bateau. Para Lima (2017, p.16), “o pioneirismo ou a ‘origem’ dos bailes é atribuída, por diferentes pesquisadores, ao Baile da pesada [...]”. Porém, Lima (2017, p.16), baseando-se em Dom Filó e outros produtores de bailes da época, afirma que outras personagens já produziam eventos similares em escala menor e que estes bailes e o surgimento de equipes de som, como a Furacão 2000, Cash Box e Soul Grand Prix, levaram ao surgimento do movimento Black Rio<sup>7</sup>, em que o primeiro baile (como era chamada a festa dançante) efetivamente *black* ocorreu em 10 de Novembro de 1971 (um ano e

<sup>5</sup> A fama do DJ Ademir Lemos proporcionou que ele fosse contratado pela recém-inaugurada gravadora Top Tape como artista do seu catálogo. Seu primeiro lançamento, realizado no primeiro semestre de 1970, foi uma coletânea de sucessos da boate Le Bateau, que mesclava *rock*, *pop bubblegum* e *soul*, sendo esta produção a primeira a ser gravada em som contínuo no Brasil, com corte seco e emenda entre as músicas.

<sup>6</sup> Na verdade Big Boy era um apresentador e não um operador de som. Para fazer a manipulação dos discos ele contava com a ajuda de sonoplastas, como, por exemplo, Dr. Sylvana, que o acompanhava nos programas da Mundial AM.

<sup>7</sup> O termo *Black Rio* foi popularizado pelo artigo *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil* da jornalista Lena Frias (1976) para o *Jornal do Brasil*, no qual descrevia para o público em geral o que acontecia nos bailes *black* da periferia do grande Rio de Janeiro.



quatro meses depois do eclético *Baile da pesada*) no Astória Futebol Clube, um evento organizado pelo DJ Mr. Funky Santos (OLIVEIRA, 2018, p.97). O movimento que emergiu posteriormente, intitulado Back Rio, era baseado na *soul music* e no *funk*, os quais eram tocados pelos DJs das equipes de som, as quais também utilizaram gravadoras para lançar suas coletâneas.

As festas do *Baile da pesada* foram um grande sucesso no Canecão. Segundo Vianna Júnior (1987, p.87) os eventos “atraíam cerca de 5.000 dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte”.

Sá (2007, p.6) informa que os bailes do Big Boy e do Ademir Lemos no Canecão deixaram de ocorrer quando a direção da casa de shows mudou seu foco, especializando-se na promoção de *shows* de artistas de MPB e ressalta que os bailes realizados pela dupla criaram um público fiel que continuou a participar dos bailes quando estes passaram a ser realizados em clubes da zona norte, sem local fixo. Porém, o DJ Ademir Lemos não continuou com Big Boy, o qual seguiu com outros parceiros, como o DJ Peixinho, na discotecagem dos bailes.

Desta maneira ganhou forma o conceito de baile itinerante, que seria seguida por outras equipes de som do Rio de Janeiro e, mais tarde, de outras cidades do Brasil. As equipes de som tornaram tanto a *soul music* quanto o *funk* conhecidos para os jovens, principalmente da periferia. Sá e Miranda (2011, p.290) definem as equipes de som como “coletivos responsáveis pela sonorização técnica, escolha do repertório dos bailes e contratação de eventuais DJs e MCs [...]”. No caso das equipes de som da década de 1970 elas tinham apenas DJs, que executavam, basicamente, músicas estrangeiras em seu repertório. Sá e Miranda (2011, p.290) informam que “o sucesso de uma equipe é medido pela quantidade e potência das caixas de som que, empilhadas,



compõem o ‘paredão’ do baile, e por seus efeitos pirotécnicos, tais como luzes estroboscópicas, muito valorizadas pelo público”. Estes efeitos pirotécnicos já estavam presentes desde o pioneiro *Baile da pesada* (entre 1970 e 1974)<sup>8</sup>, no qual tinha cinco horas de som contínuo, que era reproduzido por meio de uma mesa de som de 700 watts, além de apresentar projeções de filmes de conjuntos estrangeiros, comédias e variedades e ter a projeção de *slides* com imagens da Disneylândia, San Remo, Nova Iguaçu, Cascadura e Vale São Fernando sequenciadas por Mr. Pinochio (BIG BOY, 1971, 03 Set. 1971).

Vianna Júnior (1987, p.52) informa que “alguns dos seguidores do Baile da Pesada tomaram a iniciativa de montar suas próprias equipes de som para animar pequenas festas. Não se sabe qual foi a primeira equipe”. Desta forma, foram montadas diversas equipes que passaram a realizar festas itinerantes nos subúrbios do grande Rio, seguindo o que Big Boy fazia com o seu *Baile da pesada*. Entre as equipes que emergiram neste cenário estão Soul Grand Prix, Black Power, Furacão 2000 (que foi iniciada em Petrópolis), Dynamic Soul, Revolução da Mente, Curtisom, Alma Negra, Hollywood, Célula Negra, Atabaque e Uma Mente Numa Boa.

Vianna Júnior (1987, p.52-53) explica que houve uma mudança do ecletismo musical do *Baile da pesada* para a supremacia do *soul* nos bailes que passaram a existir posteriormente e que as explicações para esta mudança não são muito elaboradas e conjectura dois possíveis

---

<sup>8</sup> O *Baile da pesada* aconteceu em locais como Sírío Libanês, Associação Atlética Universitária (Niterói), Jequiá Iate Clube (Ilha do Governador), Campo Grande Atlético Clube, Quitandinha (Petrópolis) e Auditório da Escola Normal (Brasília). Em Março de 1974 o evento inaugurou nova aparelhagem de som e de luzes e passou a se chamar *Big Boy show* (BIG BOY, 1974, 06 Mar. 1974). Meses depois, para divulgar o novo nome de sua festa itinerante, foi lançada a coletânea *Big Boy show* pela RCA, seu único disco produzido por uma gravadora *major* brasileira.



fatores: (1) a música *soul* é uma música mais marcada e, por isso, melhor para dançar; e (2) o *rock* da década de 1970 se afastava da dança, com a emergência de um *rock* mais cerebral, inspirada na música erudita, que era feito pelos grupos de *rock* progressivo.

As equipes de som, também chamadas de equipes de baile, seguiram a proposta criada pelo *Baile da pesada* e passaram a se apresentar em diferentes espaços, atraindo para os bailes milhares de jovens, a maioria negros da periferia do Rio e baixada fluminense. Lima (2018, p.44) cita que a maioria dos espaços utilizados eram localizados nas zonas norte e oeste do Rio de Janeiro e entre os mais famosos estavam Atlas Atlético Clube, Associação Atlética de Oswaldo Cruz, Madureira Esporte Clube, Clube Recreativo dos Industriários de Bangu e Adjacências, Colégio Futebol Clube, Maria das Graças Futebol Clube, Vitória Tênis Clube, Associação Atlética Encantado, Cassino Bangu, Associação Atlética de Ramos, Grêmio de Rocha Miranda, Clube Apolo, Clube Carioca, Brás de Pina Country Clube, Boêmio de Irajá, Grêmio de Padre Miguel, Jacarepaguá Tênis Clube, Mackenzie Clube, Lespan e Clube Oriental.

Os bailes *soul* também foram espaços para a conscientização racial, como, por exemplo, as *Noites do Shaft* realizadas em 1972 no Clube Renascença, que propagavam um discurso politizado, voltado para a formação e valorização da imagem do negro daquela época, influenciados pela ideologia do movimento *black power* oriunda dos Estados Unidos; ou as festas da equipe Soul Grand Prix, do DJ Don Filó, na qual a conscientização tinha uma pretensão mais didática, que incluíam, por exemplo, projeções de personalidades negras, como os músicos Duke Ellington e Dizzy Gillespie, o que servia como uma espécie de introdução à cultura negra (OLIVEIRA, 2018, p.107,118).



Outro ponto a ser abordado a respeito dos bailes *soul* que existiam na periferia do Rio foi seu papel durante o regime militar que governava o Brasil durante a década de 1970. Lima (2018, p.79-82) informa que o regime militar passou a monitorar os bailes a partir do início de 1975 temendo um movimento subversivo pudesse ameaçar a segurança nacional. O DJ Mister Paulão, integrante da equipe Black Power, afirma, em depoimento à Leandro Petersen (filho de Big Boy) na *live* em comemoração aos 50 anos do *Baile da pesada* ocorrida em 30/07/2020<sup>9</sup>, que era seguido por agentes e chegou a ser levado à delegacia para prestar esclarecimentos. O DJ Don Filó, na referida transmissão, afirma que não houve violência física contra os integrantes das equipes de baile *soul* porque caso isto fosse feito estariam revalidando o movimento, provando que não havia uma democracia racial, e considera que o movimento Black Rio foi um elemento importante para a atual conscientização sobre o racismo existente no Brasil. Este DJ também afirma, na mesma *live*, que no Guadalupe Country Clube, perto da Avenida Brasil e de área militar<sup>10</sup>, foi realizada uma festa que contou com cerca de 5 mil pessoas no recinto e que nesta os militares adentraram o evento para finalizá-lo e que, sabiamente, ao ver os militares adentrando o espaço, os DJs anunciaram que a ‘segurança’ estava vindo para protegê-los e convenceram os militares, que queriam que o baile acabasse imediatamente, que deixariam o salão a meia luz e abaixariam o som para dispersar a multidão, decisão que evitou maiores transtornos.

---

<sup>9</sup> *Live Baile da Pesada - 50 anos*. Entrevistador: Leandro Petersen. Entrevistados: DJ Peixinho, DJ Mister Paulão, DJ Marlboro, DJ Don Filó e DJ Corello. Rio de Janeiro: Leandro Petersen, 31 Jul. 2020. Transmissão em *live streaming* hospedada em *streaming on demand*. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN\\_xeMHM](https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN_xeMHM).

<sup>10</sup> O clube fica a cerca de 300 metros de distância da Escola Superior de Comando de Bombeiros e da Academia de Bombeiros Militares Dom Pedro II.



Outro ponto a ser registrado era uma rivalidade entre os grupos que frequentavam os bailes *rock* (chamados de baile cocota, que contavam com equipes de som como Rock Time<sup>11</sup>, Jet Rock e Rock Day) e os bailes *black* (nos quais tocavam *soul music*). O DJ Marlboro, na *live* citada anteriormente, registra que estes dois tipos de baile terminavam em horários diferentes para que não ocorressem confrontos entre seus grupos de frequentadores.

### 3. O SOUL E O FUNK NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA BRASILEIRA NA DÉCADA DE 1970

No Brasil diferentes gravadoras passaram a distribuir os *singles* e álbuns das gravadoras mais emblemáticas do *soul* e do *funk* na década de 1970. Tanto *majors* quanto gravadoras de médio porte ficaram responsáveis por lançar no Brasil os fonogramas. A Stax, a Philadelphia International Records e a Atlantic Records eram representadas por *majors*, sendo a primeira pela CBD Phonogram (até 1974), Som Indústria e Comércio (de 1974 a 1977) e Top Tape (de 1978 a 1980); a segunda pela CBS e a terceira pela CBD Phonogram (até 1972), Gravações Elétricas (entre 1972 e 1976) e WEA Discos (a partir de 1976)<sup>12</sup>. A seminal Motown Records teve seus fonogramas distribuídos por gravadoras de médio porte: a recifense Rozenblit (na década de 1960),

---

<sup>11</sup> A equipe de som Rock Time chegou a lançar uma coletânea de seus sucessos pela gravadora Som Livre no início de 1976 (contando com todos os seus fonogramas licenciados pela Tapeçar), poucos meses antes da primeira coletânea de uma equipe de baile *soul*.

<sup>12</sup> A criação da WEA Discos, em 1976, permitiu que o grupo Warner tivesse uma filial no Brasil, concentrando em sua própria gravadora brasileira a representação de diferentes gravadoras do conglomerado, as quais anteriormente eram representadas pela gravadora *major* Gravações Elétricas do grupo Byington, o qual ainda teve papel importante no universo da *soul music* brasileira com outra gravadora do conglomerado, a Phonodisc, criada em 1976, a qual, até 1979, representou a *major* norte-americana ABC Records no Brasil (VAN HAANDEL, 2021b).



a EBRAU (entre 1969 e 1970), a Tapeçar (entre 1970 e 1975) e a Top Tape (brevemente em 1969 e entre 1975 e 1981).

A gravadora brasileira Top Tape foi a primeira que observou esta força dos DJs no Brasil e procurou tanto Big Boy quanto Ademir Lemos em 1970 para lançar uma coletânea do evento que eles estavam produzindo, que era o *Baile da pesada*. Esta gravadora também no mesmo ano lançou uma coletânea da boate Le Bateau, com os sucessos que tocavam nesta casa noturna. Os dois lançamentos apresentam os sucessos dançantes do *soul* e do *bubblegum* licenciados para o Brasil pela Top Tape de gravadoras estrangeiras como Scepter Records, Josie Records, Jubilee, Wand e De-Lite Records. Em 1971 tanto Big Boy quanto Ademir Lemos lançaram novas coletâneas pela Top Tape, as quais eram continuções dos lançamentos de 1970. Big Boy (indicado no encarte do LP como artista exclusivo da Top Tape<sup>13</sup>) lançou o LP *Big Baile*, o qual era relacionado ao *Baile da pesada*. Ademir Lemos lançou um segundo volume de sucessos da boate Le Bateau.

A segunda gravadora a lançar coletânea de sucessos voltada à *soul music* foi a Fermata com o lançamento da compilação *Black power* realizada no segundo semestre de 1970, com capa exibindo o gesto simbólico do punho cerrado feito por uma pessoa negra. Este gesto foi feito pelo cantor negro Tony Tornado no palco do *VI Festival Internacional da canção* enquanto Elis Regina interpretava a canção *Black is beautiful*, o que fez o cantor ser levado à delegacia logo após a apresentação (LIMA, 2018, p.75). Assim

---

<sup>13</sup> Big Boy só foi artista exclusivo da Top Tape em 1971. Em 1972 Big Boy lançou a coletânea do programa *Baile da cueca* pelo selo Square da CID, gravadora que lançava muitos discos com *covers*, e em 1974 lançou a coletânea *Big Boy show* pela RCA. Nestes dois álbuns Big Boy continuou a apresentar sua mistura de *rock* com *soul* e *funk*, com muitas músicas dançantes.



como a Top Tape, a Fermata também representava no Brasil, neste período, algumas gravadoras estrangeiras com sucessos voltados aos jovens, como a *major* ABC Records e as de menor porte Tangerine Records, Chess e Cadet, as quais tinham em comum a forte produção de canções *soul*.

A gravadora Tapeçar, apesar de não lançar coletâneas específicas de *soul music* até 1976, tornou-se importante para a difusão do *soul* graças aos sucessos da Motown que lançava em discos, em que muitos se destacaram na parada de sucessos brasileira e estão listados entre as 100 mais executadas no rádio brasileiro em alguns anos da década de 1970 (cf. ECAD *apud* TOLEDO, 2010).

Em um primeiro momento as equipes de baile *soul* do Rio não tiveram discos lançados, mas compilações de *soul music* feitas por diversas gravadoras foram lançadas, como a série *Black beat* pela CBS (seis coletâneas lançadas entre 1973 e 1977), *Soul brother number one* (lançada pela Som Livre em 1973, com fonogramas da Motown Records cedidas pela Tapeçar), *Soul power with Fania people* (lançada pela Som Livre em 1974, com fonogramas licenciados diretamente com a gravadora norte-americana Fania Records), *Soul explosion* (com dois volumes lançados pela RCA em 1975 e 1976) e *Disc jockey soul* (lançada pela Top Tape em 1976).

O sucesso dos bailes da periferia do Rio de Janeiro migrou para o rádio (destacando-se a Mundial AM, que teve dois programadores, Big Boy e Pedrinho Nitroglicerina, que lançaram coletâneas de sucessos que incluíram diversos sucessos do *soul*) e, mais tarde, para a telenovela, em um cruzamento de mídias que popularizou as canções, vendidas tanto nos *singles* e álbuns dos intérpretes, quanto no disco da telenovela ou coletâneas das gravadoras que inseriam esses sucessos, sendo algumas destas coletâneas vinculadas a equipes de baile do Rio de Janeiro, lançadas a partir de 1976.



A gravadora Tapeocar, responsável pela distribuição de *singles* e álbuns da gravadora Motown no Brasil durante a primeira metade da década de 1970, tornou-se rapidamente em parceira da Som Livre na cessão de fonogramas para a constituição de fonogramas, o que ocorreu a partir de 1971 (cf. VAN HAANDEL, 2021a), o que fez com que sucessos do *soul* passassem a ser veiculados nas telenovelas da Rede Globo a partir de 1972, o que fez estes sucessos, que eram populares nos bailes do Rio de Janeiro, ganharem uma projeção nacional por meio da cobertura nacional do sinal da Rede Globo, que nesta época já era o principal canal de televisão do Brasil. O gênero *soul* acabou se destacando na veiculação no rádio, com várias canções que foram catalogadas pelo ECAD (*apud* TOLEDO, 2010) entre as cem mais executadas de determinado ano na década da de 1970, quanto na venda de *singles* e álbuns, como foi observado por Vicente (2014).

Outro tipo de produção da Top Tape e da Tapeocar que utilizou o *soul* e o *funk* para a produção de compilação de sucessos foram os discos vinculados à Excelsior AM de São Paulo, sendo dois pela Tapeocar (em 1972) e um pela Top Tape (em 1973). Esta ação foi feita também por outras gravadoras, como a CBD Phonogram, que produziu discos para a Difusora AM de São Paulo entre 1971 e 1974 e a SIGLA (por meio do selo Som Livre) que produziu diversos discos da Mundial AM e Excelsior AM (emissoras do Sistema Globo de Rádio) entre 1973 e 1985 (cf. VAN HAANDEL, 2020).

No decorrer da segunda metade da década de 1970 equipes de som que promoviam bailes *funk* no Rio de Janeiro, como a Furacão 2000, a Cash Box e a Soul Grand Prix, continuaram a prática de lançar coletâneas com sucessos das festas, em discos que foram lançados por diferentes gravadoras como Phonogram, K-Tel, WEA e ABC Records/Phonodisc, os quais serviram



de referência para outros DJs em outras cidades do Brasil, que tocavam os sucessos incluídos nestes discos para seu público. Mas devemos observar que uma das primeiras coletâneas a apresentar *souls* e *funks* para a massa foram as trilhas sonoras de telenovelas, em meados de 1972 e 1974, as quais passaram a incluir este tipo de música pouco depois dos discos pioneiros produzidos por Big Boy e Ademir Lemos.

As coletâneas lançadas que continham *soul* e *funk*, tanto vinculadas a DJs quanto boates e equipes de som, ajudaram a difundir a cultura DJ durante a década de 1970, que envolve as festas nas quais o sonoplasta mixa músicas, em um primeiro momento, na década de 1970, realizando o corte seco com emenda e depois, principalmente na segunda metade da década de 1970, a fusão ou a sobreposição das músicas. Para Bourriaud (2007, p.45), a cultura DJ nega a oposição binária entre a proposição do emissor e a participação do receptor, com trabalhos que trazem um encadeamento entre obras que deslizam umas sobre as outras, representando, ao mesmo tempo, um produto, uma ferramenta e um suporte, em que o produto pode servir para realizar uma obra e a obra pode voltar a ser um objeto. Por outro lado, apresentadas na forma de coletânea de sucessos dos bailes, as compilações das equipes de som permitiam que o frequentador dos bailes pudesse ter acesso aos sucessos que dançava nas festas. Estas coletâneas hoje são um retrato sonoro do fenômeno dos bailes *soul* da década de 1970.

Durante a década de 1970 diversas equipes de baile lançaram coletâneas dos sucessos que eram exibidos em seus eventos, como a Soul Grand Prix (4 coletâneas em LP, uma pela Top Tape em 1976, duas pela WEA, em 1976 e 1977, e uma pela K-Tel em 1978; além de 1 compacto duplo pela WEA em 1977); Black Power (4 coletâneas em LP, uma pela Tapeçar em 1976, uma



pela RCA em 1977, uma pela CBD Phonogram em 1977 e uma pela Top Tape em 1978); Furacão 2000 (2 coletâneas, uma pela CBD Phonogram em 1977 e uma pela Phonodisc em 1978; além de 1 compacto duplo pela Phonodisc em 1978); Cash Box (uma coletânea lançada pela Top Tape em 1979); e Dynamic Soul (uma coletânea lançada pela Tapeçar em 1976).

Em relação ao repertório apresentado, durante a década de 1980 houve uma progressiva mudança do repertório de *soul* para *disco-funk* (na primeira metade da década) e de *disco-funk* para *freestyle* (na segunda metade da década), período no qual a equipe Furacão 2000 passou a lançar discos pela Som Livre e, com isto, ter uma visibilidade maior por meio dos *spots* de TV que eram inseridos nos intervalos comerciais da Rede Globo.

Durante o ano de 1976, em que ocorreram os primeiros lançamentos de compilações de sucessos de equipes de baile *soul*, a imprensa denominou a cena emergente de Black Rio e começou a publicar artigos retratando o fenômeno. Lima (2018, p.46) informa que a cena Black Rio cresceu e as equipes de baile chamaram a atenção das gravadoras, que perceberam o potencial comercial das festas que reuniam milhares de jovens, com pequenas gravadoras iniciando a comercialização de discos (sendo o LP da equipe Soul Grand Prix lançado pela Top Tape o primeiro produzido) e, logo depois, as *majors* se voltaram para este mercado<sup>14</sup>.

O sucesso do *soul* foi além do êxito das coletâneas de sucessos das equipes de baile. Oliveira (2018, p.146) informa que em meados de 1977, além da WEA “todas as gravadoras brasileiras, [...] tinham em mãos

---

<sup>14</sup> A primeira coletânea da equipe Soul Grand Prix foi lançada pela Top Tape no início de 1976. Meses mais tarde, em meados de 1976, a equipe lançou outra coletânea, desta vez pela recém-criada WEA.



uma série de projetos relativos à formação de uma cena *black* na música brasileira e o movimento ganha projeção nacional”. Entre os artistas da cena Black Rio estavam Gerson King Combo, Cassiano, Toni Tornado, Tim Maia, Hyldon e a banda Black Rio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações e implicações da emergência dos bailes *soul* na periferia do Rio de Janeiro e no mercado do disco durante a década de 1970 teve como elemento principal a popularização da música *soul* e *funk* celebrada em festas itinerantes comandadas por equipes de som que, além de veicular as canções, realizavam ações de conscientização sobre a cultura negra, o que aconteceu em um cenário da popularização da música *pop* internacional entre os jovens brasileiros (a qual incluía tanto a *soul music* quanto o *funk*), com produtos transnacionais já testados e consagrados em outros países.

Ressalta-se a importância dos DJs Ademir Lemos e Big Boy com o *Baile da pesada*, evento seminal que foi pioneiro na constituição de baile dançante para uma grande público (superior a mil pessoas), na apresentação do *soul* e do *funk* para uma massa de jovens periféricos e na realização de eventos itinerantes, ações realizadas pelas equipes de som criadas posteriormente (como Soul Grand Prix, Black Power, Cash Box e Furacão 2000), as quais eliminaram o *rock* e passaram a veicular apenas *soul* e *funk* aliadas a ações de valorização da cultura negra. Como no período o Brasil vivia sob um regime totalitário, estas ações foram monitoradas pelo regime militar, que temia as ações realizadas pelas equipes de baile.

Por outro lado, o movimento cultural que emergiu foi um caso de sucesso mercadológico, com uma retroalimentação entre os bailes e as



transmissões de rádio e televisão na produção de *hits*. Neste cenário positivo as canções *soul* e *funk* exibidas nos bailes tiveram sucesso no mercado do disco, em especial nas coletâneas, tanto de emissoras de rádio quanto de trilhas sonoras de telenovelas da Rede Globo, assim como em coletâneas de sucessos de *soul music* e em discos lançados pelas equipes de baile, compilações de sucessos que eram veiculados em seus eventos.

Este fenômeno observado está inserido no contexto da interface entre a cultura negra e o mercado fonográfico, que traz implicações sociais e mercadológicas. Sugerimos demais estudos que analisem outros períodos e contextos para uma generalização que permita uma visão macro desta interface.

## REFERÊNCIAS

ASSEF, C. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2003

BARCINSKI, A. *Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. 1ª reimp. São Paulo: Três Estrelas, 2014

BIG BOY. Top jovem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 set. 1971

BIG BOY. Top jovem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1974

BOURRIAUD, N. *Postproducción - La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Traduzido do francês por Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007

FRIAS, L. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B. P.1,4-6.



JANOTTI JÚNIOR, J.; PIRES, V. A. N. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; LIMA, T. R.; PIRES, V. A. N. (Orgs.) *Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. P.8-22.

LIMA, C. E. F. *Sou negro e tenho orgulho! Política, identidade e música negra no Black Rio (1960-1980)*. Niteroi, 2017, 168p. Dissertação. (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense. Disponível em <http://www.historia.uff.br/stricto/td/2159.pdf>

LIMA, L. P. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Rio de Janeiro, 2018, 150p. Dissertação. (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em [http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1613012\\_2018\\_completo.pdf](http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1613012_2018_completo.pdf)

LIVE Baile da Pesada - 50 anos. Entrevistador: Leandro Petersen. Entrevistados: DJ Peixinho, DJ Mister Paulão, DJ Marlboro, DJ Don Filó e DJ Corello. Rio de Janeiro: Leandro Petersen, 31 jul. 2020. Transmissão em *live streaming* hospedada em *streaming on demand*. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN\\_xeMHM](https://www.youtube.com/watch?v=sXdUN_xeMHM)

MACHADO, G. B. Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970. *Sonora*. N.3, 2006. P.1-10. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/630/603>

MARTEL, F. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Traduzido do francês por Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

OLIVEIRA, L. X. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EdUFBA, 2018. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26088>



PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*. Vol.15, n.1. P.37-61, 2009. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261>

SÁ, S. P. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?! *Revista da associação nacional dos programas de pós-graduação em comunicação - E-compós*. 10, 2007. P.1-18. Disponível em <https://doi.org/10.30962/ec.v10i0.195>

SÁ, S. P.; MIRANDA, G. Aspectos da economia musical popular no Brasil: O circuito do funk carioca. In: HERSCHMANN, M. (Org.) *Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores; FAPERJ, 2011

SHUKER, R. *Popular music: The key concepts*. 4ª Ed. Londres; Nova York: Routledge, 2017

TOLEDO, H. M. S. T. *Som Livre: As trilhas sonoras das telenovelas e o processo de difusão da música*. Araraquara, 2010, 362p. Tese. (Doutorado em sociologia) Faculdade de ciências e letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106230/toledo\\_hms\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106230/toledo_hms_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

VAN HAANDEL, J. C. A importância da Rede Globo na difusão dos sucessos das pequenas gravadoras brasileiras entre 1971 e 1975. *Ação midiática*. N.21. P.244-262, 2021a. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/71598/42901>

\_\_\_\_\_. A importância das gravadoras Gravações Elétricas, Chantecler e Phonodisc na difusão da música pop internacional durante a década de 1970 no Brasil. *MusiMid*. Vol.2, n.2. P.26-45, 2021b. Disponível em <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/106/68>



----- . Mapeamento das emissoras de rádio e gravadoras envolvidas na produção de coletâneas de sucessos internacionais nos anos 70. In: RADDATZ, V. L. S. [et. al.] *Rádio no Brasil: 100 anos de história em (re)construção*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2020. P.152-168

VIANNA JÚNIOR, H. P. *O baile funk carioca: Festas e estilos de vida metropolitanos*. Rio de Janeiro, 1987, 150p. Dissertação. (Mestrado em Antropologia social). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014

