# Música Soul

David Brackett

Originalmente publicado no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001. Traduzido por Carlos Palombini. Publicado sob permissão do autor.

Um estilo de música popular negra norte-americana. O termo soul, no linguajar negro norte-americano, tem conotações de orgulho e cultura negros, mas seu uso em conjunção com a música apresenta uma genealogia complicada. Grupos de gospel, nos anos quarenta e cinquenta, ocasionalmente usaram o termo como parte de seus nomes, como em Soul Stirrers. Por sua vez, o jazz que deliberadamente usava figuras melódicas ou riffs derivados da música gospel ou do folk blues veio a ser chamado soul jazz no final dos anos cinquenta. À medida que cantores e arranjadores começaram a usar técnicas da música gospel e do soul jazz na música popular negra durante os anos sessenta, música soul passou gradualmente a funcionar como um termo abrangente para a música popular negra da época, com a música gospel em particular fornecendo um rico fundamento para os estilos de canto de vários astros. Além de sua associação com um agregado de práticas musicais, a ascendência do termo está inextricavelmente ligada ao movimento pelos Direitos Civis e ao crescimento dos nacionalismos negros culturais e políticos do período.

BRACKETT, David. Música soul. Trad. Carlos Palombini. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 62-68, jun. 2009.

## I. Origens

O fato do termo soul ter sido usado em relação à música gospel, ao jazz e ao rhythm and blues indica a interconexão entre essas diferentes práticas musicais negras norte-americanas, todas elas já compartilhando abordagens harmônicas, rítmicas, melódicas e tímbricas. Mas os gêneros realmente se diferenciam, seja pela forma e o grau em que esses elementos são colocaos em jogo, seja pelo tema das letras. Assim, a emergência da música soul a partir do rhythm and blues no início dos anos sessenta é mais uma mudança de ênfase do que uma importação de novos elementos da música gospel (como se diz às vezes). Todavia, o crescente emprego de técnicas vocais para significar êxtase espiritual, intensidade e devoção num contexto secular intensificou tanto o senso tanto de identificação apaixonada do cantor com a canção quanto de conexão entre o estilo de música e a comunidade negra.

O primeiro cantor de rhythm and blues a atrair a atenção por sua dívida para com a técnica gospel foi Clyde McPhatter, o *lead singer* de várias gravações de sucesso da primeira metade dos anos cinquenta, com Billy Ward and the Dominoes e com o Drifters. Estas gravações apresentavam os melismas apaixonados de McPhatter e suas alternâncias de chamada e resposta com outros cantores do grupo num grau maior do que fora evidente em gravações prévias de rhythm and blues. O que distinguia McPhatter dos cantores de grupos mais antigos advindos do gospel, como o Ink Spots e o Mills Brothers, era a forma como ele adotava o estilo dinâmico de solo de cantores como Mahalia Jackson e Clara Ward em canções com progressões harmônicas derivadas do gospel, nas quais a mudança de uma só palavra podia transformar a canção de volta num número de gospel, como de *have mercy baby* (tem pena, querida) para *have mercy Lord* (Senhor, tende piedade). Importante também no final dos anos cinquenta foi Jackie Wilson, o sucessor de McPhatter no Dominoes. Este intérprete marcante empregou técnicas vocais derivadas do gospel num idioma de orientação pop.

Ray Charles colocou em foco várias das inovações de McPhatter, numa série de gravações a partir de 1954. Muitas dessas canções faziam uso óbvio de modelos de gospel, como "I've Got a Woman", baseada em "I've Got a Savior". Nessas gravações, Charles canta numa sonoridade áspera e exuberante, cheia de interjeições, gritos, bends, melismas e gritos, acompanhado de seu piano gospel e padrões de chamada e resposta entre sua voz e ora os metais ora um grupo feminino de *backing vocals*, as Raelettes. A apoteose dessa abordagem aparece em sua gravação de 1959 de "What I'd Say", que não só importou elementos musicais da música gospel como também produziu uma simulação condensada de um serviço religioso pentecostal negro norte-americano. De modo semelhante, James Brown empregou

elementos da música gospel com o fervor de um pregador pentecostal em canções como "Please, Please, Please" (1956) e "Try Me" (1958). Ao contrário, Sam Cooke usou uma técnica vocal polida e sofisticada, desenvolvida no popular grupo de gospel Soul Stirrers, para gravar "You send me", um sucesso maior de crossover (isto é, da parada negra para a parada pop) em 1957. Sua abordagem das baladas, expressando espiritualidade e sensualidade contidas, foi uma influência maior em cantores de soul dos anos sessenta e setenta como Otis Redding e Al Green.

## II. Os anos sessenta

O início dos anos sessenta viu um aumento dramático de gravações influenciadas pelo gospel, quando uma confluência de intérpretes, autores e gravadoras começou a produzir discos num estilo coerente que se tornaria conhecido como soul. Os trabalhos iniciais de Solomon Burke ("Cry to Me", 1962), Otis Redding ("These Arms of Mine", 1963) e Wilson Pickett ("I Found a Love", com o Falcons, 1962), gravados em selos independentes como Atlantic e Stax e dirigidos a um público majoritariamente negro, combinaram-se com os de veteranos como Charles, Cooke, Brown e outros como Bobby "Blue" Bland para marcar o surgimento de um gênero reconhecível. Além dos melismas, bends e amplo espectro de timbres empregados pelos *lead vocalists*, estas canções, todas em tempo lento, davam destaque a subdivisões em quiálteras, frequentemente articuladas em arpejos de piano ou violão. Elas também costumavam apresentar "sermões" interpostos, que normalmente assumiam a forma de conselho romântico endereçado aos ouvintes.

À medida que o termo soul começou a integrar o vocabulário da grande mídia, a música popular negra passou a cortar seus elos com o rhythm and blues dos anos cinquenta de modo cada vez mais radical, estabelecendo um estilo característico de soul dos anos sessenta. Começaram a tornar-se claras as diferenças entre, por um lado, um estilo de soul atávico, do sul, identificado com as companhias de gravação Stax e Atlantic e estúdios em Memphis e Muscle Shoals, no Alabama, e, por outro, um estilo de soul afluente ou refinado, do norte, identificado primariamente com a companhia Motown Records, de Detroit. Entre os anos de 1964 e 1966, as técnicas de gospel empregadas pelos *lead vocalists* continuaram, enquanto os instrumentos acompanhantes adquiriram maior definição através do uso de riffs rítmicos. O baixo, em particular, ganhou proeminência através do emprego crescente de padrões sincopados e os metais começaram a ser usados em rajadas sincopadas em staccato. Canções em andamento médio ou rápido, como "Out of Sight" (1964) de James Brown, "Mr Pitiful" (1964) de Otis Redding, "In the Midnight Hour" (1965) de Wilson Pickett, "Shotgun" (1965) de Jr Walker and the All Stars e "Rescue Me"

(1965) de Fontella Bass, exibem todas uma crescente dependência dessas características, bem como um distanciamento dos ritmos shuffle dos anos cinquenta em direção às subdivisões regulares que caracterizam estilos posteriores como o funk, a disco e o hip-hop. As baladas continuaram a apresentar subdivisão em quiálteras, mas com arranjos mais elaborados e maior uso de metais, particularmente em gravações de "soul do sul"; ou instrumentos orquestrais, especialmente nas gravações produzidas pela Motown. Exemplos incluem "I've Been Loving You Too Long (to Stop Now)" de Otis Redding, "Hold What You've Got" de Joe Tex e "Ooh Baby Baby" do Miracles, todas de 1965. Todos esses artistas transmitem a impressão de identificar-se apaixonadamente com aquilo que cantam, quer o tema seja elevação espiritual, devotamento a alguém, aflições de amor, ou conflitos na comunidade ou na sociedade como um todo. Tal senso de identificação criou o efeito de fundir o espiritual, o pessoal e o político.

Durante o período 1965–66, gravações dos artistas já famosos da Motown, especialmente o Supremes e o Four Tops, atingiram novos patamares de popularidade. Gravações de artistas de soul do sul como Redding, Pickett e Percy Sledge ("When a Man Loves a Woman") atingiram o mercado pop. James Brown também iniciou uma longa série de sucessos pop de crossover e, residindo em Chicago, o Impressions teve uma série de sucessos com tópicos mal disfarçados ("Keep on Pushing", "People Get Ready" e "Amen"). Em 1967–68 "Respect", com Aretha Franklin, uma versão cover de uma canção de Otis Redding, e "Say It Loud — I'm Black and I'm Proud" de James Brown assinalaram a entrada da música soul numa nova fase de comprometimento político. A ascenção de Franklin, uma das primeiras artistas solo no gênero, teve um impacto imenso: sua tessitura enorme, domínio de todos os aspectos da técnica de canto gospel e impactante execução pianística em estilo gospel aplicadas a um material sempre excelente resultaram numa série de gravações brilhantes de 1967 a 1970. Nesse período, ela vendeu mais discos do que qualquer outro artista negro norte-americano.

A popularidade fenomenal de Aretha Franklin, o sucesso em curso de James Brown e dos praticantes mais gruturais do soul do sul e a contínua onipresença das produções de orientação pop da Motown atestavam a continuada relevância da música soul para uma ampla interseção da audiência dos Estados Unidos no final dos anos sessenta. Musicalmente, várias das características do período 1964–66 persistiam, embora nas canções em andamento moderado ou rápido as linhas de baixo se tornassem mais ativas, os arranjos mais cheios, com maior uso de partes múltiplas de guitarra, instrumentos orquestrais e percussão auxiliar (especialmente na Motown). As partes individuais se tornaram cada vez mais sincopadas, principalmente na música de James Brown, o que, por sua vez, levou ao Funk. Um novo tipo de balada soul, exemplificada por canções como "Hypnotized" (1967) de

Linda Jones e "If This World Were Mine" (1968) de Marvin Gaye e Tammi Terrell, começou a emergir, rompendo a dependência anterior que as baladas apresentavam em relação às divisões em quiálteras e começando a incorporar em maior grau as inovações texturais e rítmicas das canções mais rápidas.

Otis Redding morreu em dezembro de 1967 à véspera de seu maior sucesso, "Sittin' on the Dock of the Bay" (1968), e a atividade e popularidade da primeira onda de praticantes do soul declinou daí em diante. Os produtores e autores Holland, Dozier e Holland, que haviam sido responsáveis pela maior parte dos sucessos do Supremes e do Four Tops durante o apogeu de 1964–67, deixaram a Motown, enquanto a Stax sofreu uma reorganização administrativa e tornou-se cada vez mais inconsistente, em termos tanto artísticos quanto comerciais; em 1975 a companhia pediu falência. Em 1969, no momento em que a popularidade da música soul diminuía junto à audiência pop, a indústria tardiamente reconhecia sua importância, com a *Billboard* mudando o nome da parada de música popular negra de Rhythm and Blues para Soul e mantendo este nome até 1982.

## III. Desenvolvimentos posteriores

Nos anos setenta a música soul tomou os rumos divergentes de, por um lado, um estilo suave de soul, que se inspirou na Motown e em baladistas como Curtis Mayfield, e, por outro, um estilo funqueado de soul, inspirado em James Brown, os praticantes do soul do sul e Aretha Franklin. Os principais expoentes da categoria do soul suave residiam na Philadelphia. Os produtores Gamble e Huff, bem como Tom Bell, junto com um núcleo de músicos de estúdio, criaram um corpo de trabalhos que dominou a música soul no início dos anos setenta. As marcas registradas musicais incluíam gravações limpas e nítidas realçadas por generoso adoçamento de cordas e metais. O som característico de bateria enfatizava os médios e frequentemente acentuava cada batida; em evidência já em "Only the Strong Survive" (1969) de Jerry Butler, estas marcas registradas atingiram a maturidade em "Love Train" (1973) do O'Jays e "The Love I Lost" (1973) de Harold Melvin and the Blue Notes, criando uma abordagem rítmica e sonora que preparou o cenário para a disco. O som despudoradamente romântico das baladas de grupos como o Delfonics ("La La Means I Love You", 1968) e o Stylistics ("Betcha By Golly Wow", 1972), normalmente apresentando vozes em falsete e orquestração suntuosa, também obteve sucesso de *crossover*. Gravando em Memphis, Al Green teve uma série de hits no início dos anos setenta, começando com "Tired of Being Alone" (1971), e esses hits representaram uma síntese do suave e do funqueado.

No início dos anos setenta, a corrente funqueada de soul começou a condensar-se num estilo que se tornava cada vez mais diferenciado da música soul. As influências de Brown e de Sly and the Family Stone, que misturava o estilo funk de Brown com elementos do rock psicodélico, foram sentidas por vários artistas de soul. Na Motown, o produtor Norman Whitfield gravou uma série de canções com o Temptations — entre outros — que mostravam a companhia enveredando por caminhos novos e apresentavam claramente a influência de Brown e Sly and the Family Stone. Elas incluíram "Cloud Nine", "Ball of Confusion" e "Papa Was a Rolling Stone", todas de 1968–72. Os trabalhos iniciais do Jackson Five contam-se ainda nesta categoria. É o caso de "I Want You Back" (1969). Artistas há muito estabelecidos da Motown também se moviam em novas direções, com álbuns conceituais como *What's Goin' On* (1971) de Marvin Gaye e *Talking Book* (1972) de Stevie Wonder.

Em meados dos anos setenta, os números rápidos no estilo suave começaram a ser chamados disco. As baladas formavam a conexão aural mais óbvia com a música soul do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, mas, em 1982, até a *Billboard* teve de admitir que Soul já não era um rótulo adequado para a música popular negra norte-americana em geral e mudou o nome de sua parada soul para Black Music. Aspectos da música soul continuam vivos no rhythm and blues contemporâneo e nos samples de várias faixas de hip-hop: "Tramp" (1987), de Salt 'n' Pepa, homenageia o "Tramp" de Otis Redding e Carla Thomas, vinte anos mais velho. O uso contemporâneo do termo, contudo, refere-se a um estilo que começou com uns poucos esforços esparsos de cantores pioneiros dos anos 50, ganhou momento nos anos 60 com as correntes gêmeas do soul do sul e da Motown, e finalmente desdobrou-se no funk e na disco nos anos setenta.

**Referências**

BOWMAN, Rob. *Soulsville U.S.A.: the story of Stax Records*. Nova York: Omnibus Press, 1997.

BRACKETT, David. The politics and practice of 'crossover' in American popular music, 1963 to 1965. *Musical Quarterly*, v. 77, 1994, p. 774–97.

FITZGERALD, Jon. Motown crossover hits 1963–66 and the creative process, *Popular Music*, v. 14, 1995, p. 1–12.

GEORGE, Nelson. *The death of rhythm and blues*. Nova York: Penguin Books, 1988.

GEORGE, Nelson. *Where did our love go? The rise and fall of the Motown sound*. Nova York: St Martin's Press, 1985.

GILLET, Charlie. *The sound of the city: the rise of rock and roll*. Nova York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970. (2 ed. 1982)

GURALNICK, Peter. *Sweet soul music: rhythm and blues and the southern dream of freedom*. New York: Harper & Row, 1986.

HIRSHEY, Gerri. *Nowhere to run: the story of soul music*. Nova York: Da Capo Press, 1984.

MAULTSBY, Portia K. Soul Music: its sociological and political significance in American popular culture. *Journal of Popular Culture*, v. 17, n. 2, 1983, p. 51–60.

MILLER, Jim. The sound of Philadelphia. In: DeCURTIS, Anthony; HENKE, James; GEORGE-WARREN, Holly (orgs.). *The Rolling Stone illustrated history of rock and roll*. 3 ed., p. 515–20. Nova York: Random House, 1992

ROSENTHAL, David. *Hard bop: jazz and black music 1955–65*. New York: Oxford University Press, 1992.

**David Brackett**, compositor, intérprete e pesquisador de música popular, é atualmente Chefe do Departamento de História da Música / Musicologia da Schulich School of Music, McGill University, Montreal. Suas publicações incluem *Interpreting Popular Music* (Cambridge University Press 1995, University of California Press, 2000), *The Pop, Rock, and Soul Reader: Histories and Documents* (Oxford University Press, 2005) e vários artigos e resenhas na *Popular Music*, *JAMS*, *Black Music Research Journal, Musical Quarterly,* e *American Music*. Atua também como consultor da nova edição do AmeriGrove (Oxford University Press).