

COLÉGIO PEDRO II

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura
Ensino de História da África

Vanielle Bethania do Nascimento Sena

FUNK CARIOCA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
NEGRA

Rio de Janeiro
2020



Vanielle Bethania do Nascimento Sena

FUNK CARIOCA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Pós- Graduação em Ensino de História África, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História da África.

Orientador (a) Professor (a) Dr. Rafael Lima Alves do Souza.

Rio de Janeiro

COLÉGIO PEDRO II
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA
BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S474 Sena, Vanielle Bethania do Nascimento

Funk carioca na construção da identidade negra / Vanielle Bethania do Nascimento Sena. - Rio de Janeiro, 2021.

27 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História da África) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Rafael Lima Alves de Souza.

1. História da África – Estudo e ensino. 2. Negros – Identidade racial. 3. Funk (Música). 4. Cultura afro-brasileira I. Souza, Rafael Lima Alves de. II. Colégio Pedro II. III Título.

CDD 960

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB7 5692.

Rio de Janeiro
2020

Vanielle Bethania do Nascimento Sena

FUNK CARIOCA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de artigo científico apresentado ao Programa de Pós- Graduação em Ensino de História da África, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História da África.

Aprovado em: ____/ ____/____.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Lima Alves de Souza
Colégio Pedro II

Prof. Dr. Rogério Cunha de Castro
Colégio Pedro II

Prof. Ms. Fernanda Nascimento Crespo
SME/R.J. e Centro Universitário Lisboa

Rio de Janeiro
2020

FUNK CARIOCA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

Vanielle Bethania do Nascimento Sena

Resumo: Este artigo propõe um projeto educacional no Ensino de História, que utilize o Funk Carioca como instrumento para construção de uma identidade negra entre adolescentes e jovens, de favelas e periferias do estado do Rio de Janeiro, que estejam cursando o Ensino Médio. Para concretização desse projeto, a proposta pedagógica consiste na realização de uma aula/oficina, abordando o Funk Carioca como estilo musical afrodiaspórico, embasada teoricamente no conceito de pedagogia decolonial; na obra Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire; nas contribuições de Kabengele Munanga e Stuart Hall a respeito de identidade negra; e nos conceitos de cultura afrodiaspórica de Paul Gilroy.

Palavras-chave: Funk Carioca. Identidade Negra. Cultura Afrodiaspórica. Educação Decolonial.

FUNK CARIOCA IN THE CONSTRUCTION OF BLACK IDENTITY

Abstract: This article proposes an educational project in History Teaching that uses Funk Carioca as an instrument to build a black identity among adolescents and young people from favelas and peripheries in the state of Rio de Janeiro, who are attending High school. In order to carry out this project, the pedagogical proposal consists of the realization of a class / workshop, approaching Funk Carioca as an Afro-Diasporic musical style, theoretically based on the concept of decolonial pedagogy; in the work Pedagogic da Autonomies, by Paulo Freire; in the contributions of Kabengele Munanga and Stuart Hall regarding black identity; and Paul Gilroy concepts of aphrodiasporic culture.

Keywords: Funk Carioca. Black Identity. Aphrodiasporic Culture. Decolonial Education.

1 INTRODUÇÃO

O Brasil, assim como outras partes do mundo, vive hoje um momento em que o racismo está em pauta, sendo denunciado bem mais que há alguns anos. Foram noticiados nos últimos meses, diversos casos de assassinato de pessoas negras por agentes da Segurança Pública, assim como inúmeros casos de injúria racial. Além desses eventos, o racismo estrutural continua sendo um fator que mantém a maior parte dos negros no país à margem das oportunidades e com condições precárias de vida.

A questão identitária é essencial para o combate ao racismo, assim como para a construção de uma sociedade justa e democrática. Se faz necessário e urgente que os negros brasileiros conheçam a sua História, valorizem as suas expressões culturais e a sua imagem. A luta antirracista passa pela questão da identidade racial.

Existe no Brasil um grande dilema quando se trata de identificação racial. Se autodeclarar negro ainda é uma dificuldade para muitos cidadãos. No decorrer desta pesquisa, foi identificado que a exaltação à mestiçagem causou grande impacto na identificação racial dos brasileiros. Os termos mestiço, moreno, mulato, dentre outros, foram utilizados para negar a expressiva presença de negros no país.

A mestiçagem no Brasil se origina na violência sexual praticada contra mulheres negras escravizadas. Após a escravidão, entre o fim do século XIX e início do século XX, visando embranquecer o país, pois a expressiva presença de negros era vista como marca de uma civilização atrasada, apostou-se na miscigenação acreditando que esta mudança seria um passo para o branqueamento da população. A exaltação à mestiçagem deixou marcas profundas, pois, culturalmente, o brasileiro passou a se basear apenas no fenótipo para que uma pessoa fosse considerada negra. Aqueles com características físicas em que os traços negros não tinham predominância, foram considerados mestiços, tal fato colaborou para a construção de uma imagem de um país sem conflitos raciais. Outra consequência do investimento na mestiçagem foi a cooptação de expressões culturais negras que receberam o título de cultura nacional. Ou seja, a tentativa de apagar a presença negra se deu também no processo de negação da existência de expressões culturais negras.

Todo esse processo (de exaltação à mestiçagem), ocultou o racismo existente na elite brasileira, que criou estratégias para a anular a presença negra no país, criando assim um racismo com características específicas, um racismo velado. No imaginário da população brasileira, ser mestiço, moreno ou mulato é melhor ou “menos pior” que ser negro. Todos aqueles brasileiros que podiam “escapar” de se identificar enquanto negros, o faziam. A exaltação à mestiçagem deixa nas entrelinhas sua depreciação ao negro, mesmo em pleno século XXI, muitas pessoas ainda têm medo de ser referir a alguém usando a definição “preto” ou “negro”.

Diante disso, nota-se que essa adoção da ideologia da mestiçagem causou grande prejuízo na construção de uma identidade negra no Brasil. O racismo brasileiro se construiu na negação do negro, não apenas do seu corpo, mas da sua subjetividade, da sua história e da sua cultura. Enfim, é um racismo que associa a identidade negra a aspectos ruins e depreciativos.

Na década de 1970, o movimento negro trabalhou para a desconstrução da ideia de um país mestiço, desenvolvendo formas para que estes ditos mestiços se descobrissem enquanto negros, reconhecendo e assumindo as suas diferentes características negras. Partindo do princípio de que a pessoa se torna negra, a mudança de status ocorre quando esta assume os seus aspectos negros em âmbito social e ideológico, quando identifica que em os seus traços mestiços existem traços negros, que muitas de suas manifestações culturais são negras, que a sua história é marcada por todas as violências praticadas contra o povo negro, e que ela também pertence a um grupo que é excluído e marginalizado devido a cor da sua pele e por ter ascendência africana. Enfim, é um processo que engloba uma autodescoberta. É necessário ressaltar, que neste artigo, a identidade negra é tratada como uma construção social e política. A Ciência já declarou que não existe diferença racial, no sentido biológico, entre seres humanos, porém, devido as

consequências históricas e sociais do uso desse conceito na sociedade, não há como abolir o conceito de raça, mas sim como ressignificá-lo.

Tomando como inspiração e exemplo a atuação do movimento negro no período referido, este artigo parte do princípio de que, para combater o racismo no Brasil é necessário trabalhar a questão identitária. Entendendo que a contribuição para uma sociedade melhor é papel da Educação, se faz necessário praticar uma educação antirracista. Trabalhar a pauta identitária racial, desenvolvendo ferramentas para assunção de uma identidade negra positiva, é uma forma de exercer, através da Educação, tal combate ao racismo no país. Partindo do princípio de que não existe uma identidade negra homogênea, mas sim identidades negras que dialogam entre si (tendo pontos em comum), existem várias maneiras de se trabalhar este conteúdo, como através de uma abordagem que dialogue com a realidade social dos educandos.

Através da experiência da pesquisadora em escolas municipais da cidade de Nova Iguaçu e em projetos do Terceiro Setor, voltados para cultura em periferias e favelas do estado do Rio de Janeiro, esta foi capaz de perceber a forte preferência e presença do Funk Carioca entre os alunos das escolas e oficinas nas quais atuou. Estes alunos eram negros em sua maioria, moradores de favelas e periferias. Dessa forma foi possível notar a forte identidade territorial associada ao Funk, que é um estilo musical negro, porém, a maioria dos alunos não via no Funk uma ligação com a sua cor ou raça, associando o estilo musical a aspectos sociais. Os alunos não enxergavam como música negra, assim como não associavam o preconceito sofrido pelo estilo devido ao fato de ser um gênero musical ligado a negros.

Por conta dessas experiências, associadas à pesquisa realizada neste estudo, o Funk foi identificado como uma potente ferramenta para ampliar essa forte identidade territorial e social ligada ao Funk Carioca para uma identidade negra.

Não há como dissociar as questões de raça e de classe no Brasil, estas caminham juntas, consequentemente as expressões culturais negras também expressam aspectos raciais e sociais paralelamente. O Funk Carioca é uma expressão artística e cultural que engloba aspectos da musicalidade negra/afro-brasileira/ancestral e ao mesmo tempo é muito atual. Além disso, faz parte da identidade sociocultural de muitos moradores de periferias e favelas fluminenses, abordando questões relevantes desses territórios, assim como em outros estados brasileiros, apesar de o Rio de Janeiro ser o foco do trabalho.

Diante da grande popularidade do Funk entre jovens e adolescentes negros e periféricos, esta pesquisa buscou investigar de que maneira tal gênero musical pode ser utilizado como ferramenta pedagógica no ensino de História para construção de uma identidade negra entre estes.

2 HISTÓRIA DA ORIGEM DO FUNK CARIOCA

Este capítulo pretende contar, de maneira resumida, a história do surgimento do Funk Carioca. Conhecer a trajetória do estilo é importante para compreendê-lo e entender o que Hermano Vianna chama de Mundo Funk Carioca, pois o Funk Carioca não é apenas um estilo musical, é a expressão de uma classe, de uma raça e de um contexto social. Trata-se de um estilo que não para de sofrer transformações e, sobretudo, que resiste ao preconceito, aos estigmas, à perseguição, ao racismo e ao tempo. Ele sofre inúmeras mutações e permanece muito presente entre a juventude negra periférica do Rio de Janeiro e de outros estados do Brasil.

O Funk Carioca, neste texto, é compreendido como uma produção cultural afrodiáspórica. Deste modo é um excelente exemplo de como as produções culturais de negros em diáspora, de diferentes países, dialogam, trocam e influenciam umas às outras. Paul Gilroy (2001) se remete a mar e movimento quando disserta sobre cultura afrodiáspórica. Mar, movimento, mistura são metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea. Fundamental na constituição do mundo moderno ocidental, mas situada com toda violência à sua margem, essa cultura tem origem híbrida nas viagens de antigos navios.

Música, dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética e estética. Disseminação é a forma de sua trajetória. Diaspórico é o estilo de sua identidade, que só pode ser entendida no plural (GILROY, 2001).

O Funk Carioca sofre inúmeras críticas, dentre elas a crítica da falta de originalidade, por ser um estilo que surgiu a partir de uma importação, porém, as expressões artísticas brasileiras, de um modo geral, surgem a partir de trocas, o que faz delas expressões artísticas e culturais híbridas. São essas trocas que formam a identidade cultural do país, e com a cultura afrodiáspórica não é diferente. Segundo Vianna (2014), o fenômeno do Funk é comparado ao movimento antropofágico (modernismo brasileiro), onde eles deglutiam o que não lhes pertencia, e ao devorar, reelaboravam, criando algo novo. O Funk Carioca surge a partir dessa deglutição. Não se trata de uma simples assimilação ou importação, é uma reelaboração.

O Funk internacional é deglutido pelos brasileiros e a partir daí nasce algo novo, autêntico, que não nega a influência externa, pois trocas culturais são enriquecedoras e não são cópias. Surge daí o Funk Carioca, porém, existem peculiaridades nesse hibridismo e antropofagismo presentes no Funk, pois trata-se de cultura negra, de cultura afrodiáspórica. É uma música, uma expressão artística que ultrapassa barreiras da mídia brasileira. Produzida por jovens negros da periferia de Nova York, cai nas graças dos jovens negros dos subúrbios cariocas, sem passar pelos veículos de comunicação de massa do Brasil, que costumavam ditar o que virava moda entre os jovens e geralmente lançavam moda entre a classe média, as periferias acabavam sucumbindo à mesma tendência.

A crescente industrialização e urbanização tornaram a cultura norte-americana conhecida internacionalmente, porém, também através dessa industrialização e globalização, aumentaram as trocas culturais de expressões artísticas afrodiáspóricas entre diferentes países do Atlântico, chamado por Paul Gilroy (2001) de Atlântico negro. Essas trocas não passavam pela indústria cultural, se davam por caminhos alternativos, por interesse da própria população negra que desejava trocar, dialogar. Delas surgem novas expressões artísticas, novos estilos musicais e nasce o Funk Carioca.

O Funk surge nos Estados Unidos da América (EUA) e substitui o Soul, no sentido de ser o novo estilo musical associado ao orgulho negro. O Soul, antes associado ao movimento dos direitos civis, acabou perdendo esse título, pois ganhou grande popularidade, sendo amplamente comercializado e, caindo nas graças também dos brancos, o estilo acabou recebendo um título generalizado, o de Black Music. O Funk, que inicialmente era um termo pejorativo, passa a ser uma expressão ligada a um comportamento, um jeito de falar, de dançar e uma maneira de tocar música, o que acabou dando origem ao estilo musical Funk.

O estilo chega ao Brasil na década de 1970, contudo, por muito tempo, os brasileiros continuaram usando a expressão “Soul” para se referir ao estilo. O que começou a popularizar o Funk foram os bailes, que aconteciam inicialmente no Canecão¹, sob o comando do locutor Big Boy e do discotecário Ademir de Lemos.

Big Boy era um rapaz da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, amante de música, viajava para comprar discos e se mantinha atualizado sobre as novidades do mundo da música. Ele foi convidado pelo jornalista Reinaldo Jardim para atuar na rádio Tamoio, em seguida fez o famoso Baile da Pesada em uma cervejaria do bairro de Botafogo, o Canecão. Big Boy, locutor, em parceria com Ademir Lemos, discotecário, realizavam noites dançantes, levando para o público muitas novidades, porém, o ritmo preferido de Ademir de Lemos, e que levava o público a dançar, era o Soul/Funk, a grande novidade que agradou especialmente os frequentadores

¹ Casa de show localizada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, mas que encerrou as suas atividades em 2010. negros. Segundo os próprios, era uma música com balanço, boa para dançar. O momento do Funk era o ponto alto dos Bailes da Pesada.

O Baile da Pesada inaugura uma paixão pelo Funk que vai desaguar, décadas depois, no Funk Carioca. O estilo negro norte-americano, que rompe a barreira da grande mídia brasileira, começa a ter visibilidade em terra tupiniquim graças a um garoto branco da Zona Sul, mas ganha os subúrbios com a paixão e determinação dos próprios suburbanos. Apesar do sucesso e do lucro que o baile gerava, o evento na casa de show não perdurou.

Ademir de Lemos relatou que os donos do Canecão começaram a restringir a liberdade dos bailes, em seguida decidiram elitizar o espaço, transformando-o em uma casa de show que receberia grandes nomes da MPB. Com isso convidaram Ademir de Lemos e Big Boy a acabar com o evento. Diante desse fato, o Baile da Pesada é transferido para clubes de subúrbio, a cada fim de semana, ocorria um clube diferente. Esse acontecimento intensificou a relação entre o estilo e os moradores das periferias cariocas.

Os frequentadores dos Bailes da Pesada (que passaram a ocorrer nos subúrbios) começaram a ter interesse de fazer os seus próprios bailes. Suburbanos, com poucos recursos, conseguiam um equipamento de som simples, arrumavam um espaço para realizar o baile e assim nasciam as equipes de som, que foram responsáveis pela multiplicação dos bailes black e tornaram o Funk uma verdadeira febre carioca suburbana. Nesses bailes, diferente dos Bailes da Pesada, onde eram tocados vários estilos, a exclusividade era o Funk, considerado pelos frequentadores como uma música com mais balanço, melhor para dançar.

Essinger (2004), fala sobre diversas personalidades que montaram equipes e fazem parte da história dos bailes black. Uma delas é Oséas. Negro, morador do morro da Mineira, era líder de um grupo de roqueiros do morro. Eles tinham como ídolos Jimi Hendrix e Ledd Zeppelin. Oséas conheceu Big Boy na rádio e se tornou um admirador. Foi através de Big Boy que o roqueiro descobriu a onda Funk e o ícone James Brown. Oséas montou uma equipe de som e começou a fazer bailes 100% black, inicialmente no Astoria Futebol Clube, bairro Catumbi. Sua equipe recebeu o nome de Mister Funk Santos.

Outra personalidade que montou umas das primeiras equipes de som foi Filó. Negro, engenheiro, militar, cresceu no bairro Jacaré e acompanhou a busca da juventude por um divertimento com o qual eles se identificassem. Filó organizava eventos do clube Renascença, voltados para juventude negra e estava em busca de algo que atraísse esse público jovem aos domingos, até que conheceu o baile de Mister Funk Santos e viu que aquele evento era o que ele precisava. Porém, os bailes do clube Renascença teriam um diferencial, a consciência negra. Durante seus bailes, Filó colocava slides de filmes tendo negros como protagonistas. Sua equipe recebeu o nome de Soul Grand Prix.

A influência que Big Boy exerceu através da rádio apresentando o Soul/Funk para muitos jovens suburbanos, o impacto causado pelos Bailes da Pesada que botavam o público para dançar com o som lançado por Ademir de Lemos e a locução inconfundível de Big Boy, foram o pontapé inicial para a expansão do Funk pelos subúrbios cariocas através dos bailes Black, que se multiplicaram. Surgiram muitas equipes de som a partir da força de vontade de jovens admiradores daquele som negro contagiante.

Com a inauguração no Brasil da gravadora WEA (Warner Electra Atlantic), Filó acreditou ser o começo da ruína do Funk. Contudo, a gravadora despertou o interesse pelo movimento black do Brasil, percebendo que havia um grande público, representando um potencial mercado consumidor de Soul/Funk, mas era necessário criar um black brasileiro. O primeiro trabalho musical nesse sentido a ser gravado foi o da nascente banda Black Rio, uma banda de Samba-Funk brasileira, formada por músicos da pesada, suburbanos e excluídos do mercado da considerada MPB fina. A Black Rio lança em 1977 seu primeiro álbum, o Maria Fumaça.

Juntaram-se Barrosinho e Oberdan o baixista Jamil Joanes, o trombonista Lúcio da Silva, o guitarrista Claudio Stevenson, o pianista Cristóvão Bastos e o baterista Luís Carlos Santos, outro Ex abolição. Eram músicos do subúrbio, marginalizados no

mercado da MPB fina. O nome escolhido para o grupo não poderia ser mais oportuno/oportunista: Banda Black Rio (ESSINGER, 2004, p. 37).

Além da Black Rio, a WEA lançou outros artistas do Soul nacional, como Carlos Dafé e Gerson King Combo, que inclusive cantou na banda Black Rio. Percebendo a força dos bailes black, que estava ganhando nos subúrbios mais visibilidade com as gravações de discos de Funk, muitos intelectuais se manifestaram, contestando a originalidade do estilo no Brasil, considerando que os jovens negros estavam abandonando suas raízes culturais, se rendendo a um estilo estrangeiro e se aculturando. Silvio Éssinger (2004) relata que André Midani, o empresário da gravadora WEA, defendia os artistas do Funk

Quando o pobre do negro brasileiro tem a infelicidade de sair de sua favela para fazer outra coisa que não Samba, depara-se com uma imprensa branca, que o acusa de estar perdendo sua negritude e lhe diz que ele tem que continuar fazendo Samba”, discursava. “É bonito, mas equivale a dizer: Fica na tua favela, vive na tua favela, danate na tua favela e morre na tua favela. Porque recusam a ele a possibilidade de existir em outra estrutura, ou de se lançar em outra manifestação cultural que não as conhecidas? (ESSINGER, 2004, p. 37).

Em 1976, no caderno B do Jornal do Brasil, foi publicada uma matéria escrita por Lena Frias intitulada “Black Rio. O orgulho (importado) de ser negro no Brasil.”. Ela criticava a tendência black dos bailes, atribuindo essa a um orgulho negro importado. Segundo Paulão, dono e discotecário da equipe Black Power, Lena Frias acabou criando um nome que não existia quando intitulou os bailes de Black Rio, ele ainda disse que o nome da equipe dele era muito forte e que desconhecia Lena Frias. Nirto, um dos donos da Soul Grand Prix, ressaltou que não havia nada de político nos bailes, porém, que as pessoas, ao verem muitos negros reunidos, achavam que era algum movimento. Essa foi uma dentre as diversas matérias que fizeram a respeito dos bailes Funks cariocas. Eles dividiram opiniões.

Enquanto muitos intelectuais enxergavam o movimento como alienado, considerando a importação de um estilo musical estrangeiro, um colonialismo, o Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN) e outras entidades do movimento negro, apoiaram a onda Funk, vendo na mesma uma porta de entrada para superação do racismo. O Funk acaba agregando à diversão, a luta pela superação do racismo, e se expande para diversos estados do país.

A identificação racial sempre foi uma dificuldade no Brasil. O país se forma sob a tentativa de anulação da sua negritude, isso marca profundamente a postura das pessoas negras brasileiras. Todos aqueles que podiam se dizer mulatos, pardos, morenos, assim o faziam. Com a criação de uma imagem de país da miscigenação e da democracia racial, o racismo se tornou velado. Todo sofrimento do povo negro não era identificado como fruto de uma sociedade racista. O movimento negro do Brasil, nos anos 1970, trabalhou para combater o mito da democracia racial no país, tendo grande empenho em motivar as pessoas negras a se auto afirmarem como tal.

O Soul, e depois o Funk, são estilos musicais associados ao orgulho negro e a luta por direitos civis. Os estilos carregam a musicalidade, a estética, a trajetória e a luta dos negros na América do Norte. Chegando ao Brasil, essa musicalidade ganha os negros brasileiros e, conseqüentemente, o orgulho de assumir os cabelos, de usar roupas extravagantes, de lutar como um black, como um preto, um negro.

Voltando a história do Funk no Brasil, após o estouro dos bailes black, das gravadoras se interessarem por gravar discos de Funk nacionais, o estilo sofre uma queda. O mercado fonográfico já começava a perder o interesse no estilo. Surge nesse contexto, nos EUA, no final da década de 1970, a Discotèque, um estilo musical derivado do Funk que mantém o groove, mas tem uma batida mais reta. O estilo é considerado uma europeização do Funk.

A Discotèque ganhou força nos clubes gays de Nova York, onde a regra, assim como nos bailes Black, era dançar até o sol raiar, porém, a mensagem política e racial não existia nessa música. A única revolução implícita era a de comportamento, de aceitação das diferenças, pois sendo os dançarinos gays, héteros ou latinos, todos eram aceitos na pista de dança.

O filme “Nos embalos de sábado à noite” acaba aumentando fortemente o alcance do estilo, mundialmente. O Brasil, surfando nessa onda, faz a novela *Dancing Days*, que também é um grande sucesso e impulsiona a explosão da Discotèque no país. O novo estilo acaba ganhando a zona sul e os subúrbios.

Outra perda para o Funk no Brasil foi a morte precoce de Big Boy em 1977 devido a um ataque cardíaco fulminante. Foi um período difícil para o estilo musical. Muitos donos de equipes de som, decepcionados com a perda do espaço do Funk e, conseqüentemente, do orgulho e consciência negra que o estilo fez surgir, deixaram os bailes e seguiram outros caminhos.

Como toda moda, a Discothèque foi perdendo a força. As pessoas começaram a se cansar e desejar outra novidade, assim, os bailes voltam a ser moda nos subúrbios e retoma-se a trajetória do Funk no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro.

Entre o final da década de 1970 e meado da década de 1980, a música Black cresceu, passou por várias transformações, fusões e brilhou. Derivado da Discotèque e com mais características de música negra, surge o Disco-Funk, ainda com características da Discotèque, porém com linhas de baixo bem presentes, carregado nos graves, os metais em brasa e os cantores com sotaque Soul.

O Brasil teve entusiastas do Disco-Funk, dentre eles Cidinho Cambalhota, DJ e funcionário da gravadora Poly Gram.

O Funk, que parecia ter perdido seu espaço com o sucesso da Discotèque nos anos 1970, na verdade, estava sendo reinventado e gerando frutos. A fusão Discotèque e Funk, que gerou o Disco-Funk, foi apenas um pequeno capítulo dessa história. Nos anos 1970, no Bronx e no Harlem, bairros negros norte-americanos e desassistidos pelo Estado, o Funk estava passando por uma revolução, da qual nasce o Hip Hop, estilo que vai causar grande impacto no Brasil. Essa revolução está diretamente relacionada ao contato com um imigrante jamaicano. As festas com músicas faziam parte do lazer da juventude do Bronx e Harlem. Aqueles que não tinham como bancar os bailes nas discotecas, iam para as festas ao ar livre. Os DJs da disco trouxeram a técnica da mixagem, que permitiam que todos dançassem a noite inteira, mas a novidade que vai estremecer, vem das festas de rua e das trocas culturais entre negros jamaicanos e afroamericanos.

A revolução musical dos guetos de Nova York, da qual surgiria o Hip Hop, teve três importantes responsáveis. Estes formaram um triângulo que foi a base do surgimento da cultura Hip Hop. São eles Kool Herc, Grand Master Flash e África Bambaata, cada qual com seu papel.

O Jamaicano conhecido como Kool Herc, que foi para os EUA em 1967, levou para o Bronx um aparelho conhecido como Sound System. Este equipamento levava as novidades do Reggae para as festas de rua na Jamaica. Ele reforçava as frequências graves. O DJ jamaicano lançava, nas festas de Nova York, em meio a uma música de sucesso, o break. Eram trechos instrumentais com batidas boas para dança. Assim Kool Herc inaugurava uma discotecagem autoral e uma técnica de colagem de pedaços de música.

As técnicas utilizadas por Kool Herc revolucionaram. Ele usou elementos que contribuíram para a base do recém-nascido Hip Hop. O break, utilizado na discotecagem de Herc, era fundamental para os dançarinos de Kool Herc, chamados de herculoids, que mesclavam passos robóticos, inspirados em James Brown e movimentos de lutadores de Kung Fu. Assim nascia a dança Break.

Além de ser importante para os dançarinos, a base break era importantíssima para o parceiro do DJ, Coke the Rock, um agitador do público que comandava no microfone. Ele era conhecido como MC (Mestre de Cerimônias). Toda essa agitação aconteceu em 1974, quando

no Brasil nasciam as principais equipes de som. Vinte anos depois, garotos do Rio de Janeiro que cantavam Funk, se autointitulavam da mesma maneira, MCs.

Outro personagem importante para o surgimento do Hip Hop foi o DJ Grand Master Flash (Joseph Sadler). Ele criou uma técnica de discotecagem chamada de loop, que consiste em utilizar dois discos iguais, de modo alternado, repetindo o Break por um longo tempo, sendo também uma base para os dançarinos e para o MC. Outra técnica criada por Flash foi a de mover o disco para frente e para trás, era o Scratch, que se tornaria uma das técnicas de discotecagem mais características do Hip Hop. Sobre a base de Grandmaster, seus parceiros Keith Higgins (O Cowboy), Melvin Gloves (Melle Mel), Nathaniel Glover (Kidd Creole), Eddie Morris (Scorpio) e Guy Willians (Rahiem), que formavam o grupo Furious Five, faziam verdadeiros repentes. Essa fusão de ritmo e poesia, era o Rap. Surgia assim outro elemento do Hip Hop.

Em 1982, Flash e sua turma lançaram um marco no Rap, o “The message”. Com base de Disco-Funk e com rappers fazendo uma crônica da vida dos negros em Nova York, o Rap ganhou uma nova característica, a de denúncia social.

Kool Herc e Grand Master, são dois vértices desse triângulo. O outro é África Bambaata, que é considerado o padrinho da cultura Hip Hop. Ele era um estudioso da cultura africana e adotou esse nome como uma homenagem a um chefe Zulu do final do século XIX. Era um período em que os negros norte-americanos se voltavam para conhecer as suas raízes. África Bambaata não era apenas morador do Bronx, mas também líder de uma gangue por lá, chamada Black Spades. Além disso, ele estudava piano, trompete e atuava como DJ em festas de rua.

Enquanto Herc e Flash criaram elementos específicos, que fariam parte da cultura Hip Hop, Bambaata chegava com o ecletismo passeando por vários estilos.

“Ele ia do Soul, do Funk e do Rock ao Pop eletrônico, uma novidade que começava a ser formatada a quilômetros dali, na Alemanha, por uns caras esquisitões que vestiam terninhos, tinham cabelos empastados e adotavam a pose de robô, era o Kraftwerk.” (ESSINGER, 2004, p.64).

Esses três são os grandes responsáveis pelo nascimento da cultura Hip Hop, Bambaata é o padrinho, que inclui o Rap/Mc, a discotecagem/DJ, a dança break e o Grafitti. Além disso, Bambaata revolucionou com a música “Planet Rock”, faixa gravada em 1982. A música tinha elementos do Funk, porém com outras influências. Com a bateria eletrônica TR 808, da Roland, a música ganhava um profundo som de bumbo. A base do Hip Hop então se formava, e essa influenciaria, anos depois, nas características do Funk Carioca.

A música “Planet Rock” causa grande impacto e tem alguns desdobramentos, dentre eles o surgimento do gênero musical Miami Bass, que surge na Flórida, como estilo que reforçou as frequências graves e a sexualidade do Hip Hop. Tony, que atuou como produtor das cantoras Trinere e Debbie Deb, ajudaria a desenvolver um Hip Hop latino, conhecido como Freestyle, que estourou no Rio de Janeiro com o nome Funk Melody.

No Brasil, mais especificamente no estado do Rio de Janeiro, os bailes estavam acontecendo, e todas as novas tendências e desdobramentos do Funk de James Brow chegavam com grande força. A herança dos bailes black era forte e permaneceu. Porém, os bailes estavam constantemente mudando sua forma. A vestimenta já não era mais aquela com referência negra norte-americana. Os frequentadores foram criando o seu próprio estilo. Vianna (2014) relata que eles utilizavam roupa de surfista da Zona Sul, porém com acessórios que davam uma característica peculiar ao visual. Os bailes tinham uma característica cada vez mais suburbana, uma cultura a cada dia mais peculiar. Segundo DJ Marlboro, citado por Essinger (2004), tudo que tocava nos bailes era chamado de Funk: a Disco-Funk, o “Planet-Rock” e por fim, o Miami Bass. O grande desejo de Marlboro era criar um Funk nacional.

Quando o Miami Bass viralizou nos bailes do Rio de Janeiro, os frequentadores começaram a cantar versões descontraídas, só que em português, das músicas, que apelidaram de melôs. Esses melôs se popularizaram muito, viraram febre nos bailes, começaram a receber títulos e eram cantados frequentemente. Nesse contexto surge a figura do MC enquanto figura

que cantava os raps ou os melôs, que tem a base feita pelo DJ. O MC era uma figura inédita nos bailes, com isso acabou virando o grande protagonista do bairro, pois era a figura que mais se comunicava com o público. O DJ e o MC passaram a ser uma dupla essencial no, ainda nascente, Funk Carioca.

Em 1986, Dj Marlboro, um destaque no mundo Funk que era amigo de Hermano Vianna e o guiou pelos bailes Funks da cidade, ganhou do mesmo uma bateria eletrônica que era do irmão de Hermano, Herbert Vianna. Com essa bateria, Marlboro revolucionou os bailes, fazendo batidas ao vivo. A princípio eram experimentais, e logo estas ganharam o público. Marlboro fazia um uso muito autêntico e criativo desse equipamento. Esse foi um passo importantíssimo para o nascimento do Funk Carioca. Depois de muito experimentar as bases com a bateria eletrônica, Dj Marlboro une sua discotecagem ao “Melô da mulher feia”, uma adaptação ao português da música “Do Wah Diddy”, que os frequentadores do baile já cantavam. Ele fez uma versão mais amena da letra para poder gravá-la, pois no baile, tudo valia. A música passou a ser tocada na rádio e se tornou um sucesso.

A composição de Marlboro utilizando o “Melô da mulher feia”, fez com que ele percebesse que o Funk nacional precisava de uma melodia, não poderia ser falado como o Rap. Um caminho para o Funk Carioca começou a ser traçado. No livro de Essinger (2004) há uma fala de Marlboro que expressa bem sua intenção de criar um Funk nacional.

[...] A gente vem do Samba, do axé, do forró, e não podia falar, tinha que ter uma melodia”, analisa. “Ela tinha a batida do Miami Bass, que eu já sabia que tinha que ser usada, e o tema num tom brincalhão e irônico, com o jeito brasileiro de ser. A música conseguiu pegar todos os aspectos de nacionalidade naquele momento (ESSINGER, 2004, p. 85).

Com o sucesso do “Melô da mulher feia”, muitos Djs procuraram Marlboro, dentre eles Cidinho Cambalhota, que o incentivou a gravar um disco através de gravadora. A princípio, Marlboro resistiu, ele queria fazer uma gravação independente, mas acabou aceitando a proposta. DJ Marlboro recebeu o convite da Poly Gram para gravar um disco de Funk, e em 1989 gravou o Funk Brasil, considerado o marco zero do Funk Carioca.

Na década seguinte, aproximadamente em 1997, um DJ chamado Luciano, causou uma revolução no Funk Carioca. Esse evento foi responsável por deixá-lo mais autêntico. Luciano queria utilizar sons de percussões brasileiras na batida do Funk, mais especificamente o som dos atabaques. Com uma bateria eletrônica R8, ele fez uma batida que tem a mesma célula rítmica do Maculelê.

Posteriormente, o DJ Cabide utilizou esta batida em uma montagem intitulada “Montagem da Gota”, que se popularizou e fez sucesso entre os funkeiros. Em um festival de galeras da Cidade de Deus, a batida foi batizada de Tamborzão. O Tamborzão se tornou a nova base rítmica do Funk Carioca, aproximando o estilo à musicalidade afro-brasileira.

2 IDENTIDADE NEGRA E FUNK CARIOCA

A identidade é o que diferencia os seres humanos e os grupos sociais entre si, ou seja, não é possível estar no mundo sem saber quem se é. Ciampa (1987 apud FARIAS, 2018), entende identidade como metamorfose, ou seja, algo que está em transformação constante, sendo uma espécie de resultado adquirido através da soma entre a história da pessoa, sua bagagem, contexto histórico e social e seus projetos. Com base nessa citação, compreende-se que a identidade é construída de maneira complexa e dinâmica, resultante de uma série de fatores diferentes. Essa construção se dá, inevitavelmente, influenciada por um contexto histórico e social.

Munanga (2015) diz que o processo da construção de identidade se dá na tomada de consciência da diferença entre “nós” e os “outros”. Logo, a construção da identidade se dá na alteridade, no reconhecimento da diferença. Ainda segundo o autor, esse processo se dá de maneiras distintas para os negros no mundo, pois estes vivem realidades diversas. Então, como falar de uma identidade negra?

De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o de terem sido na história, vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2015, p. 19).

Tomando como base tal afirmação, a identidade negra não é compreendida como simples identificação da cor da pele. O elemento que proporciona uma identidade comum entre negros no mundo é o fato de africanos e descendentes terem sido violentados e vítimas de tentativas de desumanização. Uma importante forma de tentar desumanizar o negro foi a tentativa de anular as suas culturas. Em resistência à tal desumanização, os negros escravizados nas Américas e os colonizados na África se apegaram justamente às suas culturas, fazendo destas uma forma de não se deixarem desumanizar. Logo, pode-se compreender que as expressões artísticas negras no mundo têm como ponto comum ser uma forma de resistência. Através das suas manifestações artísticas, negros de diferentes territórios resistiram e resistem às diversas formas de violência a que foram e são submetidos. Dentre essas formas de violência, está a violência que tenta anular a humanidade, a história, as culturas e a subjetividade de povos e pessoas negras.

Apesar de haver características em comum entre culturas negras, não há como uniformizá-las. No entanto pode-se afirmar que estas dialogam entre si.

Portanto, cada grupo de negros deve-se adaptar e reajustar o conteúdo de sua negritude, respeitando sua especialidade social, econômica, política e racial. A de um cubano, um brasileiro, um sul-africano e um americano não devem ser reduzidas a um denominador comum, apesar da solidariedade. Essa não redução não impede a troca de experiências entre as vítimas nem a comparação entre os estudiosos. (MUNANGA, 2015, p. 73).

A tentativa de embranquecimento da população e a exaltação a mestiçagem, acabaram prejudicando a identificação racial da população brasileira.

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na "negritude" e na "mestiçagem", já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior (MUNANGA, 2019, p. 16).

Considerando que negros no mundo tem um passado em comum; que suas produções culturais, ainda que plurais, tem pontos de convergência; e pensando também na dificuldade de identificação enquanto negro em um país que investiu na miscigenação, esta pesquisa verificou que as produções culturais afrodiáspóricas locais e atuais podem ser ponto de partida para construção de uma identidade negra ligada ao território e à realidade local. Isso ocorre de modo

tal que promova um diálogo com a História e Cultura Afro-Brasileira e Africana e ainda com as questões de negros em diáspora nas Américas.

O Funk é um estilo musical afrodiaspórico com grande expressividade entre os adolescentes das favelas e periferias do estado do Rio de Janeiro. As escolas públicas localizadas nestas periferias e favelas têm alunos, em sua maioria negros, que não apenas ouvem Funk, mas tem o estilo musical presente na sua comunidade, na sua história e entre as alternativas de lazer no local onde residem.

Esses jovens, por serem negros e moradores de periferia, são constantemente vítimas de racismo. O preconceito se agrava se somado ao fato destes ouvirem Funk e frequentarem bailes. Muitas vezes o gosto musical desses alunos é contestado pelos próprios professores.

O Funk é alvo de inúmeras críticas, e não são simples críticas, como sofrem diversos estilos musicais. Tal estilo tem seu valor artístico questionado ou até mesmo anulado. É comum ouvir as expressões “Funk não é música.”, “Funk não é cultura.”, “Funk não é música de qualidade.”.

Os critérios utilizados pelas pessoas para avaliar o que é arte, o que é música, o que é cultura, não são critérios individuais ou isolados. O Continente Americano carrega a marca da colonialidade², ainda que não sejam mais povos colonizados.

A colonização não impactou somente a história e a política no Continente Americano, mas também a subjetividade dos indivíduos dessa sociedade, estes internalizaram conceitos europeus como universais e centrais. Esse eurocentrismo ainda persiste, mesmo séculos após as independências. Os padrões de qualidade, de beleza; os critérios de definição do que pode ser arte ou cultura; tudo isso é pautado em padrões eurocêntricos.

Gilroy (2000) discute de maneira profunda sobre a música negra e da visão construída a respeito desta. O autor afirma que no século XVIII o racismo científico associou a música negra à uma expressão primitiva. Essa ideia ainda persiste em pleno século XXI, ainda que a associação entre a raça e o estilo musical não seja revelada. Tal associação da qual o Funk Carioca é alvo, configura a substituição do racismo declarado por uma nivelção cultural. Como não é mais bem-visto socialmente classificar pessoas pela cor, classifica-se por seu grupo social e sua cultura.

Urge a prática de uma educação capaz de combater essa nova face do racismo. A identidade é essencial nesse combate. O autorreconhecimento enquanto negro, concomitante a valorização desta negritude é um passo fundamental para a luta contra o racismo.

2.1 Funk Carioca no Ensino de História

A educação é fruto da sociedade na qual está inserida, logo, a colonialidade também se faz presente no ensino de História. Entende-se hoje que a História é composta de narrativas e que, tradicionalmente, a narrativa no ensino de História foi aquela que evidenciou os grandes feitos europeus e, de maneira sutil, inferiorizou o negro, restrito à imagem do escravo. Segundo

2 O colonialismo como estrutura de poder já extinta na história, ensejou o surgimento da colonialidade, como conjunto de forças interiores que mantém hierarquias distintas sobre expressões existenciais de povos dominados e dominadores, que sustentam uma classificação étnica/racial. [...] (QUIJANO, 2010 apud DIAS; ABREU, 2019, p.1221).

Paula Neta (2018, p.6550), “no ensino de História o eurocentrismo é passado com sutileza, porém com uma constância tão forte que o faz impregnar.”.

Entendendo a necessidade da descolonização da cultura, do imaginário e do conhecimento, esse projeto propõe a abordagem de um ensino de História decolonial,

desconstruindo a ideia de uma história universal. Segundo Costa (2014, p. 127), "o universal é um particular que se universalizou e não outra coisa senão um particular que acessou uma posição dominante".

O ensino de História passa por uma ressignificação com a virada do milênio, compreendendo a necessidade de uma reelaboração do currículo e entendendo a necessidade de se trabalhar com a pluralidade, com as diferenças, fugindo de uma homogeneização. Porém, ao considerar a diversidade cultural presente no mundo, é importante ter uma visão crítica desta, compreendendo que as dominações políticas provocaram uma hierarquização de culturas.

A terceira perspectiva, a que assumimos aqui - é a da interculturalidade crítica. Com esta perspectiva não partimos do problema da diversidade ou da diferença em si, mas do problema estrutural - colonial - racial - estrutural, ou seja, dentro do reconhecimento de que a diferença se constrói dentro de uma estrutura e matriz colonial de poder radicalizado e hierarquizado, com os brancos e" branqueados no topo" e os povos indígenas e afrodescendentes nos degraus inferiores (WALSH, 2010, p.78 apud MENDONÇA; ROCA; TEKO, 2017, p.198).

Compreender a diversidade cultural e contemplá-la, nessa concepção - de interculturalidade crítica - é reconhecer que as diferentes culturas não são tratadas da mesma maneira pela sociedade, pela academia e pela escola. Um processo educacional decolonial³ precisa abordar a estrutura que sustentou e ainda sustenta essa hierarquização cultural para poder desconstruí-la.

Um dos mecanismos de dominação utilizado pelos colonizadores foi a tentativa de desconstrução da identidade para evidenciar o domínio. Na história da América Latina não houve apenas uma mera ocupação territorial, mas, negação da humanidade de africanos, destruição de patrimônios de civilizações nativas, imposição de religião e cultura. Todos esses mecanismos buscavam anular a identidade dos dominados e assim reforçar o poder do dominador. Apesar de toda a resistência de negros escravizados e indígenas, que fez com que suas histórias e culturas não fossem completamente apagadas, devido à colonialidade, o pensamento eurocêntrico está impregnado na cultura da América Latina, fazendo com que a cultura negra seja, muitas vezes, estereotipada e inferiorizada.

Voltando ao Ensino de História, este é um campo fértil para trabalhar pautas identitárias, assim como foi uma importante ferramenta para consolidação do eurocentrismo e colonialidade, tal disciplina tem potência para contribuir com a desconstrução destas características, podendo oportunizar posicionamentos de resistência. Da mesma forma que os colonizadores buscaram anular as identidades dos dominados para exercer seu controle, o respeito à pluralidade no ensino de História contribui para afirmação identitária de diferentes grupos étnicos e raciais. Sendo assim, o ensino de História tem um papel crucial para afirmação de diferentes identidades, incluindo a afirmação de uma identidade negra, compreendendo que esta também é complexa e plural.

A identidade plenamente unificada, completa e segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso a medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante

3 Decolonizar, significaria então, no campo da educação, uma práxis baseada numa insurgência educativa propositiva- portanto não somente denunciativa- por isso o termo DE e não DES - onde o termo insurgir representa a criação e a construção de novas condições sociais, políticas e culturais de pensamento. [...] "Decolonizar na educação é construir outras pedagogias além da hegemônica (OLIVEIRA, [s.d.], não paginado).

de identidades possíveis, com as quais cada um de nós poderia se identificar ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Compreendendo que não existe uma identidade universal, entende-se também que não existe uma cultura negra universal, nem uma cultura negra brasileira homogênea. As produções culturais afrodiaspóricas são dinâmicas e diversas, se relacionam com seu contexto histórico, seu lugar, seu contexto social, além de dialogar com outras expressões culturais negras de lugares diferentes.

Essinger (2004) relata em seu livro, o período em que os funkeiros foram questionados por intelectuais, apontados como negros que estavam se rendendo a uma cultura importada, alheia à cultura negra brasileira. Esses intelectuais consideravam que havia uma cultura negra pura no Brasil, entendendo que negros brasileiros deveriam estar aprisionados a uma linguagem homogênea. No entanto, aqueles jovens funkeiros estavam ressignificando sua identidade sem deixar de se relacionar com as produções culturais negras locais que já existiam, como o Samba.

Para Hall (2003) no que diz respeito à cultura negra e suas identidades, estas se situam no campo da diáspora e da hibridização, o que significa que, na cultura popular negra, em termos etnográficos, não há pureza.

O Funk Carioca é uma das muitas expressões afrodiaspóricas que existem e podem ser trabalhadas em sala de aula. É importante que não haja nivelação dentre as diversas expressões artísticas negras por parte dos educadores. Trabalhar o Funk Carioca é também considerar a diversidade de expressões afrodiaspóricas; é compreender que não há pureza na cultura negra; compreender que esta é capaz de se relacionar com seu contexto, de dialogar com diversas influências e ainda assim não se descaracterizar.

Pensando especificamente no ensino de História, outro fator de grande relevância em trabalhar o Funk Carioca, é que o estilo tem forte relação com a realidade atual de jovens negros/periféricos ao mesmo tempo pode proporcionar uma ponte com a história de seus antepassados.

Existe a ideia de que a História é a ciência que estuda o passado, porém Ferreira e Franco (2009), citados por Paula Neta (2018, p. 654), descrevem a História como Ciência que estuda a relação dos homens com o tempo. Muitos alunos não expressam interesse na História, justamente porque a disciplina, na visão destes, não tem relação alguma com a sua vida, pois trata apenas do passado. Uma das formas de construir uma relação amistosa dos alunos com a História é estabelecer uma ponte entre esse o passado e o presente deles, e o Funk tem elementos que possibilitam essa relação.

2.1.1. Funk Carioca, identidade territorial e ancestralidade. Um caminho possível na construção de uma identidade negra.

O Funk Carioca estabelece uma relação muito peculiar com o tempo, remetendo ao Sankofa, simbologia africana, parte de um conjunto de ideogramas chamado Adinkra que é representado por um pássaro que volta a cabeça à cauda. O símbolo remete a uma relação com o tempo pautada em uma conexão constante com o passado, para assim projetar o futuro.

O Funk Carioca surge no final da década de 1980, se relacionando intensamente com sua contemporaneidade, porém, no decorrer de sua trajetória, continua sofrendo transformações, explorando cada vez mais recursos tecnológicos e abordando sua realidade social nas letras. Contudo, ao passo que avança o tempo, o estilo musical também incorpora elementos da musicalidade negra/ancestral/afro-brasileira. Ou seja, assim como na filosofia expressa pelo símbolo Sankofa, o Funk Carioca, caminha, se atualiza e resgata a ancestralidade negra ao mesmo tempo.

Em 1997 o Funk passa por uma importante transformação. Sua batida deixa de ser o Volt Mix, base do Miami Bass, ganhando uma nova “batida”, chamada de Tamborzão. Esta “batida” tem a mesma célula rítmica do Maculelê. Trata-se da base rítmica do Funk, uma música atual, com elementos eletrônicos, se voltando para um ritmo afro-indígena, com provável origem no continente africano. Além do Maculelê, o Funk insere o jongo e toques de candomblé.

A invenção do beat conhecido como “Tamborzão” certamente tem tudo a ver com a admiração que os gringos nutrem pela vertente do electro que, lá fora, ficou popular pela tag de “favela beat”. Nem sempre foi assim. No começo dos anos 1990, a levada dos bailes Funk produzida por aqui usou à exaustão o famoso loop do Volt Mix, lançado em 1988. Foi somente em 1997, quase dez anos depois, que o DJ Luciano Oliveira (conhecido pela geração mais nova como MC Sabãozinho) criou, em parceria com o DJ Cabide, uma variação da batida. (RIBEIRO, 2014, não paginado)

Essa relação entre atualidade e ancestralidade no Funk, é um elemento que o faz resistir enquanto cultura negra e, ao mesmo tempo, exercer grande atração entre jovens negros e não negros no estado do Rio de Janeiro, outros estados do país e até internacionalmente.

O Funk tem uma grande complexidade que precisa ser compreendida e contemplada ao trabalhar um projeto educacional voltado para identidade negra, pois nessa complexidade está sua potência. A proposta da intervenção pedagógica presente neste trabalho é abordar as diferentes facetas do Funk para trabalhar a questão identitária.

O Funk é um estilo musical, ou seja, é música. Música é a arte de manipular sons, produzindo sonoridades que guardam memórias. Música/canção também tem palavra, tem poesia, e esses diferentes elementos estão inseridos em um contexto histórico e sociocultural. Todos esses aspectos (o som, a poesia e o contexto social do Funk) serão contemplados na proposta pedagógica que irá ser apresentada.

Segundo relatado por Essinger (2004) e Vianna (2014), o que mais atraiu a juventude negra brasileira no Funk norte-americano, quando este chegou ao Brasil, foi a sonoridade ritmada, o “balanço” (expressão usada pelos apreciadores do Funk nos anos 70). Somado a isso, a estética negra evidenciada e valorizada fortaleceu uma valorização da imagem do negro.

Quando surge um Funk nacional, na década de 80, ele usa a batida do Miami Bass e depois, em 1997, migra para o Tamborzão, essa transformação causa uma grande revolução, e é uma revolução na sonoridade, sobretudo no ritmo. Os DJs, figuras essenciais no Funk, buscavam nesse período, um ritmo que desse ao gênero uma característica mais autêntica e brasileira, daí vem o Tamborzão. Logo, sem ter aparente intenção, essa busca pela brasilidade aproxima o Funk de uma afrobrasilidade e conseqüentemente de uma ancestralidade africana.

Considerando essa trajetória do Funk, tal proposta pedagógica pretende dar uma atenção especial aos elementos rítmicos para trabalhar a construção da identidade negra, articulando os mesmos às letras e ao contexto social.

O ritmo, no Funk, é o elemento que mais alia ancestralidade e atualidade, logo ele é a chave para trabalhar com os alunos uma ponte entre o presente dos negros no país e a História e Cultura Afro-Brasileira e africana. Realizar uma comparação entre o Tamborzão e o Maculelê por exemplo, trabalhando o contexto social e histórico de ambos é de grande riqueza.

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavrasfaladas ou escritas (GILROY, 2000, p. 164).

A música tem um papel essencial na diáspora negra, assim como para diversas culturas africanas. Ela era uma das expressões artísticas, através das quais, os escravizados podiam compensar as mazelas vividas naquele período, além de ser uma importante ferramenta de resistência cultural. Segundo Gilroy (2001) os negros que sofreram a diáspora continuaram desenvolvendo essa habilidade de comunicação através da música, ou seja, a linguagem musical foi e é, para os negros, uma maneira de estar no mundo em um contexto que continua sendo de exclusão, mesmo que séculos após a abolição. A música permanece atuando como um elemento

de resistência e afirmação da identidade negra, e a força dessa expressividade está além das palavras faladas ou escritas. Alinhada a essa concepção, a proposta pedagógica a seguir, entende que para trabalhar a música enquanto constituinte da identidade negra, é preciso estar atento também para o que está além das palavras.

As letras revelam uma outra faceta do Funk. Elas representam muito bem a relação do negro favelado/periférico com seu tempo, seu lugar, refletem a exclusão a que são submetidos, a violência, a negligência das autoridades, assim como a relação afetiva que construíram com o lugar, ou o não-lugar que lhes foi destinado, afinal, as favelas acontecem como consequência de um não-lugar para o negro no espaço urbano. Mas nesse não-lugar, esses negros constroem seu lugar no mundo, sua identidade social. Com a explosão do Funk Carioca, no início da década de 90, o Brasil e o mundo puderam ter contato com a visão de jovens negros e favelados a respeito de sua realidade.

As letras do Funk vão se transformando. Enquanto a marca registrada do Funk Carioca da década de 1990 era a abordagem do contexto social e político dos funkeiros naquele período, posteriormente, com a virada do milênio, as letras foram aderindo um caráter erótico e até pornográfico, o que também reflete a relação dos funkeiros e da favela com seu contexto.

As letras dos Funks no século XXI, dizem muito nas suas entrelinhas. A favela já surge como um espaço segregado. Com o decorrer da história, a violência aumenta significativamente, assim como a desigualdade. Consequentemente, a cultura e linguagem dos jovens favelados vai se destacando cada vez mais da cultura do “asfalto”. Se na década de 1990, era utilizada uma linguagem poética, mais parecida com as letras de outros estilos musicais e havia um discurso chamado de consciente, que mostrava à sociedade a realidade das favelas, nos anos 2000 as letras do Funk se distanciam radicalmente das outras linguagens poéticas preexistentes.

O protesto deixa de ter uma característica política e elaborada, aderindo a uma rebeldia, uma linguagem que choca, fazendo questão de mostrar que os valores morais que predominam na sociedade não se aplicam ao Funk.

Essa é a vertente da letra predominante da virada do milênio, porém o Funk vai se tornando cada vez mais plural e se expandindo pelo país. Paralelamente às letras eróticas, em meados dos anos 2000, surgem letras de Funk com outras propostas que tratam de diversos temas. Alguns voltam a explorar o protesto, outros abordam questões feministas e há também letras voltadas para ancestralidade negra. Ainda assim, a predominância é das letras com forte conotação sexual. Serão analisadas logo abaixo, letras de diferentes períodos.

Rap da felicidade

E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
 Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
 Com tanta violência eu sinto medo de viver
 Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
 A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado
 Eu faço uma oração para uma santa protetora
 Mas sou interrompido a tiros de metralhadora
 Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
 O pobre é humilhado, esculachado na favela
 Já não aguento mais essa onda de violência
 Só peço à autoridade um pouco mais de competência (CIDINHO; DOCA, 1994, não paginado).

Pouca gente sabe, mas Essinger (2004), relata em seu livro que a letra apresentada anteriormente é de uma amiga de Cidinho e Doca, chamada Kátia. Esta é uma das primeiras letras a retratar a realidade das favelas. O Funk passa a ter nesse período um papel social muito

importante, de denúncia social, mostrando o olhar do negro e favelado a respeito de sua própria condição.

O Rap da Felicidade une a revolta do favelado, por ser tratado com descaso e violência pelo governo e o sentimento de pertencimento à favela, onde tem laços afetivos e onde construiu uma identidade. Tal posicionamento pode ser notado através do trecho que o brasileiro conhece muito bem, sendo este “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci e poder me orgulhar e ter consciência que o pobre tem seu lugar”.

Através dessa música, nota-se que a revolta com o descaso governamental não é convertida em desejo de sair da favela ou ódio do local, mas em reivindicações por condições dignas para se poder viver tranquilamente na favela. A letra denuncia a política de segurança do estado do Rio de Janeiro, que trata com truculência a favela. Também revela a segregação socioespacial das cidades e o abandono das favelas quando diz na letra “Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela, só vejo paisagem muito linda e muito bela”. Este trecho expressa a percepção de que algumas áreas da cidade são vitrines que encobrem a pobreza.

Ressalta-se aqui que essa era a realidade da década de 1990. No século XXI, mais especificamente na segunda década do novo milênio, a segregação de determinadas áreas da cidade e do estado do Rio de Janeiro em detrimento do privilégio de outras, permanece. A diferença é que a imagem da favela tem sido romantizada e explorada, sem que haja um real respeito.

Nosso sonho
 Na Praça da Playboy ou em Niterói
 No Fazenda, Chumbada ou no COI
 Quitungo, Guaporé, nos locais do Jacaré
 Taquara, Furnai e Faz quem quer
 Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá
 Marechal, Urucânia, Irajá
 Cosmorana, Guadalupe, Sangue-Areia e Pombal
 Vigário geral, Rocinha e Vidigal
 Coronel, Mutuapira, Itaguaí e Saci
 Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri
 Engenho Novo, Gramacho, Méier, Inhaúma, Arará
 Vila Aliança, Mineira, Mangueira e a Vintém
 Na Posse e Madureira, Nilópolis, Xerém
 Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar
 Nosso sonho não vai terminar desse jeito que você faz
 Se o destino adjudicar esse amor poderá ser capaz. (CLAUDINHO; BUCHECHA, 1996, não paginado).

Essa é uma música romântica de Claudinho e Buchecha, porém, também apresenta outro aspecto marcante. São citados, entre bairros e cidades, várias áreas periféricas do Estado do Rio de Janeiro. Antes do surgimento do Funk, o único gênero que falava com frequência sobre as áreas segregadas da cidade era o Samba, famoso também por exaltar favelas. Essa letra faz um grande roteiro dos lugares onde o casal pode se encontrar; um roteiro composto integralmente de periferias, demonstrando a relação dos funkeiros com as periferias do estado do Rio de Janeiro. As periferias também (e sobretudo) são os lugares onde os bailes Funk acontecem desde o início, quando ainda era chamado de Soul.

Som de preto
 É Som de preto, de favelado

Mas quando toca, ninguém fica parado (tá ligado)
 É Som de preto, de favelado (Demorô)
 Mas quando toca, ninguém fica parado
 O nosso som não tem idade, não vê raça e nem vê cor
 Mas a sociedade pra gente não dá valor

Só querem nos criticar pensam que somos animais
 Se existia o lado ruim, hoje não existe mais
 Porque o Funkeiro de hoje em dia, caiu na real
 Essa história de porrada, isso é coisa banal
 Agora pare e pense, se liga na resposta
 Se ontem foi a tempestade, hoje virá a bonança
 É Som de preto, de favelado
 Mas quando toca, ninguém fica parado (tá ligado)
 É Som de preto, de favelado (Demorô)
 Mas quando toca, ninguém fica parado (AMILCKA; CHOCOLATE, 2001, não
 paginado)

Essa música expressa a percepção dos autores a respeito da visão da sociedade sobre o Funk, demonstrando a consciência destes de que o Funk sofre um preconceito relacionado a cor e condição social dos funkeiros. Quando diz “é som de preto, de favelado”, o compositor assume e declara que o Funk tem cor, essa cor é preta, que o estilo musical tem território, as favelas, e que apesar de sofrer preconceito é irresistível, por isso “quando toca, ninguém fica parado”. Esse é o clássico paradoxo da música negra, que sofre um racismo velado sob o argumento de baixa qualidade musical e vulgaridade, porém, sua força artística e sua capacidade de envolver, faz com que resista aos estigmas e, apesar dos preconceitos, alcance uma parcela expressiva da sociedade.

Sou feia, mas tô na moda
 Eta lele, eta lele
 Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco,
 Sou feia mais tô na moda,
 Tô podendo pagar hotel pros homens isso é que mais importante.
 (TATI QUEBRA BARRACO, 2001, não paginado)

Essa música é da Tati Quebra Barraco, lançada na década de 2000. Não foi possível localizar o ano exato do lançamento. A letra expressa o preconceito sofrido por mulheres negras, por conta do padrão de beleza branco, porém, Tati demonstra não se abalar por não se enquadrar em padrões de beleza, que o sucesso conquistado com seu trabalho a faz superar essa questão.

Há também um forte discurso de empoderamento feminino, revelando que o feminismo entra na favela, contudo, ganhando uma nova abordagem e linguagem. Ela se diz feia, mas está na moda. Além disso, a letra diz que ela tem dinheiro para pagar o Hotel, ou seja, ela tem o poder e já que o machismo dá o poder ao homem, ela, sendo uma mulher com dinheiro, também tem o poder, saindo da passividade e não precisando se enquadrar a padrões impostos às mulheres.

Mega Consciente
 Um colar de diamantes pra minha coroa um lugarzinho de paz com a minha de fé
 aiaiaiai hoje é dia ensolarado na comunidade aiai
 Oh deixa as criança feliz e paz pros morador no meu pingente a inicial de quem já me
 livrou e abençoou.

lembra de mim?

aquele mulequin pretin aquele a muito tempo
 dizia que o jogo ia virar sofri vivi e vi meu
 mundo desabar e cê não tava lá, e cê não tava
 lá hoje agradeço a quem me dismereceu
 mais um da quebra a favela venceu
 hoje agradeço a quem me dismereceu
 mais um da quebra a favela venceu
 hoje eu sou campeão, joelho no chão
 hoje eu sou campeão, mais uma oração
 medalha de ouro pra minha coroa' e no
 final de tudo essa é minha missão
 medalha de ouro pra minha coroa e no
 final de tudo essa é minha missão
 medalha de ouro pra minha coroa
 e no final de tudo essa é minha missão

eu nunca quis tá certo e nem sempre fui errado
 marginalizado menor revoltado a tristeza da minha
 coroa é o motivo que me motiva pra bater de frente
 contra toda covardia que meu deus e forte e vacilar
 não pode aprendi desde cedo não depender da sorte
 o foco era os malote, mas vários se perdeu céu azul,
 parede cinza, pipa voa criança brinca a favela ta
 linda, favela ta linda, favela ta linda céu azul, parede
 cinza, pipa voa criança brinca a favela ta linda,
 favela ta linda, favela ta linda

A vacilação ta aí mais nos não pode vacilar desde menor que aprendi
 Jesus e o dono do lugar
 2x E com muita Fé nós vamos chegar la
 O sofrimento nos superou
 E a favela venceu
 Isso e Glória a Deus
 Isso e Glória a Deus
 E muita saúde alegria
 Pra todos amigos meus
 E muita Fé em Deus
 E muita Fé em Deus (MC XENON; MC VITIN LC; MC PEPEU; MC PKZINHO,
 2020, não paginado)

Esse é um Funk bem atual. Assim como os da década de 1990, aborda a relação do funkeiro com a favela, porém, o protesto se alia a narrativa da ascensão social, e segundo o compositor, para o favelado esse sucesso é muito difícil de ser alcançado. Na música também é expresso que não entrar para a vida do crime, diante de tantas dificuldades e da revolta gerada pela exclusão social, é um grande desafio. Ao fim da letra é dito “O sofrimento nos superou e a favela venceu”, o que quer dizer que o sofrimento foi superado e que a vitória de um morador da favela representa a vitória da própria favela. Ainda ao fim da última estrofe, o compositor glorifica à Deus por sua vitória. A referência a fé em Deus também é muito presente nas letras de Funk com abordagem social.

Todos os elementos do Funk que foram analisados neste tópico, ainda que abordados separadamente, caminham juntos. Se na virada do milênio a musicalidade Funk consegue se relacionar com ritmos negros ancestrais, paralelamente, as letras se tornam sexualizadas. Logo, apesar de o Funk ser considerado polêmico por suas letras, não há como dialogar com os jovens

abordando o esse gênero musical tão popular no Brasil, sem considerar suas características atuais, considerando sua sonoridade, suas letras e seu contexto social.

Trabalhar, no ensino de História, a construção da identidade negra, dialogando com uma expressão cultural afrodiáspórica atual (presente na vida dos alunos em questão), além de ser uma proposta pedagógica decolonial, se alinha a uma das concepções de Paulo Freire a respeito do processo educacional em seu livro “Pedagogia da autonomia”. Segundo Freire (2006), para educar são necessários o reconhecimento e a assunção da identidade cultural e respeito aos saberes dos educandos. Para o autor, uma das tarefas da prática educativa crítica é proporcionar aos alunos a experiência de se assumirem enquanto seres sociais e históricos. Este é o objetivo desta proposta. Alinhada à uma prática pedagógica crítica, horizontal, decolonial e dialógica, construir, através do trabalho com o Funk, uma identidade negra junto aos alunos, capaz de dialogar com seu tempo, suas histórias e ancestralidades, e ao mesmo ressignificar o presente destes, respeitando e considerando no processo educacional toda a bagagem que essas alunas e alunos trazem consigo.

2.2 Proposta Pedagógica: Aula/Oficina

Para a concretização dessa proposta, a estratégia será um projeto de aula/oficina, que pode acontecer tanto em uma escola, quanto fora dela.

A proponente, além da experiência em escolas como professora, atua em uma instituição de terceiro setor em que, dentre outros projetos, realiza uma oficina de música integrada, aliando o ensino da prática e teoria musical à pesquisa em História da Música. Através dessa experiência, trabalhou a música em um sentido amplo, passando por seus vários aspectos, notando que é possível através desta, trabalhar questões culturais, sociais, políticas e históricas, entendendo que a música é mais que uma ferramenta, mas um elemento que constitui a identidade de grupos sociais.

A proposta de aula/oficina, vai de encontro a todo arcabouço pedagógico no qual se baseia este projeto. Segundo Vieira e Volquinid (2002 apud FACIN et al., 2013, p.23511), "trabalhar com oficinas é uma forma de ensinar e aprender, mediante algo feito coletivamente". Logo a oficina desconstrói a hierarquia tradicional entre professor e aluno, facilitando uma relação dialógica e decolonial. Outro aspecto importante da oficina é a articulação entre a teoria e a prática. Para Paviani e Fontana (2009 apud FACIN et al., 2013, p.23512) "a oficina pedagógica atende basicamente, a duas finalidades: (a) articulação de conceitos, pressupostos e noções com ações concretas, vivenciada pelo participante ou aprendiz; e b) Vivência e execução da tarefa em equipe, isto é, apropriação ou construção coletiva de saberes."

A oficina, no contexto dessa proposta, articulará História e música, tendo como centro o Funk enquanto ponte para a construção de uma identidade negra. Sendo uma aula/oficina que pode acontecer tanto em instituições escolares quanto em espaços não formais de educação e cultura, pretende-se, ao aliar experiência e teoria, equilibrar estes “polos”, trazendo mais atividades práticas aos espaços formais de educação e mais saberes acadêmicos aos espaços não formais, obviamente que sem generalizar ou deixar de considerar que nesses espaços também existem abordagens mais equilibradas quanto à relação teórico-prática, apesar de não predominarem.

Esta aula/oficina é voltada para adolescentes e jovens, preferencialmente entre 15 e 21 anos de idade, considerando a média de idade de alunos do Ensino Médio. Se for uma oficina que aconteça fora da escola, a preferência é que a faixa etária seja a mesma, devido à linguagem da oficina.

Um dos aspectos dessa proposta é a integração entre conhecimento histórico e musical, proporcionando aos alunos uma visão integrada de ambas as áreas. Para tal integração, o ideal é que haja além de um professor de História, que mediará todo o processo, um professor de

Música, entendendo que tal professor não precisa ter formação acadêmica, sendo suficiente possuir habilidades necessárias para realização de intervenções na oficina.

Como já foi dito, serão trabalhados diferentes aspectos do Funk, para cada qual, será utilizada uma abordagem. Esse é um projeto de aula/oficina com duração de 3 dias, sendo duas horas por dia, totalizando 6 horas de aula/oficina.

1º dia

1ª etapa: Apresentação lúdica e participativa da proposta, dos docentes e dos discentes.

Objetivo: Mapear leituras e relações que os discentes fazem/possuem com o universo Funk e como eles associam (caso associem) o Funk às suas identidades sociais e raciais. (30 minutos).

2ª etapa: Explicação dialogada sobre a história do Funk no Brasil e dinâmica de reflexão e conversa a partir de audições de músicas marcantes durante a trajetória do Funk.

Objetivo: Provocar/ampliar percepções sobre a questão racial no país a partir da história recente do Brasil associada a trajetória do Funk no mesmo. (1h e 30min).

2º dia

3ª etapa: Análise dialogada e lúdica de letras do Funk, passando por toda sua história no Brasil.

Objetivo: Integrar às questões territoriais, morais, socioeconômicas e outras onde geralmente são associadas as letras de Funks às questões raciais, dando ênfase à importância da atenção à História para a compreensão destas questões. (2h).

3º dia

4ª etapa: Dinâmica de reflexão a partir de audição comparativa de Funks antigos em relação aos atuais (Pancadão e 150BPM) e prática musical percussiva de ritmos ancestrais afrobrasileiros e do Funk atual.

Objetivo: Experiência com todo o corpo a ancestralidade presente nas formas musicais do Funk Carioca contemporâneo, estimulando a percepção da questão racial que envolve a discriminação velada que esse estilo musical e seus adeptos ainda sofrem a todo momento, e que criam formas de resistir e ressignificar sua negritude por meio deste. (1h e 20 min).

5ª etapa: Composição coletiva, mediada pelos professores, de uma letra (com melodia) a ser agregada à base percussiva de Funk construída na etapa anterior, procurando compor uma música que sintetize, poeticamente, os conhecimentos que foram desenvolvidos durante a formação.

Objetivo: Provocar um encerramento interativo, estimulando a integração de habilidades objetivas e subjetivas por parte dos discentes, assim como, proporcionar aos docentes a possibilidade de uma avaliação final mais qualificada de todo o processo. (40 min)

Com essa aula/oficina espera-se que os alunos identifiquem o Funk Carioca como expressão cultural negra e periférica, tendo uma visão crítica a respeito do preconceito sofrido pelo estilo, relacionando esse processo ao racismo presente no Brasil. Outro objetivo é que os discentes consigam identificar na sonoridade do Funk, elementos da música negra/brasileira/ancestral, estabelecendo assim uma relação entre um estilo musical negro local e contemporâneo às expressões artísticas negras ancestrais afro-brasileiras e africanas. Dessa maneira, através de uma identidade negra territorial, os discentes estabelecerão uma relação com a História afro-brasileira e africana. Através dessa experiência o Funk Carioca proporcionará

ferramentas para construção de uma identidade negra ampla que relacione questões locais e contemporâneas à História dos negros no Brasil e nas Américas.

3 CONCLUSÕES

No decorrer desta pesquisa pôde-se concluir o quanto é complexo tratar do tema “identidade negra”. Quanto mais leituras a respeito, mais reflexões e mais conflitos foram surgindo, porém as aprendizagens contribuíram muito para um olhar mais apurado da pesquisadora sobre o assunto e conseqüentemente para o resultado deste trabalho. Trata-se de um tema delicado, contudo, os autores pesquisados o abordam com todo rigor que o assunto necessita ser trabalhado. Apesar de complexo, é um assunto importantíssimo para uma sociedade tão marcada pelo racismo. É necessário discutir o que é ser negro, assim como dar a devida importância à História e cultura afro-brasileira e africana; isso fundamental, não apenas para os negros brasileiros, mas para o desenvolvimento da sociedade brasileira como um todo. Não se pode falar em avanço social carregando esse estigma do racismo.

Através do questionário realizado com alunos de Ensino Médio, agregado às experiências prévias da pesquisadora, confirma-se que o Funk Carioca é um estilo musical muito presente entre adolescentes e jovens negros/periféricos; que estes reconhecem o preconceito sofrido pelo Funk, porém, atribuem o fato apenas a questões morais e sociais.

Logo, mais uma vez, confirma-se a importância de uma intervenção pedagógica que aborde o Funk enquanto expressão cultural negra. A visão destes alunos é fruto de um discurso que nega o problema racial que existe no Brasil, atribuindo todas as questões que afligem a população brasileira, apenas às questões puramente sociais. A sociedade precisa compreender que o problema racial está na raiz da desigualdade e de outras mazelas vividas pelo povo brasileiro. O Funk Carioca se mostra potente para abrir esse diálogo com os jovens. Tratar de identidade negra a partir do Funk permite abrir caminho para tratar de várias questões raciais vivenciadas por adolescentes e jovens negros.

Esta pesquisa conclui que as maiores potências do Funk Carioca para uma intervenção pedagógica capaz de construir uma identidade negra entre jovens são:

A sua forte ligação com a realidade sociocultural das periferias e favelas, contribuindo para uma maior relação de pertencimento com esses territórios, onde reside o público-alvo da proposta pedagógica presente neste artigo; e a maneira como o Funk se relaciona com a atualidade e incorpora elementos da cultura negra/ancestral/afro-brasileira ao mesmo tempo, contribuindo assim para o desenvolvimento de subjetivações necessárias para uma leitura mais elaborada da realidade.

O Funk, assim como outras expressões culturais afrodiáspóricas, abre portas para que jovens e adolescentes negros dialoguem com sua ancestralidade e, a partir da mesma, se sintam pertencentes à História do país e da humanidade – não como descendentes de “escravos” ou escravizados, mas como descendentes de um povo que tem origem, que fez e faz História, que resistiu de maneira incrivelmente engenhosa à toda violência e opressão à qual foi submetido – assim como, reconheçam que uma das importantes formas de resistência foi e continua sendo a expressão artística e cultural.

O Funk Carioca é uma dessas expressões, que apesar de todo o racismo e preconceito social do qual é alvo, resiste. Reconhecer o valor do Funk Carioca também é uma forma de combater o racismo, e trabalhar tal gênero musical em sala de aula e em oficinas pedagógicas é uma forma de praticar uma educação decolonial e antirracista.

REFERÊNCIAS

COSTA, Warley da. Currículo de História e produção da diferença: Fluxos e sentidos de negro recontextualizados na História ensinada. In: MONTEIRO, Ana Maria. et al. (org.). Pesquisa em Ensino de História: Entre desafios epistemológicos e apostas políticas. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2013. p. 119-134.

DIAS, Abreu; ABREU, Waldir Ferreira de. Por uma didática decolonial: aproximações teóricas e elementos categoriais. Diálogo Educ., Curitiba, v.19, n.62, p. 1216-1233, jul./set. 2019.

ESSINGER, Silvio. Batidão: uma história do Funk. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FACCIN, Mayara et al. O uso das oficinas pedagógicas no ensino de História. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO - EDUCERE, 11., 2013, Curitiba. Anais [...]. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2013. p.23511-23519. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/CD2013/pdf/8954_5730.pdf. Acesso em: 19 dez. 2020.

FARIAS, Jordão. A identidade negra e sua construção: Definições e problemáticas. medium.com. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@fariasjordao/a-identidade-negra-esua-constru%C3%A7%C3%A3o-um-resumo-sobre-defini%C3%A7%C3%B5es-e-problem%C3%A1ticas-7337056f94b>. Acesso em: 19 dez. 2020.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 2011.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP e A, 1997.

LOURENÇO, Tatiana dos Santos, (MC Tati Quebra Barraco). Sou feia, mas tô na moda. Boladona, [S. l.]: Link Records, 2004. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebrabarraco/147085/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

MATTOS, Claudio Rodrigues de. (Claudinho); SOUZA, Claucirlei Jovenio de. (Buchecha). Nosso sonho. [S. l.]: MCA, Universal Music, 1997. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/claudio-e-buchecha/45307/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MENDONÇA, Pedro; ROCCA, Ralphen; TEKO, MC Mano. O Funk e a educação: etnomusicologia e pesquisa-ação participativa em contextos diversos. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Negritude. Usos e sentidos. São Paulo: Autêntica, 2015. Vol.3.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2019. Vol. 3.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de. O que é uma educação decolonial? Site eletrônico. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:

https://www.academia.edu/23089659/O_QUE_%C3%89_UMA_EDUCA%C3%87%C3%83_O_DECOLONIAL?email_work_card=abstract-read-more. Acesso em: 20 dez. 2020.

PAULA NETA, Maria Lina de. A colonialidade expressa no ensino de História: Por uma prática docente decolonial. In: SEMANA DE INTEGRAÇÃO. TRABALHO DOCENTE:

FORMAÇÃO E RESISTÊNCIA, 7., 2018, Inhumas. Anais [...]. Inhumas: UEG, 2018. p. 650-659. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/semintegracao/article/view/10951>. Acesso em: 19 dez. 2020.

RIBEIRO, Eduardo. A história do ‘Tamborzão’, a levada que deu cara ao ritmo do Funk Carioca. 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rjm9ak/a-historia-dotamborcao-a-levada-que-deu-cara-ao-ritmo-do-Funk-carioca>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SILVA, Sidney da, (CIDINHO); PEIXOTO, Marcos Paulo de Jesus (DOCA). Rap da Felicidade. [S. l.]: Columbia, 1994. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/cidinho/194419/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

TELLES, Eduward Eric; Racismo à brasileira: Uma Nova Perspectiva Sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

VIANNA, Hermano. O mundo Funk Carioca. São Paulo: Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2014.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandez de; CANDAU; Vera Maria. Colonialidade e Pedagogia Decolonial: Para Pensar uma Educação Outra. Arquivos analíticos de políticas educativas, Rio de Janeiro, v. 26, p. 02-16, 2018.

XENON, MC; PEPEU, MC; PKAZINHO, MC; VITIN LC, MC. Mega Consciente. [S. l.]: DJ KIK PROD, 2020. Disponível em: <https://www.musicasmaistocadas.mus.br/megaconsciente-mc-xenon/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha força maior, que acredito estar em mim, em tudo que penso e faço. Aos meus pais, que me apoiam em tudo, e me deram suporte, sem o qual eu não conseguiria ter realizado este trabalho.

A meu irmão, Vandrê Nascimento, pelas longas conversas sobre este trabalho, que me ajudaram demais; também o agradeço por ter lido esse texto tantas vezes, com atenção e paciência, doando seu tempo, trabalho e experiência, que tanto contribuíram para este artigo.

A minha filha Apoema, por falar com tanto orgulho que a mãe estava fazendo uma pesquisa sobre Funk e sobre a África; por ter escutado várias músicas comigo, tornando essa pesquisa mais lúdica e bonita.

A Bruna Marques pelo incentivo, pelas longas conversas na madrugada, que me inspiraram muito, e por ter indicado autores e artigos que tanto contribuíram com este trabalho.

A meu marido Saulo, por ter me mostrado o edital de seleção para este curso que estou concluindo, e não só ter me mostrado, como ter me incentivado a fazê-lo. Agradeço também pela escuta atenta, pelas conversas sobre Funk, pelas opiniões e pelo constante apoio.

Por fim, a meu orientador, Rafael Lima, por ter acreditado na proposta deste artigo e por ter embarcado nesta jornada comigo.