

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História

THAMIREZ SILVA MARTINS

VOZ PRETA, MÚSICA BRANCA: A POSIÇÃO CULTURAL DE MERRY CLAYTON

PORTO ALEGRE

2017

Thamirez Silva Martins

VOZ PRETA, MÚSICA BRANCA: A POSIÇÃO CULTURAL DE MERRY CLAYTON

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharela em História pelo Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientação: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Silva Martins, Thamirez

Voz preta, música branca: a posição cultural de
Merry Clayton / Thamirez Silva Martins. -- 2017.
44 f.

Orientador: Arthur Lima de Ávila.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em
História, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. História. 2. Música. 3. Merry Clayton. 4.
Música Popular. 5. Estados Unidos. I. Lima de Ávila,
Arthur, orient. II. Título.

Thamirez Silva Martins

VOZ PRETA, MÚSICA BRANCA: A POSIÇÃO CULTURAL DE MERRY CLAYTON

Monografia apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharela em História
pelo Curso de História da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul – UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima de Ávila

Prof. Dr. César Augusto Barcellos Guazzelli

Prof. Dr. José Rivair Macedo

PORTO ALEGRE

2017

Esse trabalho é dedicado a todas as mulheres negras que estão ou já passaram pela minha vida, direta e indiretamente, que lutam diariamente vida afora para que tenhamos mais dignidade, reconhecimento da nossa força e resistência, e empoderamento da nossa identidade.

AGRADECIMENTOS

Em tempos tão difíceis como os que estamos vivenciando, nos quais muitas conquistas populares nos foram sorrateiramente e rapidamente usurpadas através de golpes, chegar à conclusão deste trabalho em uma universidade federal e pública, em 2017, com os marcadores sociais que carrego comigo: mulher, negra, pobre é uma grande vitória pessoal e aos que me cercam. Ter sido cotista é algo que dá muito orgulho, e serei sempre agradecida aos que lutaram para que eu e os meus frequentem este espaço, e façam dele, ainda que com inúmeras dificuldades, cada vez mais nosso também.

Agradeço aos meus pais, Vanira Beatriz Silva Martins e Claudiomar Carrasco Martins e aos meus irmãos, Thamara Silva Martins e Raphael Silva Martins por cada um ao seu modo, contribuírem e trocarem os seus conhecimentos, descobertas, conversas, influências e amor. Obrigado por me fazer ser e por nós sermos como somos.

Obrigado ao meu orientador Arthur Lima de Ávila pela generosidade de acreditar, e aceitar orientar esse trabalho mais de uma vez. Obrigado mesmo!

Para além da bravura e esforço pessoal para que este trabalho fosse feito, houve um suporte coletivo junto comigo, pessoas fundamentais para essa jornada, agradeço aos meus amigos, meus historiadores preferidos Bárbara Gonçalves, Gabriel Truccolo de Lima, Hariagi Borba Nunes, Luana Santos, e Carlos Bueso, Davi dos Santos, Naiara Rotta Assunção, Nykollas Oroczko. Obrigado por contribuírem pra que a jornada acadêmica fosse de troca de conhecimentos, apoio, amizade, café, e que também fosse muito divertida.

Às pequenas grandes mulheres da minha vida, que dão força pra tudo: Gabriela Ferreira Balém, Júlia Ferreira Balém, Kauana Ferreira Nardes e Sofia Ferreira Quintanilha. E para a estrutura delas e que também é a minha: Mayara Silva Ferreira, Tayná Silva Ferreira e Vania Silva Ferreira. Obrigado pelo amor, pelos abraços, preocupação e carinho de sempre.

À cã Dominique e à gata Gato pelos afagos e companhia em todos os momentos.

Ao Filipe Conde, por nesses quatro (quase cinco!) anos sempre acreditar em cada palavra, ser ouvinte atencioso de cada pensamento que eu expressasse, por me incentivar desde o primeiro dia, por ser meu amigo, meu amor e meu lar.

À Irma da Rosa Silva (*in memoriam*), mulher, negra, mãe solo, analfabeta, forte, árdua, sofredora, mas era mulher fodona demais. Iria perguntar o tempo todo o que historiadora faz, mas ia amar ter neta formada. Te amo pra sempre.

RESUMO

Este trabalho tem a finalidade de trazer a carreira de Merry Clayton e as suas reinterpretações de canções famosas na voz de músicos homens, brancos e com carreiras bem-sucedidas para que através deste estudo e das relações da música e da história, apresentar o contexto do período que fora de grandes agitações, políticas, sociais e culturais.

Palavras-chave: Merry Clayton; Música; Música Popular; Mulheres negras, Movimento Black Power; Estados Unidos; Gimme shelter; Southern man; História; Cultura; História cultural.

ABSTRACT

This work has a purpose to bring Merry Clayton's career and as her reinterpretations of famous songs in the voice of musicians, men, white and with successful careers so that through the study and relations of music and history, present the context of the period of great agitation, political, social and cultural.

Key-words: Merry Clayton; Music; Popular music; Black women, Black power movement; United States; Gimme shelter; Southern man; History; Culture; Cultural History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 PRIMEIRO CAPÍTULO	
1. CONTEXTO	13
1.1 A música soul e o Movimento Black Power	15
1.2 As mulheres e a música	17
1.3 As garotas do soul	19
 SEGUNDO CAPÍTULO	
2. MERRY CLAYTON	24
2.1 Por que Merry Clayton se temos Aretha?	24
2.2 Quem é Merry Clayton?	25
2.3 Homem sulista/ É apenas um tiro	29
2.4 Música: o meu protesto	33
 CONCLUSÃO	 39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo abordar, através da música, a ressignificação de canções originalmente interpretadas e escritas por artistas e bandas compostas por integrantes homens, brancos e bem-sucedidos no âmbito musical. Trata-se aqui de um trabalho que, através de músicas regravadas pela cantora estadunidense mulher e negra Merry Clayton nos anos 1970, também contribui para contarmos o período que compreende o início da década de 1960 até o início da década posterior a partir da música com uma perspectiva dos acontecimentos históricos nos Estados Unidos tendo como recorte temporal o início da carreira de Clayton, passando pelo seu primeiro álbum *Gimme Shelter* (1970), até seu segundo álbum solo *Merry Clayton* (1971).

Entre algumas das justificativas para a escolha do tema, e acima de tudo, é em primeiro lugar trazer neste trabalho a artista Merry Clayton, pouco conhecida pelo grande público, porém uma artista de grande importância para o meio musical por ser muito conhecida como uma cantora de estúdio e *backing vocals*, tendo trabalho em gravações clássicas da música estadunidense do século XX. Em segundo lugar, a minha relação pessoal com música, e com o recorte temporal que trabalharei aqui. Trata-se de um período muito rico, experimental e crescente dentro do universo musical, ainda que paradoxalmente seja uma época altamente turbulenta. Trabalhar com história contemporânea é algo que me fascina há muito tempo, muito antes de ingressar no ensino superior. Desde as descobertas na escola que me enchiam os olhos até as conversas, sempre carregadas de muita curiosidade com meu pai ou a minha avó, sempre foi interessante e rico saber o que ocorreu em seus passados, que gostos, comportamentos e atitudes tinham o que podiam e o que não podiam fazer. O deslumbramento com a história do século XX sempre foi algo que me acompanhou e por mais que outros interesses se aproximavam de mim, descobrir e explorar os acontecimentos históricos deste período me motivou, e agora, concluinte do curso de História, continuam a me instigar cada vez mais. Já a música tem importância na minha vida desde antes do que a minha memória permite lembrar; o rádio, os vinis, CDs, televisão e internet possibilitaram que a minha mente curiosa pudesse compreender e pesquisar mais a fundo as coisas que me interessavam no meio musical. Desde músicas trazidas pelo meu irmão, e depois pelos amigos, as músicas introduzidas pelo meu pai: sempre tive uma conexão especial com música e poder ligar à minha paixão por História, esse trabalho ganha mais significado para mim.

Ingressei no curso de História em 2011 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, já tendo em mente alguns assuntos que me interessavam pesquisar e ter mais propriedade, e no meio do caminho me deparei com muitas surpresas e desafios que teria ao longo destes seis anos. Trabalhar com música associada à disciplina de História foi algo que a princípio não levava como uma opção para o meu trabalho de conclusão de curso e durante toda minha trajetória acadêmica procurei me aproximar de temáticas que, a meu ver, estariam mais próximas do que a disciplina procura abordar. Com isso me distanciava do que mais me interessava e instigava, incluindo não me perceber nas temáticas que procurava me associar. Nesse tempo tive outras vivências dentro da universidade que não ocorriam, necessariamente, dentro das salas de aula, e o feminismo foi uma vivência redentora em minha vida. A partir disso, e debates e conversas com amigas, comecei aos poucos perceber a mulher que sou e que está presente no espaço acadêmico. Perceber-se mulher negra, no meu caso, detentora de alguns privilégios (estar dentro da academia é o maior deles), mas não detentora de vários outros privilégios, me fez notar que os caminhos que vinha escolhendo não acrescentavam às minhas novas descobertas, nas quais incluo uma autodescoberta, ainda em curso.

A partir do momento que tive contato com estudos que propiciavam o estudo da História sob um ponto de vista cultural, pude então trilhar o caminho que mais me agradava para minha formação. Os estudos culturais trazem perspectivas da História que contribuem enormemente para o campo histórico - claro, tomando os devidos cuidados para que os objetos que analisaremos não fujam do conhecimento histórico. O campo cultural tem uma enorme importância para a sociedade; através de sonoridades e canções, desde a apreciação de música através de espetáculos ao vivo, até a invenção dos aparelhos reprodutores de música e as mídias musicais, a música assume uma importância para humanidade com uma de suas formas de expressão. A relação entre história e música tem estudos muito recentes, porém ainda não tão frequentes.

“[...] uma ainda incipiente produção historiográfica tem voltado sua atenção para o campo da música, pensando essa expressão cultural como objeto a ser explorado e importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos.”¹

¹ BRITO, 2009, p. 209

Portanto, o historiador deve tomar alguns cuidados ao utilizar como objeto a produção musical como fonte histórica. A História Cultural tem dado suporte para que estudos históricos sejam feitos a partir de objetos não convencionais, o que possibilita, atualmente, os assuntos mais diversos e variados sendo estudados no campo histórico.

As canções populares podem conter narrativas da sociedade, desde eventos econômicos, políticos, sociais e culturais, portanto pode nos relatar a realidade na qual esteja inserida. Estudar música como um documento histórico pressupõe-se que procuremos entender o pensamento do autor, o posicionamento político (se houver), sua visão de mundo e seu desempenho na indústria fonográfica.

Em um país como os Estados Unidos, onde diferentes povos levaram consigo suas manifestações culturais, tornando um vasto território tão diverso, analisar a música feita pelos negros implica em analisar a história da sua chegada à América, como viveram, a escravização, a luta pela emancipação e por direitos essenciais. O exemplo que trago para este trabalho é um caso específico, tratando-se de uma mulher cuja parte de sua trajetória é comum a muitas de suas contemporâneas; no entanto, ter Merry como exemplo e objeto desta pesquisa é trazer uma história de alguém que não obtivera o mesmo êxito que outras cantoras de seu tempo, mas sua inserção no meio musical e sua voz poderosíssima - de força quase indescritível - deixaram a sua marca e contribuição para a música americana e para a comunidade afro-americana.

O primeiro capítulo aborda o cenário político e social que os Estados Unidos vivem, em plena guerra com o Vietnã: truculenta e violenta perdura por anos, trazendo um estado de tensão e preocupação para a população americana que via seus jovens sendo recrutados para guerra podendo não retornar para casa, ou retornar com as sequelas do conflito. Domesticamente, batalhas diárias acontecem: os conflitos com a população negra, especialmente no sul do país, onde ações repressivas atormentam e espalham terror nas ruas. A população negra que vem lutando por anos por seus direitos básicos de cidadania se levanta contra os grupos racistas e pressiona os governantes com manifestações. Dois líderes surgem em meios a esse caos: Martin Luther King Jr. com suas ações e discursos pacifistas, e Malcolm X com seu discurso em oposição direta às táticas não violentas de King. Ambos se envolvem no Movimento pelos Direitos Civis, ambos inflamam (cada um ao seu modo) a comunidade negra, a fim de começar a resistência contra as injustiças que os vitimizavam por tantos anos. Surge em consequência disso o Movimento *Black Power*.

Em meio a esse turbilhão social e político, a cultura floresce como nunca. Além do *rock and roll*, que já vinha dominando o gosto dos jovens americanos, a música *soul*

apresenta-se como produto do Movimento *Black Power*: surgindo como uma mescla dos *spirituals* e do *gospel*², é a expressão máxima de uma comunidade que através de sua união e enaltecimento de sua cultura e identidade. Ainda neste primeiro capítulo, abordo as mulheres e a música nesse período, seu envolvimento e papel neste meio, e claro também trago os grupos de garotas (*girl groups*) que foi onde muitas cantoras tiveram seu início de carreira, e a partir daí despontaram para o sucesso. O começo nos grupos de meninas foi também a inserção de Merry Clayton no mundo musical.

No segundo capítulo já apresento Merry Clayton, sua história e sua trajetória. Seu começo comum ao das cantoras de seu tempo, muito jovem cantando na igreja com a família, nos coros, em seguida a oportunidade de ingressar em um grupo de garotas, podendo trabalhar em estúdios profissionais e assim dando início a sua carreira artística aos 14 anos de idade. Logo após vem o período em trabalhou fazendo *backing vocals* para Ray Charles, sua bem-sucedida carreira de cantoras *backing vocal* e de estúdio, até a gravação de seus álbuns solo. Aqui entramos no objetivo deste trabalho: trazer à tona a sua importante participação em duas canções que expressam bem as agruras de seu tempo: *Gimme Shelter* dos Rolling Stones e *Southern man* de Neil Young. Quando grava seus álbuns solo, Merry traz de volta essas canções, agora sob a sua perspectiva, dando voz diretamente a sua comunidade que sofre cada verso destas canções na própria pele.

Fazer de sua música a plataforma para gritar e clamar para o mundo tudo o que vem ocorrendo nos Estados Unidos e no mundo, faz parte de seu protesto, faz parte do protesto da América negra, e Merry gritou como ninguém.

² *Spiritual* ou *Negro spirituals* são canções cristãs criadas pelos afro-americanos, originalmente era uma tradição oral que trazia aos valores cristãos enquanto descrevia os momentos árduos no trabalho escravo. O *gospel* é uma música cristã baseada na música *folk* americana, tipicamente marcada por fortes ritmos e refrãos elaborados e incorporando elementos dos *spirituals*, *blues* e *jazz*.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. CONTEXTO

Por volta das décadas de 1960 e 1970 a sociedade estadunidense vivenciou um período de grandes agitações políticas, sociais e culturais fervilhando com seus conflitos internos e externos. No restante do mundo, concomitantemente, também ocorriam mudanças e conflitos sociais, mas, no caso dos Estados Unidos, são décadas de guerras dentro e fora de casa. Fora de casa, após o assassinato de John F. Kennedy e a consequente ascensão de seu vice, Lyndon Johnson, ao cargo da presidência. Em 1965 os Estados Unidos entram oficialmente na Guerra do Vietnã iniciando um período de violência e intensidade do conflito naquele país. A partir de 1970, com o governo Nixon, a guerra é ampliada com o envio de 20 mil soldados para o Camboja. A população não apoiava o conflito, principalmente os jovens que eram convocados a lutar no Vietnã e, diante desta situação, foram provocados uma série de protestos vindos de diversas partes, desde estudantes universitários, da comunidade *hip*, até estudantes secundaristas e ginásiais (GOFFMAN, 2007, p. 331-332). Dentro, além das diversas manifestações que ocorriam nas ruas, havia uma realidade mais violenta e dura acontecendo: os conflitos com a população afro-americanos.

A população negra nos Estados Unidos já vinha de lutas por seus direitos de cidadania que, em teoria, lhes eram garantidos na Constituição Americana. No entanto, durante as décadas de 1960 e 1970, acirraram-se mais ainda as tensões entre os governantes e a população afro-americana. O movimento pelos direitos civis, que ganha força na década de 1950, tinha como objetivos o fim da segregação e discriminação racial contra os afro-americanos e assegurar o reconhecimento legal e proteção federal de seus direitos. Suas manifestações tinham principalmente como pautas a desobediência civil e protestos não violentos, tais como boicotes (em 1955, Rosa Parks se recusando dar lugar a um branco e o início de uma série de boicotes aos ônibus em Montgomery, no Alabama entre 1955-1956), protestos sentados (*sit-in*, em Greensboro, Califórnia do Norte, em 1960) e as marchas (as marchas de Birmingham lideradas por Martin Luther King em 1963 e as famosas marchas de Selma até Montgomery em 1965). No início dos anos 1960 os movimentos pelos direitos civis obtiveram algumas conquistas legais, começando pela Lei dos Direitos Civis de 1964, que baniu a discriminação baseada na raça, cor, religião, sexo e origem nacional em práticas empregatícias; lei de direitos de voto de 1965, que garantia o fim da discriminação das

práticas eleitorais, acabava com a segregação racial nas escolas. Também em 1968 conquistou-se o fim da segregação de moradia. Porém, a situação da comunidade negra não obteve melhorias imediatas. Apesar de todas as ações do movimento dos direitos civis, e as vitórias que com muita luta obtiveram, na metade da década de 1960 e início da década de 1970, a situação da comunidade negra ganhava tons de hostilidade e terror.

A comunidade negra guiada pelas ideias de Martin Luther King agia e acreditava em uma resistência não violenta, desobediência civil, conversas e argumentações com governantes. Porém, o recrudescimento da violência devido às perseguições de movimentos racistas continuava surgindo com força, provocando uma série de atos violentos contra os negros. A emergência de uma reação efetiva vinha como uma resposta imediata ao que ocorria nas ruas. Em contraponto às ideias pacifistas de King e influenciado pelas ideias radicais de Malcolm X o movimento *Black Power*, cunhado inicialmente por Stokely Carmichael (que acabara de se desvincular do *Student Nonviolent Coordinating Committee* — Comissão de Coordenação Estudantil Não Violenta), nascia como uma forma de empoderamento dos negros seja por via pacífica ou violenta. O assassinato de Malcolm X e as ações truculentas direcionadas aos negros inflamou o movimento. O partido dos Panteras Negras surge pouco tempo fortalecendo a filosofia e as ideias do movimento *Black Power*.

Em *Black Power, the politics of liberation in America*, o prefácio de Carmichael e Charles Hamilton já dá o tom do que o movimento propõe em relação à população negra:

Este livro é sobre porque, onde e de que maneira a população negra na América deve se juntar. É sobre pessoas negras tomando conta de negócios – negócios de e para pessoas negras. As apostas são muito simples: se falharmos, enfrentamos a contínua sujeição a uma sociedade branca que não tem intenção de desistir voluntariamente ou facilmente de sua posição de prioridade e autoridade. Se obtivermos sucesso, exerceremos controle sobre nossas vidas, politicamente, economicamente e fisicamente. Também contribuiremos com o desenvolvimento de uma sociabilidade viável; em termos de benefício social final, não há nada de unilateral sobre o movimento para libertar pessoas negras.³ (CARMICHAEL; HAMILTON, 1967. p. vii)

³ Tradução minha.

Na década de 1960 também se presenciou uma explosão criativa no campo artístico na comunidade negra. Os negros sempre contribuíram enormemente para cultura estadunidense, e apesar de ter sido um período de pessimismo e otimismo, idealismo e pragmatismo dentro de um caos político, social e cultural, tudo isso convergiu para que ocorresse um novo despertar cultural, e com isso o movimento *Black Power* causou um grande impacto em uma das maiores expressões dos negros: a sua música.

1.1 A música soul e o Movimento *Black Power*

Uma das principais vertentes da musicalidade negra na segunda metade do século XX é a música *soul*. Para Samuel A. Floyd Jr o termo *soul* primeiramente surgiu quando músicos de jazz, nos anos 1950 usaram a expressão através do *hard-bop/funk* para explicar e divulgar um retorno às suas raízes sonoras. A indústria musical logo assimilou o termo e associou com uma derivação de música popular negra, o *rhythm and blues*⁴. Porém, como relatou Mahalia Jackson em uma entrevista, em 1958, o termo foi usado anos antes em uma associação com a música *gospel*:

O que algumas pessoas chamam de "sentimento de canto blues" é expresso pela Igreja de Deus em Cristo. Canções como "The Lord Followed Me" tornaram-se tão emocionais... [elas] quase levaram ao pânico. Mas o blues estava aqui antes de chamá-lo de blues. Este tipo de música veio depois dos *spirituais*. Os velhos oravam a Deus porque estavam em condições oprimidas. Enquanto estavam escravizados, conseguiram um tipo diferente de blues. Pegue estas músicas posteriores como "Summertime" [;] é o mesmo que "Sometimes I Feel Like A Motherless Child"... Que tinha a nota de blues nela. O básico é o sentimento *soul*. O mesmo no *blues* que nos *spirituals*. E também com o *gospel*. É a música da alma (soul). (RICKS 1977, p. 139 apud FLOYD, 1995).

⁴ *Rhythm and blues* é um estilo de música popular urbana afro-americana surgida em meados dos anos 1940 nos Estados Unidos da América. É originária do jazz, e foi uma das fontes do *rock and roll*.

Para a entnomusicóloga Portia K. Maultsby, tanto as tradições do *gospel* quanto as do *soul* tiveram a mesma função que consiste em consolar e confortar ao mesmo tempo em que orienta e encoraja⁵. Os artistas negros eram de uma comunidade que frequentava a igreja, onde os pregadores eram negros. Portanto seus louvores eram direcionados diretamente às suas realidades na comunidade negra. Tanto os artistas como os pastores se relacionavam da mesma forma com as suas congregações e suas plateias, respectivamente, tendo uma abordagem emocional para tratar de questões, e incentivando respostas para as mesmas e outras. Por essa ligação, e suas raízes *gospel*, a música *soul* conseguiu penetrar em todas as classes sociais, faixas etárias e religião da comunidade negra. Ray Charles, nos anos 1950, já trazia essa sonoridade que viria ser chamada de *soul*, na qual ele mesclava a forma que se cantava na igreja o *gospel*, com o *call and response*⁶ tradicionais do *blues*⁷, além do *rhythm and blues* (FLOYD, 1995).

A era do *soul* foi um período muito produtivo para mulheres e homens negros: o Movimento *Black Power*, os programas de autoajuda nas comunidades e a união política serviram de resposta para os artistas negros. Com a sua música, a autoestima cresce entre os músicos negros. A partir da sua arte é manifestada uma forma de não aceitar o que lhes fosse indesejável. A música *soul* e o Movimento *Black Power* promoveram o orgulho negro, a força da identidade negra e a união de negras e negros estadunidenses. Essa autoestima conquistada através do empoderamento da sua identidade também serviu para que a América branca percebesse que esses artistas trariam seus trabalhos ao *mainstream* sob seus próprios termos, estabelecendo suas próprias prioridades.

Portanto, a relação do movimento *Black Power* e o surgimento da música *soul* nos anos 1960 como expressão musical da comunidade afro americana, corrobora Maultsby:

O termo “soul” pode ser melhor definido como o nacionalismo negro. Como conceito, defende o reordenamento de atitudes e valores. Como símbolo, incentivou “a avaliação e a redefinição de identidade, experiência, comportamento e cultura” de negros para negros. O termo anteriormente tinha sido usado em títulos de composição e nomes de grupos, não só para descrever o caráter “das raízes” das

⁵ MAULTSBY, 1983, p. 55.

⁶ *Call and response* (chamado e resposta) é uma forma de interação entre um falante e uma audiência em que as declarações do falante (“chamadas”) são pontuadas pelas respostas dos ouvintes. Em muitas bandas, a chamada parte do vocalista e a resposta do coro e/ou restante da banda.

⁷ Gênero e forma musical original dos afro-americanos do sul dos Estados Unidos pelo final do século XIX. Mescla as tradições musicais africanas, canções africanas de trabalho, os *spirituals* e o *folk* herança branca europeia.

músicas, mas também para estimar a fonte de inspiração e o estilo de performance negra individual. Em meados da década de 1960, o soul foi nacionalmente considerado como um grupo que refletia a filosofia do Movimento Black Power. (p. 54)

James Brown, um homem negro denominado o rei do soul (com capa e tudo!), ser bem sucedido, aceito no mundo musical no seu próprio estilo e sob seus próprios termos, sem modificar a música produzida dentro da comunidade negra, abriu um precedente para que outros artistas negros empreendessem na carreira musical sem ter seu estilo alterado conforme as demandas da indústria musical. Brown contribui enormemente para a afirmação do orgulho negro e das raízes negras (“Say it loud, I’m black and I’m proud!”).⁸ Ainda que as gravadoras passassem a investir em uma emulação do estilo negro para artistas brancos, o mundo já estava preparado para ouvir diretamente a música autenticamente feita pelos artistas negros.

Mas e as mulheres do soul, que papel exerciam? De que forma se apresentavam? Como se encaixavam nesse mundo negro que se levanta, brada, resiste

1.2 As mulheres e a música

Em *Signed, Sealed and Delivered: True stories of women in Pop*, as autoras Sue Steward e Sheryl Garratt discorrem na introdução, *Ghost in the hit machine* (fantasmas na máquina de sucesso), justamente sobre a distância que existe entre a imagem pública das mulheres na música *pop* e a sua realidade na sociedade, assim propondo em que espaços se encaixam e como elas conseguem obter sucesso, sabendo que a indústria musical, mesmo tendo a dimensão que tinha sempre se esforçou para manter a mulher fora de todos os papéis que poderiam exercer, exceto os mais tradicionais. (STEWART; GARRATT, 1984. p. 8)

O breve e extremo século XX, como Eric Hobsbawm se refere em sua obra *Era dos extremos*, é um período da história do mundo em que as mudanças foram rápidas, frenéticas: período de grande alvoroço, avanços tecnológicos, sociais e comportamentais. Há uma ideia

⁸ “Fale alto, sou negro e tenho orgulho!”, tradução minha. Frase da canção que leva o mesmo nome. No momento em que fizera a canção, Brown expressava na música a condição de vida dos negros nos Estados Unidos, e também a pressão que vinham dos ativistas, que diziam que não era negro o suficiente. (SMITH, 2012)

concreta de grande progresso e mudanças sociais. Porém, como vemos as mulheres dentro deste caldeirão político, social e cultural?

A revolução sexual e cultural dos anos 1960, invenção da pílula, acontecimentos políticos, junto a uma juventude que rejeitava um rótulo de criança, quanto menos de adolescente (HOBSBAWM, 1995, p. 317-318), faziam com que estas mudanças ocorressem de maneira mais combativa e confrontante. Esta cultura jovem é fruto do pós-guerra e fortalecida nos 1960, diante toda a inquietação, agitação e caos que este período os atinge.

Essa liberdade das mulheres estava se conquistando como um fenômeno de grande ebulição social nos 1960, no entanto não era um movimento tão uníssono, as diferenças de classe social e etnia eram presentes. As mulheres estadunidenses já vinham de anos de lutas por direitos básicos enquanto cidadãs. Porém, nos anos 1960, a chamada segunda onda do feminismo tinha preocupações com a igualdade que vinha além do sufrágio, tal como a violência doméstica, papel social das mulheres, e discriminação. No entanto, o racismo não deixou de existir dentro do movimento feminista, fato que impulsionou as mulheres negras, que já tinham um senso de união fortalecido pelas ideias do Movimento *Black Power* a se reunirem e discutirem as suas próprias pautas e reivindicações, como o racismo dentro do movimento feminista e o machismo nos movimentos de direitos civis. O feminismo negro então surge a partir da falta de espaços para as mulheres negras se inserirem, buscando o que todas as mulheres, independentemente de sua etnia primeiramente queriam: a igualdade.

Nas décadas de 1950 e 1960 a participação da mulher negra no Movimento dos Direitos Civis era crescente. Porém, como Vicky Crawford aponta em *Women in Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965*, há poucos documentos que relatem o papel e a contribuição destas mulheres, sendo poucas as exceções. A maioria dos estudos deste período foca nos líderes homens e as organizações que lideraram.

Leandro Karnal (2010) endossa:

Os anos 1950 também foram um período crucial na construção de um dos movimentos sociais mais importantes da história, o da luta pelos direitos civis. Martin Luther King Júnior e outros homens justamente se tornaram heróis das famosas batalhas contra discriminação racial, novamente lançadas depois de anos de medo da Guerra Fria e no encalço da decisão da Suprema Corte, em 1954, proibindo segregação nas escolas. Porém, como o historiador Charles Payne argumenta sobre o movimento pelos direitos civis: “Os homens lideraram, mas as mulheres organizaram”. Os boicotes a ônibus, manifestações e outras mobilizações políticas

contra segregação e violência racial no Sul nos anos 1950 foram iniciados por mulheres como Rosa Parks, Jo Ann Gibson Robinson e Ella Baker, ativistas de base que tiveram um papel crucial no sucesso do movimento, que continuaria na década de 1960. (p.194)

Nesse período a maioria das meninas na comunidade negra, eram frequentadoras das igrejas, portanto deveriam obedecer às regras comportamentais dentro do seu meio religioso, além de serem mulheres recatadas, obedientes ao pai ou marido. Porém, nos espaços religiosos, desde cedo poderiam participar dos corais e ter sua presença e papel nos cultos, onde poderiam apresentar alguns números *gospel*. Assim foi o começo da maioria das cantoras negras nas décadas de 1960 e 1970.

Igreja é um espaço coletivo, e o Movimento dos Direitos Civis foi um processo político que levou a arte negra pra um espaço público como um todo, capturando a arte e a música branca, música sindical e a mídia. Assim os artistas negros puderam se manifestar a sua dor, descontentamento e protesto, e as mulheres, em especial, tiveram a oportunidade de, através das canções e das performances musicais, demonstrar poder de união e inspirar ativismo social e político tal qual ocorreu entre os artistas do *folk* (CARSON; LEWIS; SHAW, 2004. p. 53).

1.3 As garotas do soul

Desde a metade do século, a indústria fonográfica, com o surgimento do rock e o crescimento de uma cultura jovem consumidora de música, passou a fazer dinheiro e crescer. Nesse mesmo período em que o rock começa a reinar, a música *gospel* e R&B também se popularizaram. No final dos anos 1950, um número de grupos vocais de garotas (*girl group*) começa a produzir canções que mesclam o *doo wop*⁹ com *rhythm and blues* e *blues*. Esses grupos, normalmente eram formados por trios ou quartetos e faziam parte de bandas ou gravações de estúdio para artistas solo. A sonoridade *girl group* começou a crescer no início

⁹ *Doo-wop* é um gênero de música que foi desenvolvido em comunidades afro-americanas de Nova York, Filadélfia, Chicago, Baltimore, Newark, Pittsburgh, Cincinnati, Detroit, Washington, DC e Los Angeles na década de 1940, alcançando a popularidade nos anos 1950 e início dos anos 1960. Construído sobre a harmonia vocal, *doo-wop* foi um dos estilos mais populares de R&B.

dos anos 1960, alcançando grande popularidade e, com isso, chamando a atenção de cantoras iniciantes para o sucesso na carreira musical. Os grupos de garotas também surgem como um contraponto aos artistas homens da época que tinham uma imagem crua do *rock and roll* como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis and Little Richard¹⁰, e que também estiveram envolvidos no escândalo de *payola*¹¹, o que fez que os grupos de garotas fossem mais apelativos para as adolescentes.

Esses grupos de garotas foram muito importantes para o *rock and roll*, pois seu surgimento abriu caminho para que houvesse um estilo musical de ouvintes associados à música protagonizada por mulheres.¹²

No entanto essas garotas, em suas maiorias muito jovens, eram conhecidas pelo nome dado ao grupo. Tinham pouco controle artístico sobre as suas carreiras, estando sempre sob tutela de um produtor e uma equipe de músicos instrumentistas, e compositores para suas músicas. Muitas meninas escreviam suas próprias canções, mas os créditos iam para os produtores. As artistas mulheres eram raramente levadas a sério nos anos 1950 e 1960. Os grupos de garotas eram vistos por muitos produtores como fórmula de fazer dinheiro no mercado fonográfico. A visibilidade, para além das canções executadas por estas garotas, estava também ligada ao modo de como se apresentavam: com suas perucas de cabelo liso, traçados de delineador nos olhos, característicos da época; usavam vestidinhos ou minissaias iguais, e, portanto, eram invisibilizadas dentro do meio artístico enquanto mulheres talentosas.

Parte do problema de reescrever a história de um ângulo feminista é que as mulheres muitas vezes foram frequentemente invisibilizadas. Claro, elas são aceitas como cantoras de linha de frente. Mesmo assim, elas podem ter um status de duplo sentido: foco do público, líder, mas também "apenas a cantora", não qualificadas como o backline (instrumento de apoio) instrumental. Isso não é tão verdadeiro no soul ou na música country onde a voz é prezada, e é um instrumento. (STEWERD; SHAW, 1984 p. 12)

¹⁰ Fonte: <http://www.girl-groups.com/history.htm> último acesso: 14/11/2017.

¹¹ *Payola*, na indústria da música, é a prática ilegal de pagamento ou outro incentivo por parte das gravadoras para a transmissão de gravações em rádio comercial em que a música é apresentada como parte da transmissão do dia normal. De acordo com a lei dos EUA, uma estação de rádio pode tocar uma música específica em troca de dinheiro, mas isso deve ser divulgado no ar como sendo o tempo de antena patrocinado, e essa execução da música não deve ser contada como uma radiodifusão regular.

¹¹ Fonte: <http://www.girl-groups.com/history.htm> último acesso: 14/11/2017.

Ainda sobre os nomes dos grupos de garotas, eles tinham os sufixos muito similares, quase lhes dando uma característica específica de conjuntos de vocal formado por mulheres. Talvez as poucas mulheres a serem reconhecidas por seus nomes eram Ronnie Spector, cantora principal das Ronnettes, e casada com o famoso produtor de *girl group*, Phil Spector, e Diana Ross, que era a principal vocalista das Supremes, um dos grupos femininos de maior sucesso na era dos grupos de garotas.

Sobre os nomes dos grupos Stewerd e Garratt afirmam o seguinte:

“(...) Eras tendem a ser identificáveis por nomes de grupos como estilos de moda. O grupo típico formado somente por mulheres na década de 1960 era um trio ou quarteto de harmonia de mulheres negras (ou imitações brancas), cujas identificações coletivas tiveram que terminar em *-elle* ou, preferivelmente, *-ette*. Era o auge das Shirelles, das Bluebelles, dos Marvelettes e do grupo que talvez simbolize a era, as Ronnettes. O dicionário define como indicando pequenez, imitação ou substituto, ou a versão feminina... Desde a década de 1960, tem sido usado particularmente para trios de *back-up* feminino: Raelettes de Ray Charles, Ikettes de Ike e Tina (...). (p. 18-20)

Além de não receberem o crédito pelas músicas que escreviam, a grande aceitação dos grupos de garotas pelos adolescentes da época, fazia com que a indústria se com o fato de que esses jovens estivessem consumindo música feita por negras. Logo muitas meninas só gravavam os álbuns ou singles, não os promoviam seja com turnês ou aparições em revistas. Com isso, produtores tinham uma maior facilidade de manipular as situações, desde trocar cantoras e usar a gravação de um grupo a lançar o disco como gravação de outro, por exemplo.¹³

A era dos grupos de garotas começou a declinar no final dos anos 1960, com muitos desses grupos se desfazendo. As Ronnettes, por exemplo, despontaram para fama em 1965, e encerraram a carreira do grupo dois anos depois. Muitas tiveram que se reinventar para sobreviver aos novos tempos e novas sonoridades, procurando mudar seu visual e diversificar a sua música. Um exemplo foi o grupo de Patti LaBelle, as Bluebelles, que com a ajuda de sua empresária, a inglesa Vicki Wickham conseguiram recriar a sua imagem ligando-se ao *glam rock* dos anos 1970.

¹³ Documentário *Twenty Feet from Stardom*, de Morgan Neville, 2014.

(Vicki Wickham) Meu conceito para eles era "não as trate como um grupo de garotas negras, as trate como se fossem o Stones ou o the Who". E a única coisa que poderíamos pensar para atrair atenção era o figurino. Tivemos que ter algo dramático, caso contrário, as pessoas iriam pensar que era Patti LaBelle e os Bluebelles novamente. Havia um designer de Nova York, Larry LeGaspi, que queria que fosse escandaloso, então dissemos "Vá em frente!". E foi de lá que tudo veio. Na verdade, o Kiss usou o Larry para os seus figurinos anos depois. (STEWERD; SHAW, 1984. p.26)

Depois de 1967, com o crescimento das ideias e fortalecimento do Movimento *Black Power*, o *pop* dos grupos de garotas se viu diante das ideias o orgulho negro e enaltecimento do *black is beautiful* (negro é lindo) nos Estados Unidos, o que significava descartar as perucas de cabelo liso e os *hair-dos*¹⁴ processados. A cantora Patti LaBelle, simbolicamente queimou suas perucas e passou a usar o seu cabelo natural. Essa mudança no início da década de 1970 estabeleceu uma nova correspondência entre o visual que se usava nos palcos e o visual usado nas ruas.

Nesse período também havia artistas mulheres que tinham suas carreiras solo bem-sucedidas, o que era um espelho e caminho natural para essas meninas que começaram as suas carreiras em grupos ou que trabalhavam como *backing vocals* para artistas solo ou em estúdios.

Aretha Franklin, que originalmente era uma cantora *gospel*, começou a fazer gravações no início dos anos 1960, mas alcançou sucesso comercial quase no final da década na gravadora Atlantic, com o registro de *Respect*, letra de Otis Redding, que escreveu a música na perspectiva do marido que quer que a sua mulher o respeite e lhe dê reconhecimento. No entanto na voz de Franklin tornou-se um hino para todas as mulheres que gostariam ou poderiam se levantar contra os padrões estabelecidos para as meninas e mulheres. A canção consolidou Aretha como a rainha do *soul* nos anos seguintes.

Outro exemplo forte de artista solo e que talvez tenha inspirado muito as meninas advindas dos grupos de garotas e as *backing vocals* é Diana Ross. Seu começo foi no grupo Supremes, um dos maiores grupos de garotas, associadas à grande gravadora Motown.

¹⁴ Penteados ou formar de estilizar os cabelos, principalmente as mulheres. Nos anos 1960 foi período que as mulheres tinham cabelo muito alisados, com franjas, sejam curtos ou compridos. As mulheres negras usavam esse estilo de cabelo liso fazendo uso de perucas.

Tiveram muitos primeiros lugares nas paradas de sucesso tanto dos Estados Unidos quanto no Reino Unido. Em seu tempo dividiram atenção com os Beatles em termos de popularidade no mundo. Em 1970, o grupo se desfez e Diana partiu para uma carreira solo, obtendo já um grande sucesso com seu álbum de estreia.

Embora não fosse uma inspiração direta para as meninas de grupos que cantavam em grupos vocais, nesse mesmo período temos Nina Simone: artista solo, pianista e compositora, que dedicou parte de sua carreira para canções nas quais expunha as dificuldades e as situações periclitantes que a população estava enfrentando. Seu envolvimento com o Movimento dos direitos civis foi bastante intenso, tendo a famosa *Mississippi Goddamn* como a sua primeira canção do movimento, e uma das mais significativas. Porém a mesma música e a própria participação ativa no movimento pelos direitos civis prejudicaram a sua carreira posteriormente, pois muitas pessoas passaram a boicotar a canção e seus discos¹⁵.

Mesmo com tantas artistas que conseguiram alcançar o sucesso profissional e fama, o número de garotas, seja dos grupos ou *backing vocal*, era enorme. Havia e sempre haverá inúmeros talentos desconhecidos pelo grande público. Como se inserir como uma cantora solo, detentora de um instrumento poderoso, a sua voz, em meio a tantas outras? Quais oportunidades tinham nesse período em que essas garotas talentosas eram sinônimo em muitos casos, de fazer dinheiro? E, politicamente, como poderiam se expressar?

¹⁵ Documentário *What happened to Miss Simone?* de Liz Garbus e Hal Tichin, 2015.

SEGUNDO CAPÍTULO

2. MERRY CLAYTON

2.1 Porque Merry Clayton se temos Aretha?

Com toda a explosão dos grupos de garotas na década de 1960 e ao final da mesma, quando começou o declínio dessa era, os caminhos para que essas artistas seguissem, dentro do cenário musical parecia ser um: gravar um álbum solo. No entanto, mesmo que com a experiência nos grupos, estúdios ou *backing vocals* para artistas solo, seguir esse caminho e obter sucesso era uma situação frustrante, pois muitas com o fracasso retornariam para casa dos pais, se casariam ou arranjariam empregos comuns¹⁶.

Quase todas as garotas tinham uma origem parecida: vieram da comunidade negra, religiosa, corais, música gospel, etc.; mas, logicamente, cada uma tem sua história particular, principalmente no que se trata da vida dentro do mundo artístico, mesmo em tempos de mercado fonográfico em grande crescimento, essas artistas poderiam ter as melhores oportunidades e alcançar o sucesso, ou ainda com as mesmas oportunidades não atingir o objetivo tão esperado e sonhado, junto a grandes cantoras consagradas do período.

O presente capítulo traz o objeto de análise deste trabalho: a obra de Merry Clayton. Não pelos elementos de sucesso e fracasso de sua carreira, mas por contemplar uma trajetória que, mesmo pouco conhecida para um grande público (ao contrário de estrelas da música deste período nomes como Diana Ross, Etta James, Dionne Warwick, e claro a lendária, já cunhada rainha do soul, Aretha Franklin), possui força, importância e é uma história notável no cenário musical que a carrega. A provocação deste título é justamente a situação oposta em que coloco aqui Clayton com relação às cantoras famosas deste período. Todas são talentosas, todas têm suas histórias e peculiaridades, sem classificarmos suas artes, em termos qualitativos. Neste trabalho temos Merry Clayton, cantora, negra, vinda da igreja, assim como tantas outras, porém sua voz e sua música ajudam e contribuem para contar a história de um período altamente turbulento, perigoso e de muita resistência, onde nem todos poderiam sair às ruas e se levantar, e protestar às injustiças históricas sofridas pela população afro-americana. Mas através de sua música, de sua voz que têm uma potência indescritível, Merry

¹⁶ Documentário *Twenty Feet from Stardom*, de Morgan Neville, 2014.

pode gritar para o mundo o que ela e seu povo sentiam todos os dias na pele por séculos na América. Por isso, Merry Clayton.

2.2 Quem é Merry?

Merry Clayton nasceu em Gert Town, New Orleans, Louisiana no natal (por isso foi chamada Merry) de 1948. Filha de Eva B. Clayton e do reverendo A.G. Williams Sr. Clayton, teve uma criação cristã em New Orleans, passava a maior parte do tempo na paróquia de seu pai, na Igreja Batista New Zion, onde começou a cantar *gospel*. Cantava em casa, cantava o tempo todo.

Quando você está em um coro da igreja, especialmente quando você é criança, como eu, você cantava o tempo todo. Não há como não cantar. E então você é de Nova Orleans, então, se você é de Nova Orleans, você tem que tocar um instrumento e você tem que cantar. Isso é apenas parte da cultura lá¹⁷.

Depois de se mudarem para Los Angeles, Merry pode desenvolver mais ainda no *gospel*, se formando no coro adulto quando ainda era pré-adolescente na igreja batista de Moriah, e então clandestinamente invadiu as transmissões de rádio noturnas de domingo da Igreja de Deus da Graça de Deus. Tudo o que precisasse saber sobre canto em grupo e lidar com a liderança em seus Simpson Records 45 "Lord Save Me" a "Eddie K" Kendrix, por ter lhe ensinado.

Os membros da cantora de sessões de elite de Los Angeles, The Blossoms, levaram a jovem Merry no estúdio depois da escola para cantar nos discos pop, começando no início dos anos 60 em um dueto com Bobby Darin, "Who I Can I Count On", em seu álbum *You're the reason I'm living*. Essa gravação a levou, com 14 anos em 1962, a sua estreia solo *The Doorbell Rings* (creditado como "Marry", produzido por Jack Nietzsche em Teldisc Records) antes de gravar a versão original de *It's In His Kiss* e outros singles em Capitol Records.

Quando Merry foi cantar com Darlene Love e Fanita James no the Blossoms, o pastor da sua igreja descobriu e alertou a sua mãe de que sua filha não poderia mais cantar no coral

¹⁷ Fonte: Sam Adams, AV Club, 2013.<<https://music.avclub.com/merry-clayton-on-20-feet-from-stardom-ray-charles-lyn-1798240198>> último acesso 01/12/2012.

da igreja¹⁸. Seu pai ficou enfurecido com a recomendação do pastor e lhe disse que não acabaria com os sonhos de sua filha. A família saiu da igreja e passaram a frequentar outra. E assim com o apoio de seus pais, gravando na Capitol, sua carreira de cantora de estúdio prosseguiu.

Quando era criança, a única música que podia ouvir fora os cânticos religiosos era Ray Charles, portanto o desejo de prosseguir a carreira de cantora para além das gravações em estúdio era se tornar uma Realette. Após anos gravando na Capitol Records, e após já ter se graduado na escola, um dia, em recebeu um telefonema que levaria a sua carreira para um passo mais adiante.

Eu estava em casa um dia e recebi este telefonema de Billy Preston e ele disse: “O que você está fazendo?” E eu disse: “Apenas dobrei algumas toalhas e, você sabe, está pronto para o amanhã.” Ele disse: “Bem, largue tudo. Você precisa vir e cantar para o Ray.” Eu disse: “Com licença, Ray? Ray, quem?” E ele diz “Ray Charles”. Eu disse: “Ray Charles?!” Eu não disse adeus, acabei de desligar o telefone, vesti a roupa mais linda que pude encontrar, pulei no chuveiro rapidamente, fui ao estúdio de Ray Charles e fiz uma audição. Particpei com um contrato para mostrar aos meus pais, para ver se eles iriam me deixar sair em turnê. Billy e eu inventamos essa história onde Billy disse: “Agora vou dizer a minha mãe que a Sra. Eva” - esse era o nome da minha mãe, Eva Clayton – “que a Sra. Eva vai deixar você ir, então você vai contar a sua mãe que a Sra. Robbie” - o nome da mãe era Robbie Preston – “vai me deixar ir”. Não sabendo que essas mulheres eram amigas e que conversavam o tempo todo. Elas simplesmente olharam para nós e riram e disseram: “Bem, nós veremos sobre isso”. Então eles contemplaram e conversaram com o empresário de Charles, Joe Adams e com toda a organização e decidiram que elas iriam nos deixar ir.¹⁹

Trabalhar com Ray Charles era sinônimo de disciplina. Ray era um perfeccionista com a sua música, suas *backing vocals*, as Raelettes, era um quarteto, o que era um tanto incomum, já que a maioria dos coros era normalmente constituído por três cantoras. Se uma cantora errasse uma nota, Ray perceberia.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Então nós entramos no palco após a verificação do som e entrou para o show, e Ray começa a cantar, *Together Again*. E, é claro, todos na banda começam a olhar para mim e as meninas começam a olhar para mim e sussurrando, “Merry, você tem que acertar essa nota.” E eu não acertei na nota. Você sabe que Ray pegou seu dedo e bateu a nota no piano. Eu estava tão envergonhada. Meus sentimentos foram tão feridos. Eu disse: “Você está me escolhendo? Você sabe que eu sou uma criança.” Ele disse: “Você não é uma criança, você pode acertar esta nota, você pode ouvi-la, e antes de passar com você, você poderá cantar no sono”. Ele me ensaiou por quatro ou cinco horas. Ele ensaiava todas as garotas. Chegamos a uma cidade e ele teria o grande salão de baile instalado no hotel e ele nos ensaiaria. Tivemos perfeição nesse palco com Ray²⁰.

Após trabalhar por alguns anos, Merry deixou Ray e fundou o grupo Sisters Love. Também trabalhou com o saxofonista Curtis Amy, que viria ser seu futuro marido, na faixa *Please Send Me Someone to Love*, em seu álbum de 1967. Curtis era condutor da banda de Ray Charles. Sua carreira vinha crescendo, e seu trabalho como *backing vocal* começava a ser requisitado e reconhecido entre os músicos e estúdios. Já no final dos anos 1960 e início dos 1970, bandas de *rock* começaram a agregar as suas sonoridades uma aura da música *soul* e um espírito dos vocais negros para incorporar nas suas canções. Essa procura proporcionou certa liberdade²¹ para as meninas que faziam *backing vocal*, pois com os artistas do rock estavam livres do padrão que as acompanhavam desde vestimentas a comportamentos. Eram essas garotas e homens, também saindo do lugar comum para um novo cenário e possibilidades. Merry foi uma dessas garotas que as bandas de rock procuravam para os seus coros, assim participou diversas vezes com Joe Cocker, destacando a icônica regravação dos Beatles, *With a little help from my friends* e o single *Feelin' Alright*. Essa busca pelas cantoras negras, e a aceitação de um público branco em relação à música negra se deu muito por conta dos protestos contra a guerra do Vietnã, o que acabou mudando o gosto musical dos americanos brancos. Rejeitando padrões e valores, esses jovens brancos se voltam cada vez mais para os estilos e valores de vida das minorias. Essa rebelião contra o *establish* promoveu, por exemplo, o *revival* do *blues* (MAULTSBY, 1983, p.58), e também trouxe aos m uma aproximação dos artistas do *soul*, sendo assim não só uma busca dentro do meio artístico como também de um público que consome e assimila essas sonoridades.

²⁰Ibidem.

²¹ Documentário *Twenty Feet from Stardom*, de Morgan Neville, 2014.

Sua origem sulista não a deixava distante dos horríveis acontecimentos no seu estado de nascimento, Louisiana, além da inevitável e caótica situação do país todo, portanto quando recebe o convite de uma amiga para participar da gravação dos vocais de *Sweet home Alabama* do Lynyrd Skynyrd, em um primeiro momento não aceita, porém seu marido sabiamente atende a ligação e diz que Merry iria aceitar o convite.

“Mas querida, você deve cantar *Sweet Home Alabama*”. Ele disse: “você é jovem, Merry. Você não entende”. Ele disse: “O que você não sabe é que você não pode se colocar e não pode ficar na linha da frente, porque somente com sua boca, você estaria morta. Mas você tem a maior plataforma que existe para participar e o que você deve fazer é deixar a música ser o seu protesto”.²²

Para Clayton não havia nada de doce no Alabama dos anos 1960, no entanto a canção trazia uma crítica a duas músicas de Neil Young (com quem Merry já havia gravado anteriormente), *Southern Man* e *Alabama* as quais apresentavam como temática o racismo e escravidão no sul da América. *Sweet home Alabama* vinha como uma resposta às duas músicas de Young, demonstrando o orgulho sulista e as coisas boas do Alabama, apesar de toda violência direcionada aos negros sulistas. Anos mais tarde, o próprio Young em sua autobiografia, escreveu que a canção *Alabama* mereceu a resposta do Lynyrd Skynyrd, por sua música ser acusatória e de ser facilmente má interpretada.²³

Ao começar a gravar canções com os músicos de *rock*, em sua maioria homens e brancos, abria um questionamento por parte da comunidade negra sobre mulheres negras fazendo *backing vocals* para homens brancos, isto é, estando atrás desses homens brancos. Esse questionamento surge de uma ideia de que Merry, assim como outras cantoras negras, pertenciam à comunidade, que por tantos anos se uniu e se fortaleceu entre si, então viam com dificuldade esse fluxo de artistas negros e brancos. No entanto essa nova via era uma grande oportunidade para essas artistas em tempos de declínio dos grupos de garotas e a chegada dessas bandas de *rock*.

Em 1970, Merry grava seu primeiro álbum solo, que contém canções que já havia gravado como *backing vocal*, é o momento de dar um passo adiante após tantos anos contribuindo nas obras de diversos artistas, chegava a hora de ter a sua própria obra. Merry

²² Fonte: Sam Adams, AV Club, 2013.<<https://music.avclub.com/merry-clayton-on-20-feet-from-stardom-ray-charles-lyn-1798240198>>

²³ Ver YOUNG, 2013.

havia se tornado uma cantora notável, gravou também com Pearl Bailey, Phil Ochs, Burt Bacharach, Tom Jones, Linda Ronstadt, Carole King e estrelou a original Acid Queen na primeira montagem da ópera rock *Tommy* do the Who, porém duas gravações importantes a colocaria no mapa, talvez não da forma como esperaria, como uma artista reconhecida pelo próprio trabalho e sua imagem, mas sua voz arrebatadora foi um registro determinante para as tais famosas canções.

2.3 Homem sulista/ é apenas um tiro

Durante todo período de tensão e violência que os Estados Unidos viviam entre as décadas de 1960 e 1970, muitos artistas puderam usar sua música como instrumento de protesto, seja com relação à guerra no Vietnã, ou a guerra que ocorria em casa, a ações de violência e truculência com a população negra. No álbum *After the gold rush* de 1970, a faixa *Southern man*, de Neil Young tem seu conteúdo a temática do racismo com os negros do sul dos Estados Unidos. Na canção Young conta a história de um homem branco no sul e como ele tratava seus escravos. Também é mencionada na música a queima de cruzeiros, prática simbólica do grupo racista Ku Klux Klan.²⁴ Entre as inúmeras referências ao sul dos EUA, cita as mansões, o plantio do algodão, e a escravização dos negros.

A canção é nitidamente sobre o racismo e injustiça com a forma que os negros foram historicamente tratados no sul dos Estados Unidos, onde o racismo, preconceito, opressão e segregação tiveram presença marcante nessa região desde a Reconstrução até meados do século XX. A intenção de Young é, em meio ao período tão pesado e agressivo, passar uma mensagem antirracista e antiviolença.

Para a gravação da canção e algumas canções do mesmo álbum, Young pode contar com a contribuição dos *backing vocals* de Merry Clayton. O convite para a gravação veio através de Lou Adler e seu marido Curtis Amy, que apresentaram a canção a ela. Com todo o contexto do período, assassinato de Martin Luther King e Malcolm X, mortes na guerra,

²⁴ Ku Klux Klan é o nome de três movimentos distintos dos Estados Unidos, passados e atuais, que defendem correntes reacionárias e extremistas, tais como a supremacia branca, o nacionalismo branco, a anti-imigração, historicamente expressos através do terrorismo voltado a grupos ou indivíduos aos quais eles se opõem. Todos os três movimentos da KKK têm clamado pela "purificação" da sociedade estadunidense e todos são considerados organizações de extrema-direita.

mortes nas ruas, um período assustador, um momento altamente violento para os negros, mas também para o restante da população americana.

Homem do Sul, melhor manter sua cabeça/ Não esqueça o que o seu bom livro diz
Homem do Sul, a mudança vai vir enfim/ Agora suas cruzes estão queimando
rapidamente/Homem do Sul/ Eu vi algodão e eu vi preto/ Grandes mansões brancas e
pequenos barracos²⁵. Clayton “e foi tudo o que tive que escutar. Eu estava, assim,
“quando nós vamos gravar isso?”²⁶

Um ano antes de *Southern man*, Merry recebeu um dos telefonemas mais importantes para sua carreira. Em 1969 os Rolling Stones começaram a gravar o álbum *Let it bleed* em Los Angeles, álbum feito em tempos turbulentos para a banda, um de seus fundadores Brian Jones estava cada vez mais afundado nas drogas e acabou sendo demitido da banda em meio à gravação do disco. Um mês depois Jones havia morrido. A própria época em que as gravações estavam ocorrendo era muito violenta e tumultuada. Assassinatos de líderes políticos, repressão e violência nas ruas do mundo afora.

Para gravar *Gimme Shelter*, a canção que abre o disco, precisavam de uma cantora para cantar os vocais, no caso seria a cantora Bonnie Bramlett, porém seu marido não a deixou cantar junto com a banda. O álbum já estava sendo finalizado, só adicionando os toques finais na mixagem e alguma gravação. De última hora o produtor Jack Nitzsche chamou, de última hora para participar dos vocais na faixa. Merry estava em uma gravidez já avançada, e pela hora que Nitzsche ligou, já havia se recolhido para dormir. Merry atendeu a ligação

Bem, estou em casa em cerca de 0h - diria sobre as 11h30, quase meia-noite. E já estou na minha cama com meu marido, com a gravidez bem avançada, e recebemos um telefonema de um querido amigo meu e produtor chamado Jack Nitzsche. Jack Nitzsche ligou e disse que “então, Merry, você está ocupada? Eu disse que não, estou na cama. Ele disse, “bem, você sabe, existem alguns caras da cidade da

²⁵ “Southern man, better keep your head/don’t forget what your good book said
Southern man change gonna come at last/Now your crosses are burning fast/Southern man/I saw cotton and I
saw black/Tall white mansions and little shacks.”. Tradução minha.

²⁶ Fonte: Sam Adams, AV Club, 2013.<<https://music.avclub.com/merry-clayton-on-20-feet-from-stardom-ray-charles-lyn-1798240198>>

Inglaterra. E eles precisam de alguém para vir e cantar um dueto com eles, mas não consigo que alguém faça isso. Você poderia vir?”. Ele disse “realmente acho que seria algo bom para você.”²⁷

Seu marido pegou o telefone e questionou o convite que Nitzsche fizera a sua esposa, lembrando que Merry estava grávida e já estava muito tarde, no entanto Nitzsche explicou a situação e parecia ser uma ótima oportunidade para Clayton participar dessa sessão e que não demoraria muito, visto que só gravaria os vocais do refrão. Merry nem sabia quem era os Rolling Stones e muito menos o seu nível de popularidade nos Estados Unidos em 1968 e 1969, conhecia somente os Beatles.

A canção foi escrita através da visão de Keith Richards, olhando pela janela um dia tedioso de chuva “*uma tempestade está ameaçando/ Minha vida hoje/ Se eu não encontrar abrigo/ eu irei desaparecer*”.

Então ainda de pijamas e o cabelo todo enrolado, Merry chegou ao estúdio e Mick Jagger e Keith Richards logo lhe recepcionam e mostram a canção. “*Guerra, crianças/ É apenas um tiro*”, era um período de guerra e havia muita tensão racial neste momento, lhe parecia mais uma canção de protesto

“Guerra, crianças / é apenas um tiro”. Era um tempo de guerra, e havia tensão racial, então eu vou, 'Bom, esta é outra música de protesto!' E então chegamos à parte em que Keith traz a letra e diz: "Estupro, assassinato / É apenas um tiro". E toquei no microfone, lembro-me de tocar no microfone e dizer: “Com licença. O que é isso de estupro e quem está sendo assassinado? Sobre o que vocês estão falando?” Eles vieram e me pegaram, e eles me levaram para trás do quadro e disseram: “Merry, essa é a história”. Então eles deram a essência da história da música, e eu disse a mim mesma: 'Aha. Essa é outra música de protesto. Isso vai ser maravilhoso. Eu me pergunto se eles sabem que esta é uma música de protesto. Provavelmente não.’²⁸

Merry, então gravou os vocais, e os músicos deram liberdade para que gravasse da maneira que quisesse e que estivesse confortável. A sessão que levaria cerca de uma hora se transformou em quase três horas de muito empenho e esforço

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

Eu não sei o que veio sobre mim, mas algo veio sobre todo o meu ser, e eu comecei a cantar o 'Estupro, assassinato', e na minha cabeça estão mangueiras e cachorros sendo jogados nas pessoas e eu estou vendo a guerra no Vietnã e tudo isso está acontecendo no meu espírito enquanto eu canto essa música. É como um grito para o mundo. "Estupro, assassinato, é apenas um tiro". "Estupro, assassinato", é como se estivesse gritando para o mundo e vocês têm que nos dar abrigo ou nós vamos morrer. Você sabe? E eu estou apenas gritando para o mundo e acho que esse grito e essa pressão na minha voz apenas quebraram como um grito para o mundo. No momento em que consegui terminar com o grito e vociferando e prosseguindo de volta à cabine, eu podia ver tudo isso. Eu disse: "Obrigado, pessoal. Foi maravilhoso, obrigado e boa noite". E eu estava indo embora. E o resto é história.”²⁹

Após o primeiro verso, Merry dividiu três versos com Jagger, e quase ao final da música se consegue ouvir a sua voz rachar, já sob muito esforço e pressão de tantas horas gravando. Uma vez durante o segundo refrão na palavra “*shot*” (tiro) e depois na palavra “*murder*” (assassinato) durante o terceiro refrão, e ao final repetem o verso “*it’s just a shot away*”, finalizando com a frase “*it’s a kiss a away*” (é apenas um beijo). Ainda dá pra ouvir Jagger gritando um “woo!” quase a parabenizando depois do grito poderoso que Merry entregou à canção³⁰. Seu esforço, para além de atingir notas altas, e com isso ter um resultado poderosíssimo registrado, se deve muito também à sua entrega emocional e a temática quase desesperada da canção. Tal entrega trouxe como consequência a Merry, devido aos esforços físicos na sessão, o aborto da criança que gerava, detalhe perturbador que acompanha a canção.³¹

Jagger anos mais tarde explicou melhor as circunstâncias da composição de *Gimme Shelter*, o contexto no qual a banda particularmente se encontrava, com conflitos internos, integrantes demitidos e as dificuldades da época.

“Bem, é uma era muito áspera e muito violenta. A guerra do Vietnã. O Vietnã nas telas, a pilhagem e a queima. O Vietnã não acabou como o conhecemos no sentido convencional. O Vietnã dizia que não era como a Segunda Guerra Mundial, e não

²⁹ Ibidem.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=jqXyjbgs5rU>

³¹ Fonte: Snowden, Don, 1986. “For Clayton, The Gloom Is Gone”. [The Los Angeles Times](#).. Último acesso em 04/12/2017.

era como a Coreia, e não era a guerra do Golfo. Era uma guerra terrível, e as pessoas não queriam lutar..." Quanto à canção em si, ele concluiu: "Essa é uma espécie de música de fim de mundo, realmente. É apocalipse; Todo o álbum é assim".³²

Let it bleed foi um álbum que exemplificou o caráter apocalíptico, fim de século que o cenário americano e mundial apresentava. O mundo estava em chamas, e isso se reflete em *Gimme Shelter* que vem como um grito estrondoso para o mundo.

2.4 Música: o meu protesto

Com a notável participação dividindo os vocais com Mick Jagger em *Gimme shelter*, Merry assinou contrato com o legendário produtor Lou Adler em seu selo Ode Records, para gravar seu álbum solo de estreia intitulado *Gimme Shelter*, nele temos a famosa canção, agora regravada com Merry sozinha liderando os vocais. Esse foi o primeiro álbum do contrato de três álbuns que Clayton gravaria com o selo, famoso por ter tido músicos que participavam das gravações um dos outros, Merry já havia trabalhado com todos desde a dupla de comédia Cheech & Chong até o clássico grupo Brothers and Sisters que fez reinterpretações *gospel* de canções de Bob Dylan.

Em *Gimme Shelter*, Clayton traz em seu repertório composições de artistas consagrados e muito com os quais já trabalhara e contribuiu com vocais. Temos a as reinterpretações de *Country Road* de James Taylor, a clássica também gravada por Aretha Franklin, *Bridge over troubled water* de Simon and Garfunkel, *Glad Tidings* de Van Morrison, além de composições seu amigo dos tempos de igreja Billy Preston, *You've been acting strange* e a parceria de Merry e Preston, *I ain't gonna worry my life away*. Na capa em preto e branco em alto com forte contraste temos o retrato do rosto de Merry, com seu cabelo *black power*, cílios pesados, como de costume na época, um suave sorriso, olhar para baixo, e com o braço ao que parece estar erguido, como se estivesse levantando o braço, trazendo a saudação do Movimento *Black Power*, famosa e difundida entre a comunidade negra. Na contracapa temos algumas variações da foto da capa desta vez com Clayton olhando para câmera, e a mesma foto da capa repetida.

³² Wenner, Jann. "[Jagger Remembers](#)". Rolling Stone, 1995. Último acesso 04/12/2017.

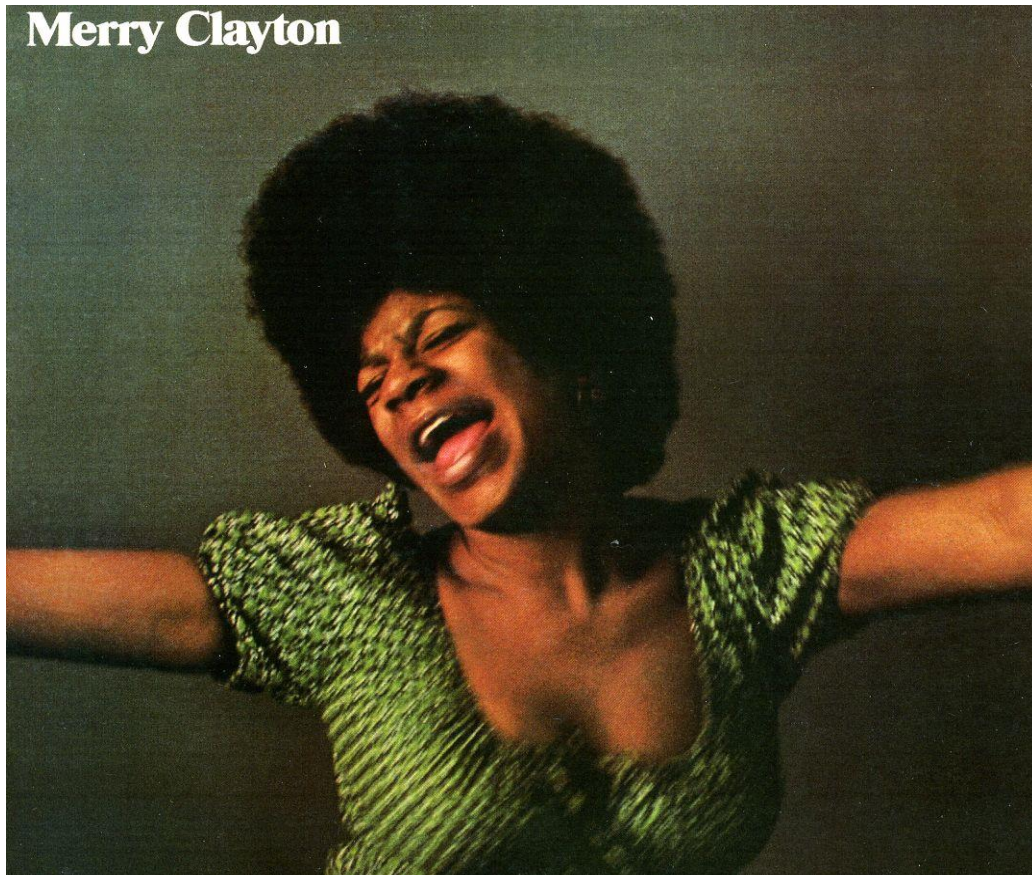
A reinterpretação de *Gimme shelter* por Merry tem grande propriedade e se destaca com facilidade das demais, embora o álbum inteiro surja com um senso de urgência, nos lançando de canção em canção, de uma história para outra, nos fazendo embarcar em uma viagem de um pouco mais de trinta minutos sem querer de desembarcar. Clayton traz em seu álbum de estreia um registro poderoso do repertório que apresenta, com a produção do amigo Lou Adler, Merry desfila com facilidade entre as famosas canções podendo chegar ao limite de sua voz, rendendo um resultado *funky* e vigoroso. A canção que intitula o álbum vem como uma explosão e força, mas dessa vez com um genuíno suporte da instrumentalização que cerca a grandiosidade da música *soul*, neste registro temos sopros, guitarras e contrabaixos junto à voz poderosa de Clayton, em uma revisitação da já clássica canção, agora com a cara da música *soul*. *Gimme Shelter* atingiu o 73º nas paradas americanas, sua versão foi um dos cinco singles que Clayton conseguiria colocar no Billboard Hot 100.



Capa de *Gimme Shelter*, 1970. Produzido por Lou Adler.

No álbum de 1971 autointitulado *Merry Clayton*, Clayton trouxe novamente uma série de reinterpretações de autores consagrados, tais como *Walk on in* e *Same old story* de Carole King, *Sho' Nuff* de Billy Preston e *Grandma's hands* de Bill Withers. Na capa temos Clayton dessa vez com uma capa em cores, de braços abertos, olhos fechados e ao que parece, soltando sua potente voz, representando em imagem, demonstra durante o álbum inteiro. Na contracapa temos outro retrato de Clayton, sentada e sorrindo com os olhos cerrados.

Merry Clayton



Capa de *Merry Clayton*, 1971. Produzido por Lou Adler.

Nesse álbum encontramos outra canção conhecida e que Merry participara anteriormente contribuindo com *backing vocals*, *Southern man* de Neil Young. Com *Southern man*, assim como em outras canções que teve a oportunidade de grava seja contribuindo para os vocais ou gravando em suas obras solo, possibilitou Merry perceber e se utilizar de uma mensagem que nem todos poderiam enviar de maneira mais potente, e ampla.

“Mas essa coisa com "Southern man" foi um momento na minha vida onde muitos da minha família e muitas pessoas foram capazes de formar um piquete e dizer não às coisas que estavam acontecendo. Mas eu achava que não tinha a plataforma para fazer isso. Então concluí que, tinha a maior plataforma que tinha na música. Então minha música se tornou meu protesto.”³³

Muito artistas da música *soul* puderam fazer de suas músicas instrumento para o seu protesto, Merry foi entendendo isso conforme cada trabalho fosse lhe mostrando esse

³³ Fonte: Sam Adams, AV Club, 2013. <<https://music.avclub.com/merry-clayton-on-20-feet-from-stardom-ray-charles-lyn-1798240198>>

caminho. Também era cercada de uma grande estrutura, seus amigos músicos e seu marido, também músico, para apoiar-se e notar as questões que as canções traziam em si, coisa que em muitos momentos sua pouca maturidade a fazia desconfiar das músicas que lhe eram oferecidas. A gravação de seus álbuns solos e canções como *Gimme Shelter* e *Southern man* a possibilitaram dar a sua voz e ocupar seu lugar de fala em suas narrativas.

Apesar das questões sobre “lugar de fala” serem mais discutidas recentemente em debates do movimento feminista, negro, LGBT e na internet, a expressão remete à década de 1970 nos Estados Unidos, quando o feminismo negro surgia como uma emergência às mulheres negras que não tinham espaço e nem voz junto à segunda onda do feminismo. O lugar de fala não é um mecanismo de censura, mas um instrumento de inclusão de vozes silenciadas (as minorias) e de emancipação da mulher negra³⁴, nesse caso. No momento em que o pensamento de uma negra e um negro é desconsiderado pela maioria dentro de um debate político, ocorre o silenciamento dos mesmos, impedindo-os que sua emancipação ocorra. O termo não surge como uma única verdade sobre um aspecto. Negros têm legitimidade para falar sobre racismo e outras questões que toquem a população negra; mulheres sobre o feminismo, transsexuais sobre transfobia, etc. Não é sobre excluir a opinião de, por exemplo, uma pessoa não negra sobre racismo ou uma pessoa não negra que estude assuntos que tenham a ver com os negros, mas de dar voz a grupos sobre as suas próprias histórias de lutas e dores.

Lugar de fala muitas vezes pode ser confundido como uma perspectiva individual de quem fala, no entanto “o termo diz respeito à perspectiva de um grupo social a partir de experiências historicamente compartilhadas e que produzem ação e conhecimento que devem ter tanta autoridade discursiva quanto o conhecimento produzido por qualquer outro grupo social (COLLINGS apud BORGES, 2017)”.

Talvez Merry Clayton não estivesse a par das questões feministas de seu período, mas entendia das questões da sua comunidade, o senso de união, luta e poder de discurso que os negros puderam adquirir com o Movimento *Black Power*. Reinterpretar canções feitas por homens, brancos sobre a realidade que os seus vivenciaram na carne, a devolve, como podemos interpretar nos dias de hoje, um lugar de fala seu e de sua comunidade. A partir da sua música e o alcance que poderia chegar, Clayton pôde levar de maneira visceral, intensa e profunda a mensagem que seu povo não conseguia enviar. Calados e silenciados pela

³⁴ Aray Nabuco, Lu Sudré e Nina Fideles, Caros Amigos, 2017. <https://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/9930-djamila-ribeiro-o-lugar-da-fala-e-outros-lugares> Último acesso 06/12/2017.

sociedade racista e segregacionista, ter uma porta-voz através da música, faz com que o clamor e o grito da população afro-americana ressoassem para o mundo inteiro.

CONCLUSÃO

Encerrar esta monografia, chegar a sua conclusão. Ao final desta exposição, sinto capacidade de compreender que este trabalho apenas abre novos horizontes de um grande universo ainda a ser explorado, particularmente dentro da formação que moldo e procuro. Trabalhar com música negra, destacando o *soul*, gênero musical que é a maior expressividade da musicalidade afro-americana, é falar dos medos, das lutas, dores, consolo e respostas dessas pessoas que só queriam ter espaço na sua sociedade e serem reconhecidos como indivíduos com direitos iguais aos americanos brancos. Um período da história em que não só os Estados Unidos, mas o mundo todo estava à flor da pele, a música *soul* aparece como um grito, clamor e protesto para que o mundo todo pudesse ouvir os horrores da violência e repressão em relação à população negra, e também para exaltar a identidade e a cultura dessa comunidade.

Através da voz de Merry Clayton, temos um excerto pungente desse período, ainda que sua carreira não tenha obtido o mesmo sucesso que as cantoras solo de seu tempo, sua presença na música tem grande força e importância. Trazê-la com objeto deste trabalho abre caminhos para muitas possibilidades de estudo do período e claro para os artistas que deram voz a esse período. É poder dar voz e espaço para as “*garotas de cor que cantam doo do do doo do*” como assim refere-se Lou Reed em *Take a walk on the wild side*.

Em tempos de uma busca pela singularidade como uma expressão da existência de cada um, também implica em uma busca por conquistar um lugar e espaço dentro da sociedade. “Esse lugar tornou-se, pela autoafirmação da singularidade que se expressa, um lugar de fala”, como afirma a filósofa Marcia Tiburi, que ainda argumenta o quanto é fundamental a existência desse lugar de fala para que se expresse essa singularidade e o direito de existir dentro da sociedade. Tiburi ainda alerta a separação de um lugar de fala e lugar de dor

Às vezes um lugar de fala pode ser um lugar de dor, às vezes um lugar de dor pode ser um lugar de fala. Se o lugar de fala é abstrato e silencia o outro onde deveria haver um diálogo, então ele já não é mais um lugar político, mas um lugar

autoritário que destrói a política no sentido das relações humanas que visam o convívio e a melhoria das condições da vida em sociedade.³⁵

Aqui não lidamos com uma vitimização, e sim com uma história de resistência e busca de um espaço de direito dentro da sociedade. O marcador “minoridade” é também um marcador de dor e toda a dor e sentimentos que ele carrega devem ser respeitados e levados em consideração, no entanto como ainda argumenta Tiburi “para que o lugar da dor se torne lugar de fala, é preciso articular a dor, reconhecê-la, colocá-la em um lugar político, aquele lugar onde o outro está incluído como um sujeito que tem seus direitos e que também tem a sua dor.”³⁶ A luta da população negra nos Estados Unidos com certeza assimilou esse lugar de dor, e passou a colocá-la como uma questão política, questão de sobrevivência dessas pessoas enquanto cidadãos.

Expressar-se através da arte é clamar seu lugar de dor, mas é também trabalhar politicamente com as situações que, no caso naquele período ocorriam para os artistas que se posicionavam, assim sua arte era plataforma de protesto e sua mensagem era propagada, a ponto de músicos como os Rolling Stones escreverem canções como *Gimme Shelter*, Neil Young voltar na história dos Estados Unidos e narrar as agruras do homem do sul dos Estados Unidos com *Southern man*, e até em uma canção dos Beatles, *Blackbird* em que Paul McCartney escrevera sobre a luta pelos direitos civis dos negros depois de ler sobre os tumultos raciais nos EUA. Ele escreveu em sua cozinha na Escócia, pouco depois de um incidente em Little Rock, quando os tribunais federais forçaram a desagregação racial do sistema escolar da capital do Arkansas. A emergência do movimento *Black Power* foi essencial para que diversas formas de manifestações dentro da comunidade afro-americana surgissem, com a união de homens e mulheres, o fortalecimento e empoderamento da mesma, manifestou-se através dos artistas negros que estavam nesse meio e que se propunham a usar a sua arte com ativismo.

A relação entre música e o estudo de História abordando esse período da história estadunidense e mundial requer uma articulação da fonte com o conteúdo estudado, a fim de trazer uma consciência histórica através desse objeto. Segundo Napolitano (2002, p. 8) a “canção é um produto do século XX, aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido mais amplo” e de fato, em um século frenético em que as invenções, meio de

³⁵ Marcia Tiburi, 2017. <https://revistacult.uol.com.br/home/lugar-de-fala-e-etico-politica-da-luta/> Último acesso em 10/12/2017.

³⁶ Idem.

comunicação determinaram e possibilitaram as mudanças comportamentais na sociedade. A música desde a invenção dos primeiros reprodutores de música no final do século XIX até o surgimento dos reprodutores de mp3 ao final do século XX temos enormes mudanças a cada década. Através da música podemos extrair as informações necessárias sobre um período da história, questões sociais de um lugar e/ou espaço para que a pesquisa seja realizada e como ressalta Napolitano “além de ser veículo para uma boa ideia, a canção (e a música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história.” (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Um trabalho no qual se dá voz a partir da perspectiva de um sujeito desse período é a abertura de uma série de possibilidades por outras vias de se tratar de um mesmo assunto ou até mesmo outras temporalidades. Aqui trato de uma especificidade, a visão de uma era através da arte de Merry Clayton, no entanto a partir deste trabalho pode-se ampliar mais especificamente as questões das mulheres dessas comunidades, tanto as que se envolviam mais profundamente com ativismo e as que não. No caso de Clayton seu envolvimento se dá de uma maneira muito geral e ampla, falar sobre as dores e lutas de sua comunidade.

Encerro este trabalho relembrando a reinterpretação de *Bridge over troubled water* canção do duo Simon and Garfunkel, que Clayton gravou em seu álbum solo de estreia, *Gimme Shelter*. A música foi escrita por Paul Simon com a intenção de ser uma canção sobre dar conforto a uma pessoa, executada por voz e piano é carregada de influências *gospel*. A versão de Merry carrega muita emoção assim como a da dupla, com a sua voz potente torna a canção um turbilhão de emoções dando os tons de um fim de um tempo, quase um conforto aos que ainda resistem e sobrevivem aos tempos árdus que se foram e aos que ainda viriam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. Textos de História, vol. 15, nº 1/2, 2007.

CARMICHAEL, Stokely; HAMILTON, Charles V. Black Power: The politics of liberation in America. New York: Vintage Books, 1967.

CRAWFORD, Vicki L.; ROUSE, Jacqueline Anne; WOODS, Barbara. Women in Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965. Indiana Press University, 1990.

CARSON, Mina; LEWIS, Tisa; SHAW, Susan M. Girls Rock! Fifty years of women making music. Editora: University Press of Kentucky, 2004.

FLOYD, Samuel A. The Power of Black Music: interpreting its history from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HIRSHEY, Gerri. We Gotta Get Out of This Place: The True, Tough Story of Women in Rock. Grove Press, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. Era dos Extremos: O breve século XX (1914 – 1991). São Paulo: Companhia das letras, 2ª ed., 53ª reimpressão, 1995.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinicius de. História dos Estados Unidos. Editora: Contexto, 2010.

MAUSTBY, Portia K. Soul music: its sociological and political significance in american popular culture. The Journal of Popular Culture, Bowling Green, Ohio, 1983.

NAPOLITANO, Marco. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

STEWART, Sue; GARRATT, Sheryl. Signed, Sealed and Delivered: True life stories of women in pop. South End Press, 1984.

YOUNG, Neil. Waging Heavy Peace: A Hippie Dream. Blues Rider Press, 2012.

SITES

<https://www.allmusic.com/subgenre/soul-ma0000002865>

<https://music.avclub.com/merry-clayton-on-20-feet-from-stardom-ray-charles-lyn-1798240198>

<https://film.avclub.com/twenty-feet-from-stardom-1798177091>

http://www.openculture.com/2013/06/mick_jagger_tells_the_story_behind_gimme_shelter.html

http://www.history-of-rock.com/g_g-history.htm

<http://www.girl-groups.com/history.htm>

https://web.archive.org/web/20090327072347/http://www.rollingstone.com/artists/alkooper/articles/story/9437632/lynnyrd_skyrd_in_sweet_home_atlanta

<http://www.oxfordamerican.org/magazine/item/176-ode-to-merry-clayton-s-solo-on-gimme-shelter>

http://articles.latimes.com/1986-03-13/entertainment/ca-19857_1_career-clayton

<http://www.greatmomentsinvinyl.com/rolling-stones-stories/2016/1/3/gimme-shelter>

<https://merryclayton.com/>

<https://blogdaboitempo.com.br/2017/04/06/a-urgencia-do-pensamento-feminista-negro-para-a-democracia/>

<https://revistacult.uol.com.br/home/lugar-de-fala-e-etico-politica-da-luta/>