

**“A HEREDITARIEDADE, É POR ISSO QUE O MEU CORPO TREME TODO:  
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE GERSON KING COMBO (1970).**

Leidiane Santos Oliveira  
Mestranda, Pós- Afro (UFBA)  
E-mail leidy\_bb18@hotmail.com

No presente trabalho, apresento andamentos de minha pesquisa de mestrado realizada na Universidade Federal da Bahia. Mais especificamente, pretendo estabelecer uma narrativa que aborda a trajetória artística do cantor Gerson King Combo durante o período da ditadura no Brasil. Portanto, este trabalho traz um olhar sobre as construções culturais a partir de sua trajetória, atentando para as produções musicais e imagéticas alinhadas ao *Soul* e a música *Black*, presentes em documentos audiovisuais e sites. Narrativas baseadas na proposta do povo negro, indumentárias, gestual, entonação de voz e a realidade das minorias são algumas das temáticas que tocam a produção de Gerson e traçam um caminho que nos convida a pensar sobre questões políticas de grande relevância, que ganha destaque pelo contexto da Ditadura Civil Militar no Brasil. O estudo de artistas como o Gerson. K. Combo, que não apenas se engajou no mundo artístico, demonstra que ele conciliou a música com uma demanda social, cultural e até mesmo econômica, em prol da juventude em sua maioria negra. Indica também a importância de sua produção por acionar a visibilidade das produções do/ sobre o povo negro, dentro do território das permanências e transformações históricas, ao passo que revela o processo de construção e difusão da música durante a década de 1970.

O Poder Negro sinalizado pelos norte-americanos representado por James Baldwin, Angela Davis e John Sinclair, se expandiu pelo mundo e chegou ao Brasil com veemência no início da década de 1970, trazido por Gerson King Combo, Tony Tornado e Tim Maia. Inicialmente o termo *Black Power*, desenvolvido por Stive Biko, foi pensado como a “Consciência Negra”, tempos depois o termo foi utilizado para falar de Poder Negro, eis que surge os Black Panthers (Panteras Negras) falando de: “Para o povo, pelo povo, e com o povo, todo poder para o povo”, o poder conquistado diariamente através

da luta<sup>1</sup>. A década de 70 ficou marcada por grandes repressões políticas da juventude negra, que estava em sua maior parte localizada nas zonas periféricas das cidades. A criminalidade era crescente, mas a ideologia de liberdade e consciência difundida nos Estados Unidos chegou ao Brasil como uma proposta de mudança, que se iniciou na camada jovem negra da sociedade brasileira.

É provável que ao ouvir o nome de James Brown, ou a inconfundível voz de Aretha Franklin e até mesmo do grande Tim Maia logo associa-se ao *Soul*, a uma música extremamente dançante e contagiante, marcado pelos instrumentos metálicos, que nasceu da união do *blues* e do *gospel*. O *blues* foi uma o germinador de todos os gêneros musicais americanos: *jazz*, *soul*, *disco*, *rock'n roll*, uma boa parte da música pop, da corrente *folk* urbana os anos 60 e mesmo, e também contribuiu para o surgimento da música *country* em todas as suas derivadas – *western swing*, *bluegrass*, *rockabilly*. É válido mencionar que neste momento de ascensão, o *soul* compôs a trilha sonora dessas lutas e logo foi referenciado como a música negra e não um gênero musical propriamente dito. Paul Oliver, pondera:

“O blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar. Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e para beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. [...]. O blues é todas estas coisas e todas estas pessoas, a criação de artistas famosos com muitas gravações e a inspiração de um homem conhecido apenas por sua comunidade, talvez conhecido apenas por si mesmo (OLIVER, 1995, p. 27) ”<sup>2</sup>.

Em consonância,

“O Blues foi a primeira e principal forma cultural especificamente negro-americana e, enquanto tal, foi – como o povo negro que a criou e até meados dos anos 60 – objeto de desprezo ou de ignorância dos americanos brancos – apesar de transtornar insidiosamente e seguramente, por sua incomparável originalidade, seu vigor e sua riqueza, toda a música americana – antes de estender-se ao Velho

---

<sup>1</sup> Transcrição da entrevista concedida por Eugênio Lima ao (CyberQuilombo) Música Negra e Movimento Black Power -

Continente. A história do Blues, sua evolução, suas sucessivas mutações são inseparáveis da longa subida para a superfície do povo negro americano, para quem, durante várias décadas, o Blues foi, mais que uma música, seu principal meio de expressão, desempenhando igualmente, desde então, um papel sociológico e psicológico absolutamente não-habitual na música moderna do mundo ocidental.”<sup>3</sup>

As citações acima evidenciam que muito mais que um gênero musical, o *blues* se configurou, para as demandas sociais negras, por estabelecer o contato com o cotidiano de seus participantes e simpatizantes negros. Embora a origem do termo ainda esteja rodeada de dúvidas os caminhos revelam que seu surgimento esteja ligado à chegada dos negros escravizados vindos da África para os Estados Unidos, durante o século XVII<sup>4</sup>. Segundo Amanda Palomo Alves (2010) esse gênero bem como seus intérpretes nasceram mediante a transformação dos os hinos batistas e metodistas em cantos ligados as origens africana e europeia. Citando Irving Sablosky, Palomo Alves, ressalta que essa hibridização cultural contribuiu para o nascimento do “*negro spiritual*”; gestada pela configuração do cotidiano vividos por aqueles escravizados na época “o que os escravos herdaram da música africana e o que aprenderam com o hinário anglo-saxônico faz parte do negro spiritual como o hidrogênio e o oxigênio fazem parte da água” (IRVING L. SABLOSKY, 1994, p. 42).

Até então ainda não tínhamos uma relação do *blues* com alguma outra demonstração musical, mas algum tempo depois de falar sobre canção Poor Rosy ela poderá: “Uma das escravas me disse: Gosto de Poor Rosy mais do que de qualquer outra canção, mas para cantá-la bem é preciso estar muito triste e com o espírito inquieto”, aqui já notamos algumas características que mais tarde seria associada ao *Blues*, como por

---

<sup>3</sup>Disponível em < Uma introdução a história do Blues. Disponível em < <https://www.geledes.org.br/uma-introducao-a-historia-do-blues/>> acesso em 10 de maio de 2019

<sup>4</sup> “O primeiro navio holandês com escravos negros chegou à Virgínia em 1619. Em 1624, em Jamestown, o primeiro menino negro nasceu em solo americano. Era William Tucker, filho de africanos e, oficialmente, o primeiro afro-americano. Em duas décadas, a escravidão já estava presente em todas as colônias e havia uma legislação específica para ela. A escravidão negra concorria com a servidão branca, mas o contato dos mercadores das colônias com as Antilhas foi servindo como propaganda para o uso da mão-de-obra africana. Aos plantadores, a escravidão negra foi parecendo cada vez mais vantajosa e seu número crescia bastante” Leandro Karnal, “A formação da Nação”, in: Leandro Karnal (Org.), História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI, São Paulo, Contexto, 2007.

exemplo, o humor<sup>5</sup>. O termo *blues* propriamente dito surgiu pela primeira vez no diário de Charlotte Forten<sup>6</sup>. Durante sua estadia em Edisto Island (Carolina do Sul), entre 1862 e 1865, ela preparou um diário cheio de informações sobre suas angústias e na oportunidade descreve o interior dos alojamentos nos escravizados. “Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei, me senti muito triste e muito miserável”<sup>7</sup>.

Com o fim da segunda Guerra Mundial, houve um intenso deslocamento de negros da região sul, em direção a região norte e oeste dos Estados Unidos. É dentro desse contexto de emigração que surge o gênero *rhythm and blues*, uma vertente urbanizada do blues, a versão acústica dar lugar ao elétrico. Concomitante, teve início a formação dos grandes guetos<sup>8</sup> nas cidades de Nova Iorque e Chicago, nos Estados Unidos. Sobre o contexto de migração e formação de uma identidade coletiva Loic Wacquant escreveu:

Os afro-americanos então não tiveram escolha, a não ser fugir para dentro do perímetro do Cinturão Negro [Black Belt] e tentar desenvolver uma rede de instituições próprias que cuidassem das necessidades básicas da comunidade refugiada. Surgiu assim uma cidade paralela fundamentada em igrejas e jornais para negros, clubes negros, pensões para negros, escolas e empresas para negros e associações políticas e civis negras. Essa cidade paralela ficava no centro da metrópole branca, ainda que isolada por uma cerca construída por costumes, dissuasão legal, discriminação econômica (por bancos, corretores e pelo Estado) e, também, da violência manifesta dos açoites, bombas incendiárias e motins que intimidavam aqueles que ousassem atravessar a linha racial. (WACQUANT, 2004. p.158).

É interessante sinalizar quem embora o cotidiano dos afro-americanos nesse contexto fosse de extrema discriminação, acompanhado de todo isolamento territorial, econômico social, havia um sentimento de orgulho de participar dessa comunidade e de construir um novo modelo cultural. Wacquant ainda pondera que este é o diferencial<sup>9</sup> dos

---

<sup>5</sup> Para Roberto Muggiat, o Blues teria nascido na região do delta do rio Yazoo, região conhecida como “cinturão de fogo”, entretanto Herzhaft discorda de Muggiati afirmando que o gênero teria nascido na, a região do delta do Mississipi.

<sup>6</sup> Professora negra nascida livre no norte dos Estados Unidos, durante o século XIX

<sup>7</sup> Charlotte Forten, apud: Herzhaft, Blues, p. citado por Amanda Palomo Alves. Disponível em <

<sup>9</sup> Du Bois, um dos maiores intelectuais negros da virada do século mostra em “Dez Eleitos”, como a falta de alternativas vivenciado pelos afro-americanos resultou na condição do que o autor denominou de líderes da própria raça.

afro-americanos se comparado ao contexto de formação de outros grupos urbanos, a diferença não está relacionada à questão de marginalidade ou algo ligado às questões de subalternidade e sim pelo “isolamento espacial inflexivo”, que criou neste grupo este sentimento de união e resistência. Castells (2002) ao analisar essa nova configuração pontuou:

“Das canções às artes, das igrejas da comunidade às irmandades, a sociedade negra emergiu, imbuída de uma profunda noção de significado coletivo, que não se perdeu durante o êxodo rural maciço para os guetos do norte, traduzida em uma extraordinária criatividade nas artes, na música e na literatura, e em um movimento político poderoso e multifacetado, cujos sonhos e potenciais foram personificados em Martin Luther King Jr, nos anos 60 (CASTELLS, 2002. p.74)

O primeiro passo para compreender essas dinâmicas do gueto é reconhecê-lo como um lugar de consciência. Foi nesse contexto de formação desses guetos que está relacionado o surgimento da *black music*, do *soul*. Com elementos africanos, na música, toda polifonia vocal e nas indumentárias o final da década de 1950 marca a história da música negra estadunidense. Nesse período houve a anexação dos estilos musicais vindos dos guetos, acompanhado do crescimento da indústria fonográfica, o avanço dos meios de comunicação, a exemplo do rádio e a televisão

O primeiro local de introdução do *Soul* no Brasil se deu nos subúrbios do Rio de Janeiro que em pouco tempo foram tomados pelos bailes Black, que logo após se espalharia por outras cidades (Salvador, São Paulo, Belo Horizonte e outras). Essa introdução se dava como forma de articular novas configurações como um espelho daquilo que estava sendo produzido nos Estados Unidos, entretanto, aqui no Brasil essa introdução reúne características próprias à medida que relaciona com as culturas locais. No Rio de Janeiro, a importação da *Black Music* se deu de forma mais intensa e acionou mecanismos de resistências com referências diretas as propostas de grupos revolucionários estadunidense, principalmente na tomada de consciência política da população negra. Hermano Viana pontuou sobre esse cenário inicial do *Soul* no Rio de Janeiro. Observe,

[...] Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca da libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas

coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum.... Num segundo momento uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começa a receber destaque (VIANNA, 1987, p. 58).

O processo de abertura desse gênero musical apesar de não ser fácil não enfraqueceu o movimento, muito pelo contrário parecia fortalecer a rede de simpatizantes como afirma Vianna. Neste período o soul estava para os negros assim como o rock estava para os brancos, e é nesse contexto que o termo “*black*” passa a ser incorporado ao *soul*. A expressão mais clara do termo deste termo se deu através da banda Black Rio que congregava um número significativo de jovens negros nos bailes carioca. Em pouco tempo houve um crescente no número desses bailes, devido ao aumento de investimento da indústria de discos.

Os organizadores dos bailes cariocas desenvolveram várias estratégias para conseguir os discos que não são encontrados no mercado brasileiro. A principal delas foi a criação de um comércio clandestino de discos importados, vindos dos Estados Unidos especialmente para animar o circuito de funk do Rio. Tudo é muito precário: não existem pessoas explorando de uma maneira regular esse comércio. E preciso primeiro encontrar alguém que possa viajar para Nova York ou Miami (geralmente com passagens aéreas mais baratas conseguidas através de amigos que trabalham em agências de turismo) e que aceite ser pago para comprar e trazer quilos de discos, devidamente escondidos da alfândega brasileira, para os bailes cariocas (VIANNA, 1990. p.47).

Nesse período, houve também o aumento da censura com o decreto do Ato Institucional número cinco (AI-5) no Brasil, atingindo não apenas a esfera político partidária, mas também outros seguimentos, como por exemplo, a música, o cinema e as universidades. O intuito disso era coibir qualquer tipo de manifestação contrária ao governo. O historiador Carlos Fico<sup>10</sup>, em entrevista à BBC News<sup>11</sup>, relata que o AI-5 marca a história do Brasil por revelar o nível mais extremo a que chegou o autoritarismo no país, “sobretudo pela brutalidade da tortura, dos desaparecimentos, e também pela suspensão do *habeas corpus* e o fechamento do Congresso Nacional”. Serviu inclusive

---

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46496289>> acesso em 10 de janeiro de 2019.

como ponto de partida para a institucionalização da repressão no Brasil. O autor pondera ainda que este Ato foi resultado de um processo ensaiado anteriormente à 1968.

A introdução do Gerson acontece justamente nesse contexto, nos anos finais em que vigorava o Ato, assim como outras produções artísticas da época, as produções de Gerson também sofreram alguns efeitos, impactos e sanções, por utilizar, o corpo negro como espaço de consciência. A MPB tinha uma conotação política muito forte, por vezes denunciando de forma explícita ou implícita os desmandos da Ditadura Civil Militar. Segundo Marcos Napolitano, “a MPB tinha uma inspiração revolucionária, e se não fosse política e a cooptação industrial cultural, teria desempenhado a tarefa [...] de ser trilha sonora da revolução brasileira” (NAPOLITANO, 2005, p.67). Neste período, os artistas, em sua grande maioria, foram nomeados como opositores da ordem e do Brasil, sendo duramente reprimidos pelo sistema.

Homem negro, Gerson Rodrigues Côrtes nasceu no Rio de Janeiro em 30 de novembro de 1943. Criado em Madureira interior do Rio de Janeiro, um cenário de um bairro popular alimentado pelo samba, foi paraquedista e iniciou sua carreira artística dublando Little Richard no programa *"Hoje é Dia de Rock"*. Mais tarde, adotaria seu nome artístico Gerson King Combo, inspirado no grupo de Jazz americano King Curtis Combo e em pouco tempo se lançaria como interprete da música negra americana, cantando na banda Fórmula 7, fazendo o circuito de bailes carioca. Nos anos finais da década de 60, começou a fazer shows localizados na cidade do Rio de Janeiro, acompanhado por Big Boy e Ademir Lemos, ficando conhecido como o "rei dos bailes" e "James Brown brasileiro", pela clara referência na voz, na postura de palco e principalmente das indumentárias. Em meados dos anos 70, com o crescimento da cena dos bailes na periferia passou a fazer parte da banda Black Rio, que foi a responsável pela formação e animação nos bailes que aconteciam na cidade que ganhou notoriedade nacional e o interesse das gravadoras no novo som. Gerson conseguiu gravar seus dois discos de maior sucesso (Gerson King Combo, de 1977; e Gerson King Combo - Volume II, de 1978).

A junção dessa sonoridades e discursos revelaram um momento de mudança da música brasileira, supondo uma outra forma de diagnóstico de culturas. Na abertura do

seu primeiro disco lançado em 1977 estava a canção *Mandamento Black*<sup>12</sup> que é a canção de maior projeção da carreira de Gerson King Combo. Nesta canção, há elementos que evidenciam aspectos a vida dos simpatizantes que adotavam o jeito de “ser *black*”, estabelecendo a relação entre as demandas do Brasil e o mundo.

*Mandamento Black*, abre caminho para se pensar sobre o comportamento dos praticantes do movimento *black*. Ela nos oferece uma rica abordagem sobre o que se pretendia com o movimento, mas em que se pesem os resultados, o artista não foi bem recebido pelo regime ditatorial e, assim como outros artistas, foi taxado de subversivo à ordem. A canção faz referência ao jeito de ser *black*, características essas que merecem ser analisadas e acompanhadas levando em conta seu contexto geracional. Não é raro ouvir, ler, que durante a década de 1970 existia uma juventude que assumia uma proposta de se criar algo que os caracterizasse, criando assim uma identidade<sup>13</sup>. Certamente, esses atributos causavam aos seus usuários uma afinidade crítica necessária que não se restringiam ao aspecto racial.

*Mandamento black* é iniciada fazendo um convite “*assuma sua mente brother*”, cantado em um tom mais lento, representando um afastamento do objeto, ou seja, há um convite para se fazer parte de um grupo, o movimento *black*. Enquanto isso, ao final da canção acelera seu ritmo, mostrando “o ápice passional que a canção pode provocar”(TATIT, 2002,p.10), mostrando os requisitos de ser *black*, há portanto, uma aproximação do objeto, um chamado à ação, um convite enfático que revela o foco do debate da geração da época, com três lugares muito específicos de contraponto entre o ideológico e entretenimento, simbolizados por três marcadores: Gerson, o regime e a música. A junção desses elementos formou por um lado uma grande rede de *sociabilidade*, que quando estão em contato, materializa no corpo a proposta ideológica, ainda que em termos culturais, por outro lado, temos a conotação mais dura dessa perspectiva, mas que só se efetiva quando os dois elementos se juntam: Gerson e a música.

---

<sup>12</sup>Música composta por Augusto Cesar de oliveira Teixeira/ Gerson Cortes/ Evangelvaldo Luz/ Augusto Teixeira

<sup>13</sup>Utilizo o termo levando em conta os escritos de Tadeu Tomaz da Silva, que pens sobre a ótica de uma identidade relacional. Ver: SILVA, Tadeu Tomaz. A produção social da identidade e da diferença In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 74-75.

Posteriormente, podemos ver a reapresentação do pedido “*não queremos ofender a ninguém, brother! O que nós queremos é dançar! Dançar, dançar e curtir muito som*”. Gerson menciona sobre a dimensão que a música *soul* representava para seus praticantes. Os registros e relatos apontam para um caráter harmonioso dentro dos bailes, sendo que a convivência entre os diferentes era possível. O momento de tensão de fato se dava quando essas demonstrações entravam sob o olhar dos militares. Em entrevista ao programa Estúdio Móvel, Gerson fala sobre suas duas prisões, quando teve que dar explicações sobre suas músicas e apresentações. O jeito de ser *black* é um dos principais elementos que mais se destacam na letra de *Mandamento black*. A recepção desta música não era apenas para os negros e negras, mas também para qualquer outro/a que se identificasse com o suíngue do *soul*. Ao ser questionado se houve uma leitura errada da mensagem da canção *Mandamento black* Gerson respondeu?

Claro que houve mesmo eu cantando “a cor da pureza”. O crítico Tinhorão participava de uma mesa redonda no programa Aroldo de Andrade no rádio. Eu não entendia direito porque ele me acusava. Eu estava em São Paulo, me ligaram dizendo que meu filho estava chorando porque estavam falando no rádio que eu estava levando uma bandeira negra aqui nesse país e pessoas como eu deveriam ser crucificadas. Eu não entendi nada, por que têm que ser crucificadas?<sup>14</sup>

O corpo e a música são dois elementos que se complementam quando falamos de *black music*. Durante a década de 1970 no Brasil, a imagem relacionada ao negro, era de uma figura capaz de perturbar a ordem, prejudicando assim o bom desenvolvimento da sociedade. Este corpo que por um lado carregava os estigmas de estereótipos criados e difundidos pela elite branca, também adotava outra característica pensada por outros grupos: os jovens. Para essa categoria o corpo assumia um lugar de cultura, revelando em diferentes espaços a expressão de suas trajetórias e anseios. Um corpo que separa e diferencia, ao passo que une semelhantes ou não. Esses corpos precisam ser lidos, com os adornos, acessórios, movimentação. Ao adotar tais características esse corpo revela aos que o cercam seus projetos de cultura e representações. Quando refletimos sobre o corpo negro diante das representações positivas, podemos perceber como esses signos

---

<sup>14</sup> Trecho da entrevista concedida a Carlos Lopes, site TUPINAMBAH. Disponível em <<http://www.tupinambah.com.br/gerson-king-combo/>> acesso em 10 de maio de 2019.

assumem por vezes um papel emancipatório, principalmente na luta por direitos. As indumentárias demarcam um espaço próprio, um símbolo de pertencimento a um grupo.

Paul Gilroy (2001), destaca como os deslocamentos globais são responsáveis pelas trocas culturais, principalmente quando adentramos na esfera musical, onde facilmente constata-se o quão mesclado e complexo esse processo é, e como em larga medida rompe com os padrões eurocêntricos e lança a mão de uma nova postura, surgindo assim protagonistas que até então não estavam sendo ouvidos. A música entoava o canto da resistência, ao mesmo passo que denuncia a opressão. O movimento black atravessou a barreira da cor e recontou muitas histórias, pois trazia à tona a representação da hegemonia cultural, abrindo espaço, portanto, para novos estilos musicais, ultrapassando a barreira das desigualdades, do racismo e opressão.

Na obra artística de Gerson, facilmente são percebidos os traços que indicam sobre seu lugar de pertença evidenciados nas melodias, pela demarcação do corpo, sonoridades, diferentes formas de se relacionar com o corpo. As coreografias sempre terão pontos semelhantes de origem, representando o caráter narrativo que se expressa com o seu corpo. Coreografias que mostram a leveza do ser *black*, ao mesmo tempo em que também denotam o caráter ideológico atribuído aos seus praticantes, revelando suas sensações estas são os instrumentos de buscas realizadas pelos corpos. Para Deleuze e Guattari (2002) a sensação é mostrada em diferentes campos das artes e compreende, portanto, a tentativa de “arrancar as percepções do objeto e dos estados de um sujeito participante, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

Em alguns casos o ato performático se destaca se comparado ao próprio texto, mas este fato não tira o mérito dos outros elementos que compõem a canção, como, por exemplo, a letra e a sonoridade. Não se pode fazer as dissociações dos elementos e analisá-los por si só, pois corre o risco de perder a essência musical. Além disso, as letras como todo podem ser esquecidas ao longo do tempo, enquanto a canção e suas representações podem perdurar e perpassar por toda sociedade. Como lembra Finnegan:

Toda performance é única e tem qualidades próprias: sua mistura de canais comunicacionais; seu tempo espaço particulares; seus participantes com perspectivas próprias; seus arranjos; sua música; seu canto e seu movimento. (FINNEGAN, 2008, p.36).

Nesse sentido, não é possível entender o significado de determinada canção apenas observando a letra, é preciso atentar-se, porque a canção revela outro universo para quem está compondo e também aos receptores, que do mesmo modo constroem diversas representações, exemplificando a luta de classes, a luta pela liberdade e pela igualdade. Desta forma:

[...] Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar [...], localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos. (NAPOLITANO, 2011, p.86).

Já na concepção de Wisnik:

Os compositores de música popular por meio de suas músicas passam intencionalmente ou não, um recado, que por muitas vezes transcorrem pelo entendimento do texto pelo texto, e a este elemento é acrescido “os ritmos do corpo, da música e da linguagem”. (Wisnik ,2004. p.170).

Analisar uma performance é importante quando observamos o âmbito social do período que foi produzida, apresentada e/ou disseminada. Nesse sentido, é possível identificar os objetivos dos sujeitos participantes do ato performático e como se dá a captação desses signos pelo público presente no espaço analisado. Percebe-se também as variadas interpretações em uma única performance, pois um palco contendo um artista pode ser visto de diversas formas, já que devemos considerar que cada indivíduo possui um olhar diferenciado e geralmente é direcionado para entender os elementos presentes em seu contexto social. Partindo dessas informações e tendo como objeto de estudo este universo amplo da canção popular, aliado às discussões de representação negra, que tem muito a contribuir para estudos historiográficos, é apropriado afirmar que:

[...] O grande desafio de todo pesquisador de música popular é mapear as camadas embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando ao mesmo tempo as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica [...] e complexa de qualquer documento de natureza estética. [...] (NAPOLITANO, 2005, p.78).

O artista em palco pode também apresentar algo muito diferente daquilo que ele havia planejado há semanas, até mesmo há anos. O artista da música é movido pela

emoção, pela percepção. Sendo assim, podemos dizer que as energias do público lhes concedem elementos para suas apresentações artísticas e, muitas vezes, os artistas ao público que os assiste. Além disso, os espaços diferenciados, os contextos sociais, geralmente são diferentes. Muitos artistas agem com improviso e possibilitam uma performance original a cada evento musical. Este improviso pode ser interpretado de diferentes formas pelo público e gerar respostas para o artista, que por sua vez não imaginava tal estímulo “pois dramatização e representação musical prestam-se bem para uma leitura de questões sociais” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 230).

Os corpos dos participantes desse estilo musical estão em constante movimento, não só pela dança ou pela música e sim por todos os signos que carregam. O corpo aqui é compreendido como um lugar de diálogo, das diferenças e aproximações. Revela ainda a expressão de uma subjetividade que não é dada nem criada e sim recriada. As vestimentas, por sua vez, não podem ser compreendidas como simples vestes, não são postas apenas para cobrir os corpos, no entanto, ajudam a compor toda *performance*. Representam ainda um grupo e as afinidades que eles dispõem.

As vestimentas não são homogêneas e nem representam algo comum a todos. As roupas assumem um papel simbólico e contribuem para a construção dos significados que compõem uma subjetividade individual coletiva, corroborando para a estética da identidade. Em consonância, estes corpos quando aliados as vestimentas geram discursos, que por vezes estão voltados a valorização do homem e da mulher negra. Os corpos são espaços de sociabilidade, principalmente quando pensamos através dos marcadores de cor e cabelo. Esses corpos realizam assim trocas culturais e se consolidam como um espaço de comunicação.

O corpo aqui não é visto como algo separado ou estanque, mas pensado a partir da junção de corpo e mente. A mente humana é, portanto, o próprio corpo. Isso significa dizer que todos os saberes são aliados as experiências sensíveis. A partir de Tim Ingold(2011) vemos que só aprendemos fazendo, as nossas experiências são decorrentes das nossas próprias vivências ou não vivências. Sendo assim, os corpos negros por muito tempo foram e continuam sendo vistos e lidos como corpos exóticos. Gerson, engajou seu corpo nos espaços públicos, foi acusado de tentar subverter à ordem, tal qual aconteceu com tantos outros anônimos do período. Ao longo da história o corpo negro sendo visto

como exótico, muito ligado ao trabalho braçal, ao sexo, conotações que reverberam até hoje. A junção do corpo e a raça ainda são usadas para “legitimar” ações de desvalorização do povo negro, e como ainda continuam sendo um vetor de segregação na vida de tantas pessoas.

O corpo nesse espaço da música *Soul, Black* acionava uma resistência que reivindicava o seu lugar, a diferenciação era algo preciso, reafirmando a estética que passa ser questionada. Também é interessante perceber que as performances de Gerson por si só não classificam as experiências, mas criam a própria experiência que realiza um diálogo com outros participantes, caminhando para o auto-conhecimento. São movimentos fluídos, ensaiados ou não, que demarcam um território de afinidades. Mesmo quando estão em espaços específicos não se isolam e frequentemente acionavam outros participantes. É esse corpo que, na concepção de Latur (2007) se articula tornando-se sensível as diferenças. Às experiências produzem aprendizado, que por sua vez correspondem a coisas existentes. Essa ideia de articulação entre o sujeito e corpo e outras entidades (outros corpos, ritmo musical, o público e até mesmo os discursos do movimento negro) justifica a ação do corpo negro como corpo coletivo, histórico e político.

As articulações nesses espaços envolvem histórias, lugares, pessoas, músicas. Isso produz um corpo mais sensível, que envolve diferentes elementos. A experiência com a música traz a sensibilidade do momento. As diferenças dos ritmos são criadas na medida em que os participantes acessam uma determinada sensibilidade. A música, aliada a dança, envolve diferentes formas de expressões que funciona como uma arte que absorve variados significados e em muitos casos pode ser vista como uma fuga de uma realidade que transfigura o peso da consciência. Alguns artistas, principalmente os inseridos na *Black Music*, puderam expressar seus sentimentos não só pela melodia, mas também pela expressão corporal, sendo fortemente afetados por toda dinâmica atual e eminente.

Os corpos são afetados por muitos fatores e se expressam de formas variadas, um verdadeiro entrelaçado de vivências. Csordas (2008), traz esse corpo não como um mero instrumento de estudo da cultura e sim como sujeito participativo desse processo. Esta perspectiva está pautada da não necessidade de estabelecer algumas dualidades, como, por exemplo, do corpo/mente. Quando voltamos nossos olhares para o Soul percebemos

que não se trata de um grupo de coreografias pré-estabelecidas e sim uma soma de movimentos que responde a dinâmica do dia, das pessoas. Esses movimentos também não se dão de uma forma ininterrupta, há uma dinâmica que circunda por todos os espaços. A amplitude da dança é criada justamente pelos movimentos, a prisão dos movimentos é a prisão da vida.

Com a pesquisa ainda em andamento, não temos muitos elementos conclusivos. Contudo, é perceptível, que a trajetória de Gerson pode ser um referencial para entendimento das trajetórias da música o Brasil. Depreende-se também que as culturas negras se constituem como importante fonte de análise para se compreender a emancipação do negro, numa sociedade em que o preconceito e discriminação são fortemente presenciados. Portanto, as evidências permitem perceber por um olhar ao mesmo tempo que sensível, crítico as produções de negros/as, e os mesmos como importantes sujeitos ativos na construção e recomposição da história e cultura da sociedade brasileira.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.74.

CSORDAS, Thomas. **Modos Somáticos de Atenção**. EM: Corpo/Significado/Cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia cultural corporeidade: agência, diferença sexual, e doença**. Companion to the anthropology of the body and embodiment. Edited by Frances E. Mascia-Lees. Blackwell Publishing Ltd.: Oxford, UK, 2011.

FINEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz/ org. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008 p. 7-43.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUILLAUMIN, Collete. **Enquanto tivermos mulheres para nos darem filhos: a respeito da raça e do sexo**. Revista Estudos Feministas, n. esp., 2. sem. 1994, MERLEAU-PONTY, Maurice. Conversas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 95-110.

Irving L. Sablosky, **A música norte-americana**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 42.

LATOURE, Bruno. **Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência**. apud: NUNES, J. A. E ROQUE, R. (orgs). *Objetos impuros. Experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2007, pp. 40-61.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVER, Paul. **The story of the Blues**, New York, Penguin Books, 1978, apud: Roberto Muggiati, *Blues: da lama à fama*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 27.

PALOMO, Amanda Alves. **O poder negro na pátria na verde amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música. Questões de uma antropologia sonora**. *Revista de Antropologia*. São Paulo. 2001. Vol 44 nº 1. p. 221-275.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996. p.10.

VIANNA, Hermano. **Funk e cultura popular carioca**. *Revista Estudos Históricos*. n. 6 1990. p47.

WACQUANT, Loic. **Que é gueto? Construindo um conceito sociológico**. Artigo publicado em Smelser e Baltes . Tradução de Zena Eisenberg e João Feres Júnior. *Rev. Sociologia. Política*. Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004. p158.