

## Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia\*

**Carlos Palombini**

**Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG**

**e-mail: cpalombini@gmail.com**

“Como um músico africano americano criado num ambiente primariamente segregado de classe trabalhadora, sempre que eu ouvia ou executava um estilo de música de raça,<sup>50</sup> parecia que os outros nunca estavam longe ou totalmente fora do alcance do ouvido.” (Ramsey 2003: xi)

A música que hoje conhecemos como *funk carioca* não deriva diretamente do funk norte-americano (vide Burnim e Maultsby orgs 2006: 293-314), mas de uma variedade hip-hop (vide Brewster e Broughton 2000: 203-65; Burnim e Maultsby orgs 2006: 353-89; Keyes 2002; Rose 1994; Ross e Rose orgs 1994: 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). Por sua vez, estes bailes constituem um desenvolvimento dos *bailes black* cariocas dos anos setenta, movidos a soul (vide Burnim e Maultsby orgs 2006: 271-91 e 431-89; Guralnick 1986) e funk norte-americanos. De acordo com a jornalista Lena Frias, que nomeou e revelou a cena Black Rio nas páginas da grande imprensa em 1976,<sup>51</sup> os bailes black do Rio costumavam atrair, a cada fim

---

\* Sou grato a Denise Garcia por seu comprometimento com a discussão do funk carioca e da geografia humana do Rio de Janeiro; sou grato a Samuel Fagundes e Alexei Michailowsky pelo prazer com o qual compartilham suas expertises respectivas na geografia do Rio e na música soul brasileira.

50 Em *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*, Guthrie Ramsey relança em circulação a expressão *race music* (música de raça). Como explica Portia Maultsby:

Durante as décadas seguintes à Guerra Civil, o termo “raça” tinha conotações positivas com referência aos africanos americanos. Por exemplo, o rótulo “homens de raça” era usado para identificar defensores políticos negros na comunidade. As companhias de disco, por sua vez, apropriaram-se do termo “raça” para comercializar gravações de africanos americanos — blues, jazz, spirituals, serviços religiosos, sermões, novidades e canções de orientação pop — exclusivamente entre as comunidades negras. No final dos anos quarenta, o rótulo raça havia adquirido conotações negativas e não era mais corrente entre africanos americanos. (Maultsby 2006: 247)

51 O artigo de Frias chamou uma atenção não desejada para os bailes, desencadeando respostas dos aparatos repressivos da ditadura militar (Essinger 2005: 35-36 e McCann 2002: 30) e da intelligentsia nacional (Essinger 2005: 40-42). De acordo com Vianna (1988: 28), depois da matéria de Frias, praticamente todas as revistas brasileiras publicaram artigos sobre o “mundo funk carioca”. Bahiana (1977) cita um artigo de

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: 1).<sup>52</sup> Estes eventos eram os equivalentes locais dos *sound systems* jamaicanos dos anos sessenta (vide Brewster e Broughton 2000: 108-22) e das *block parties* do South Bronx dos anos setenta (vide Brewster e Broughton 2000: 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 funkeiros, num total de pelo menos um milhão de jovens todos os sábados e domingos (Vianna 1988: 13).<sup>53</sup> Oito anos depois, o DJ Marlboro estimava que, a cada semana, oitocentos bailes estivessem reunindo, cada um, uma média de dois mil funkeiros, correspondendo a, no mínimo, um milhão e meio de jovens por semana, só no estado do Rio (Matta e Salles org. 1996: 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 muito parecidas. 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

---

Nelson Motta em *O Globo*, 2 de janeiro de 1977. Essinger (2005: 31) cita um artigo no *New York Times*, acerca do qual ele não fornece maiores detalhes. McCann (2002: 62) cita os artigos “Turismo vê só comércio no Black Rio” no *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” na *Folha de São Paulo*, 10 de junho de 1977. Silva (2004: 69) cita o artigo “Black Rio” no semanário *Veja*, 24 de novembro de 1976. Thayer (2006: 106) cita o artigo “O que é Black Rio, segundo Ademir” no *Jornal da música*, 17 de fevereiro de 1977; e mais um artigo de Gilberto Freyre, “Atenção brasileiros”, no *Diário de Pernambuco*, 15 de maio de 1977, p. A-13. Vianna (1988: 26-29) cita uma nota na seção “Afro-Latino-América” da publicação esquerdista *Vesús*, 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).

52 A fonte de Frias é Ademir Lemos, discotecário da Soul Grand Prix.

53 Em artigo publicado em *Estudos históricos* em 1990, 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: 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 seiscentos em 1987 para setecentos em 1990 — é coerente com a estimativa de Marlboro em 1996 (vide infra).

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.

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!”<sup>54</sup> 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 exilou e Simonal fora levado a juízo e difamado; profundamente ferido, Chaves morreu de um ataque cardíaco em 1974 (Alexandre 2004; Casseus 2004; Mello 2003).<sup>55</sup> Em

---

54 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. A 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](http://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.”

55 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](http://www.youtube.com/watch?v=sf2OZw1jf7U)>. Embora este tipo de humor seja moeda corrente na televisão brasileira, é supeendente ver o próprio cantor ali. Numa entrevista concedida em 1999, Tornado confessou ter

1971, Marcos Valle e Elis Regina lançaram em seus álbuns individuais (*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.<sup>56</sup> O ano de 1975 viu o lançamento do ascético *Racional*, de Tim Maia (vide McCann 2002: 33; Motta 2007: 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 funky.<sup>57</sup> 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: 123-202; Burnim e Maultsby orgs 2006: 315-29; Fikentscher 2000; Gilbert e Pearson 1999; Lawrence 2003; Ross e Rose orgs 1994: 147-57; Shapiro 2005) era aquela coisa branca sem suíngue que acabara com os bailes (Mr Funky Santos em Essinger 2005: 42-45; DJ Marlboro em Matta e Salles org. 1996: 23).

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,<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> Ronaldo Resedá, Sérgio Mendes, O Som Nosso de Cada

---

subido ao palco num show de Elis Regina em 1972 para dirigir-se à platéia com a saudação dos Panteras Negras. Algemado e detido, ele foi forçado a cantar e dançar “BR-3” para todos os policiais na delegacia, um a um, passando a detestar a canção daí em diante (Cardoso 1999).

56 Vide Youtube, <[www.youtube.com/watch?v=FVoJwaCm568](http://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 Miele para a TV Globo, televisionado em junho de 1971 (Echeveria: 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 estavam trazendo para o Brasil um problema racial que não existia no país (Bomfim e Valle 2006). O trecho foi modificado: “eu quero uma dama de cor, uma deusa do Congo ou daqui, que se integre no meu sangue europeu”.

57 Sobre o soul e o funk norte-americanos no Brasil vide Essinger 2005: 15-48, Frias 1976, Giacomini 2006, McCann 2002, Thayer 2006 e Vianna 1988; sobre o soul e o funk brasileiros vide Bahiana 1977, McCann 2002, Motta 2000 e 2007, Zan 2005<sup>A</sup> e 2005<sup>B</sup> e Marquand e Barbo 2006.

58 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 Arnaldo Medeiros, apresentado no terceiro programa mensal Elis Especial, em 1971, vide <[www.youtube.com/watch?v=80sNe90sNqs](http://www.youtube.com/watch?v=80sNe90sNqs)>.

59 Para ouvir Roberto Carlos numa performance soul de “Não vou ficar”, de Tim Maia, em 1971, vide Youtube, <[www.youtube.com/watch?v=0uyV1D4r1-U](http://www.youtube.com/watch?v=0uyV1D4r1-U)>.

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, 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, 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, Asfilófilo 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: 189-256). A maioria dos autores (Essinger 2005: 36-48; Giacomini 2006: 239; McCann 2002: 53-57; Thayer 2006: 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: 11) registra a existência, em meados dos anos oitenta, de bailes funk nos quais os DJs tocavam “um funk mais antigo” (provavelmente funk *tout court*), fornecendo ainda detalhes sobre a substituição do soul e do funk norte-americanos pela disco e, depois, por uma variedade mais lenta de rhythm and blues (vide Burnim e Maultsby orgs 2006: 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: 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 o parentesco entre o soul, o funk e o hip-hop norte-americanos se inscreve, é verdade também que recordadores dos bailes black dos anos setenta não hesitam em dar voz a seu desprezo pelos funkeiros de hoje (vide Giacomini 2006: 239-44), no que são seguidos por representantes do hip-hop brasileiro (vide Dayrell 2005). Citando Vianna (2005: 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: 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: 48).

De modo análogo à cena Northern Soul inglesa (vide Bidder 2001: 53-55; Brewster e Broughton 1999: 76-105; Shapiro 2005: 48-56), que, de 1963 a 1981, gravitou em torno da discotecagem, em cidades tão pouco turísticas como Wolverhampton, Tunstall, Wigan,<sup>60</sup> Blackpool, Cleethorpes e Stoke-on-Trent (Brewster e Broughton 2000: 103), de compactos obscuros produzidos nos Estados Unidos no estilo mais acelerado da Motown, os bailes do Rio de Janeiro dependeram, de 1970 a 1989, da discotecagem, em topônimos tão pouco turísticos como Acari, Andaraí, Bangu, Catumbi, Coelho da Rocha, Colezinho, 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 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 desencavar, 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 gerarem uma música própria.

Execrado e exaltado na mídia,<sup>61</sup> 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: 291-317; Burnim e Maultsby orgs 2006: 315-29; Fikentscher 2000; Kempster org. 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 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 org. 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 execute “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 Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, que, no artigo sexto da Lei 3410 de 29 de maio de 2000 sentencia — com concordâncias e sintaxe

---

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

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

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), os bailes funk dividem 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-americana 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<sup>A</sup> e 1999<sup>B</sup>; Borges 2007; Cabral s.d.; Essinger 2005; Gilligan 2006; Guedes 2007; Herschmann 2000; Herschmann org. 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 consome a implosão da mística da interação 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 e populares. A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida. E contudo, na historiografia do funk carioca, o paradigma integracionista prepondera.

## Referências e bibliografia

- Alexandre, Ricardo (org.). 2004. *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. Rio de Janeiro: EMI (livreto que acompanha a caixa com 9 CDs).
- Alves Filho, Francisco. 2006. “A culpa é do funk”. *Raiz* 2: 25-26.
- Araújo, Samuel et al. 2006<sup>A</sup>. “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”. *Trans: revista transcultural de música* 10. Na rede: <[www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- . 2006<sup>B</sup>. “Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro”. *Ethnomusicology* 50 (2): 287-313.
- Assef, Claudia. 2003. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad.
- Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. 2000. “Lei 3410 de 29 de maio de 2000”. 29 de maio. Na rede: <[alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument&Highlight=0,3410](http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument&Highlight=0,3410)>. Acesso em 4 de maio de 2008.
- Bahiana, Ana Maria. 1977. “Enlatando Black Rio”. *Jornal de música*. Fevereiro. Citado de A. M. Bahiana. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980: 216-22.
- Barcellos, Caco. 2003. *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.
- Batista, Rachel de Aguiar. 2005. “Funk, cultura e juventude carioca: um estudo no Morro da Mangueira”. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, Escola de Serviço Social. Na rede: <[www.bdt.d.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1311](http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1311)>. Acesso em 3 de maio de 2008.

- Bidder, Sean. 2001. *Pump Up the Volume: A History of House*. Londres, Basingstoke e Oxford: Channel 4 Books.
- . 1999. *House: The Rough Guide*. Londres: Rough Guides.
- Bomfim, Leonardo e Marcos Valle. 2006. "A MPB marginal de Marcos Valle". *The Freakium: revista virtual* 5. Fevereiro/março. Na rede: <[www.freakium.com/edicao4\\_marcosvalle.htm](http://www.freakium.com/edicao4_marcosvalle.htm)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Borges, Roberto Carlos da Silva. 2007. "Sou feia, mas tô na moda: o funk, discurso e discriminação (análise discursiva de documentário)". Tese de doutorado. Niterói: UFF, Faculdade de Letras. Na rede: <[www.bdt.d.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1931](http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1931)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Brewster, Bill e Frank Broughton. 2000. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. Nova York: Grove Press.
- Burnim, Mellonee V. e Portia K. Maultsby (orgs). 2006. *African American Music: An Introduction*. Nova York e Londres: Routledge.
- Cabral, Arthur. s.d. *Nos bastidores do funk, contrabando de armas, tráfico de drogas: depoimento de profissional*. S.l.: s.e.
- Cardoso, Rodrigo. 1999. "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*, 13 de outubro. Na rede: <[www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep\\_tornado.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Casseus, Greg. 2004. "The Saga of Wilson Simonal". *Wax Poetics* 8: 124–32.
- Cohen, Sarah. 1999. "Scenes". In Horner e Swiss orgs: 239–50.
- Collin, Matthew. 1997. *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*. Londres: Serpent's Tail, 1998 (seg. ed. revisada).
- Dayrell, Juarez. 2005. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG.
- Echeveria, Regina. 1985. *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica e Círculo do Livro.
- Essinger, Silvio. 2005. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record.
- Fikentscher, Kai. 2000. "You Better Work": *Underground Dance Music in New York City*. Hanover e Londres: Wesleyan University Press.
- Frias, Lena. 1976. "Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 de julho, capa e pp 4–6. Na rede: <[festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia\\_Black\\_Rio\\_de\\_Lena\\_Frias\\_-\\_Jornal\\_do\\_Brasil\\_170776\\_](http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia_Black_Rio_de_Lena_Frias_-_Jornal_do_Brasil_170776_)>. Acesso em 4 de maio de 2008.
- Giacomini, Sonia Maria. 2006. *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.
- Gilbert, Jeremy e Ewan Pearson. 1999. *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. Londres e Nova York: Routledge.
- Guedes, Murício da Silva. 2007. "'A música que toca é nós que manda': um estudo do 'proibidão'". Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-RJ. Departamento de Psicologia. Na rede: <[www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0510400\\_07\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0510400_07_Indice.html)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Guralnick, Peter. 1986. *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Nova York, Boston e Londres: Little, Brown and Company, 1999.
- Hanchard, Michael G. 1994. *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945–1988*. Princeton: Princeton University Press.
- Herschmann, Micael. 2000. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005 (ii).
- (org.). 1997. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.



- Horner, Bruce e Thomas Swiss (orgs). 1999. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Kempster, Chris (org.). 1996. *History of House*. Londres: Sanctuary.
- Keyes, Cheryl L. 2002. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Lawrence, Tim. 2003. *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Lurie, Shoshanna Kira. 2000. "Funk and hip-hop transculture in the 'divided' Brazilian city". Tese de doutorado. Stanford: Stanford University, departamento de antropologia.
- Lyra, Kate. 2006. "Eu não sou cachorra não! Não? Voz e silêncio na construção da identidade feminina no rap e no funk no Rio de Janeiro". Rio de Janeiro: PUC-RJ e Mauad.
- Macedo, Suzana. 2003. *DJ Marlboro na terra do funk*. Rio de Janeiro: Dantes.
- Marquand, Sean e Sergio Barbo. 2006. "União Black: the Black Sheep of Brazilian Soul". *Wax Poetics* 16: 108-10.
- Matta, Fernando Luís Mattos da, e Luzia Salles (org.). 1996. *DJ Marlboro por ele mesmo: o funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Mattos, Carla dos Santos. 2006. "No ritmo neurótico: cultura funk e performances 'proibidas' em contexto de violência no Rio de Janeiro". Tese de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Na rede: <[www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=91](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=91)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- McCann, Bryan. 2002. "Black Pau: Uncovering the History of Brazilian Soul". *Journal of Popular Music Studies* 14: 33-62.
- Mello, Zuza Homem de. 2003. "BR-3". *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, pp 367-90.
- Medeiros, Janaína. 2006. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Melo, Dafne e Ivana Bentes. 2007. "O contraditório discurso da TV sobre a periferia". *Brasil de fato: uma visão popular do Brasil e do mundo*, 2 de fevereiro. Na rede: <[www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem](http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem)>. Acesso em 4 de maio de 2008.
- Mizrahi, Mylene. 2006. "Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca". Tese de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Na rede: <[teses.ufrj.br/IFCS\\_M/MyleneMizrahi.pdf](http://teses.ufrj.br/IFCS_M/MyleneMizrahi.pdf)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Motta, Nelson. 2007. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- . 2000. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Oliveira, Luciana Xavier de. 2004. "O swing do samba: o samba-rock e outros ritmos na construção da identidade negra contemporânea brasileira". Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro: UFRJ.
- The Parliament of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland. 1994. "Criminal Justice and Public Order Act 1994". Office of Public Sector Information. Na rede: <[www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/Ukpga\\_19940033\\_en\\_1.htm](http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1994/Ukpga_19940033_en_1.htm)>. Acesso em 4 de maio de 2008.
- Perrone, Charles A. e Christopher Dunn (orgs). 2004. *Brazilian Popular Music and Globalization*. Nova York e Londres: Routledge.
- Ramsey, Guthrie P., Jr. 2003. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press; Chicago: Center for Black Music Research.

- Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Londres e Basingstoke: Picador (com CD).
- Rodrigues, Fernanda dos Santos. 2005. "O funk enquanto narrativa: uma crônica do cotidiano". Tese de mestrado. Niterói: UFF, Escola de Serviço Social. Na rede: <[www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1306](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1306)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Ross, Andrew e Tricia Rose (orgs). 1994. *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Nova York e Londres: Routledge.
- Russano, Rodrigo. 2006. "'Bota o fuzil pra cantar!' O funk proibido no Rio de Janeiro". Tese de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, Centro de Letras e Artes. Na rede: <[www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=31730](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=31730)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Sansone, Livio. 2004. "O funk 'glocal' na Bahia e no Rio de Janeiro: interpretações locais da globalização negra". *Negritude sem etnicidade*. Salvador e Rio de Janeiro: Edufba e Pallas, pp 165-208.
- . 2004. "The Localization of Global Funk in Bahia and in Rio". In Perrone e Dunn orgs 2004: 136-60.
- Shapiro, Peter. 2005. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. Nova York: Faber and Faber.
- Silva, Sormani da. 2004. "Black Rio: o movimento dos jovens negros do Rio de Janeiro nos anos 70". Dissertação de especialização. Niterói: UFF.
- Sneed, Paul. 2007. "*Bandidos de Cristo*: Representations of the Power of Criminal Factions in Rio's *Proibidão* Funk". *Latin American Music Review* 28 (2): 220-41.
- . 2003. "Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk". Tese de doutorado. Madison: University of Wisconsin-Madison, departamento de espanhol e português. Na rede: <[beatdiaspora.blogspot.com/2006/10/machine-gun-voices.html](http://beatdiaspora.blogspot.com/2006/10/machine-gun-voices.html)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- Thayer, Allen. 2006. "Brazilian Soul and DJ Culture's Lost Chapter". *Wax Poetics* 16: 88-106.
- Vianna, Hermano. 2006. "Contra fatos...". *Raiz* 3: 19-21.
- . 2005. "Entregamos o ouro ao bandido". *Raiz* 1: 20-21.
- . 1990. "Funk e cultura popular carioca". *Estudos históricos* 3 (6): 244-53. Online em <[www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/76.pdf](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/76.pdf)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- . 1988. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar.
- . 1987. "O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos". Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional. Na rede: <[overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna](http://overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna)>. Acesso em 3 de maio de 2008.
- (org.). 1997. *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003 (ii).
- Yúdice, George. 1994. "The Funkification of Rio". In Andrew Ross e Tricia Rose (orgs). *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Nova York e Londres: Routledge, pp 193-217.
- Zan, José Roberto. 2005<sup>A</sup>. "Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio". *ArtCultura* v. 7, n. 11, pp 187-200.
- . 2005<sup>B</sup>. "A sonoridade da banda Black Rio". *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM-AL*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Na rede: <[www-dev.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/robertozan.pdf](http://www-dev.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/robertozan.pdf)>. Acesso em 3 de maio de 2008.