

# Disputas ideológicas, cultura negra e jornalismo cultural: a crítica musical carioca e os bailes de soul dos anos 1970<sup>1</sup>

## Luciana Xavier de Oliveira

Professora adjunta do bacharelado em Ciências e Humanidades e do bacharelado em Planejamento Territorial da Universidade Federal do ABC (UFABC). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui graduação em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: luciana.oliveira@ufabc.edu.br

**Resumo:** O Movimento Black Rio se consolidou como uma importante cena musical nos anos 1970 nos subúrbios do Rio de Janeiro, mobilizando um grande mercado consumidor formado especialmente por uma juventude negra. Os bailes de soul foram alvo de críticas veiculadas em órgãos da imprensa ligados tanto ao governo militar quanto a setores da esquerda. O objetivo deste artigo é discutir como o jornalismo cultural e a crítica musical carioca da época encaravam o fenômeno, apresentando uma reflexão sobre disputas em torno da defesa da tradição e autenticidade, em oposição a discursos de modernidade e cooptação nas dinâmicas da cultura popular. Nesse sentido, este artigo apresenta ainda interpretações possíveis sobre processos alternativos de identificação racial, consumo cultural e estratégias político-culturais desenvolvidas em consonância com uma produção afro-diaspórica global.

**Palavras-chave:** Identidade Negra; Cultura Popular; Crítica Musical; Jornalismo Cultural; Racismo.

**Ideological disputes, black culture and cultural journalism of the 1970s: the musical criticism and the soul dances in Rio de Janeiro**

**Abstract:** The so-called Black Rio Movement has consolidated as a music scene of massive proportions during the 1970s in Rio de Janeiro, mobilizing a large consumer market largely composed by a black youth. The soul dances have been criticized by the press connected both to the dictatorship and to sectors of the left. The purpose of this article is to discuss how the cultural journalism and the music criticism of the time faced this phenomenon, presenting a reflection on disputes around the defense of the tradition and authenticity in opposition to discourses of modernity and cooptation in dynamics of popular culture. In this sense, this article also presents possible interpretations about alternative processes of racial identification, cultural consumption and political-cultural strategies created in line with a global afro-diasporic production.

**Keywords:** Black Identity; Popular Culture; Musical Criticism, Cultural Journalism; Racism.

<sup>1</sup> Este artigo foi financiado pelo projeto Literary Cultures of the Global South, da Tübingen University, com fundos de German Federal Ministry of Education and Research (BMBF) e German Academic Exchange Service (DAAD).

## Introdução

“Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, reportagem publicada em 17 de julho de 1976, é considerada a primeira matéria jornalística de relevo que chamou a atenção da imprensa e da cidade do Rio de Janeiro para o Movimento Black Rio. Esse fenômeno cultural se configurou como uma cena musical (OLIVEIRA, 2018), localizada nas áreas suburbanas e periféricas do Rio de Janeiro onde eram realizados grandes bailes de soul *music* que convocavam, todos os finais de semana, um enorme público formado majoritariamente por jovens negros. A cena marcou a vida cultural na cidade naqueles anos 1970 e estabeleceu um circuito em torno das atividades de jovens DJs e produtores independentes que conduziam grandes equipes de som para animar festas black inicialmente realizadas na zona norte, depois se alastrando por outras áreas da cidade, chegando também a bairros de elite na zona sul. A reportagem de autoria da jornalista Lena Frias, figurou na capa do Segundo Caderno do *Jornal do Brasil*, um dos mais importantes periódicos do país naquele tempo, cujo caderno de cultura era um dos mais importantes divulgadores do círculo de artes, entretenimento, moda e tendências de comportamento. O texto de Frias era uma detalhada investigação que revelava os bastidores do movimento, sinalizando para a forte conexão que os bailes e seus frequentadores estabeleciam com novas formas de mobilização identitárias e conscientização racial. Mas a matéria apontava, nas entrelinhas, a crítica à vocação dos seus participantes para a celebração de uma identidade negra brasileira “corrompida”, vista como “americanizada”, influenciada pelo consumo e pela moda “alienada”, mais do que por uma ação política antirracista ou de resistência à ditadura militar, instaurada em 1964 e que, naquele momento, vivia um período de recrudescimento da repressão e do aumento da violência estatal contra a oposição

Neste artigo, parto da emblemática reportagem de Frias para discutir como a imprensa dos anos 1970, especialmente a crítica e o jornalismo cultural praticado no Rio de Janeiro, em consonância com valores de uma esquerda marxista tradicional, interpretavam as movimentações culturais em torno dos bailes de soul e, por conseguinte, tentavam estabelecer critérios de autenticidade para manifestações culturais populares em um contexto de comunicação massivo. A partir de uma pesquisa hemerográfica, também analiso o discurso de veículos identificados com a direita e com as práticas ideológicas do regime militar, cujas críticas, em um primeiro momento, também eram consonantes com os valores da esquerda a respeito dos valores relativos à legitimidade e autenticidade das produções culturais naquele momento, ainda que a motivação principal fosse o temor do acirramento de tensões raciais, em uma reafirmação da ideologia da democracia racial.

De fato, o Movimento Black Rio fundamentalmente colaborou para difundir, no Rio e no Brasil, o lema norte-americano “Black is beautiful” e a ideologia do Black Power, ligada também a militantes negros da África do Sul que lutavam contra o *apartheid*. Em termos concretos, o discurso do poder negro encontrou um terreno fértil nos subúrbios cariocas, região habitada por uma população majoritariamente formada por uma classe trabalhadora negra, e influenciou no estabelecimento de uma nova agenda política para o movimento negro brasileiro, representando a construção de uma consciência e um discurso racial em consonância com valores diaspóricos transnacionais (GILROY, 2001). Sobretudo nos bailes, uma estética particular foi desenvolvida, conectando essa juventude negra suburbana com uma produção negra internacional, notadamente norte-americana. Essas novas produções musicais, e o repertório de imagens e mensagens acopladas a elas, passaram a influenciar decisivamente comportamentos e modas, e foram utilizadas como recursos simbólicos na construção e difusão de um estilo e de uma ideologia política altamente influenciada pela cultura afro-americana de massa e pelos diversos movimentos negros internacionais.

O aumento do consumo dos discos de soul e de outros gêneros musicais norte-americanos gerou o desenvolvimento de novos segmentos de mercado, formados em meio a uma crescente oferta de empregos (especialmente nas indústrias e no setor de serviços) motivada pelo “milagre econômico” promovido pelo governo militar. A política econômica da ditadura nos anos 1970 também abriu o país para o capital internacional, o que gerou o barateamento de bens de consumo como roupas, discos, televisores e equipamentos de som, acompanhando o desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa. A expansão da comunicação de massa, processo já iniciado com a administração de Juscelino Kubitschek (1956-1961), foi particularmente incentivada durante o governo militar, o que contribuiu para a consolidação da indústria cultural no país e possibilitou a configuração de uma produção cultural internacional-popular, potencializando o sistema de trocas simbólicas (DIAS, 2000: 51). O “milagre”, em curto prazo, aumentou a circulação de capital e possibilitou um maior poder de compra para a população (apesar de, dez anos depois, ter colaborado para o aumento da dívida externa e para a hiperinflação). Além de mais informação disponível, havia um maior acesso à educação formal, inclusive de grupos menos privilegiados, como as camadas negras trabalhadoras, o que gerava a criação de novas aspirações culturais e desejos de consumo que estimulavam impulsos de distinção, motivados por um contato maior com produtos culturais globalizados.

Os bailes soul, assim, representavam uma alternativa de entretenimento para uma população negra que, naquele momento, podia gastar e investir em lazer. As festas chegavam a atrair de 10 a 20 mil frequentadores por final de semana. Por volta de 1976, havia em torno de 400 equipes de som em atividade na zona metropolitana da cidade (OLIVEIRA, 2018: 121). O mercado do soul surgia como segmento cada vez mais rentável, especialmente porque os bailes eram uma opção barata e acessível, e havia um crescente interesse por esse mercado em expansão, chamando a atenção da mídia *mainstream* e da indústria fonográfica. Os produtores se esforçavam para tornar os eventos cada vez mais atrativos em termos de som, luz e repertório, e a renda com a venda dos ingressos permitia, inclusive, a contratação de grandes artistas nacionais e internacionais do soul para a realização de shows ao vivo durante os bailes. Nem todos os DJs mais famosos da época eram negros, ou manifestavam-se deliberadamente contra o racismo, e nem se engajavam com alguma atividade política. Mas alguns deles ganharam fama justamente por mesclarem música, entretenimento e um discurso antirracista e de valorização racial. Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização a partir de uma exaltação da estética, celebrando um estilo visual, mas também performático, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional. Os bailes soul se convertiam em repositórios de símbolos, imagens e discursos positivos, incorporados pelos frequentadores em uma celebração festiva da diferença.

### **A esquerda nacionalista e a alienação do soul**

No entanto, para Lena Frias e outros jornalistas e críticos, de acordo com uma *intelligentsia* brasileira marxista da época, os bailes de soul e suas estratégias significativas pautadas na estética e no consumo não poderiam ser vistos como formas legítimas de mobilização política. Frias, naquele momento, se consagrava como jornalista e pesquisadora influente da música popular e da cultura brasileira. Tinha trânsito livre entre compositores e intelectuais de esquerda, e era ligada ao universo do samba e do carnaval particularmente. No *JB*, produziu outras reportagens de grande teor investigativo (chegando a se mudar para a Cidade de Deus para uma reportagem sobre a comunidade) e era entusiasta e amiga de artistas populares como Clementina de Jesus e Candeia, defensora da “autêntica” cultura popular<sup>2</sup>. Falar sobre a Black Rio, de certa forma, era uma novidade em relação aos seus temas comuns de reportagem. Convidada por um contínuo do jornal, um jovem branco chamado Everaldo (que se vestia como black para ir às

<sup>2</sup> Além de jornalista, Marlene Ferreira Frias (1944-2004) pesquisava cultura popular e era muito ligada ao universo do samba carioca. Foi jurada durante alguns anos de desfiles de escolas de samba, fez parte do Conselho de Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, e, com Hermínio Bello de Carvalho e Nei Lopes, escreveu textos para o livro *Rainha Quelé*, publicado no ano de 2001, com organização de Heron Coelho, sobre a vida de Clementina de Jesus. Lena Frias faleceu em 2004, ano de seu último trabalho, um release sobre um CD de Dona Ivone Lara.

festas), Lena Frias foi pela primeira vez a um baile soul no clube Maxwell, em Vila Isabel, zona norte do Rio.

A jornalista – ela mesma afrodescendente – também considerava o crescimento da Black Rio como um reflexo da segregação racial brasileira, portanto, não totalmente desprovido de valor e legitimidade. No artigo, há momentos em que a visão neutra da repórter apenas narra detalhes sobre os fatos: “Quando se toca a canção Soul Power, de James Brown, quase um hino, a expressão Soul Power é repetida ritmicamente pelo público de ginásios lotados num sussurro, num murmúrio, num ruído surdo e homogêneo” (FRIAS, 1976: 1). Mas há passagens em que se posicionava favoravelmente em relação aos bailes, e por meio da publicação de depoimentos, denunciou o racismo contido presente na vida cotidiana dos jovens negros, como narrou um entrevistado pela repórter<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> Durante a realização da reportagem, Frias, ela mesma uma mulher negra, também se tornou alvo de discriminação, junto a um grupo de jovens “blacks”: “Um grupo black, algumas cabeleiras cortadas quase triangularmente, outras descoloradas, eu com o corte comum, redondo. O grupo olha os sapatos nas vitrinas da Sapataria Pinheiro, especializada em pisantes black. Aproxima-se um senhor alourado (recusa-se mais tarde, quando perguntado, a dizer seu nome): – Vão saindo, vão saindo, não pode ficar aqui. Por quê? Porque não pode, vão saindo. Mas por quê? Ninguém está fazendo nada demais. – Não, não pode, ajuntamento de nego aqui não pode não. Quem é o senhor? – Sou o guarda aqui da galeria. Na outra ala da galeria um outro grupo – jovens brancos, mais ou menos o mesmo número de pessoas que o grupo de negros, conversa em voz alta e ri. Não é incomodado” (FRIAS, 1976: 5).

O problema é o seguinte: em Mesquita tem dois clubes, o Mesquita Futebol Clube, que é da gente, e o Mesquita Tênis Clube, em que não entra preto. Eu fui querer entrar num baile no Tênis Clube, em janeiro, e não deixaram. Era um baile de conjunto. Eles disseram que a gente não podia entrar, criava tumulto. É por isso que nos bailes Black não tem White. (FRIAS, 1976: 5)

No entanto, de forma geral, o texto ecoa um discurso ortodoxo da esquerda da época, de viés nacionalista que considerava inautênticas e alienantes aquelas manifestações que tivessem um cunho “internacionalista” e “mercantilizado”. Se logo no título (“Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”), percebe-se a ênfase irônica do argumento que critica a prática da “importação” de formas culturais estrangeiras, menos autênticas, a denúncia dessa perspectiva política fica clara em passagens como “sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira” (FRIAS, 1976: 4). O tom da reportagem era de que as classes populares, em especial a população negra, deveriam assumir uma atitude mais “nacionalista”, mesmo reconhecendo que “embora sobre a cópia já se criem originalidades”. Ao longo do texto, a jornalista também realçava a falta de um suposto sentido político para o movimento, enfatizando seu caráter de “modismo” e “imitação”, pois “Frias se preocupava menos com a imitação da cultura estrangeira praticada por roqueiros brancos do que com a aparente alienação dos afrodescendentes em relação aos símbolos estabelecidos de uma cultura nacional afro-brasileira” (ALBERTO, 2009: 18).

Isso, de certa forma, endossava a ideia da jornalista de que a Black Rio era uma manifestação inofensiva e que, portanto, não deveria ser alvo de repressão policial, rejeitando também a hipótese de que o movimento seria uma espécie de mobilização que pregava a divisão racial, temida pela ditadura (“O soul é uma espécie de sensibilizador ou catalizador do fenômeno. Soul hoje, no Grande Rio, é um sinônimo de negro, como rock é sinônimo de branco”) (FRIAS, 1976: 5). Para Frias, os participantes, produtores, DJs e artistas estariam mais interessados em lucrar com o negócio do que em incentivar a formação de uma consciência política e racial. Essa opinião tinha relação com o fato de que a venda de discos nacionais e internacionais de black *music* no Brasil naquele momento (incluindo coletâneas de *hits* compilados ou assinados por celebrados DJs e equipes de soul) superaram em muito as vendas de artistas famosos de outros gêneros musicais, como Rolling Stores e Led Zeppelin (BAHIANA, 2006). Os “blacks” representavam um enorme mercado em potencial, logo atraindo a atenção de grandes gravadoras, fazendo com que a Black Rio se convertesse em um fenômeno de massa no Rio de Janeiro, ainda que não tão interessante para o segmento turístico da cidade, e que poderia, inclusive, incentivar animosidades raciais como declarou ao *Jornal do Brasil*, um ano depois, o Secretário Municipal de Turismo do Rio de Janeiro,

Pedro de Toledo Pizza: “o Black Rio é um movimento comercial com uma filosofia racista” (TURISMO..., 1977: 20).

A matéria de Frias não foi o primeiro texto jornalístico a abordar o fenômeno da Black Rio, como alega Vianna (1988: 57). Mas foi a matéria que ganhou mais repercussão por conta da amplitude e profundidade com a qual tratou o tema. Na esteira da reportagem do *Jornal do Brasil*, vários outros jornalistas e críticos (de esquerda e de direita) de suplementos culturais tradicionais, revistas populares e jornais especializados em música da cidade logo amplificaram a crítica de Frias em relação à natureza comercial e importada do soul. Algumas semanas depois, ainda em 1976, Tárík de Souza, também no *JB*, publicou o artigo intitulado “Soul: sociologia e mercado” (1976: 10), em que comparava a história do jazz e da soul *music* nos Estados Unidos com as compilações e coletâneas brasileiras lançadas em vinil com o nome das equipes de som mais famosas e considerando essas gravações como “10% de alma e 90% planejado marketing”. Além de criticar o soul como um movimento comercial, esses articulistas deixavam claras suas perspectivas que evidenciavam a falta de vocação política e a inexistência de consciência racial entre os participantes da cena musical.

O questionamento à legitimidade do movimento e a ênfase em sua falta de expressão política estava presente também no desprezo em relação à própria produção musical do segmento da black *music* brasileira. Para alguns jornalistas, o soul nacional apenas demonstrava uma adesão a fórmulas musicais mercantis estrangeiras, e dificilmente poderia sugerir alguma coisa para além do mero conformismo de pessoas simples, despreparadas para resistir aos bombardeios de modismos propagados pelos meios de comunicação (ALBERTO, 2009: 26). A maior especialização das atividades da indústria fonográfica no Brasil, com o desenvolvimento e sofisticação das técnicas de produção e marketing levava, de fato, a uma maior padronização dos segmentos predominantes no mercado, mas mesmo assim, como defende Vicente (2002: 199) essa maior oferta de produtos musicais diversificados “deu voz e identidade a segmentos sociais antes absolutamente ignorados no contexto da mídia nacional”. Mas, mesmo reconhecendo uma motivação de protesto racial, José Ramos Tinhorão era enfático ao apontar a Black Rio como uma cópia inadequada ao contexto brasileiro, enfatizando a questão da classe e da nacionalidade como fatores que deveriam prevalecer sobre a etnicidade na luta pelo fim da desigualdade social (e não racial):

É que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades (ao menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento black já existe) é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto superdesenvolvido. (TINHORÃO, 1977: 2)

Para Tinhorão, um dos mais ferrenhos críticos musicais e severo detrator da “americanização” da cultura brasileira, os discos de soul brasileiro lançados pelas gravadoras estrangeiras representadas pela WEA representariam uma “violência cultural consentida” e “exemplos de como a dominação econômica estrangeira, disfarçada por um desenvolvimento à base de importação maciça de capitais e tecnologia pode acarretar a contrapartida cultural de que, ser *atual*... é imitar o que se importa de mais moderno!”. Na crítica intitulada “Protesto ‘Black’ é fonte de renda ‘White’” (1977), Tinhorão considera esse um efeito da demanda de um novo mercado formado por consumidores negros em processo de ascensão socioeconômica diante de um maior acesso ao ensino superior por meio do crescimento da oferta de vagas em faculdades particulares (processo que ele compara à “expansão dos supermercados”):

Levados normalmente a contestar as verdades oficiais vigentes, pela dificuldade que encontram em seu processo de ascensão em face da marca da cor, que os identifica tradicionalmente com as classes subjugadas (escravos até 1888, trabalhadores não qualificados depois), os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos foram levados a projetar-se na imagem das camadas equivalentes nos Estados Unidos. E, assim – inspirados pelas sugestões dos filmes de cinema e de televisão, pelas reportagens de revistas e pelas novidades musicais–inclinaram-se não a tomar consciência da sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhorias de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos: a contestação pela extravagância, o orgulho pessoal, a formação de núcleos próprios etc. Mas tudo isto, apenas – e que é revelador da falta de sentido crítico ideológico do seu movimento – apenas na área do lazer. (TINHORÃO, 1977: 2)

Tinhorão replicava, à sua moda, a visão da esquerda de que a Black Rio era uma questão de comércio, consumo e “indústria do lazer”, que dissolvia reivindicações e pautas políticas em favor da diversão e da moda. Os negros brasileiros seriam, pois, inconscientes em seu desejo de se parecer com os negros norte-americanos e, para o crítico, a questão da classe deveria ser uma preocupação superior às ações baseadas na raça ou na cultura. Mas as acusações mais contundentes de inautenticidade do Black Soul vieram do jornal *O Pasquim*, representante máximo da esquerda alternativa na imprensa do período. O crítico musical Roberto Moura no artigo “Carta aberta ao Black-Rio” (1977) descreve a cena do Soul carioca como uma insidiosa campanha publicitária neocolonialista que visava simplesmente criar condições para o consumo dos excessos produzidos pela indústria cultural estrangeira, apontando para a falta de consciência política dos “blacks”, vistos como “não-pensantes”, apenas preocupados com a aparência e os ditames da moda. Outro artigo do *O Pasquim*, intitulado “Safari”, escrito por Aldir Blanc, descrevia a visita do articulista a uma festa soul, comparando a experiência a uma caminhada pela selva desconhecida. O líder da “tribo” “lembrava um pouco o Simonal. Deu uns passinhos tipo Tony Tornado, e cantou, de sua própria autoria, ‘The dark monark’, quarto lugar no Globo de Ouro” (BLANC, 1977: 5). Ele era “cheio de swing” e falava uma língua estranha, intercalada com interjeições que emulavam o inglês, como “ôu yéa!” (ironizando o desconhecimento formal da língua). Os participantes dessa seita idolatravam o “profeta Steve Wonder” e o “Grande sacerdote branco”, André Midani, diretor da multinacional WEA, principal gravadora do segmento do soul na época. De São Paulo, a voz do maestro Júlio Medaglia, um dos mentores musicais da Tropicália, também se levantou contra as influências estrangeiras da musicalidade americana, que poderiam macular a autêntica música afro-brasileira, em entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em 10 de junho de 1977:

O que existe de mais trágico por trás de tudo isso é que eles estão tentando impingir um ritmo, uma harmonia e um som que nada têm a ver com a nossa musicalidade. E o pior é que estão se valendo de um bando de inocentes úteis, que mal sabem avaliar a importância do tesouro musical, que herdaram da África. (SANTOS, 1977: 32)

Artistas da MPB que, porventura flertassem com o soul, gravando canções do gênero, também eram alvo dos críticos, taxados como “oportunistas”, que estariam fazendo proveito da nova moda musical, lançando hits voltados para a prática da dança ou com temáticas desarticuladas de uma orientação política. Esse grupo de críticos consideravam que os artistas não poderiam se alienar da realidade e deveriam refletir em suas canções suas consciências políticas e seus desagravos em relação à repressão. O compositor Caetano Veloso foi um dos alvos desse patrulhamento, cujo auge ocorreu durante a realização da turnê do disco *Bicho* (1977), quando o cantor se apresentava ao vivo acompanhado pela

Banda Black Rio. A faixa de trabalho era a composição “Odara”, que apresentava arranjos explicitamente inspirados em uma sonoridade funk, especialmente por conta da forte presença do contrabaixo, em um ritmo mais vibrante que sua versão original. O trabalho, que tinha uma proposta claramente voltada para a dança, foi duramente criticado pelas patrulhas ideológicas, visto como alienado tanto quanto o álbum *Refavela* (1977), de Gilberto Gil, chamado de “rebobagem” pelo crítico Tárík de Souza na revista *Veja*.

O debate em torno das patrulhas ideológicas se refere a um momento muito particular dos anos 1970, em que intelectuais e formadores de esquerda deliberadamente passaram a cobrar uma arte engajada, criticando manifestações que não se enquadrassem em um viés de contestação política. As patrulhas ideológicas estabeleciam claramente uma distinção de valor entre “músicas para dançar” e “músicas para pensar”. Caetano denunciava os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país, que seriam dominados por uma esquerda repressora representada por críticos que pretendiam policiar a música popular no Brasil (OS CRÍTICOS..., 1979). Se os próprios integrantes da MPB poderiam ser criticados por produzirem canções e discos que privilegiassem a festa, a alegria, o ritmo e a dança, o que dirá de todo um movimento periférico, popular, baseado em bailes, onde se ouvia e se dançava música americana? Risério (1981: 32) ainda complementa: “Pior ainda é que esses setores supostamente ‘progressistas’ falavam em nome das massas oprimidas do país exatamente para condenar uma das manifestações estéticas e sociais mais vivas dessas mesmas massas oprimidas”.

#### “Blacks” sob vigilância

As críticas ao soul partiam também de jornais considerados de direita, como *O Globo*. Em 26 de abril de 1977, na página 10 da edição matutina, um editorial não assinado declarava o posicionamento do jornal:

É próprio da juventude escolher os seus próprios meios de expressão; e é comum que esses meios sejam esdrúxulos, excêntricos. Assim, não é por seus aspectos pitorescos, beirando às vezes o grotesco, que se deve condenar esse movimento batizado de ‘soul’, ou, na versão carioca, de ‘Black Rio’. O problema não está nas roupas, nos sapatos ou nos apelidos. Mas está no que esconde atrás de tudo isso: uma visão alienada da realidade, artificialmente estimulada por interesses nitidamente comerciais, e tendo por base um indisfarçado racismo. [...] Não se pode considerar autêntico, nem positivo qualquer movimento – musical, esportivo ou que outro pretexto tenha – que, em nome de uma manifestação artística, ou mesmo de simples entretenimento, procure dividir a sociedade brasileira com uma cunha [sic] racial. (RACISMO, 1977: 10)

<sup>4</sup> É notório que Gilberto Freyre era um entusiasta do movimento militar de 1964, tendo sido convidado pelo marechal Castelo Branco a assumir o ministério da Educação e colaborando com o regime nas perseguições a intelectuais. Para mais, ver *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Críticos conservadores aliados ao regime militar, como Gilberto Freyre<sup>4</sup>, atacavam o movimento soul dizendo tratar-se de mera importação insidiosa dos discursos culturais e políticos afro-americanos, irrelevantes para a “democracia racial” brasileira. Em artigo intitulado “Atenção brasileiros”, publicado no *Diário de Pernambuco* em 16 de maio de 1977, e repercutido no *Jornal do Brasil* no dia seguinte (17 de maio de 1977), Freyre criticava a articulação da afirmação racial com o marxismo, em uma militância que poderia provocar “ódios”, mas também conjugava duas formas de um suposto imperialismo que poderia agir sobre o Brasil por meio desse movimento: o norte-americano capitalista e o soviético comunista. Ou seja, em uma intrincada perspectiva irrealista, Freyre considerava que duas forças historicamente antagônicas estariam se unindo e utilizando a juventude black da época como ferramenta de dominação do país.

Teriam os meus olhos me enganado? Ou realmente li que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao Brasil – se é que já não se encontram – vindos da tradicionalmente muito amiga República dos Estados Unidos da América do Norte – por quem? – de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta? [...] Se é verdade o que suponho ter lido trata-se de mais uma tentativa da mesma origem no sentido de introduzir-se num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiroamente moreno – o que parece causar inveja a nações também bi ou tri-racionais nas suas bases – o mito de uma negritude, não à la Senghor, de justa valorização de valores negros ou africanos, mas que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil. (SOCIÓLOGO..., 1977: 14)

Para Paulina Alberto (2008: 28), as críticas por parte da esquerda e da imprensa em geral acabaram por chamar a atenção também da ditadura, que passou a investigar bailes, DJs e produtores. No entanto, o Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), órgão de inteligência da polícia, já havia começado suas investigações em abril de 1975, segundo arquivos da época, portanto, antes do artigo de Lena Frias ter sido publicado. De toda sorte, esse conjunto de reportagens serviu de suporte para embasar justificativas de investigação e dar continuidade às práticas de controle e vigilância instauradas pela polícia secreta. Havia um temor, por parte do regime militar, em relação à suposta implantação no país de uma célula subversiva dos Panteras Negras ou de outros movimentos negros radicais norte-americanos. A imagem dos Panteras Negras despertava receio entre as autoridades brasileiras, pois a criação de um movimento com inspirações semelhantes por aqui representava uma ameaça à propaganda e à comunicação oficial do governo militar, que tentava difundir uma imagem e um sentimento de união nacional, evitando qualquer referência a uma possível desarmonia racial, dentro ou fora do país.

Isso valia também para produtos culturais estrangeiros, como literatura e cinema que, para serem liberados para comercialização aqui, também não poderiam abordar essas questões. De acordo com Hanchard, os censores da ditadura foram instruídos a proibir quaisquer filmes que retratassem problemas raciais no Brasil ou nos Estados Unidos, especialmente aqueles que abordavam diretamente o movimento Black Power (HANCHARD, 2001: 137)<sup>5</sup>. Efetivamente, a ditadura já vinha exercendo repressão policial sobre outras manifestações de cunho artístico ou musical que tivessem relação com protestos raciais. Em 1971, no sexto Festival Internacional da Canção, realizado no Maracanãzinho, Toni Tornado e Elis Regina apresentaram a música “Black is beautiful”, composta pelos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Durante a apresentação no festival, Toni Tornado levantou uma das mãos com o punho cerrado, em um gesto característico dos Panteras Negras, e acabou sendo preso ainda no ginásio (PELEGRINI; ALVES, 2011). A composição, por si só, já havia sido censurada antes do lançamento. A letra original, segundo Palombini (2009), continha os versos “eu quero uma dama de cor / uma deusa do Congo ou daqui / que melhore o meu sangue europeu”, e foi substituída por “eu quero um homem de cor / um deus negro do Congo ou daqui / que se integre no meu sangue europeu”, tanto para se adequar ao eu lírico feminino na voz de Elis quanto para garantir que a herança europeia e negra fossem “igualadas” em termos de valor e importância, mantendo o ideal positivo da mestiçagem e da integração racial.

Inicialmente, a vigilância sobre os bailes tinha uma motivação de manutenção da “ordem e segurança pública”, e era comum a revista de sacolas de disco em busca de drogas, quando os policiais chegavam ao absurdo de revistar o cabelo black dos frequentadores negros dos bailes, inclusive confiscando pentes-garfo, pois achavam que os dentes de metal poderiam ser usados como armas (PIRES, 2015: 19). Se algum jovem negro fosse preso, via de regra teria seu cabelo raspado. Foi durante a ditadura também que se institucionalizou a rotina da realização de blitze em bairros

<sup>5</sup> Hanchard (2001: 137) cita como exemplo de censura que representava a preocupação quase paranoica de se evitar qualquer discussão racial o caso de uma frase cortada de um artigo traduzido do jornal britânico Manchester Guardian sobre xadrez que dizia: “Os brancos têm grandes vantagens materiais, enquanto os negros quase não têm abertura legal”.



periféricos e favelas. O policiamento, nesse caso, não era apenas sobre o caráter de mobilização política ou ação subversiva, mas também se referia à própria repressão institucional que faz parte da história da sociedade brasileira desde os tempos da escravidão, em que o “elemento negro” e suas manifestações culturais eram vistos com suspeição pelas autoridades. E, de fato, DJs, cantores, produtores negros ligados ao soul foram detidos e interrogados, equipes de som foram investigadas e tiveram suas contabilidades devassadas, pois havia suspeitas de que os “blacks” estariam recebendo instruções e financiamento do exterior, para a deflagração de um conflito racial armado no Brasil (OLIVEIRA, 2018).

De fato, essa opinião era compartilhada com alguns veículos da imprensa como *O Globo*. Em um editorial intitulado “Black Power in Brasil” o articulista Ibraim De Leve (provavelmente um pseudônimo para o colunista social Ibrahim Sued, já que a expressão “de leve” foi criada por ele e se tornou uma de suas marcas) denuncia que um grupo não identificado estaria tentando deslanchar no país um movimento black power organizado e afirma: “O líder é o cantor Gerson King Gomho, e o vice-líder é Tony Tornado. O objetivo do movimento é instaurar o racismo nesse país, como existe nos Estados Unidos” (DE LEVE, 1977). E segue denunciando que, nos bailes, os negros geram agitações e estimulam o confronto contra brancos, insuflando uma revolta racial no país. Esse temor tinha relação com a ideia de que o soul seria uma célula de esquerda, comunista e da “resistência”. A repressão e as críticas tiveram seu efeito: muitos donos de equipes ficaram assustados e modificaram paulatinamente o som de seus bailes, adotando sonoridades menos conectadas a uma sensibilidade black e passando a investir mais na *disco music* e no pop-rock. Outros simplesmente abandonaram o negócio das festas.

### A resposta do soul

Assim, o Movimento Black Rio recebia uma dupla crítica: era tanto um “modismo” inútil e alienado, superficial e com uma proposta deliberadamente comercial, marcada pela importação de produtos culturais de uma América imperialista, como também representava uma “traição” ao patrimônio cultural brasileiro, pois seus participantes abraçavam o soul e deixavam de lado o samba, tido como a mais autêntica tradição afro-brasileira nacional. Para a esquerda tradicional, o Black Soul tratava-se de mero entretenimento, produzido e “commoditizado” pelo capital multinacional, que desviava a atenção da política de classes (DUNN, 2009: 208).

Temendo a repressão, alguns DJs e equipes evitavam assumir posições políticas, garantindo que seus negócios tinham um mote apenas de entretenimento. A Lei de Segurança Nacional previa pena de detenção de um a três anos para quem incitasse publicamente ao ódio e à discriminação racial<sup>6</sup>. Nirto, um dos donos da equipe de som Soul Grand Prix, uma das mais celebradas da época, se defendia:

<sup>6</sup> Art. 33, VI, Decreto-Lei nº 314, de 13 de março 1967.

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não está havendo. Não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas. Agora, o soul não; o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros, tantos blacks no Brasil. É curtidão, gente querendo se divertir. (FRIAS, 1976: 4)

Vale notar que os “blacks”, naquele momento, recebiam críticas muito mais acirradas do que a juventude branca fã de rock, influenciada, da mesma forma,

por tendências americanas. O que sugeria a escamoteação de um tom racista e discriminatório ao poupar dessas críticas as formas de lazer e consumo das elites e classes médias brancas, desmerecendo a Black Rio, esta usufruída por uma juventude negra menos privilegiada. Dom Filó, famoso produtor de bailes e um dos donos da equipe Soul Grand Prix, em entrevista à revista *Veja*, ofereceu uma resposta às críticas:

Por que se aceita com toda naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o rock, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o soul e cultuar James Brown? Por que o negro tem que ser o último reduto da nacionalidade ou da pureza musical brasileira? Não será uma reação contra o fato de ele haver abandonado o morro? Contra uma eventual competição no mercado de trabalho? Por que o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio do negro brasileiro? Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio do branco brasileiro. (BLACK RIO, 1976: 158)

Outrossim, as equipes e os frequentadores começaram a ser considerados racistas em relação aos brancos, pois existiam histórias de brancos barrados nos bailes soul. “O racismo começou com a Soul Grand Prix”, afirmou Big Boy, na época (FRIAS, 1976: 5), corroborando a crença de que a discriminação e o preconceito racial poderiam ser acionados pelos negros mais radicais em relação aos brancos. Tese que também estava presente nas suspeitas da polícia secreta, temendo um clima de animosidade racial provocado pelos bailes black. Essas críticas eram questionadas por DJs como Mr. Funky Santos, apesar de não assumir a existência de um problema racial no Brasil, e de não dar um tom político aos seus bailes:

Eu não acho que o soul Power seja um movimento racista. Porque eu acho que esse é um país onde a gente não deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui, seja branco, seja negro, a gente deve estar lado a lado. Há aquelas barreirinhas, mas são muito pequenas. Então, se a gente for implantar um movimento desses, a gente está arriscando a se quebrar. Não é uma boa, eu não aconselho ninguém a fazer. Porque o soul é o caminho da comunicação entre os negros. Não é um movimento negro. É um movimento de negros. (MR. FUNKY SANTOS, 1976: 4)

Ao enfatizar os bailes black como canais de comunicação entre pessoas negras, Mr. Funky sinaliza para o potencial político e de mediatização dessa cena musical, mas sem reconhecer a Black Rio como uma organização coletiva efetiva, com lideranças e pautas definidas. Mas, pelo contrário, havia sim uma finalidade política, quando os bailes de soul se tornam “um meio para atingir um fim – a superação do racismo”, como considera Vianna (1988: 57). O gesto político se consolidava, efetivamente, na oferta de novos repertórios simbólicos e culturais que ressaltavam a capacidade de intervenção de seus atores sociais, cujas ações espontâneas apresentavam uma alteração na realidade social, propondo novas estratégias culturais e políticas emancipatórias.

À sua maneira, essa juventude negra havia conseguido uma certa ascensão social e um maior acesso ao ensino e à informação. Alguns acabaram por assumir um papel de liderança na construção de novas políticas e estratégias de ação cultural relacionadas a uma demanda antirracista. Essas políticas culturais, inseridas no contexto do Atlântico Negro, eram demarcadamente influenciadas por um ethos afro-americano, cujas comunidades e grupos ativistas estavam oferecendo, naquele momento, importantes modelos de ativismo racial. Por conseguinte, o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos havia produzido ícones como Martin Luther King e Malcolm X, cujas imagens passaram a integrar um repositório simbólico ligado a um repertório negro global, figurando ao lado de celebridades como James Brown, Diana Ross, Michael Jackson, entre outras celebridades como

Muhammad Ali e personagens cinematográficos como Shaft (interpretado pelo ator Richard Roundtree, no filme homônimo de 1971).

As roupas, de um modo geral, são de tecido barato, pois as despesas com os sapatos não deixam muita margem a luxos complementares por parte da população Black carioca, constituída, em sua grande maioria, de bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório, empregadas domésticas. Exóticos, isto sim: velhos paletós bordados com frases-chave da soul music (os black sabem tudo sobre o soul, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos; sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira), camisetas toscamente pintadas a mão, chapéus, óculos escuros em modelos americanos, coletes, bengala como complemento. (FRIAS, 1976: 4)

Nesse sentido, a juventude negra estava recebendo um inventário de imagens, símbolos, discursos e sonoridades que influenciavam seus gostos, performances e vivências cotidianas, atualizando modos de fazer política e redefinindo o estilo e o corpo (a roupa, a dança, o cabelo) como territórios de produção de novas representações e de novos significados e aspirações. Algo que nem os órgãos de repressão e nem a imprensa ligada à direita e à esquerda conseguiam compreender ou mensurar o alcance.

### Conclusão

Foram os críticos musicais, jornalistas culturais e um grupo de intelectuais mais tradicionais da esquerda brasileira que ajudaram a difundir a expressão “vazio cultural”, que estigmatizou os anos 1970 como um período de suposta inatividade, “desbunde” e ausência de produções artísticas de cunho mais flagrantemente político. Bahiana enumera algumas razões para esse “esvaziamento”, que teria levado o público jovem a se voltar para o consumo descompromissado da música internacional: o clima repressivo da ditadura (que se aprofundou entre 1969 e 1975); a saturação da fórmula dos festivais de MPB; a prisão e exílio compulsório de intelectuais e artistas de esquerda; e o próprio desejo das novas gerações de “admirar e, conseqüentemente, tentar imitar com fidelidade a música que vinha de fora” (BAHIANA, 2006: 42).

Por volta de 1972, com a fase mais repressiva do governo militar, a oposição armada foi, em grande parte, reprimida, com a prisão e exílio de muitos ativistas políticos. A agitação cultural do final da década de 1960 foi substituída por uma atmosfera de desilusão política, e os problemas sociais e econômicos se agravaram. “Com quase todas as vias de oposição política organizada bloqueadas, a juventude urbana da classe média se voltou para buscas mais pessoais e espirituais” (DUNN, 2009: 198). Era uma tendência que se mostrava predominante em várias cidades do mundo, condicionando a emergência de uma série de movimentos contraculturais. Essa nova inclinação contracultural no Brasil ganhou o sobrenome de “desbunde” pela esquerda tradicional. O termo jocoso correspondia ao ressurgimento de controvérsias públicas entre vários setores da oposição a respeito do papel dos artistas e intelectuais, em um questionamento da eficácia social e política da arte e da cultura. Foi o momento do surgimento das patrulhas ideológicas ligadas a críticos e militantes ortodoxos de esquerda. Para estes, em um momento de desesperança e desilusão diante da manutenção do regime com torturas, prisões, sequestros e assassinatos, quaisquer produtos culturais que ousassem investir em discursos positivos sobre a realidade, exaltando a alegria, ou que se voltassem para o simples hedonismo festivo, eram imediatamente taxados de “entreguistas”, “alienados” e até “colaboradores do regime” (como ocorreu com Wilson Simonal). Muitos artistas, não apenas da música, como também do cinema, literatura e teatro, ansiavam por mais autonomia artística e buscavam discutir outros temas,

o que soava como alienação para os “patrulheiros”, visto que essas visões mais otimistas e descompromissadas com a política não poderiam ser imediatamente identificadas com uma “resistência”.

A vida nas grandes cidades brasileiras foi marcada por movimentos jovens contraculturais, algumas vertentes diretamente descendentes do Tropicalismo criado entre os anos de 1967 e 1968. De certa forma, por seu caráter mais fluido e sem uma ideologia consolidada nem preocupação diretamente política e institucional, esses movimentos eram vistos sem um claro propósito ideológico, muitos acusados de alienação política. Claramente, por parte desses sujeitos, havia uma desilusão em relação às organizações tradicionais de esquerda, especialmente por esses centrarem o foco da revolução na classe, em detrimento de questões como raça e gênero, por exemplo. Novas demandas apareceram na esfera pública com o surgimento de movimentos sociais e políticos independentes representando negros, mulheres, gays, indígenas e outras identidades. Esses grupos propunham uma articulação política por outras vias que não a institucional, nem a luta armada, especialmente em um momento de fracasso das tentativas de revolução insurrecional marxista durante o governo militar.

Para Cunha (2009: 82), esses fatores que determinaram o esvaziamento também seriam os mesmos que ofereceram novas matérias-primas para diferentes maneiras de atualização cultural, novas demandas sociais e visões alternativas. Novos artistas e movimentos começaram a surgir, questionando a autoridade intelectual da esquerda e denunciando seus privilégios enquanto representantes de minorias. Esses grupos não se sentiam representadas por essas organizações tradicionais e passaram a produzir seus próprios repertórios de modas e linguagens locais, no ímpeto de criar diferentes maneiras de “estar no mundo” e de fazer política para além das bases institucionais, buscando possíveis transformações no cotidiano do país. Esse contexto gerou um conjunto heterogêneo de políticas de estilo que apresentavam uma alternativa de ação político-cultural, de afirmação identitária e de acesso à cidadania em um momento de intensas polarizações políticas e de grande repressão.

Os participantes da cena da Black Rio, assim, dividiam um mesmo tipo de linguagem e de práticas significativas, manifestas no estilo, uma resposta mediada e codificada (HEBDIGE, 1979: 80) por transformações que estavam afetando toda a comunidade. No nível estético das roupas, formas de dançar, tipos de cabelo, consumo musical e lazer, eram acionadas diversas representações que estabeleciam diálogos entre processos de subjetivação e condições de existência material. Entre a juventude negra do período, não apenas no Rio, mas em cidades como Salvador, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, o consumo do soul acabou por servir como cenário para o desenvolvimento de lideranças negras, em conexão com ideias globais ligadas à raça, em consonância com novos modos de fazer política. Eles também integravam uma pequena classe média negra em ascensão, com acesso a mais educação formal, melhores empregos e maior poder de compra, e passaram a produzir diferentes visões sobre a sociedade, sobre o ativismo e sobre questões raciais (FIGUEIREDO, 2002). Mesmo assim, estavam se deparando, nesse processo de ascensão social, com outras barreiras impostas pelo racismo. Esse contexto, em suas diferentes faces, incentivou o desenvolvimento de outras maneiras de ser negro e de ser brasileiro naquele momento, em que os participantes da cena do soul aprenderam a performatizar uma identidade negra alternativa, retrabalhando seus repertórios culturais populares demarcados por atos reflexivos de consumo cultural e por uma política da diferença que demandava uma nova visibilidade, mais positiva e afirmativa nos processos de comunicação e mediação.

## Referências

- ALBERTO, P. When Rio was black: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, Durham, v. 89, n. 1, p. 3-39, 2009.
- BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70, 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- BLACK Rio. *Veja*, São Paulo, p. 156-160, 24 nov. 1976.
- BLANC, A. Safari. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 5, ago. 1977.
- CUNHA, M. C. Sociedade e cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. *Dobras*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 80-91, 2009.
- DE LEVE, I. Black Power no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1977.
- DUNN, C. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FIGUEIREDO, A. *Novas elites de cor: estudo sobre profissionais liberais negros de Salvador*. Rio de Janeiro: Annablume, 2002.
- FRIAS, L. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B, p. 1, 4-6.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.
- HANCHARD, M. *Orfeu e poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: Uerj, 2001.
- HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. Florence, KY: Routledge, 1979.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MCCANN, B. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, Oakland, n. 14, p. 33-62, 2002.
- MIDANI, A. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- MORAES, S. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos Anos 1970*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- MOTTA, M. S. Guanabara, o estado-capital. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 79-116.
- MOURA, R. Carta aberta ao Black-Rio. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 2-8, set. 1977.
- MR. FUNKY SANTOS. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. [Entrevista cedida a] Lena Frias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B, p. 4.

- OSTENDORF, B. Celebration or pathology? Commodity or art? The dilemma of african-american expressive culture. *Black Music Research Journal*, Champaign, p. 217-236, v. 20, n. 2, 2000.
- OLIVEIRA, F. Ditadura perseguiu até bailes black no Rio de Janeiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 2015. Disponível em: <https://glo.bo/2VQ7f3y>. Acesso em: 7 jan. 2018.
- OLIVEIRA, L. X.. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: Edufba, 2018.
- OS CRÍTICOS musicais segundo Caetano Veloso. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 41, 31 jan. 1979.
- PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.
- PELEGRINI, S.; ALVES, A. P. Tornado black e musical. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, São Paulo, 13 abr. 2011.
- PIRES, T. R. O. *Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e racismo no Rio de Janeiro (Relatório de Pesquisa)*. Rio de Janeiro: Comissão da Verdade do Rio, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2FbWBcS>. Acesso em: 7 jan. 2018.
- RACISMO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1977. Estado do Rio, p. 10.
- RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SANTOS, A. Black Rio assusta maestro Júlio Medaglia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1977. Ilustrada, p. 32.
- SOCIÓLOGO já alerta sobre o Black Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1977. Caderno B, p. 14.
- SOUZA, T. Soul: sociologia e mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1976. Caderno B, p. 10.
- SOUZA, T. Rebobagem. *Veja*, São Paulo, p. 116, 20 jun. 1977.
- THAYER, A. Black Rio – Brazilian soul and DJ culture’s lost chapter. *Waxpoetics*, New York, n. 16, p. 88-106, 2006.
- TINHORÃO, J. R. Protesto “Black” é fonte de renda “White”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1977. Caderno B, p. 2.
- TURISMO vê só comércio no Black Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1977. Caderno B, p. 20.
- VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VICENTE, E. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.