Soul brasileiro e funk carioca

Carlos Palombini (UFMG)

E as raridades do apogeu do soul, os frutos curiosíssimos de um fenômeno curioso — trabalhos como o Racional *de Tim Maia — são procurados e valorizados como chaves para se entender um Brasil diferente, um Brasil cujos contornos e mistérios mal foram vislumbrados antes que desaparecesse.*
— Bryan McCann (2002, p. 35)

A música que hoje conhecemos como *funk carioca* não deriva diretamente do funk norte-americano (vide BURNIM e MAULTSBY, 2006, p. 293–314), mas de uma variedade de hip-hop (vide BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 203–65; BURNIM e MAULTSBY, 2006, p. 353–89; KEYES, 2002; ROSE, 1994; ROSS e ROSE, 1994, p. 69–144) conhecida como *Miami bass*. O nome "funk" aderiu à música em função de sua gestação na cena (vide COHEN, 1999) dos *bailes funk* cariocas dos anos oitenta, movidos a funk e rap norte-americanos (vide VIANNA, 1988). Estes, por sua vez, constituem um desenvolvimento dos *bailes black* cariocas dos anos setenta, movidos a soul (vide BURNIM e MAULTSBY, 2006, p. 271–91 e 431–89; Guralnick 1986) e funk norte-americanos.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.



Fig. 1: Versão em preto e branco, impressa nas quatro páginas do artigo de Frias, da logomarca na contracapa do álbum *Black Power, Only Soul*, lançado pelo selo brasileiro Black Horse (Tapecar Gravações) em meados dos anos setenta.

De acordo com a jornalista Lena Frias, que nomeou e revelou a cena Black Soul nas páginas da grande imprensa em 1976,[1] os bailes black do Rio costumavam

[1] O artigo de Frias chamou uma atenção indesejável para os bailes, desencadeando respostas dos aparatos repressivos da ditadura militar e da intelligentsia nacional (ESSINGER, 2005, p. 35–36 e 40–42; McCANN, 2002, p. 30; HANCHARD, 2001 e 1994). De acordo com Vianna (1988, p. 28), depois da matéria de Frias, praticamente todas as revistas brasileiras publicaram artigos sobre o "mundo funk carioca". Bahiana (1977) cita um artigo de Nelson Motta em *O Globo*, 2 de janeiro de 1977. Essinger (2005, p. 31) cita um artigo no *New York Times* acerca do qual ele não fornece maiores detalhes. McCann (2002, p. 62) cita os artigos "Turismo vê só comércio no Black Rio", *Jornal do Brasil*, 15 de maio de 1977; um artigo de Gilberto Freyre no *Estado de São Paulo*, 30 de maio de 1977; e o artigo "Black Rio assusta maestro Júlio Medaglia", *Folha de São Paulo*, 10 de junho de 1977. Silva (2004, p. 69) cita o artigo "Black Rio" no semanário *Veja*, 24 de novembro de 1976. Thayer (2006, p. 106) cita o artigo "O que é Black Rio, segundo Ademir", *Jornal da música*, 17 de fevereiro de 1977; e mais um artigo de Gilberto Freyre, "Atenção brasileiros", *Diário de Pernambuco*, 15 de maio de 1977, p. A–13. Vianna (1988, p. 26–29) cita uma nota na seção "Afro-Latino-América" da publicação *Versus*, maio/junho de 1978, p 42; uma entrevista com Dom Filó no *Jornal de música* 30, 1976 (excerto da página 4); e um artigo de Carlos Alberto Medeiros no *Jornal de música* 33, agosto de 1977 (excerto da página 16). Hanchard (2001) reproduz excertos de alguns desses artigos.

atrair, a cada fim de semana, de quinhentos mil a um milhão e meio de jovens negros ou identificados com a negritude — isto é, com a pobreza — dos subúrbios do Rio de Janeiro para dançar ao som de James Brown e outros soul brothers em grandes festas promovidas por *equipes de som* que chegavam a congregar quinze mil pessoas (Frias 1976, p. 1).[2] Estes eventos eram os equivalentes locais dos *sound systems* jamaicanos dos anos sessenta (vide BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 108–22) e das *block parties* do South Bronx dos anos setenta (vide BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 203–65). Quando, uma década mais tarde, o electro e o Miami bass substituíram o funk e o soul como paisagem sonora de dileção das não-pessoas do Rio de Janeiro, o antropólogo Hermano Vianna calculou que setecentos bailes estivessem ocorrendo a cada fim de semana no grande Rio, cada um atraindo de quinhentos (um fracasso) a mil (a média), dois mil (pelo menos cem bailes) ou até mesmo entre seis mil e dez mil funqueiros, num total de pelo menos um milhão de jovens todos os sábados e domingos (Vianna 1988, p. 13).[3]

Oito anos depois, o DJ Marlboro estimava que, a cada semana, oitocentos bailes estivessem reunindo, cada um, uma média de dois mil funqueiros, correspondendo a, no mínimo, um milhão e meio de jovens por semana, só no estado do Rio (MATTA e SALLES, 1996, p. 42).

Como o nome indica, o funk carioca coloca a cultura musical do Rio de Janeiro em relação com a música negra norte-americana, numa combinação única, de reverberações transcontinentais. Se remontarmos às componentes musicais africanas do Brasil e dos Estados Unidos, provavelmente encontraremos, em exílios involuntários, expressões musicais relativamente parecidas.

---

[2] A fonte de Frias é Ademir Lemos, discotecário da Soul Grand Prix.

[3] Em artigo de 1990 publicado em *Estudos históricos*, Vianna fornece dados ligeiramente diferentes: "hoje, segundo pesquisa que realizamos em 1987, acontecem cerca de seiscentas festas funk [...] por fim de semana, atraindo um público de mais ou menos um milhão de pessoas" (VIANNA 1990, p. 244). A discrepância entre o número de festas parece refletir o caráter estimativo das estatísticas: tanto o livro de 1988 quanto o artigo de 1990 remetem-se à mesma pesquisa, de 1987. A fonte provável de Vianna é o DJ Marlboro, e o aumento no número de bailes — de seicentos em 1987 para setecentos em 1990 — é coerente com a estimativa de Marlboro em 1996 (vide infra).

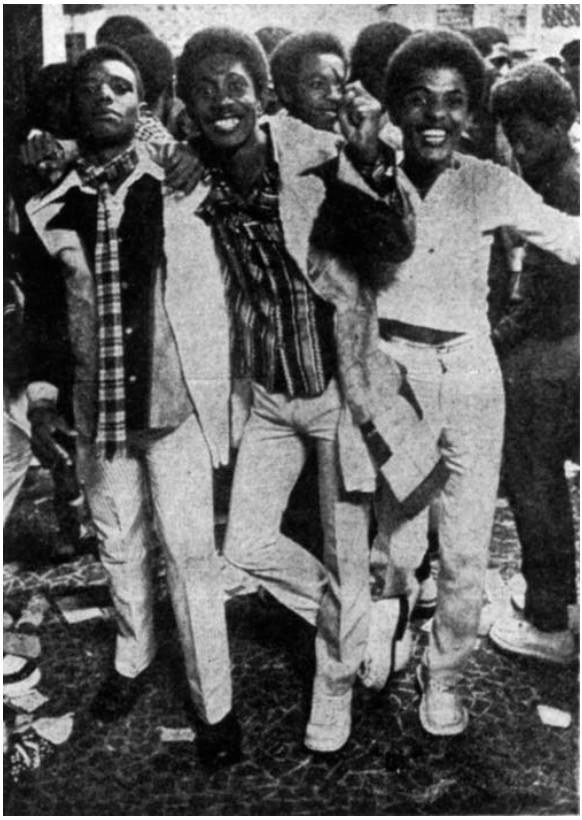


Fig. 2: Integrantes da cena Black Soul fotografados por Almir Veiga para o artigo de Frias (1976)

Todavia, enquanto a cultura africana norte-americana, da invenção do fonógrafo ao apogeu do soul, desenvolve-se sob o signo do "separados, mas iguais", a história da música popular brasileira, desde os anos trinta, gravita em torno de tropos de mediação e integração: "flor amorosa de três raças tristes", os três recintos da casa de Tia Ciata, a modinha e o lundu, o morro e o asfalto. Tão poderoso é o ímpeto integracionista aqui que chega a re-significar o próprio emblema da interdição: menos do que a segregação de espaços, a casa grande e a senzala aludiriam ao prazer de intercursos semiproibidos. Mas o funk carioca não marca necessariamente o reencontro de sujeitos oprimidos de hemisférios distintos

na consciência das forças opressoras, numa espécie de "africanos de todas as Américas, uni-vos". Esta relação, aliás, é mais antiga.

A apropriação e ressignificação de músicas africano-norte-americanas por industriais e artistas brasileiros[4] é tão velha quanto a própria indústria fonográfica.[5] "Laughing Song", de George Washington Johnson, a gravação mais vendida dos anos 1890 (BROOKS, 2006, p. 4 e 41), apareceu em cilindro no hemisfério sul provavelmente já em 1902 (FRANCHESCHI, 2002, p. 44; 1984, p. 48 e 50). Gravada em disco por Eduardo das Neves em 1906–1907 sob o título "Gargalhada (Pega na chaleira)" com letra de Vagalume (GUIMARÃES, 1978, p. 68), ela permaneceu no catálogo da Casa Edison por aproximadamente um quarto de século. Mas enquanto Johnson, um africano norte-americano, caricatura o comportamento de um negro de acordo com padrões brancos, Neves, um "crioulo" (como ele se autodenominava), satiriza o chaleirismo, que ele apresenta como um traço característico das classes dominantes. No processo, uma *coon song*[6] transforma-se num lundu, como "Gargalhada" foi constantemente anunciada. Por outro lado, "At a Georgia Camp Meeting", de Kerry Mills, um cakewalk mundialmente famoso (HARER, 2006, p. 140; WONDRICH, 2003, p. 65), apareceu no Brasil sob várias formas nas primeiras décadas do século vinte, uma delas a canção "O mulato de arrelia".[7] Mas enquanto o cakewalk se associa a uma paródia coreográfica, por escravos negros, do comportamento de seus proprietários brancos, "O mulato de arrelia" mostra um cantor de cor desconhecida personificando a bravata de um negro suburbano na capital europeizada da nação. No processo, um cakewalk se transforma na contrapartida brasileira de uma coon song.

---

[4] Sobre o estabelecimento de relações entre a América do Sul e os Estados Unidos na pesquisa sobre música negra, vide Béhague (2002).

[5] A este respeito, vide Carlos Palombini, "Fonograma 108.077: o lundu de George W. Johnson", *Per musi*, v. 23, jan.-jun. 2011, (no prelo).

[6] "Estilo de canção popular do final do século XIX e início do século XX que apresentava uma visão estereotipada dos africanos norte-americanos, frequentemente interpretada por cantores brancos com as caras pintadas de preto" (BURNIM e MAULTSBY 2006, p. 644).

[7] Sou grato à pesquisadora austríaca Ingeborg Harer por ter identificado, a meu pedido, a fonte norte-americana de "O mulato de arrelia" numa mensagem eletrônica de 16 de abril de 2008.

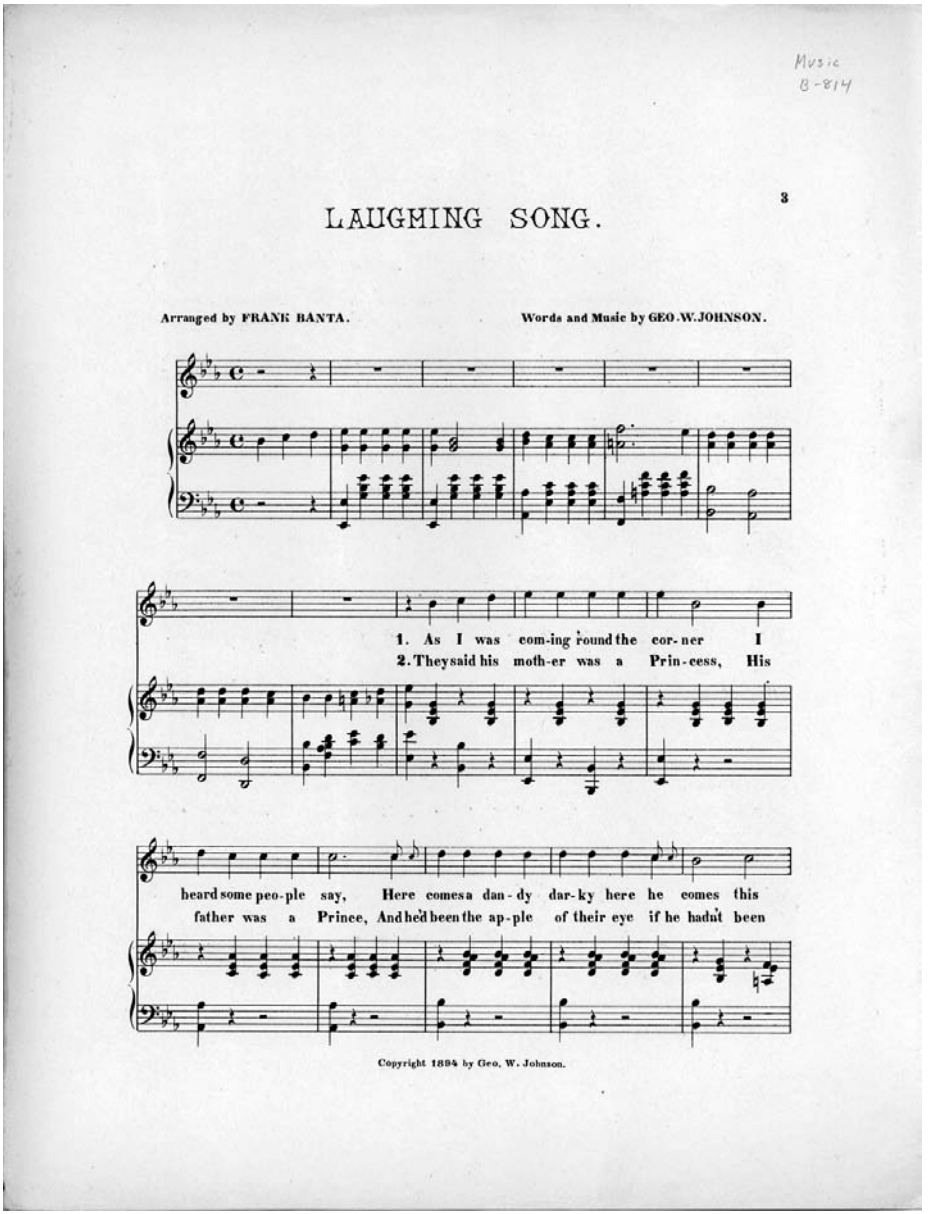
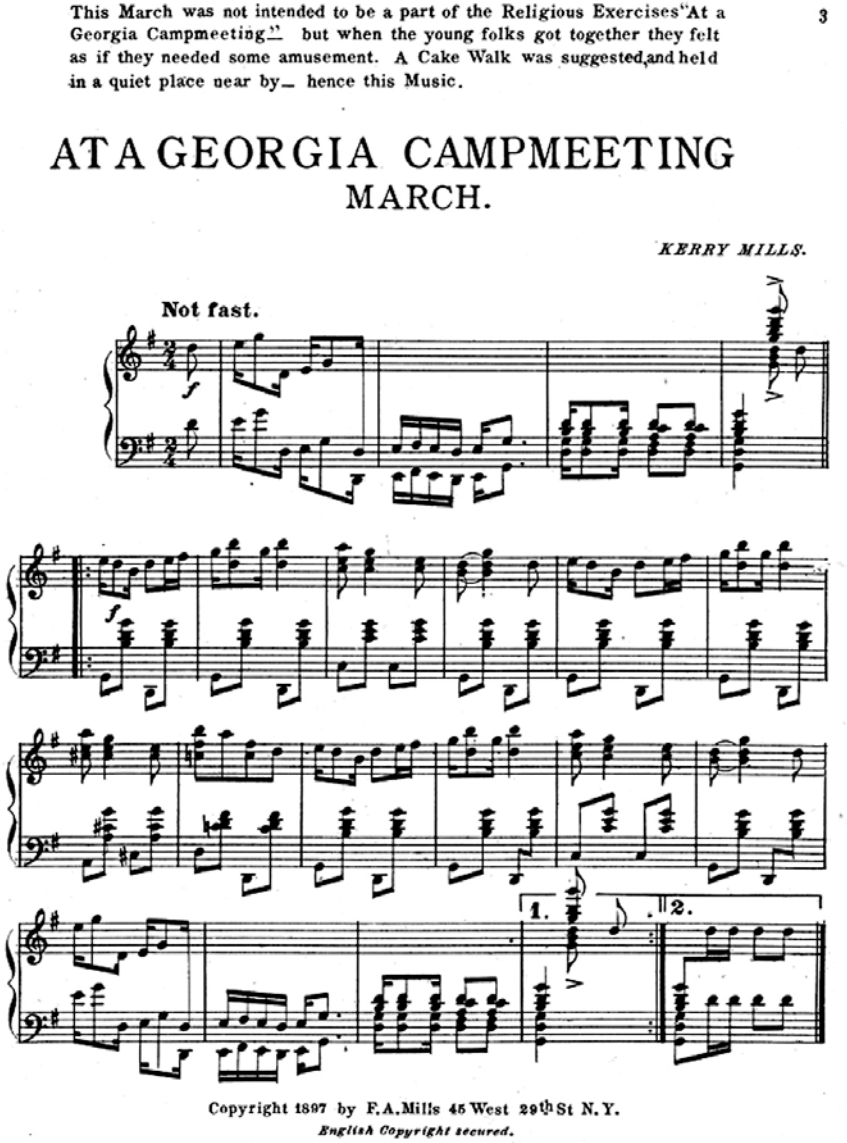


Fig. 3: George W. Johnson, *Laughing Song*.



This March was not intended to be a part of the Religious Exercises "At a Georgia Campmeeting." but when the young folks got together they felt as if they needed some amusement. A Cake Walk was suggested, and held in a quiet place near by— hence this Music. 3

AT A GEORGIA CAMPMEETING
MARCH.

KERRY MILLS.

Not fast.

1. 2.

Copyright 1897 by F.A.Mills 45 West 29th St N.Y.
English Copyright secured.

Fig. 4: Kerry Mills, *At a Georgia Camp Meeting*.

Em 1961 o LP *Os anjos cantam*, com Nilo Amaro e Seus Cantores de Ébano, anunciou a febre de soul do início dos anos setenta com repertório eclético, arranjos de doo-wop e estilo vocal semelhante aos Platters. No dia 18 de março de 1965 a aparição épica de Clementina de Jesus no musical Rosa de Ouro (SEVERIANO, 2008, p. 413–16; PAVAN, 2006, p. 11–22; COELHO, 2001, p. 16–23 e 40–46; MALDONADO, 2000, p. 4–7, 10–15, 28 e 33; BEVILAQUA *et al.* 1988, p. 71–76) colocou em cena a negritude máxima da vocalidade religiosa afrobrasileira e "teve para a música popular brasileira a importância que presumivelmente corresponda em Antropologia à descoberta de um elo perdido" (Ary Vasconcelos citado por SEVERIANO, 2008, p. 415; COELHO, 2001, p. quarta capa; MALDONADO, 2000, p. 6).



Fig. 5: Clementina de Jesus no espetáculo Rosa de Ouro, Teatro Jovem, Rio de Janeiro, 1965.

No dia 24 de junho de 1967, no primeiro aniversário do programa semanal de televisão de Wilson Simonal, o *Show em Simonal*, gravado ao vivo em LP duplo, três mil pessoas cantaram com ele seu "Tributo a Martin Luther King": "cada negro que for, mais um negro virá para lutar com sangue ou não, com uma canção também se luta irmão, ouve minha voz!"[8] Gravado em fevereiro, o compacto duplo esperou nas gavetas da censura até junho, quando foi finalmente liberado (ALEXANDRE, 2004). Três anos depois, o soul e o funk explodiam na televisão brasileira com as aparições meteóricas de Toni Tornado e o Trio Ternura em "BR-3" (de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar) e de Erlon Chaves e a Banda Veneno em "Eu também quero mocotó" (de Jorge Ben). A vista de uma performatividade negra não domesticada desencadeou uma guerra multimídia: dois anos depois, Tornado se exilara e Simonal fora levado a juízo e difamado; profundamente ferido, Chaves morreu de um ataque cardíaco em 1974 (ALEXANDRE, 2004; CASSEUS, 2004;

[8] No livreto que acompanha a caixa de CDs *Wilson Simonal na Odeon*, Ricardo Alexandre narra a criação e performance desta canção.

Durante uma passagem de som, o cantor chamou Cesar Mariano e mostrou, dedilhando o piano, um *spiritual* que compusera, algumas horas antes, com Ronaldo Bôscoli. "Na época — acho que posso dizer isso agora —, Simonal estava muito atento à criação do Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos", lembra o pianista. "Era algo que dizia muito a ele, que estava se transformando em um astro, mas pouco tempo antes era obrigado a entrar pelas portas de trás nos lugares em que queria ir. Esse assunto sempre estava em pauta nos shows, ou como uma piada leve, ou em um texto sério. E ele ficou encantado com (*o pastor batista americano*) Martin Luther King e acompanhava em detalhes a luta dele como ativista dos direitos dos negros. Eu fiquei arrepiado com a música que ele me mostrou, com a força do texto, e vi o quanto era séria a consciência civil dele. Imaginei um arranjo pesado, compatível com toda aquela dor da letra, mas ele pediu o contrário — 'vamos swingar isso aí, deixar este assunto mais leve'. É um dos arranjos de que mais me orgulho." (ALEXANDRE, 2004)

Após interpretar "Tributo a Martin Luther King" como número final no aniversário de seu show, em 25 de junho de 1967, Simonal, cuja voz soa perceptivelmente perturbada na gravação ao vivo, retirou-se para o camarim e chorou, antes de retornar ao palco para o extra final. Em 26 de janeiro de 2008, seu filho mais velho, o cantor e instrumentista Wilson Simoninha, colocou um vídeo de "Tributo a Martin Luther King" no Youtube, <www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>. Simonal inicia esta performance, que Simoninha data do final de 1966 ou início de 1967, pedindo permissão para dedicá-la a seu filho, "esperando que, no futuro, ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro."

MELLO, 2003).[9] Em 1971, Marcos Valle e Elis Regina lançaram, nos álbuns *Garra* e *Ela* respectivamente, "Black is Beautiful" dos irmãos Valle, demonstrando a aceitabilidade da negritude feminina ou masculina enquanto artigo de luxo para brancos por brancos — qualquer inquietação que a imagem de uma mulher branca cantando sua submissão a um corpo negro em horário nobre pudesse deflagrar, convenientemente deflacionada pela caracterização circense da cantora.[10] O ano de 1975 viu o lançamento do ascético *Racional*, de Tim Maia (vide McCANN, 2002, p. 33; MOTTA, 2007, p. 130–43), apogeu do soul brasileiro. *Maria fumaça*, da Banda Black Rio, em 1977, e *Tim Maia disco club*, de Tim Maia, em 1978, fecharam o ciclo de modo decididamente funqueado.[11] O jornalismo cultural contemporâneo, porém, ouviu o som contagiante — e internacionalmente admirado — da Banda Black Rio como a fabricação de um executivo sírio para um conglomerado ianque (BAHIANA, 1977). Negros ou não, para os DJs brasileiros dos anos setenta e oitenta, a disco (vide BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 123–202; BURNIM e MAULTSBY, 2006, p. 315–29; FIKENTSCHER, 2000; GILBERT e PEARSON, 1999; LAWRENCE, 2003; ROSS e ROSE, 1994, p. 147–57; SHAPIRO, 2005) era aquela coisa branca sem suingue que acabara com os bailes (Mr Funky Santos em ESSINGER, 2005, p. 42–45; DJ Marlboro em MATTA e SALLES, 1996, p. 23).

---

[9] O humor, por assim dizer, foi uma das armas desta guerra. Veja-se, por exemplo, uma paródia despudoradamente racista da performance de Toni Tornado, com o próprio e os Trapalhões, no final dos anos setenta: <www.youtube.com/watch?v=sf2OZw1jf7U>. Embora este tipo de humor seja moeda corrente na televisão brasileira, é surpreendente ver o próprio cantor participando desta encenação. Numa entrevista concedida em 1999, Tornado confessou ter subido ao palco num show de Elis Regina em 1972 para dirigir-se à plateia com a saudação dos Panteras Negras. Algemado e detido, ele foi forçado a cantar e dançar "BR-3" para os policiais, um a um, na delegacia, passando a detestar a canção (CARDOSO, 1999).

[10] Vide Youtube, <www.youtube.com/watch?v=FVoJwaCm568>, para o excerto correspondente do primeiro show mensal Elis Especial, dirigido por Ronaldo Bôscoli, então esposo da cantora, e Luiz Carlos Miéle para a TV Globo, televisonado em junho de 1971 (ECHEVERIA, p. 1985). O serviço de censura vetou a letra original — "eu quero uma dama de cor, uma deusa do Congo ou daqui, que melhore o meu sangue europeu" — a pretexto de que os irmãos Valle estariam trazendo para o país um problema racial que não existia aqui (BOMFIM e VALLE, 2006). O trecho foi então adequado à mística integracionista: "eu quero uma dama de cor, uma deusa do Congo ou daqui, que se integre no meu sangue europeu".

[11] Sobre as música soul e funk norte-americanas no Brasil, vide ESSINGER, 2005, p. 15–48, FRIAS, 1976, GIACOMINI, 2006, McCANN, 2002, THAYER, 2006 e VIANNA, 1988; sobre as músicas soul e funk brasileiras, vide BAHIANA, 1977, McCANN, 2002, MOTTA, 2000 e 2007, ZAN, 2005A e 2005B e MARQUAND e BARBO, 2006.

De meados dos anos sessenta a meados dos anos setenta, uma legião de artistas brasileiros flertou com o soul ou o funk norte-americanos, alguns com sucesso imenso: Antônio Adolfo e a Brazuca, Antônio Marcos, Azymuth, Caetano Veloso, Cláudia Telles, Djavan, Dudu França, Ed Lincoln, Eduardo Araújo, Elis Regina,[12] Erasmo Carlos, Eumir Deodato, Evinha, Fábio, Gilberto Gil, Os Incríveis, João Donato, Jorge Ben, Joyce, Lady Zu, Luís Vagner, Luiz Melodia, Manito, Marcos Valle, Maria Alcina, Marku Ribas, Orlandivo, Quinteto Ternura, Regininha, Rita Lee, Roberto Carlos,[13] Ronaldo Resedá, Sérgio Mendes, O Som Nosso de Cada Dia, Taiguara, Trio Esperança, Trio Ternura, Wilson Simonal, Zé Rodrix. A relação destes artistas com os bailes black foi nula. No mesmo período, alguns artistas brasileiros dedicaram-se, sobretudo ou exclusivamente, ao soul e ao funk, pelo menos um deles com sucesso enorme: Banda Black Rio, Carlos Dafé, Cassiano, Os Diagonais, Hyldon, Dom Mita, Dom Salvador e Abolição, Robson Jorge, Sônia Santos, Tim Maia, Toni Tornado, União Black. Quaisquer que tenham sido as relações destes artistas com os bailes, é evidente que os bailes não necessitavam deles.

A relação entre os bailes black dos anos setenta e os bailes funk dos anos oitenta não foi elucidada ainda. Em seu notável estudo do Renascença Clube, onde, de 1972 a 1975, Asfilófio de Oliveira Filho, o Dom Filó, organizou a Noite do Shaft, um dos bailes mais importantes dos anos setenta, Sonia Giacomini recorre a entrevistas com antigos frequentadores para sublinhar rupturas entre as duas cenas (vide GIACOMINI, 2006, p. 189–256). A maioria dos autores (ESSINGER, 2005, p. 36–48; GIACOMINI, 2006, p. 239; McCANN, 2002, p. 53–57; THAYER, 2006, p. 104–6) concorda que, na segunda metade dos anos setenta, os bailes haviam sido mortalmente atingidos por uma combinação de fatores: atenção negativa gerada pelo artigo de Frias; hostilidade do mundo do samba; chegada da disco. Contudo, Vianna (1988, p. 11) registra a existência, em meados dos anos oitenta, de bailes funk nos quais os DJs tocavam "um funk mais antigo" (provavelmente funk puro e simples), fornecendo ainda detalhes sobre a substituição do soul e do funk norte-americanos pela disco e, depois, por uma variedade mais lenta de rhythm'n'blues (vide BURNIM

[12] Para uma performance de Elis Regina e os azes do soul jazz brasileiro, Dom Salvador e Abolição, no épico "Uma vida", de Dom Salvador e Arnoldo Medeiros, apresentado no terceiro programa mensal Elis Especial, em 1971, vide <www.youtube.com/watch?v=80sNe90sNqs>.

[13] Para ouvir Roberto Carlos numa performance soul de "Não vou ficar", de Tim Maia, em 1971, vide <www.youtube.com/watch?v=0uyV1D4r1-U>.

e MAULTSBY, 2006, p. 245–69), localmente conhecida como *charme*, antes da adoção definitiva do hip-hop norte-americano, um processo que ele julga ter-se completado em 1985 (VIANNA, 1988, p. 30–31). A comparação de fotografias que ilustram o artigo de Frias (1976) com fotos do livro de Vianna (1988) e fotogramas do filme de Denise Garcia, *Sou feia mas tô na moda* (2005), mostra, antes de mais nada, a proletarização pós-milagre da pobreza. Parece-me preferível, portanto, realçar as conexões que ligam os locais onde os bailes acontecem, a posição social dos bailantes, os lugares de onde eles provêm, as relações de suas formas de vestir e dançar com as da Zona Sul e, sobretudo, a dependência comum do vinil negro norte-americano. Todavia, se é verdade que nos sulcos deste vinil se inscreve o parentesco entre o soul, o funk e o hip-hop norte-americanos, é verdade também que recordadores dos bailes black dos anos setenta não hesitam em dar voz a seu desprezo pelos funqueiros de hoje (vide GIACOMINI, 2006, p. 239–44), no que são seguidos por representantes do hip-hop brasileiro (vide DAYRELL, 2005). Citando Vianna (2005, p. 20), o funk carioca é "o excluído do excluído". Ainda assim, Oséas Moura dos Santos, ou Mr Funky Santos, o DJ/MC por trás dos primeiros bailes black dos anos setenta (ESSINGER, 2005, p. 19), no extinto Astoria Futebol Clube, do Catumbi, admite a contragosto um parentesco ao afirmar que "se hoje tem pagode — vê o visual e o linguajar dos caras —, se hoje tem funk — por mais medíocre que ele seja —, se hoje tem rap — mas um rap bonito, como o dos Racionais MCs — a culpa toda é do soul" (ESSINGER, 2005, p. 48).

De modo análogo à cena Northern Soul inglesa (vide BIDDER, 2001, p. 53–55; BREWSTER e BROUGHTON, 1999, p. 76–105; SHAPIRO, 2005, p. 48–56), que, de 1963 a 1981, gravitou em torno da discotecagem, em cidades tão pouco turísticas como Wolverhampton, Tunstall, Wigan,[14] Blackpool, Cleethorpes e Stroke-on-Trent (BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 103), de compactos obscuros produzidos nos Estado Unidos no estilo mais acelerado da Motown, os bailes do Rio de Janeiro dependeram, de 1970 a 1989, da discotecagem, em topônimos tão pouco glamourosos como Acari, Andaraí, Bangu, Catumbi, Coelho da Rocha, Coleginho, Duque de Caxias, Grajaú, Irajá, Leopoldina, Madureira, Marechal Hermes, Méier, Mesquita, Nilópolis, Niterói, Parada de Lucas, Pavuna, Pendotiba, Penha, Ramos, Rocha Miranda, São Gonçalo, Tijuca, Vila da Penha e Vilar dos Telles, de músicas

[14] Para um documentário sobre o Wigan Casino, o último santuário da cena Northern Soul, vide <www.youtube.com/watch?v=TbEuq54FcBg>.

africanas produzidas nos Estados Unidos. Mas se a cena Northern Soul perde momento no final dos anos sessenta, quando a música africana norte-americana orienta-se para o soul da Filadélfia ou o funk e não há mais compactos do tipo certo para se desencavarem, os bailes brasileiros mostram uma disposição para assimilar uma variedade de músicas norte-americanas, do selo King ao gênero *booty*, alimentando-se de importados por duas décadas antes de gerar uma música própria.

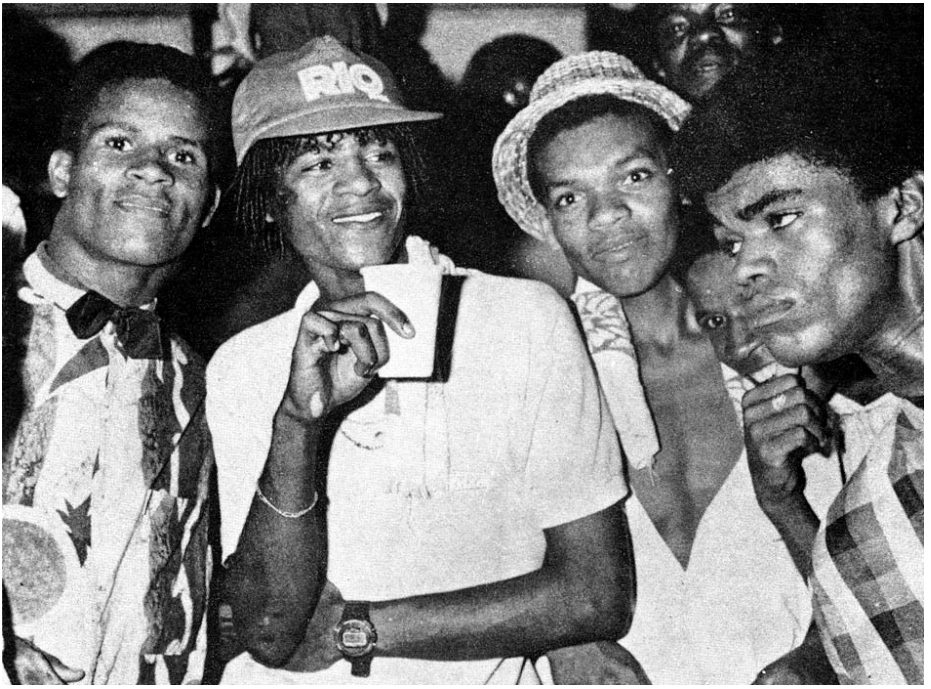


Fig. 6: Frequentadores dos Baile Funk fotografados por Guilherme Bastos para o livro de Hermano Vianna (1988)



Fig. 7: Funqueiros filmados por Denise Garcia em 2005

Execrado e exaltado na mídia,[15] para a qual o morador da favela ou é bandido ou é muito criativo, como afirma Ivana Bentes numa entrevista recente (MELO e BENTES, 2007; vide também GILLIGAN, 2006), e figurando lado a lado com o *sertanejo*, o *pagode romântico* e o *axé* entre os gêneros mais citados nas listas de abominações musicais, o funk carioca, no qual o morador da favela pode ser, ao mesmo tempo, violento e muito criativo, constitui o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante; a nossa música *house*. Como a house de Chicago (vide BIDDER, 1999 e 2001; BREWSTER e BROUGHTON, 2000, p. 291–317; BURNIM e MAULTSBY, 2006, p. 315–29; FIKENTSCHER, 2000; KEMPSTER, 1996), o funk carioca resulta da apropriação criativa de tecnologia barata por não-músicos para a produção de música destinada a setores marginalizados da população: jovens negros

[15] Sobre a relação entre o funk carioca e a mídia, vide George Yúdice (1994) e Micael Herschmann (2000).

gays de Chicago no início dos anos oitenta; jovens habitantes de regiões urbanas economicamente muito deprimidas do Rio de Janeiro no final dos anos oitenta.

A fim de evitar a realização de free parties ou raves animadas por acid-house (vide BIDDER, 1999 e 2001; COLLIN, 1997; KEMPSTER, 1996; REYNOLDS, 1998), em 1994 o Parlamento do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda do Norte conferiu à polícia "poderes para remover pessoas participando ou se preparando para participar de uma rave" na qual se executasse "música total ou predominantemente caracterizada pela emissão de uma sucessão de batidas repetitivas" (Cláusula 63 do Criminal Justice and Public Order Act 1994). Objeto constante das preocupações da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, que, no artigo sexto da Lei 3410 de 29 de maio de 2000 sentenciou — com concordâncias e sintaxe precárias — ficarem "proibidos a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime nos locais em que se realizam eventos sociais e esportivos de quaisquer natureza" (Cláusula 6 da Lei 3410 de 29 de maio de 2000), [16] os bailes funk já dividiram com as raves britânicas o privilégio de alimentarem-se de uma música regida por legislação específica. Eles devem ser compreendidos no contexto não apenas da apropriação das músicas africanas norte-americanas por setores marginalizados das populações brasileiras (sub)urbanas, mas também dos atos de violência física ou simbólica perpetrados pela mídia, os indivíduos, a sociedade civil e o estado contra estas populações e suas manifestações culturais (vide ALVES FILHO, 2006; ARAÚJO, 1999[A] e 1999[B]; BORGES, 2007; CABRAL, s.d.; ESSINGER, 2005; GILLIGAN, 2006; GUEDES, 2007; HERSCHMANN, 2000; HERSCHMANN,

[16] Esta lei foi revogada e substituída pela Lei 5265 de 18 junho de 2008, ainda mais draconiana, reprimindo também as raves. Contudo, em 22 de setembro de 2009, a Lei 5265 foi revogada pela Lei 5544, assinada pelos deputados Marcelo Freixo e Paulo Melo, através da qual os bailes funk e as raves cessaram de estar sujeitos a legislação discriminatória. Ainda em 22 de setembro, a Lei 5543, de Marcelo Freixo e Wagner Montes, determinou que: (1) o funk [carioca] é um movimento cultural e musical de caráter popular; (2) o poder público deve garantir a realização de seus eventos — festas, bailes e encontros — sem quaisquer regras discriminatórias diferentes daquelas que regem outros eventos da mesma natureza; (3) as questões relativas ao funk devem ser tratadas preferencialmente no âmbito das organizações públicas de cultura; (4) fica proibido todo o tipo de discriminação e preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa, contra o movimento funk e seus integrantes; (5) os artistas do funk são agentes da cultura popular e, como tal, seus direitos devem ser respeitados. Aprovada por unanimidade pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, ambas as leis resultaram de ação conjunta da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk) e de um grupo de deputados de vários partidos (Araújo 2009).

2007; LURIE 2000; LYRA 2006; MATTOS 2006; MEDEIROS 2006; MELO e BENTES 2007; RUSSANO 2006; SNEED 2003 e 2007; VIANNA 2005 e 2006). A história do funk carioca consuma a implosão da mística da interação pacífica entre senhores e escravos, entre o morro e o asfalto, a sala de estar e a cozinha, a modinha e o lundu, que é uma das forças motrizes das narrativas de nossas músicas, eruditas ou populares. A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida. E contudo, na historiografia do funk carioca, o paradigma integracionista predomina.

Para Vianna (1988, p. 24–25), Macedo (2003, p. 43), Essinger (2005, p. 17–18) e Thayer (2006, p. 90), os Bailes da Pesada, que o DJ branco de classe média Newton Duarte, também conhecido como Big Boy, e o DJ de mestiço Ademir Lemos organizavam na cervejaria Canecão, na Zona Sul do Rio de Janeiro, no início dos anos setenta, desempenham o papel de eventos fundadores. Se Vianna (1988, p. 9 e 12–13) e Marlboro (MATTA e SALLES, 1996, p. 63–64) estão certos, o funk carioca surgiu quando um antropólogo branco da classe média alta — o próprio Vianna — presenteou um DJ suburbano branco da classe média baixa, Luís Fernando Mattos da Matta, também conhecido como DJ Marlboro, com uma bateria eletrônica. Para Essinger (2005, p. 81–94) e Marlboro (MATTA e SALLES, 1996, p. 66–73), o primeiro lançamento comercial de funk carioca — o LP *D.J. Marlboro apresenta funk Brasil*, produzido por Marlboro em 1989 — resultou desse presente, uma interpretação endossada pelo próprio Marlboro na capa do LP. Até mesmo o rap de contexto, um subgênero que lida com os feitos e as lutas das facções criminosas (vide SNEED, 2007 e 2003), é apresentado por Essinger (2005, p. 91) como originando-se do primeiro álbum de um Marlboro bem barbeado e, até algum tempo atrás, queridíssimo da mídia.

Além do *proibidão*, também conhecido como *funk proibido*, *rap de contexto* ou *funk de facção*, os subgêneros musicais incluem o *funk sensual* (ou *putaria*), *funk consciente*, *funk melody*, *funk de raiz*, *gospel funk* e *montagem* (explorando a repetição rítmica de fragmentos vocais, como no início da house). Todavia, as fronteira entre crime, sexo, consciência, romance, enraizamento, o Evangelho e a fala desumanizada são frequentemente indistintas. Os bailes podem dividir-se em *bailes de comunidade*, dentro da favela; *bailes de asfalto*, fora dela; *bailes de rua*, mais raros; e *bailes do bicho*, *bailes de briga*, *bailes de corredor*, *lado A* e *lado B* e *quinze minutos de alegria*, hoje extintos, nos quais a violência assumia um caráter recreativo. Em qualquer um desses eventos, a música pode vir de um DJ que toca faixas de funk carioca a partir de CDs ou de um HD; de um ou mais MCs que rapeiam/cantam — frequentemente

acompanhados por um grupo de dançarinos (a combinação de MC e dançarinos formando o *bonde*) — ao som de um DJ que toca uma combinação de batidas e breaks disparados de uma bateria eletrônica; ou de um DJ invisível que dispara uma faixa pré-gravada sobre a qual o MC rapeia/canta ao vivo. Não importa o formato, uma parede de alto-falantes é de rigor. As *equipes de som* são dirigidas por *donos de equipe* que contratam DJs, técnicos de som e dançarinos, além de deterem direitos fonográficos, apresentarem programas de rádio e televisão e manterem os MCs sob contratos mais ou menos exclusivos. Para um dos mais importantes MCs atuais, eles são "os cânceres do funk" (CATRA, 2007). Todavia, um estudo recente do Laboratório de Pesquisa Social Aplicada da Fundação Getúlio Vargas mostrou que os MCs do Rio recebem, de longe, a maior parcela dos lucros da economia do funk (TOSTA, MIBIELLI e MENEZES 2008, p. 79–83), sessenta e um por cento deles nunca tendo estado sujeitos a contrato com uma equipe de som (TOSTA, MIBIELLI e MENEZES 2008, p. 40).

O fim do milênio assistiu a um incremento do interesse pela "música soul" (uma expressão que, na fala brasileira, pode incluir também o funk norte-americano, de modo a diferenciá-lo da variedade carioca, menos prestigiosa), em certa medida devido à emergência na mídia de questões relativas ao racismo e às políticas de ações afirmativas. Novos artistas apareceram, artistas antigos retornaram e muitos daqueles que nunca interromperam suas carreiras viram-nas reflorescer. "Bailes da saudade" nos quais DJs dos anos setenta executam seu antigo repertório têm atraídos um público jovem. Além disso, DJs-produtores de house, drum'n'bass e hip-hop têm remixado seleções do repertório brasileiro de soul e funk dos anos setenta (o quanto este repertório é valorizado no exterior, sabem-no os proprietários de lojas de discos usados no Brasil), dando origem aos modismos da bossa'n'bass, drum'n'bossa etc. O mundo funk carioca, por sua vez, continua em rápida transformação. Um estudo diacrônico de sua música, todavia, ainda está para realizar-se.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *"Nem vem que não tem": a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009.

——— (org.). *Wilson Simonal na Odeon (1961–1971)*. Rio de Janeiro: EMI, 2004 (livreto que acompanha a caixa com 9 CDs).

ALVES FILHO, Francisco. A culpa é do funk. *Raiz,* n. 2, p. 25–26, 2006.

ARAÚJO, Samuel. Mensagem eletrônica de 2 set. 2009 à lista de discussão Etnomusicologia-BR.

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Trans: revista transcultural de música,* n. 10, 2006a. Disponível na internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm> Acesso em 3 mai. 2008.

———. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, 2006b, p. 287–313.

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

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. "Lei 3410 de 29 de maio de 2000". Disponível na internet: <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/7568831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument&Highlight=0,3410> Acesso em 4 mai. 2008.

BAHIANA, Ana Maria. Enlatando Black Rio. *Jornal de música*, fev. 1977. (Citado de _____. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 216–22).

BARCELLOS, Caco. *Abusado: o dono do Morro Dona Marta*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2003.

BATISTA, Rachel de Aguiar. *Funk, cultura e juventude carioca: um estudo no Morro da Mangueira*. Niteroi, 2005. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense, Escola de Serviço Social. Disponível na internet: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1311> Acesso em 3 mai. 2008.

BÉHAGUE, Gerard. "Bridging South America and the United States in Black Music

Research". *Black Music Research Journal,* v. 22, n. 1, 2002, p. 1–11.

BEVILACQUA, Adriana Magalhães; FELIZ, Idemburgo Frasão; AZEVEDO, Lia Calabre de; MARTINS, Maria Tereza de C. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: Legião Brasileira de Assistência e FUNARTE, 1988.

BIDDER, Sean. *Pump up the volume: a history of house*. Londres, Basingstoke e Oxford: Channel 4 Books, 2001.

———. *House: The Rough Guide*. Londres: Rough Guides, 1999.

BOMFIM, Leonardo; VALLE, Marcos. A MPB marginal de Marcos Valle. *The Freakium: revista virtual*, n. 5, fev.-mar. 2006. Disponível na internet: <http://www.freakium.com/edicao4_marcosvalle.htm>. Acesso em 3 mai. 2008.

BORGES, Roberto Carlos da Silva. *"Sou feia, mas tô na moda": o funk, discurso e discriminação* (análise discursiva de documentário). Niteroi, 2007. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal Fluminense - Faculdade de Letras. Disponível na internet: <http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1931> Acesso em 3 mai. 2008.

BREWSTER, Bill; BROUGTHON, Frank. *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. Nova York: Grove Press, 2000.

BROOKS, Tim. *Lost sounds: blacks and the birth of the recording industry, 1890–1919*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2004.

BURNIM, Mellonee V; MAULTSBY, Portia K. (orgs). *African American music: an introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 2006.

CABRAL, Arthur. *Nos bastidores do funk, contrabando de armas, tráfico de drogas: depoimento de profissional*. S.l.: s.e., s.d.

CARDOSO, Rodrigo. Tony Tornado volta a sacudir: o cantor de "BR-3", que lutou em Suez e traficou drogas no Harlem, participa de CD de soul music. *Isto é Gente*, n. 13, out. 1999. Disponível na internet: <http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm>. Acesso em 3 mai. 2008.

CASSEUS, Greg. The saga of Wilson Simonal. *Wax Poetics*, n. 8, 2004, p. 124–32.

CATRA, Mr (Wagner Domingues Costa). Entrevista com o autor na boate Coco Bongo. Belo Horizonte, 12 mai. 2007.

COELHO, Heron (org.). *Rainha Quelé*. Valença: Editora Valença, 2001.

COHEN, Sarah. Scenes. In: HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (orgs). *Key Terms in Popular Music and Culture*, p. 239–50. Oxford: Blackwell, 1999.

COLLIN, Matthew. *Altered state: the story of ecstasy culture and acid house*. Londres: Serpent's Tail, 1997. (2 ed. revisada, 2008)

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica e Círculo do Livro, 1985.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

FAWCETT, Thomas. *Brazil Soul Power*. Disponível na internet: <http://www.brazilsoulpower.com> Acesso em 9 dez. 2008.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. *"Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga": Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Niteroi, 2007. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense. Disponível na internet: <http://www.historia.uff.br/stricto/tesesonline.php> Acesso em 8 nov. 2009.

FIKENTSCHER, Kai. *"You better work": underground dance music in New York City*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 2000.

FRIAS, Lena. *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 jul. 1976, capa e p. 4–6. Disponível na internet: <http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia_Black_Rio_de_Lena_Frias_-_Jornal_do_Brasil_170776_> Acesso em 4 mai. 2008.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: UFMG e IUPERJ, 2006.

GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. Londres e Nova York: Routledge. 1999.

GILLIGAN, Melanie. Slumsploitation: the Favela on Film and TV. *Mute: Culture and Politics after the Net*, v. 2, n. 3, 2006, p. 50–61. Disponível na internet: <http://www.metamute.org/en/Slumsploitation-Favela-on-Film-and-TV> Acesso em 28 jun. 2008.

GOODMAN, Steve. 2020: Planet of Drums. In: ———. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, p. 171–75. Cambridge e Londres: MIT Press, 2010.

GUEDES, Maurício da Silva. *"A música que toca é nós que manda": um estudo do "proibidão"*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) PUC-RJ. Disponível na internet: <http:// www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/ php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0510400_07_Indice.html> Acesso em 3 mai. 2008.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). O Diamante Negro. In: ———. *Na roda do samba*. 2 ed., p. 65-75. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (1 ed. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto, 1933).

GURALNICK, Peter. *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Nova York: Harper & Row, 1986. (2 ed. Nova York, Boston e Londres: Little, Brown and Company, 1999)

HANCHARD, Michael G. Black Soul: uma ameaça ao projeto nacional. In: ———. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio e São Paulo*, p. 134–42. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

———. *Orpheus and Power: The* Movimento Negro *of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945–1988*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

HARER, Ingeborg. Ragtime. In: BURNIM, Mellonee V; MAULTSBY, Portia K. (orgs). *African American music: an introduction*, p. 127-144. Nova York e Londres: Routledge, 2006.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. (2 ed. 2005)

———. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HORNER, Bruce; SWISS, Thomas (orgs). *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell, 1999.

KEMPSTER, Chris (org.). *History of House*. Londres: Sanctuary, 1996.

KEYES, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2002.

LABORATÓRIO DE PESQUISA SOCIAL APLICADA DA ESCOLA SUPERIOR DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *Configurações do mercado do funk no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2008. Relatório de pesquisa. Disponível na internet: <http://cpdoc.fgv.br/fgvopiniao/pesquisaspublicas> Acesso em 15 out. 2009.

LAWRENCE, Tim. *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

LIMA, Ari. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. *Cadernos CEDES,* v. 22, n. 57, ago. 2002, p. 77–96. Disponível na internet: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-32622002000200006&script=sci_arttext> Acesso em 8 nov. 2009.

LURIE, Shoshanna Kira. Funk and hip-hop transculture in the "divided" Brazilian city. Palo Alto, EUA, 2000. Tese (Doutorado em Antropologia) Stanford University.

LYRA, Kate. Eu não sou cachorra não! Não? Voz e silêncio na construção da identidade feminina no *rap* e no *funk* no Rio de Janeiro. In: ROCHA, Everaldo *et al*. *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*, p. 175–95. Rio de Janeiro: PUC-RJ e Mauad, 2006.

MACEDO, Suzana. *DJ Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes, 2003. (acompanha CD)

MALDONADO, Marcelo (org.). *Clementina de Jesus: 100 anos* (encarte que acompanha a caixa de CDs). Sony-EMI, 2000 (distribuição privada).

MARQUAND, Sean; BARBO, Sergio. União Black: the black sheep of Brazilian soul. *Wax Poetics*, n. 16, 2006, p. 108–10.

MATTA, Fernando Luís Mattos da; SALLES, Luzia (org.). *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

MATTOS, Carla dos Santos. *No ritmo neurótico: cultura funk e performances "proibidas" em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível na internet: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=91> Acesso em 3 mai. 2008.

McCANN, Bryan. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, n. 14, 2002, p. 33–62.

MELLO, Zuza Homem de. "BR-3". In: ———. *A era dos festivais: uma parábola*, p. 367–90. São Paulo: Editora 34, 2003.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MELO, Dafne; BENTES, Ivana. O contraditório discurso da TV sobre a periferia. *Brasil de fato: uma visão popular do Brasil e do mundo*, 2 fev. 2007. Disponível na internet: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem> Acesso em 4 mai. 2008.

MIZRAHI, Mylene. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma*

festa carioca. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS. Disponível na internet: <http://teses.ufrj.br/IFCS_M/MyleneMizrahi.pdf> Acesso em 3 mai. 2008.

MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

———. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NEATE, Patrick; PLATT, Damian. *Culture is our weapon: afroreggae in the favelas of Rio*. Londres: Latin American Bureau, 2007.

NEUWIRTH, Norbert. Rio de Janeiro: city without titles. In: ———. *Shadow Cities*, p. 25-65. Londres: Routledge, 2006.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do samba: o samba-rock e outros ritmos na construção da identidade negra contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, 2004. Monografia de conclusão de curso – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

THE PARLIAMENT OF THE UNITED KINGDOM OF GREAT BRITAIN AND NORTHERN IRELAND. *Criminal Justice and Public Order Act 1994. Office of Public Sector Information*. Disponível na internet: <http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/Ukpga_19940033_en_1.htm>. Acesso em 4 mai. 2008.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (orgs). *Brazilian popular music and globalization*. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

RAMSEY, Guthrie P., Jr. *Race music: black cultures from bebop to hip-hop*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press; Chicago: Center for Black Music Research, 2003.

REYNOLDS, Simon. *Energy Flash: A journey through rave music and dance culture*. Londres e Basingstoke: Picador, 1998. (acompanha CD).

ROCHA, Everaldo; ALMEIDA, Maria I. M. de; EUGENIO, Fernanda (orgs). *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*. Rio de Janeiro: PUC-RJ e Mauad, 2006.

RODRIGUES, Fernanda dos Santos. *O funk enquanto narrativa: uma crônica do quotidiano*. Niteroi, 2005. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal Fluminense – Escola de Serviço Social.

<http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1306>. Acesso em 3 mai. 2008.

ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press,1994.

ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (orgs). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

RUSSANO, Rodrigo. "Bota o fuzil pra cantar!" O funk proibido no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes. Disponível na internet: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=31730> Acesso em 3 mai. 2008.

SANSONE, Livio. O funk "glocal" na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra". In: ———. *Negritude sem etnicidade*, p. 165–208. Salvador e Rio de Janeiro: Edufba e Pallas, 2004.

———. The Localization of Global Funk in Bahia and in Rio. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (orgs). *Brazilian popular music and globalization*, p. 136–60. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SHAPIRO, Peter. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. Nova York: Faber and Faber, 2005.

SILVA, Sormani da. Black Rio: o movimento dos jovens negros do Rio de Janeiro nos anos 70. Niteroi, 2004. Disertação (Especialização) Universidade Federal Fluminense.

SNEED, Paul. *Bandidos de Cristo*: Representations of the Power of Criminal Factions in Rio's *Proibidão* Funk. *Latin American Music Review*, v. 28, n. 2, 2007, p. 220–41.

———. Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk. Madison, EUA, 2003. Tese (Doutorado) University of Wisconsin-Madison - Departamento de Espanhol e Português. Disponível na internet: <http://beatdiaspora.blogspot.com/2006/10/machine-gun-voices.html> Acesso em 3 mai. 2008.

THAYER, Allen. Brazilian Soul and DJ Culture's Lost Chapter. *Wax Poetics*, n. 16, 2006, p. 88–106.

TOSTA, Alexandra; MIBIELLI, Bruno; MENEZES, Monique. *Configurações do mercado do funk no Rio de Janeiro*. (Relatório de pesquisa). Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisa Social Aplicada, Centro de Pesquisa e Documentação de História

Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2008. Disponível na internet: <http://cpdoc.fgv.br/fgvopiniao/pesquisaspublicas>

VIANNA, Hermano. Contra fatos… *Raiz,* n. 3, 2006, p. 19–21.

———. Entregamos o ouro ao bandido. *Raiz,* n. 1, 2005, p. 20–21.

———. *Funk* e cultura popular carioca. *Estudos históricos,* v. 2, n. 6, 1990, p. 244–53. < http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443>. Acesso em 3 mai. 2008.

———. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar,1988.

———. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Rio de Janeiro,1987. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro - Museu Nacional. Disponível na internet: <http://overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna> Acesso em 3 mai. 2008.

——— (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (2 ed. 2003)

WONDRICH, David. *Stomp and Swerve: American Music Gets Hot, 1842–1924*. Chicago: A Cappella Books, 2003.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: ———. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, p. 157–85. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

———. The Funkification of Rio. In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (orgs). *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, p. 193–217. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

ZAN, José Roberto. Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, 2005a, p. 187–200.

———. A sonoridade da banda Black Rio. In: *Actas del VI Congresso Latinoamericano IASPM-AL*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005b. Disponível na internet: <http://www-dev.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/robertozan.pdf>. Acesso em 3 mai. 2008.

Carlos Palombini é professor de musicologia na UFMG e pesquisador do CNPq e da FAPEMIG. Seus trabalhos enfocando a história da escuta e a historiografia da música popular brasileira em suas relações com as questões negra e homossexual têm aparecido em livros e periódicos no Brasil, no Reino Unido, nos Estados Unidos, na França, na Finlândia, na Espanha, na Austrália e no Canadá. Com Sophie Brunet, colaboradora de Pierre Schaeffer, preparou uma edição crítica de um original inédito e inacabado de Schaeffer, o *Ensaio sobre a rádio e o cinema* (1942), que será publicada pelas edições Allia, de Paris, em novembro de 2010.