



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Samuel da Silva Lima

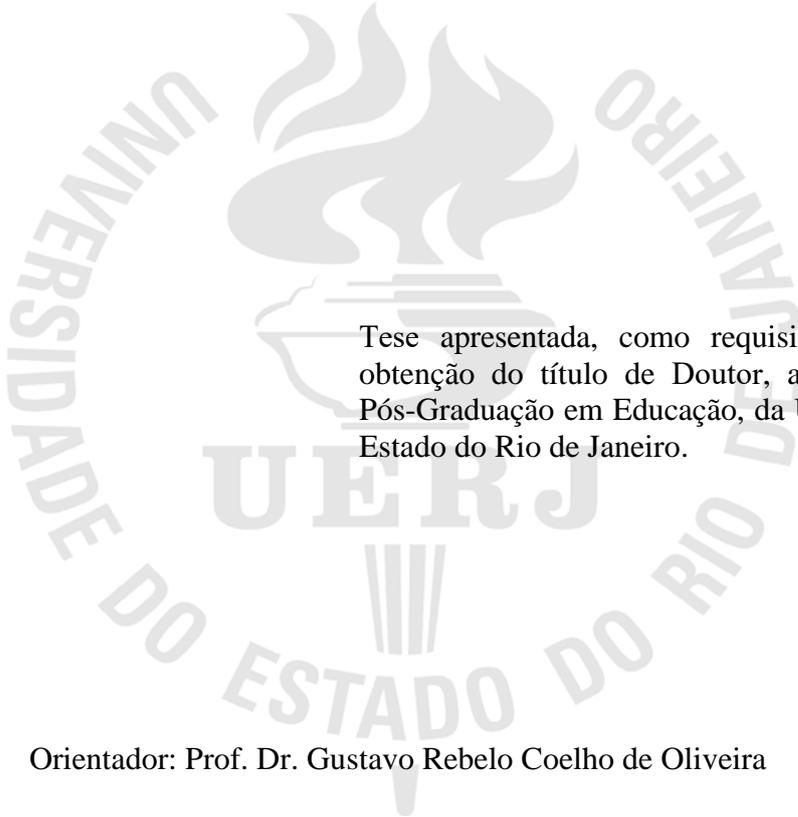
Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrada do funk carioca

Rio de Janeiro

2024

Samuel da Silva Lima

Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrada do funk carioca



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rebelo Coelho de Oliveira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

L732 Lima, Samuel da Silva
Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrada do funk carioca / Samuel da Silva Lima. –
2024.
138 f.

Orientador: Gustavo Rebelo Coelho de Oliveira.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Educação.

1. Educação – Teses. 2. Arte negra – Teses. 3. Funk (Música) – Teses. I. Lima, Samuel da Silva.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

br

CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Samuel da Silva Lima

Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrada do funk carioca

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 30 de agosto de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Rebelo Coelho de Oliveira (Orientador)
Faculdade de Educação - UERJ

Prof. Dr. Luiz Rufino Rodrigues Júnior (Co-orientador)
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Prof.^a Dr.^a. Janaina Damaceno Gomes
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Prof. Dr. André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Aldo Victório Filho
Faculdade de Educação – UERJ

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedicamos esse trabalho para todas as pessoas que se reconhecem como pessoas negras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a minha família, sobretudo à minha mãe Joana Felipe da Silva Lima e ao meu pai Renalvo Marques de Lima.

Agradeço ao meu orientador Gustavo Coelho e ao meu co-orientador Luiz Rufino.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), instituição que me fez bolsista nos 4 (quatro) anos de Doutorado.

Agradeço aos professores das disciplinas que fui aluno no período desta formação, homens e mulheres que resistiram às condições pandêmicas.

Agradeço a Cizinho Afreeca e a Fábio "Fabão" Tavares, estes que criaram o DeNegrir - Coletivo de Estudantes Negros da UERJ, o grupo batizador do ponto fundamental e inspirador do nome da respectiva pesquisa: a continuidade afrocentrada.

Agradeço aos produtores musicais e artistas que fizeram parte dessa formação. Meu parceiro Thiago Ultra e a todo bonde do QG do Horizonte. Meu professor de produção musical Goribeatzz. Renato e DJ Bon.Ecko, da ONG CRIA, com suas aulas de DJ.

Agradeço ao Fórum Latino - Americano de Educação Musical (FLADEM) e ao Conservatório Brasileiro de Música (CBM), sobretudo a Adriana Didier.

Agradeço a meninada da Batekoo, Maurício "Fresh Prince da Bahia" Sacramento, Artur Santoro e toda a sua equipe da Escola B.

Agradeço ao corpo discente e docente dos cursos superiores de música da UNIRIO (Instituto Villa-Lobos) e da UFRJ (Escola de Música), as pessoas e lugares de possibilidades com a cultura e política em favor de uma educação humanista.

Agradeço a Samuel Araújo, meu xará, que tanto admiro.

Agradeço a Roberto "Woly" Marinho, que se comprometeu comigo no projeto "A Laje é Nossa" (Rio Parada Funk).

Agradeço meu parceiro Pedro Siqueira, por comprar minhas propostas com seus negros registros fotográficos.

Agradeço a produtora Etnohaus e a seu corpo produtor da residência artística em 2023: obrigado Sandra Oliveira, Lina Miguel, Eduardo Lacerda, Débora Brasil, Nana Orlandi e Pedro Rondon!

Obrigado Pablo Mattos, pelos toques e acolhimento com as primeiras formas do respectivo texto.

Obrigado João Silva, grande intelectual e Assistente Social, quem fez eu voltar no primeiro ponto de onde comecei academicamente, e me fez perceber, como Sankofa, que posso voltar para onde já disse "a deus, adeus".

Obrigado Tropical Urbanos, a banda musical que formei com Ajani, Jéssica Ayo, Jay V., Caio Brandão, Nigga Albuquerque e André.

Agradeço a Antonia Gama, amiga importante nessa trajetória como parceira intelectual.

Agradeço ao meu produtor, Matheus "Beiblade" Cogli, meu primeiro sócio musical.

Agradeço ao Rafa Eis, meu irmão, camará, a pretura da UERJ na arte e na solidariedade.

Obrigado Jay Preto e Marcos "Marquinhos" Vinícios de Souza, o audiovisual que me fez/faz trilha-sonora.

Obrigado a Nélida Capela, curadora e parceira que contribuiu com meu esforço e trabalho no período de Pandemia.

Agradeço Millen Carvalho, grande parceiro no período de Pandemia, e quem me representa academicamente.

Agradeço a força e a amizade do rapper O Nome Não Importa, Onni, que conheci no período de escrita.

Obrigado Edilano, pela confiança nas ideias e técnicas com o cinema/ a vida.

Obrigado Renato "Art Dread-Maker", que, com sua amizade, tanto cuida da minha cabeça.

Obrigado para meus amigos do hip-hop de São Paulo, suas ternuras e gentilezas: um salve para DJ Comum e DJ Fill (Combo Sujo).

Agradeço especialmente às 11 fruições funkeiras entrevistadas para esta pesquisa. Carlos do Complexo, Renata Prado, Leonardo Moraes, Mayara de Assis, Caio Luiz, MC 2R, Robin Rude, Taísa Machado, Iguinho Imperador, Mateus Aragão, DJ Grandmaster Raphael e Emílio Domingos: obrigado!

Agradeço à minha mãe de santo, dona Rosa, e a todos e todas Orixás, que me deram força e esperança para o futuro deste trabalho.

"Chora agora, ri depois!"

*KL Jay, na música "Vivão e Vivendo" (álbum "Nada como um Dia após o Outro Dia"
[2002], do Racionais MC's).*

RESUMO

LIMA, Samuel da Silva. *Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrida do funk carioca*. 2024. 140 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

"Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrida do funk carioca" é uma pesquisa no fundamento do Atlântico negro entre África, Estados Unidos, com o foco central no Brasil, por dentro da música funk carioca como cultura afro-brasileira (NASCIMENTO, 2016; MOURA, 2019). Durante os diferentes processos de Globalização (SANTOS, 2006; SANTOS, 2006), em um método interdisciplinar com história, antropologia, sociologia e etnomusicologia (ARAÚJO, 2013; WISNIK, 2017; BECKER, 2008), a fruição funkeira é invocada na análise de experiências do tempo espiralar (MARTINS, 2021), os efeitos de contínuas resistências vinculadas na diáspora (GILROY, 2012). Mediações e buscas advindas do Movimento Black Rio (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016), a fruição funkeira é apresentada na contínua identidade musical negra, eletrônica, periférica, jovem, capaz de provocar o Poder Negro (TURE, 2017; TURE & HAMILTON, 2021) pelo quilombo (NASCIMENTO, 2019; NASCIMENTO, 2018) da favela (CAMPOS, 2011) como pretuguês (GONZÁLEZ, 2018), tal como é na sua composição estética avinda do rap (ROSE, 2021). Campo de sonoridades contextualizadas por conservadas perseguições moralistas e policiais, o cotidiano na dimensão racista (FANON, 2008, 2022) e genocida do Brasil (VIANNA, 1997; BATISTA, 2013; LOPES, 2010; FACINA, 2013), temos o funk carioca como antirracista, quando posicionamos a fruição funkeira na perspectiva do Movimento Negro Educador (GOMES, 2017). No fim, através de narrações sobre o funk carioca, entrevistamos individualmente fruições funkeiras, sejam elas artistas ou não, do Rio de Janeiro ou não, onde todas abordaram certa educação de valores civilizatórios afro-brasileiros (TRINDADE, 2005).

Palavras-chave: fruição funkeira; diáspora; Atlântico Negro; Poder Negro; quilombo.

ABSTRACT

LIMA, Samuel da Silva. *Theory on funkeira enjoyment: a denigrated analysis of funk carioca*. 2024. 140 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

"Theory on funkeira enjoyment: a denigrated analysis of funk carioca" is a research into the foundations of the black Atlantic between Africa and the United States, with the central focus on Brazil, within carioca funk music as an Afro-Brazilian culture (NASCIMENTO, 2016 ; MOURA, 2019). During the different processes of Globalization (SANTOS, 2006; SANTOS, 2006), in an interdisciplinary method with history, anthropology, sociology and ethnomusicology (ARAÚJO, 2013; WISNIK, 2017; BECKER, 2008), funkeira enjoyment is invoked in the analysis of experiences of spiraling time (MARTINS, 2021), the effects of continuous resistance linked in the diaspora (GILROY, 2012). Mediations and searches arising from the Black Rio Movement (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016), funkeira enjoyment is presented in the continuous black, electronic, peripheral and young and musical identity, capable of provoking Black Power (TURE, 2017; TURE & HAMILTON, 2021) by the quilombo (NASCIMENTO, 2019; NASCIMENTO, 2018) from the favela (CAMPOS, 2011) as pretuguês (GONZÁLEZ, 2018), as is the case with its aesthetic composition coming from rap (ROSE, 2021). Field of sounds contextualized by preserved moralistic and police persecutions, everyday life in the racist (FANON, 2008, 2022) and genocidal dimension of Brazil (VIANNA, 1997; BATISTA, 2013; LOPES, 2010; FACINA, 2013), we have carioca funk as anti-racist, when we position funkeira enjoyment from the perspective of the Black Educator Movement (GOMES, 2017). In the end, through narrations about Rio funk, we interviewed individual funk fans, whether they were artists or not, from Rio de Janeiro or not, where they all addressed a certain education in Afro-Brazilian civilizing values (TRINDADE, 2005).

keywords: funkeira enjoyment; diaspora; Black Atlantic; Black Power; quilombo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - QR Code de um set experimental de síntese sobre todo esse trabalho	15
Figura 2 - Capa de um álbum do DJ Grandmaster Raphael	39
Figura 3 - Parte da obra "Relíquia das relíquias: 3500 BPM depois de Cristo" de Thaís Iroko	44
Figura 4 - Imagem de Wilson Simonal e bailarinas com James Brown	55
Figura 5- Imagem de funkeiros curtindo o baile no Rio Parada Funk 2023.	70
Figura 6 - Crianças dançando funk carioca na favela da Cidade Alta (Rio de Janeiro, 2014)	79
Figura 7 - Crianças bate-bola no baile funk da turma Legalize de Rocha Miranda (Rio de Janeiro, 2022)	90
Figura 8 - QR Code com um pouco mais de algumas entrevistas em áudios	100
Figura 9 - Família funkeira no Rio Parada Funk de 2023	123
Figura 10 - Fio de conta de Exu em funkeiro no Rio Parada Funk de 2023	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O ATLÂNTICO NEGRO COMO METODOLOGIA PARA CONHECERMOS A FRUIÇÃO FUNKEIRA	17
1.1 O que é fruição funkeira	17
1.2 Lu-fuki, funky e funk: a história do funk(y) pelo Atlântico negro	39
2 DA HISTÓRIA DO FUNKY NOS ESTADOS UNIDOS PARA UMA HISTÓRIA DENEGRIDA DO FUNK CARIOCA	46
2.1 A história do funky dos Estados Unidos para o mundo	46
2.2 A história negra do funk no Brasil	55
3 TEORIA SOBRE A FRUIÇÃO FUNKEIRA: O FUNK CARIOCA EM UMA COSTURA ENTRE QUILOMBO, CULTURA AFRO-BRASILEIRA E O HIP-HOP ATRAVÉS DO RAP	72
3.1 A relação do funk carioca com o quilombo	72
3.2 O funk carioca e o pretuguês: uma costura da fruição funkeira com o hip-hop através do rap na cultura afro-brasileira	79
4.1 O que fazer com o que se sabe fazer? Apresentando as fruições funkeiras antes das entrevistas	92
4.1.1 Carlos do Complexo	92
4.1.2 Renata Prado	93
4.1.3 Leonardo Moraes	94
4.1.4 Mayara de Assis	94
4.1.5 Caio Luiz	95
4.1.6 MC 2R, Robin Rude	95
4.1.7 Taísa Machado	96
4.1.8 Iguinho Imperador	96
4.1.9 Mateus Aragão	97
4.1.10 DJ Grandmaster Raphael	98
4.1.11 Emílio Domingos	98
4.2 As perguntas para as fruições funkeiras	98
4.3 Reflexões e entrevistas com as fruições funkeiras apresentadas	100

ELABORANDO CONCLUSÕES PARA CONSIDERAR DIÁLOGOS: UMA GUIA	
FUNKEIRA.....	124
BIBLIOGRAFIA.....	128
ANEXOS (PLAYLIST GERAL).....	135

INTRODUÇÃO

Texto para divulgar a música funk carioca como trajetória criadora de terreno social, "Teoria sobre a fruição funkeira: uma análise denegrada do funk carioca" é uma pesquisa transdisciplinar, comprometida na jornada de conhecimentos e formas caóticas polifônicas da rua.

Doutorado em Educação, nossa produção intelectual troca conclusões findas por um caráter contínuo, relacionado aos processos mutáveis, as possibilidades pelas experiências do entendimento, um arcabouço de teoria para inspirar (mais) estudos sobre o funk na cultura do Brasil, a partir da cidade do Rio de Janeiro.

Na escrita realizada como se estivéssemos compondo uma música, onde, no fim de cada subcapítulo acontece a divulgação de 1 (uma) imagem para representar o que foi dialogado no mesmo, a teoria é efetuada na conjuntura textual de livros, artigos, notícias, filmes documentários, leis, entrevistas e, claro, de uma variedade musical negra.

Aqui, a intenção é oferecer ideias para pensarmos e estudarmos os efeitos do funk carioca como obras socialmente produzidas, onde uma surge dentro da outra, em um múltiplo de diferentes lugares e culturas negras.

“É som de preto, de favelado/ Mas quando toca ninguém fica parado”. No caráter simultaneamente rítmico e/ou arrítmico do mundo (WISNIK, 2017), o texto, em certos momentos, irá mencionar músicas¹, algumas delas por seus versos, assim como fizemos agora com a “Som de Preto” (2005), uma composição dos MCs Amilcka e Chocolate, a primeira citação para defender a proposta sobre a letra, a oralidade, a linguagem e a palavra funkeira.

Para tanto, nossa teoria não exige dos leitores e das leitoras conhecimentos prévios do funk carioca, pois é apontado pela sua história, na hipótese da formação dessa música como cultura afro-brasileira. Seja com o público-alvo ou para a participação de sua construção, já que também conversamos com gente funkeira, o foco do texto está na vida interessada pelo funk carioca; contudo, o texto também oferece disposições para leituras pesquisadoras, musicistas, de dançarinos e dançarinas, criadores e criadoras da arte pelos movimentos políticos [ativistas], educadores e educadoras das relações étnico-raciais, antirracistas, culturalistas e suas interfaces.

¹ Segue a playlist completa com as músicas mencionadas durante o texto. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrQ7wzZ-T_G825y6oZQzO73FUOOUb5y9K>. Acesso em: jun. de 2024.

E no primeiro capítulo, lançamos a ideia da fruição funkeira, o conceito para pensarmos sobre as variadas experiências e trajetórias da música funk carioca, a identificação ocorrida por diferenças e/ou pluralidades reveladoras do "discurso de ódio" vivido pela cultura afro-brasileira, quando quem faz ou se interessa por esse fenômeno comumente sofre discriminação. Em olhares sobre o funk carioca, neste início de estudos observamos a fruição funkeira a partir da soma de 6 (seis) abordagens que provocamos como conceitos, no objetivo de abrir para mais conceitos: práxis sonora, de Samuel Araújo (2013); tribos urbanas, de Michel Maffesoli (2004); diáspora, de Paul Gilroy (2012); tempo espiralar, de Leda Maria Martins (2021); axé, de Maria Beatriz Nascimento (2018); e quilombismo, de Abdias Nascimento (2019).

Ainda no primeiro capítulo, seja na ideia de reputação e difamação, ou no tornar-se pessoa negra, o denegrir será provocado para pensarmos como o discurso cultural do Atlântico negro (THOMPSON, 1983; GILROY, 2012) é realizado na transfiguração da música popular através das pessoas negras, fora dos conservatórios e dentro das relações mundanas.

Com o segundo capítulo acontece a história do funky (THOMPSON, 1983) para o funk no Brasil, abordando sua trajetória na soul do Estados Unidos para o mundo, a causa e o efeito de escutar, cantar e/ou dançar funk carioca (VIANNA, 1997). Aquilo que acontece no mundo em Globalização (SANTOS, 2006, 2006), o que evidencia um percurso da importância das vidas negras pelo Poder Negro (TURE, 2017), provocaremos a geração do Movimento Black Rio como marca das juventudes negras do Brasil (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016, p. 98). Nesse momento, nos anos de 1970, observamos a vida funkeira em formação como juventudes negras que lutavam pela democracia, batendo de frente com a Ditadura Militar (BATISTA, 2013). Logo depois, durante os anos de 1980 até aos dias de hoje, o funk carioca entra em conflito pelas relações antirracistas a partir da favela (LOPES, 2010; FACINA, 2013).

Afirmada na identidade reverberada com o vernáculo negro (HOOKS, 2017) advindo do Poder Negro (TURE & HAMILTON, 2021), o terceiro capítulo trata a formação do funk carioca como quilombo (NASCIMENTO, 2018; MOURA, 2020), uma cultura afro-brasileira (NASCIMENTO, 2016) possível de ser pensada como produtora de pretuguês (GONZÁLEZ, 2018). Nesse sentido, na comunicação através do rap, a perspectiva do funk carioca será costurada como parte do movimento hip-hop (ROSE, 2021), a contemplação da vida funkeira como continuidade negra pela arte (NASCIMENTO, 2019).

No quarto capítulo apresentaremos 11 (onze) fruições funkeiras e suas entrevistas: a identidade cultural e compreensão da polissemia cotidiana, essas criminalizadas no fluxo contra-hegemônico presente na certa continuidade histórica, sobretudo no ser pessoa negra. Nesse momento, a fruição funkeira foi observada como fenômeno do ser negro para descartar

a supremacia branca, já que, “no caso do negro (...) ele não" teria "cultura", pois não teve "civilização, nem ‘um longo passado histórico’” (FANON, 2008, p. 46).

As considerações finais irão mostrar o funk carioca como música de valores civilizatórios afro-brasileiros (TRINDADE, 2005), de resistências culturais marginalizadas, por terem, pela oralitura (MARTINS, 2021), a diáspora (GILROY, 2012) do Poder Negro (TURE, 2017; TURE & HAMILTON, 2021), inscrita na conjuntura da favela como quilombo (NASCIMENTO, 2018, CAMPOS, 2011), realizado pelo pretuguês (GONZÁLEZ, 2018).

Nas múltiplas transformações sonoras do funk carioca, iremos observar o transcender de reflexões limitadas, divulgadoras de um humanismo que preza a "consciência humana" pela emancipação na igualdade racial, quando Frantz Fanon (2008), por exemplo, nos guia para compreendermos as relações sociais desracializadas: a cor da pele como aquilo que deixa de ser marcador estrutural, para ir nas lutas mais imediatas, emergentes, necessárias do momento.

Provocando o solo educativo da cultura e política, a "Teoria sobre a fruição funkeira", agora, irá oferecer estudos para pensarmos o Brasil em certa genealogia funkeira, a cultura afro-brasileira que acontece a partir da música negra desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro, o certo fluxo da continuidade histórica sobre o ser negro no mundo.

Antes do primeiro capítulo, deixamos, após esse parágrafo, o QR Code de uma síntese sonora experimental e musical, com a participação de Taísa Machado e DJ Grandmaster Raphael, uma parte da fruição funkeira entrevistada, para provocarmos o esforço de uma teoria capaz de formar um negro conceito, este desbravado e consolidado por contínuas mixagens de outros (negros) conceitos: a fruição funkeira.

Figura 1 – QR Code de um set experimental de síntese sobre
todo esse trabalho



Legenda: Foto feita pelo próprio autor
Fonte: LIMA, 2024

1 O ATLÂNTICO NEGRO COMO METODOLOGIA PARA CONHECERMOS A FRUIÇÃO FUNKEIRA

1.1 O que é fruição funkeira

Penetração no modo monológico, individual a partir do pessoal, a fruição funkeira é a identificação localizada pelo escutar música funk carioca.

Na intenção de construir uma possibilidade teórica-metodológica para pensarmos e falarmos sobre o funk carioca, oferecemos a fruição funkeira como conceito mixado por uma variedade de outros conceitos. O primeiro deles é a práxis sonora, o que Samuel Araújo (2013, p. 33) oferece como ferramenta investigativa musical interdisciplinar e multidisciplinar.

No escutar para construir o texto, a práxis sonora torna-se um ato desenvolvidor de críticas sobre as sonoridades, desde “um determinado código musical aos instrumentos mais propriamente materiais de produção sonora”, suas formas “idealistas e conservadoras” (ARAÚJO, 2013, p. 33).

Segundo Samuel Araújo (2013), a práxis sonora procura o aspecto político na eventual interferência de algo externo, através de presenças que se deslocam nos fluxos sonoros do cotidiano, a posição estratégica para superação efetiva na alienação, o que desmobiliza o social cultural. No interrogar ou explicar de dilemas ocorridos por relações sociais, Araújo propõe a práxis sonora como via de um trabalho intelectual colaborativo, inclusive (também) por instâncias não acadêmicas, o que institucionaliza o envolvimento no pensar articulado entre trabalho acústico, poder e política.

Procurava-se, assim, transcender associações, ainda que generosamente flexíveis, ao termo “música” ou a outros que lhe são correspondentes, concentrando-me numa totalidade que: 1- enfoca estrategicamente o trabalho acústico, ou o aspecto sonoro da atividade prática humana em sua ligação orgânica com outros aspectos dessa mesma atividade geral, e, particularmente, sua dimensão política, isto é, de ação que propõe alianças, mediações e rupturas; e 2- integra o que aparece frequentemente no meio acadêmico, e notadamente em instituições que lidam de algum modo com matéria musical ou sonora, como categorias de conhecimento distintas ou mesmo estanques (teoria e prática, som e sentido etc.). Assim, por meio da categoria práxis sonora enfatizo a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro, como esta se apresenta, muitas vezes de modo sutil ou imperceptível, no cotidiano de indivíduos (músicos amadores ou profissionais, agentes culturais, empreendedores, legisladores), grupos (coletivos de músicos, públicos, categorias profissionais), empresas e instituições (por exemplo, sindicatos, agências governamentais e não-governamentais e escolas), tomando como pano de fundo a política e as lutas pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje. Neste quadro, merecem particular atenção os desafios enfrentados por movimentos sociais opostos às diversas formas de práxis

sonora que legitimam um status quo concentrador de recursos e reprodutor de desigualdades. (ARAÚJO, 2013, p. 35).

Na divisão de 2 (dois) pontos da totalidade para se pensar com e na música, Samuel Araújo propõe a práxis sonora como articulações nos discursos, ações e políticas sonoras. O primeiro ponto seria o trabalho acústico no aspecto sonoro de atividades gerais da política, suas mediações culturais e rupturas sociais, as diferentes emancipações. O segundo ponto de Araújo e sua práxis sonora está na crítica sobre a separação da teoria e prática na categoria musical. Sejam realizadas por musicistas, ou pelo próprio cotidiano que apresenta outras relações musicais, individualmente e/ou em grupo, a práxis sonora é capaz de apresentar os conflitos e confrontos que fundamentam as situações vividas nas lutas sociais.

Desta forma, temos a práxis sonora como atividade para evidenciar e analisar o funk carioca na identificação e criação de diferentes compreensões, essas presentes nas vivências funkeiras, ou então, com quem tem a trilha sonora associada às marginalizações, criminalizações, desigualdades e exclusões, durante as revelações de suas fruições.

MCs Naldinho e Renato (1995) podem exemplificar a fruição funkeira com uma música chamada "Entre Morros e Favelas":

"Banco de sangue na cidade a fila é grande
Só tem favelado querendo sangue doar
A humildade é nossa arma preferida
Nós temos pouco, mas queremos ajudar
Ainda digo que no morro e na favela
Só mora pobre, mas só mora sangue bom
Falando claro, a vida aqui é um barato
E todos nós que moramos somos irmãos"
"Entre morros e favelas" (MCs Naldinho e Renato, 1995).

Futurista, as fruições funkeiras dos MCs Naldinho e Renato já cantavam que o funk carioca é feito por vidas solidárias, doadoras de sangue, que vem da humildade da favela, do morro, do associativismo negro cotidiano, portanto, das relações sociais. A cantora Ludmilla é a prova disso, ao fazer história no funk carioca com seu show "Numanice", quando transformou a campanha do mesmo em doação de sangue; e, em² "2021, a funkeira se tornou embaixadora

² Antes de referenciar a informação sobre a cantora Ludmilla, é importante dizer que outros funkeiros e funkeiras ganharam a mesma congratulação pelo projeto Funkeiros Sangue Bom, a reunião para a doação de sangue de três em três meses. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/rj1/video/um-grupo-de-funkeiros-se-reune-a-cada-tres-meses-para-doar-sangue-no-hemorio-9954368.ghtml>>. Acesso em jul. de 2024.

do Hemorio e já havia recebido a medalha Pedro Ernesto, conhecida por ser a maior honraria do município do Rio de Janeiro."³.

Essa lógica do funk carioca como efeito justificado por coisas boas, do "bem", não é elaborada aqui para provocarmos tal fenômeno no messianismo judaico-cristão e etnocida cultural, que nega a violência, sobretudo quando ela aparece na narração musical com os assuntos sexo, crime e drogas. O que de fato desejamos trazer com essa música é que, comumente, o funk carioca é posicionado na ojeriza cultural, formada em uma sociologia dos sentidos do mal, uma espécie de pensar e ser como trabalho de vida; um social possível em experiências, inclusive quando a mesma ocorre também pelo entendimento contraditório dos fenômenos (MAFFESOLI, 2004). Esse surgir pelo sentir, presente no funk carioca, é a sua sintonia que gera época - por exemplo, quando pensamos Rio de Janeiro e anos de 1990, uma de suas culturas, o funk carioca, será exaltada como forma do mal, ao mesmo tempo que se segue durante várias gerações, o que se desenvolve em certa proporção de caráter nacional⁴.

Para Michel Maffesoli (2004) esses sentidos do mal trocam as limitadas produções pelo "pensamento do ventre", a localização de vivências feitas pelo tudo e/ou o contra-tudo.

Este prometeísmo moderno vem sendo sucedido pela figura mais complexa de Dioniso. Hedonismo generalizado. Selvageria latente. Animalidade serena. Também aqui, furiosa ou calmamente, mas sempre com obstinação, a pessoa plural se afirma. A pessoa composta ("eu é um outro"), antagônica, contraditória. Esta inteireza dionisíaca implica o "mal". Como acontece frequentemente, a música, os filmes, a pintura e a coreografia evidenciam claramente esta implicação. Com efeito, na ideologia do homo oeconomicus, o fato de o indivíduo ter sido analisado com o pivô auto-suficiente da sociedade acabou fazendo com que fosse eliminada ou pelo menos postulada a superação da imperfeição. Em contrapartida, a reafirmação da pessoa plural num mundo policultural tende a integrar o mal como um elemento entre outros. Ele poder ser vivido, tribalmente - e, com isto, 'homeopatar-se', tornar-se mais ou menos inofensivo. Cabe supor que uma parte dos problemas dos professores nos colégios considerados problemáticos decorre de sua propensão a ver uma turma como uma soma de indivíduos que precisam ser aperfeiçoados, e não como um grupo com suas dificuldades, mas também com suas potencialidades coletivas. (MAFFESOLI, 2004, p. 15-16).

"Ludmilla é homenageada com Medalha Tiradentes, maior honraria do Rio de Janeiro". Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/ludmilla-e-homenageada-com-medalha-tiradentes-maior-honraria-do-rio-de-janeiro.7134b276b7ac56f40e08ca5016388ed0up3mw6i3.html>>. Acesso em: jun. de 2024.

³ "Ludmilla é homenageada com Medalha Tiradentes, maior honraria do Rio de Janeiro". Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/gente/ludmilla-e-homenageada-com-medalha-tiradentes-maior-honraria-do-rio-de-janeiro.7134b276b7ac56f40e08ca5016388ed0up3mw6i3.html>>. Acesso em: jun. de 2024.

⁴ Abordaremos mais profundamente sobre o desenvolvimento do funk do Brasil como funk carioca durante o segundo capítulo.

Michel Maffesoli pensa, no ar do tempo, no ambiente, no cotidiano, a vida como uma obra de arte, quando ela é feita por grandes encontros, sejam musicais, do cinema, dos esportes... logo, o que mostra certo retorno de fantasias, fantasmagorias, encantamentos. Pensando o mal como social dionísico, a referência na divindade grega Dionísio, que tem, por exemplo, a festa e a sensualidade como sentidos para as formas do viver, Maffesoli aborda o sentir da fruição como experimentação e sentimentos compartilhados na sensibilidade estética comum. Relacionamento, sociedade, indivíduo-sociedade, Maffesoli reflete sobre a pluralidade e movimentos, onde, tribalmente, surgem, continuamente, na formação de grupos e redes que fazem e se desfazem, a contemplação de perspectivas multiculturais, instituídas pela matriz que fervilha a pós-modernidade⁵.

Ao explicar que, antes do século XX, a modernidade ocorre para racionalizar a existência; e, durante o século XX, a força (pós) moderna ocorre na volta da diversidade pelas formas de imagens, aquilo que não apenas vemos, mas, antes, nos faz vibrar, Michel Maffesoli (2004) mostra a condição social, não como um solo fértil para construção de vínculos profundos, sólidos uns com os outros, ou de grandes narrativas ideológicas. E, do fim do século XX para o século XXI, acontece o estabelecer de padrões, as condutas e comportamentos impostos pela sociedade; concomitantemente, surge o contraponto nas contestações sobre os sistemas de padronização da conduta de comportamento, seja por questões de raça, gênero, classe social, sexualidade, estética, essas que criticam e mostram o desejo de ser presente no que se defende (MAFFESOLI, 2004).

Nesse sentido, Michel Maffesoli (2004) percebe que a sociedade pós-moderna não é algo que mostra base, e sim uma fragmentação, pois tais atitudes agem além de uma ideologia contestadora crítica e social própria de sua raiz. Para Maffesoli, além do bem e do mal, as tribos urbanas provam algo através da identificação, o que surge no sentimento de (auto) exclusão, comumente presente nas culturas jovens.

Onde o comungar é mais importante que a individualidade, isso porque a solidariedade, o vínculo, o elo existente entre seus membros é retroalimentado pelos rituais constantemente compartilhados, Michel Maffesoli (2004) tem as festas raves como exemplo de tribos urbanas, e mostra que, mais do que um forjamento de identidades, essas ocorrem no gosto pela música e por dançar, baseados em fluidez, flexibilidade e diferentes laços tradicionais.

⁵ Lançamos a ideia de pós-modernidade como contexto do autor que citamos, assim como o momento quando o funk carioca ocorre. Temos ressalvas com tal termo e/ou conceito, contudo, consideramos certo desenho epistêmico dos estudos antropológicos de Michel Maffesoli (2004), sobretudo com a música eletrônica.

Para compreender os fenômenos sociais em ação nos dias de hoje, é necessário mudar de perspectiva; não mais criticar, explicar, mas compreender, admitir. Sem nos determos novamente no mesmo ponto, além das representações, filosóficas e políticas, cuja saturação é evidente, é preciso apresentar fenomenologicamente o que acontece. Sugerir a matéria prima deste enigma que é o mal. Não por meio de um estetismo barato, mas para capturar a inteireza dos fenômenos que estão em primeiro plano na cena social. Ainda que seu nome seja variável — Estado, Indivíduo, Deus, Contrato etc. —, nunca faltarão advogados de Deus. *Opportet haereses esse*, é preciso que haja alguns advogados do diabo. (MAFFESOLI, 2004, p. 20-21).

Michel Maffesoli aborda o jeito de falar, andar, se vestir, frequentar e/ou ser de certos espaços, o trajeto de corpos abarcados no teor das tribos urbanas, o conceito para debater as práticas e lugares comuns, esses feitos através de palavras e essências próprias, mesmo que estas já sejam conhecidas e comumente julgadas: é a parte do diabo, ou as possibilidades no efeito de identidades denegridas; o que é fortalecido durante repetições de pertencimento.

Nesse sentido, é importante dizer que a palavra “denegrir” é correntemente usada em atitudes racistas, transformando a palavra negro em sinônimo de algo ruim. Na ideia de reputação, usado como difamação, o denegrir, aqui, antes de tudo, é pensado como tornar-se negro ou negra e, nesse sentido, é importante dizer que tal expressão ficou conhecida em nossas leituras pelo coletivo que, em 2005, foi batizado com o mesmo nome, DeNegrir: o Grupo de Estudos Tornar Ser Negra e Negro, realizado pelo alunato negro da UERJ e ex-estudantes negros e negras da terceira turma de cotistas da mesma universidade. Pautando discussões e ações em prol da comunidade negra e seu recentramento com a África, o DeNegrir segue no acolher as pessoas negras da UERJ⁶.

Feituras coletivas, em massa, nos cotidianos de quem, por exemplo, vive as relações jovens, mesmo após a idade (MAFFESOLI, 2004), frisamos o denegrir nas formas negras de atitudes presentes pelas tribos urbanas. Em nossos estudos do funk carioca com vivências em tal fenômeno, buscaremos compreender suas formas como jovens além de processos etários, seguindo no contexto sócio histórico de culturas negras da rua, tal como a produção de forças que agem fora das conformações e delimitações biológicas, sociais e psicológicas (LIMA, 2022).

Assim, temos Michel Maffesoli (2004) para pensarmos sobre o comportamento juvenil como aquele que reúne certo hedonismo encarnado, a busca por prazer em ser, a desenvoltura

⁶ Entrevista com Fábio Tavares, o Fabão, grande liderança negra do Rio de Janeiro, e um dos fundadores do coletivo DeNegrir. Segue em "FACES NEGRAS: Fábio Tavares conta como foi transformar a universidade para receber alunos cotistas". Disponível em: <<https://g1.globo.com/g1-15-anos/noticia/2021/09/12/faces-negras-fabio-tavares.ghtml>>. Acesso em: set. de 2024.

ocorrida em certos valores autênticos, estabelecidos por um novo ethos⁷ social, as outras morais.

Diante da revolução tecnológica e sua repercussão na organização produtiva e simbólica da sociedade, o funk oferta um consumo cultural de discurso corpóreo, o que ocorre no sentido e especificidade do mundo juvenil, contudo, que seguem para além dos limites da idade. Isso implica em uma inscrição denegrada, resultantes da história e que variam de acordo com as fruições funkeiras, sendo essas a atuação de transfiguração do político, quando a energia juvenil deixa de ter como objeto a reivindicação, o projeto, a história, e passa a se consolidar no momento, no instante, nas festas, a "solidariedade na urgência", sem precisar "de uma tradução política abstrata" (MAFFESOLI, 2004, p. 19).

Quem não é mais jovem e segue pelos ouvidos e/ou por outras complexidades corporais, soam pelo lado do caos atravessador de gerações, o que apela para as emoções e instintos de uma comunicação com as juventudes. E a fruição funkeira são as várias trajetórias atravessadas pelo funk carioca, a música reveladora de diferenças e/ou pluralidades, o que acontece, sobretudo, a partir dos anos de 1990.

Geracional, o caos do funk carioca segue no tornar-se negro e negra presente na vida brasileira (NASCIMENTO, 2016,) e, empiricamente, enxergamos a fruição funkeira como aquilo que revela o "discurso de ódio"⁸ vivido pela cultura afro-brasileira (MOURA, 2019; NASCIMENTO, 2019 ; NASCIMENTO, 2018), quando quem faz ou se interessa por esse fenômeno, comumente sofre marginalização, discriminação, exclusão e racismo (FACINA, 2009, 2013; BATISTA, 2013; LOPES, 2010).

Para explicar o que foi oferecido até aqui, podemos comentar quando "os pobres vão à praia"⁹ na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, pois tal agenda de lazer, desde os anos de 1990, acabam sendo considerados como arrastão¹⁰, e mostra a continuidade e a atualidade sobre

⁷ As características de um grupo humano, suas diferenças sociais e culturais.

⁸ Conjunto de ações com teor intolerante direcionadas a grupos, na maioria das vezes, minorias sociais (pessoas negras, mulheres, LGBTs, gordos/as, pessoas com deficiência, imigrantes, dentre outros). Segue documento do Senado sobre o assunto. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/52/207/ril_v52_n207_p143.pdf. Acesso em: jun. de 2024.

⁹ Expressão retirada do "Documento Especial - Os Pobres Vão à Praia". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kOzGFJZZVe8&t=5s&ab_channel=DocumentoEspecial. Acesso em: jun. de 2024.

¹⁰ O arrastão é uma manifestação violenta, na qual jovens, em bando e em movimento, levam consigo objetos de outrem. Veja na matéria "Correria em arrastão na praia da Barra, no RJ I Jornal da Noite". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8h6vCvspBHA&ab_channel=BandJornalismo. Acesso em: jun. de 2024.

as juventudes negras funkeiras Brasil afora. O rolezinho¹¹, neologismo para falar dos encontros funkeiros e periféricos em praças, parques públicos e shopping centers, marcados pelas redes sociais online por dezenas de jovens da cidade de São Paulo, é um outro exemplo, marcando a vida funkeira paulista na segunda década dos anos 2000¹², ainda por tratamentos parecidos com os encontros e pertencimentos do funk carioca. E, entre um tempo e outro, um lugar e outro, na cidade do Rio de Janeiro, na cidade de São Paulo, ou em outras partes do Brasil, se segue as discriminações racistas, marcadoras da vida funkeira como alvo.

A palavra funkeira, o que acontece pela língua na dinâmica da música funk carioca, é texto e contexto, disposição e condição, memória e o amanhã. E falar da fruição funkeira é falar das vidas negras: a identidade cultural e compreensão a partir da perspectiva denegrada pelo mundo; o exclamar “Somos todos iguais!” que esconde a heterogeneidade reveladora dos diferentes lados negados.

É importante dizer que o funk, em si, extrapola qualquer classificação. Nesse contexto, o funk começa a surgir de cada lugar do seu próprio jeito, o que, no Brasil, ocorre na conjuntura negra fervorosa, as demandas e conflitos das gerações na soul music [música soul], a black music [música negra] norte-americana¹³, que é ouvida pelos movimentos sociais dos anos de 1970, principalmente na relação carioca negra e periférica.

Diante das mudanças políticas do fim dos anos de 1980, e com os saberes adquiridos após várias tentativas de seu fim, o funk carioca consolida-se como cultura independente, e se auto-sustenta entre antropofágicas tecnologias, sobretudo depois da internet dos anos 2000. Mas, seguiremos por partes.

Música que começa fora dos conservatórios musicistas, o funk carioca é popular, e faz parte de culturas que bagunçam a história, quando nos convence que as certezas e/ou o que sabemos não é tudo. Paul Gilroy (2012) oferece essa ideia de música e história como culturas viajantes, essas capazes de comunicarem sobre gente escravizada no século XIX, a informação necessária para se pensar sobre a diáspora ocorrida a partir do século XX.

¹¹ Não é o rolezinho considerado pelo jornalismo da Rede Globo de Televisão do Rio de Janeiro, que denomina "rolezinho" os grupos de dezenas e centenas de motoqueiros cariocas que circulam durante as madrugadas. "Rolezinhos e discriminação social: No fim de 2013 e início de 2014, os rolezinhos tornaram-se tema de um debate nacional, trazendo à tona novamente a questão da discriminação social". Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/rolezinhos-discriminacao-social.htm>>. Acesso em: jun. de 2024.

¹² "Profissão Repórter Rolezinhos do Funk Matéria Completa 22/04/2014". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m-ra8K0Hadc&t=15s&ab_channel=TiBa>. Acesso em: jun. de 2024.

¹³ Iremos falar mais desse assunto no capítulo 2.

Assim, invocamos outro conceito caro para pensarmos a fruição funkeira, a diáspora, o que Paul Gilroy (2012) explica:

Esta lúgubre narrativa leva de toda forma ao fascismo, com seus distintos mitos de renascimento nacional após períodos de fraqueza e decadência. Quero enfatizar que a diáspora desafia isto ao valorizar parentescos sub e supranacionais, e permitindo uma relação mais ambivalente com as nações e com o nacionalismo. A propensão não-nacional da diáspora é ampliada quando o conceito é anexado em relatos anti-essencialistas da formação de identidade como um processo histórico e político, e utilizado para conseguir um afastamento em relação a ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. Ao aderir à diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada a contingência, à indeterminação e ao conflito. (GILROY, 2012, p. 19).

Na diáspora, a lógica colonial acabou com línguas e conhecimentos transmitidos por elas. Tamanha situação faz surgir outras línguas branco-europeias impostas ao corpo escravizado. E, para Paul Gilroy, tal dinâmica revela a diáspora como contexto de certo fascismo presente entre os mitos de renascimento nacional, assim como no desafio de permitir incertezas de outras nações e nacionalismos: um lugar de contingência, o que não se prevê sua ocorrência; e, se acontecer, ocorre sem controle. Expatriação, identidade, política e cultura comunicam sobre a diáspora, o que, de fato, é capaz de mostrar tudo além do oficializado.

Quando frisa a contradição social negra, e segue sua pesquisa provocando o mar como o lugar iniciador cultural da dupla consciência, Paul Gilroy (2012) realiza um excelente estudo com o historiador William Edward Burghardt, o “WEB” Du Bois, o autor do clássico “The Souls Of Black Folk” [Almas do Povo Negro (1903)], que trás o mundo de “véu”, capaz da “autoconsciência”, a dualidade de ser negro.

[...] uma garota, alta e recém-chegada, recusou meu cartão - e de forma categórica, com um olhar. Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de coração e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu. Não senti nenhum desejo de rasgar esse véu, de atravessá-lo; passei a desprezar todos os que estavam do outro lado e a viver acima desse véu em uma região de céu azul e grandes sombras errantes. (DU BOIS, 2021, p. 21).

Ao lembrar de sua infância, Du Bois acaba remetendo, no momento de sua escrita, sobre o trauma que o fez pensar no “véu” e na “dupla consciência”, provocada em toda a trajetória de seu pensamento. No caso, ele escreveu algo que qualquer um poderia escrever e ser correspondido, mas, após a escrita, descobriu que ele não é qualquer um, já que, por antecedência, acaba sendo definido como “outro”, no caso, alguém a ser negado. É nessa negação que acontece a marca em seu rosto, um véu transparente, imaginado, que surge na sua cabeça, feito para tapar quem de fato é: uma pessoa comum, capaz de indagar e/ou responder.

Tamanha ocorrência acaba trazendo um devir capacitado em arrancar esse imaginativo e desumano véu.

Mundo com véu. Mundo sem véu. O mesmo mundo de forma diferente. O véu transparente é concretizado/ regalado quando o mundo não permite a “autoconsciência”, pois o corpo com véu cria a sensação da “consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena”; esse mundo de véus é onde acontece o sentir de ser negro como duplo, aquele que é um só, mas com duas almas, “dois pensamentos, duas lutas irreconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio”. (DU BOIS, 2021, p. 23).

O duplo de Paul Gilroy (2012) mobiliza o debate nas experiências raciais, o ponto onde vislumbra pautas intelectuais sobre o racismo e o antirracismo, as vivências marcadas pela racialidade e suas culturas. Contudo, Gilroy oferece um olhar pós-moderno no movimento popular negro, o que considera e entende a diáspora, anulando a educação e a luta estratégica do processo antirracista, quando chama de vitimismo a essencialidade racial de grupos demasiadamente negros e pan-africanistas, tal como era Du Bois.

À sombra dessas mudanças decisivas, desejo sugerir que o conceito de diáspora pode em si fornecer uma imagem subutilizada com a qual explorar a relação fragmentária entre negros e judeus e as difíceis questões políticas para as quais ela desempenha o papel de anfitriã: o status da identidade étnica, o poder do nacionalismo cultural e a maneira pela qual as histórias sociais cuidadosamente preservadas do sofrimento etnocida podem funcionar para fornecer legitimação ética e política. Essas questões são inerentes tanto à situação política israelense como às práticas do movimento afrocêntrico. (GILROY, 2012, p. 387).

Os campos de reflexões de Paul Gilroy se fazem importantes. Para se centrar nas experiências das negritudes como movimento do gráfico pós-escravista, pois ele divulga com seus estudos um mapa que impacta como nas leituras sobre a formação dos territórios sociais contemporâneos, quando evidencia o oceano Atlântico como marcador do trânsito cultural, sobretudo no contexto da visibilidade musical ocidental. Contudo, Gilroy defende o fim do pensamento racial, criticando as criações do Pan-Africanismo e sua ideia de África como centro para uma história mais larga, que não nega a história ocidental.

Nesse sentido, seguindo no fomento de nossas provocações, temos que lembrar da observação de Paul Gilroy, por exemplo, quando explica o Pan-Africanismo como bruto e arbitrário no almejo de artistas negros e negras líderes, quem, segundo o autor, muitas das vezes, pouco se compadece com a circulação popular negra que "apenas são".

O sentido superintegrado da particularidade cultural e étnica é muito popular hoje, e os negros não o monopolizam. Ele mascara a arbitrariedade de suas próprias opções políticas na linguagem moralmente carregada do absolutismo étnico e isto coloca perigos adicionais porque desconsidera o desenvolvimento e a mudança das ideologias políticas negras e ignora as qualidades inquietas e recombinantes das culturas políticas afirmativas do Atlântico negro. (...) conflito aparentemente insolúvel entre duas perspectivas distintas mas atualmente simbióticas. Elas podem ser livremente identificadas como os pontos de vista essencialista e pluralista, embora sejam de fato duas variedades diferentes de essencialismo: uma ontológica, a outra estratégica. A relação antagônica entre essas duas perspectivas têm sido particularmente intensa nas discussões da arte negra e da crítica cultural. A visão essencialista ontológica tem sido geralmente caracterizada por um Pan-Africanismo bruto. Ela tem se mostrado incapaz de especificar com precisão onde se situa atualmente a essência muitíssimo apreciada mas tenazmente evasiva da sensibilidade artística e política negra, mas isso não é obstáculo à sua circulação popular. Essa perspectiva encara o intelectual e artista negro como um líder. Onde ela se pronuncia sobre questões culturais, está frequentemente aliada a uma abordagem realista do valor estético que minimiza as questões políticas e filosóficas substantivas envolvidas nos processos de representação artística. Sua concepção absolutista das culturas étnicas pode ser identificada pelo modo como ela registra o incompreensivo desapontamento com as opções e os padrões culturais efetivos da massa do povo negro. Ela tem pouco a dizer sobre o mundo profano e contaminado da cultura popular negra e, em vez disso, procura uma prática artística que possa retirar da massa do povo negro as ilusões pelas quais ele tem sido seduzido por sua condição de exílio e consumo impensado de objetos culturais impróprios, tais como os produtos errados para tratamento de cabelo, música pop e roupas ocidentais. A comunidade é percebida como estando no caminho errado, e a tarefa do intelectual é lhe dar uma nova direção, primeiramente pelo resgate e, depois, pela doação da consciência racial de que as massas parecem carecer. (GILROY, 2012, p. 85).

Para Paul Gilroy, artistas negros que, aparentemente, não estão envolvidos na dinâmica racializada, seja na intelectualidade ou na política, acaba sendo visto, no mínimo, como relações incompreendidas. Para ele, isso deixa um espaço aberto de conservadorismo racial, oscilado entre a sensibilidade populista, "protofascistas" e de "sentimentalidade" de uma suposta "superioridade moral", o que acompanha a situação de vítima, ou melhor, gera na relação ontológica e também estratégica essencialmente negra, uma espécie de vitimismo sobre os conflitos de absolutismo étnico.

Preocupado com a pureza "racial" que se encontra dentro e fora da política negra, Paul Gilroy (2012, p. 30) mostra que é inevitável a "hibridez e mistura de idéias", quando fala das lições do Atlântico negro como "instabilidade" e "mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas"; a diáspora como aquilo capaz de mostrar a África nas metrópoles ocidentais, durante a origem de determinados objetos ou sistemas capazes de explicarem como surge um universo ou uma cultura.

No hemisfério ocidental, a diáspora, especialmente na sua condição africana, revela, antes de quaisquer lugares, as futuras crises e debandadas econômicas e políticas da Europa e da América do Norte, associadas à violência contemporânea e à migração forçada, a fuga de

"regimes assassinos", o asilo em outro lugar, presente na história da música "jamaicana, cubana e brasileira" (GILROY, 2012, p. 21).

Com Paul Gilroy (2012), podemos problematizar e criticar com e sobre a diáspora, em culturas como o fenômeno funk carioca:

[...] sugiro que a diáspora se tornou menos um argumento a respeito da identidade, da hibridez e da globalização; das culturas viajantes e do mecanismo disciplinar do Estado do que uma muda disputa sobre os códigos que irão regular a maneira pela qual a história das culturas negras do século XX será escrita. Frequentemente este campo se rompe, por conta de posições antagônicas que refletem a dinâmica imperial mais ampla envolvida nesta discussão. Na medida em que as lutas anticoloniais da África pararam de representar o papel central que tinham durante a Guerra Fria, os negros de todos os lugares são instados cada vez mais a aceitar e internalizar versões da negritude de origem norte-americanas e que circulam através de seus agentes corporativos, chamados a desenvolver remotos mercados para os "software" africano-americanos. Se há boas-novas, estas são as de que a ideia de negritude como abjeção está se fundindo a definições mais prestigiosas de negritude em termos de vitalidade, saúde e dinamismo super-humano. No entanto, isso não significa o fim do pensamento racial. A maior parte do tempo estas perspectivas americocêntricas são insensíveis às variações linguísticas e a outras diferenças regionais. Seu essencialismo é opção mais fácil e barata aberta aos intermediários corporativos da comunidade negra, tornando tais fatores irrelevantes. (GILROY, 2012, p. 23-24).

Paul Gilroy discute a condição da diáspora sobre o assumir dos códigos ocidentais e suas consequências na dinâmica imperialista euroamericana, sugerindo que a África não tende mais por uma profunda luta anticolonialista, o pós Guerra Fria (1945-1991), formado a partir do apagamento da violência nos conflituosos sentidos culturais do século XX. Para ele, os lugares da negritude dos Estados Unidos evidenciam uma cultura de afirmação diaspórica essencialista, logo, a lógica que sugere a existência de pessoas negras apenas na América do Norte e na África. Seguindo nessa problematização, Gilroy provoca o essencialismo e o pluralismo na arte negra e na crítica cultural, afirmando a consciência negra como algo que não é monopólio do povo negro, mas sim das próprias massas, o lugar das opções políticas de outras linguagens, diante de qualquer outra linguagem carregada de absolutismo, de positivismo, o que despreza as próprias mudanças denegridas.

Apagamento de cosmogonias, a resistência da diáspora, sobretudo durante o século XXI, passa a ganhar um esforço glamourizado, cosmético¹⁴ e, por isso, muitas das vezes, acaba sendo tratada como banal, inútil. Esfinge presente nas disputas pelos códigos reguladores na história, o funk é diáspora recente, o período marcado por greves, sindicatos, grupos negros, feministas, estudantis, as consolidações mobilizadas nas justiças sociais contra as constantes alienações, o

¹⁴ "Salve" professor Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos. Mais informações em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36353/23933>>. Acesso em: jun. de 2024.

que, inegavelmente, passa a ser o lugar das preocupações identitárias, híbridas, globais nas relações de cada Estado (GILROY, 2012).

Com Paul Gilroy (2012), a diáspora é parte dos comentários nas lógicas realizadas para atender a carência da consciência racial, e também partes de políticas na linguagem moralmente carregada de uma condição absolutista étnica, porque desconsidera o desenvolvimento e a mudança das ideologias políticas negras. Portanto, Gilroy reconhece a diáspora e prefere ignorar suas qualidades inquietas e recombinantes das culturas políticas e afirmativas do Atlântico negro.

Diante de nossa pesquisa com e sobre o funk carioca, o que iremos ver, durante os próximos capítulos¹⁵, a importância de discordarmos agora sobre alguns pontos reflexivos de Paul Gilroy (2012), quando o mesmo chama de perigoso a causa e efeito após, por exemplo, os Panteras Negras, um grupo criado e determinado na ação de Poder Negro como iniciações pan-africanistas cotidianas pelo mundo.

Entre conectividades e desigualdades presentes nas mudanças de abordagem para a discussão identitária, sabemos que o Pan-Africanismo é também usado como desconstrução racial, quando mostra o vernáculo negro como afirmação populista, o que, sim, evidencia equívocos de Paul Gilroy (2012), pois ele é capaz de comunicar e mostrar o racismo, desejando o fim do conceito de raça e negando a luta anticolonialista de África.

Hoje, em 2024, temos a oportunidade de pensarmos na atualização do mundo pela contemporaneidade no continente africano, pois é importante dizer que, enquanto escrevemos o respectivo texto, Ibrahim Traoré ainda é tratado como terrorista, golpista, ou qualquer coisa que deplora e minta sobre seu lugar de revolucionário africano¹⁶. Ibrahim Traoré é líder interino do Burkina Faso, a partir de posições pan-africanistas e anticolonialistas.

Mark Christian (2009) nos auxilia para tamanha crítica sobre como Paul Gilroy almeja o fim do conceito de raça:

Gilroy dá forte indicação de que está desligado da luta dos povos africanos. Ele propõe uma abordagem pós-moderna da experiência negra, fragmentada, do tipo "mistura e manda". Ele veste a "máscara" e busca a aprovação da base intelectual majoritária europeia na academia ocidental. Sua perspectiva tem lhe granjeado elogios dos círculos intelectuais da corrente principal, tal como ocorre com outros que não costumam adotar uma abordagem afrocentrada em seus empreendimentos intelectuais. Além disso, é raro ver contestadas na academia as graves lacunas das análises de Gilroy, que deixam de compreender os traços comuns existentes entre

¹⁵ Iremos falar desse a partir do capítulo 2.

¹⁶ "Burkina Faso, liderado pela Junta, suspende BBC e Voz da América por duas semanas". Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/burkina-faso-liderado-pela-junta-suspende-bbc-e-voz-da-am%C3%A9rica-por-duas-semanas/7586136.html>. Acesso em: jul. 2024.

comunidades negras - a ser por intelectuais identificados com a escola de pensamento afrocentrada. Ele é cortejado com frequência por aqueles que preferem ingenuamente esquecer a realidade social da opressão racializada. Mas qualquer análise séria dos indicadores sociais torna no mínimo leviana a afirmação de que o "pensamento social" desaparecerá espontaneamente da mente de pessoas criadas nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas. A tentativa de Gilroy de descartar a categoria "raça" é simplista, automática e ilusória. (CHRISTIAN, 2009, p. 157).

É lamentável como Paul Gilroy ataca as ideias sobre a existência de aspectos comuns da experiência africana e, concomitantemente, deixa de lado a razão pela qual os povos de origem africana, em África ou não, buscam uma solidariedade racializada. A cultura negra no mundo, segundo Mark Christian, evidencia a luta por solidariedade no contexto pós-moderno, fundado em certo racismo branco, o que origina a necessidade dessa solidariedade. E quando Gilroy deseja o fim da raça, para Christian, o nível de desigualdade e miséria vivida pela população negra é elevado demais, já que, no mundo racializado, para que a ideia de raça "desapareça", o esforço que é considerado como ingênuo e perigoso, por se mostrar na visão do outro.

Na busca sobre experiências do funk carioca como diáspora, podemos considerar Leda Maria Martins (2021) para defendermos tal cultura como negra pelas oralidades:

Na performance das oralidades, a palavra como fala, expressão, é um dos radiotransmissores mais importantes, principalmente a palavra como potência de fala, capaz, como as rodas dos moinhos, de fazer ser o que como som pode se manifestar como materialidade. A palavra é materialmente som, e como tal é parte da síntese estruturante de todo o continente de sonoridades dilatadas e incorporadas na dinâmica das cinesias. A qualidade aurática e numinosa da palavra, um em si originário, significado e significante, simultaneamente, repercute e ecoa em percussões e rítmicas que encorpam os cantares e imantam o corpo.

[...]

A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida. (MARTINS, 2021, p. 92-93).

No uso da escrita ocidental nunca se quis a oralidade, a atitude que forma o domínio sobre saberes sonoros, sinestésicos, científicos, técnicos. Leda Martins explica que oralidades são todas as performances que regem uma cultura, as relações orais, sejam essas matizadas pelos cantos, danças, figurinos, cromatismos, o movimentar de falas, palavras, literaturas, as transmissões de potências do fazer ser. Quando o som vem da barriga, e não da prioridade da boca, portanto, o que causa, por exemplo, a dança como materialidade, a oralidade, para Leda,

mostra que a roda, antes, profanada, agora, realiza festas, os lugares da cultura que ampliam a posição do ser.

Leda Martins (2021) é importante para que o funk carioca possa ser problematizado em sua oralitura, a criação da áurea da identidade, o que existe por significados rítmicos da arte encorpada em vivências, o contexto de movimentos e características curvilíneas.

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. (MARTINS, 2021, p. 63).

O que se restituem pelas corporeidades nas performances, o corpo como lugar de inscrição de conhecimentos, saberes, memórias, das mais abstratas, as filosofias de uma ética social, dentre elas a que diz respeito ao tempo, ao envolver o ancestral. Para Leda Martins a trajetória de todas as culturas negras são frisadas pela continuidade de fontes de deleites, pensamentos, conhecimentos, comoção, fruição, de tudo que afeta por evidenciar a ancestralidade nas relações sonoras, estéticas, e também científicas, técnicas, tecnológicas das mais diversas.

Diferentemente da lógica sistêmica que privilegia a ideia do tempo progressivo, linear, Leda Martins (2021) explica o tempo espiralar como um tempo curvo, uma estrutura na qual se assenta a ancestralidade, oferecendo uma outra perspectiva de experiência de temporalidade. O que funda a ideia do tempo espiralar, segundo Leda, é o movimento como permanente, logo, aquilo que age não apenas em uma única direção, em um único sentido, pois é curvilíneo, o que agrega tanto o mais velho, quem fez ou quem ainda vai "fazer a passagem"¹⁷, quanto aquele que ainda vai nascer, logo, o constitutivo do presente, o agora.

O que se movimenta simultaneamente para frente e para trás, na singularidade do agora, o pretérito do passado e do futuro, o tempo espiralar não age como repetição especular (MARTINS, 2021).

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. Almejo investigar que concepção ou concepções do tempo informavam e constituíam as culturas e sociedades africanas de onde provinham os africanos trazidos para as Américas e de que modos e por quais meios

¹⁷ Expressão popular usada para morte, morrer, falecer.

essas concepções se transcriam e se infiltraram como signos da formação cultural em todas as Américas. (MARTINS, 2021, p. 22).

Aquilo informado e constituído nas sociedades feitas sobre os africanos trazidos para as Américas, as cosmogonias, segundo Leda Martins, germina conhecimentos transcriados e assimilados por informações e constituições africanas, ou então, aquilo que pode ser um caminho para o que vem de África. Nas várias fronteiras rompidas por inscrições de saberes que marcam pelo fazer, sejam eles entendidos e/ou sentidos, as outras experiências intelectuais, essas cosmogonias são infiltradas nos signos da formação de todo o continente americano pelo tempo espiralar.

Por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, África engravida as Américas [...] Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, sua epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas histórica derivadas dessas travessias.

[...]

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural em todas as Américas. (MARTINS, 2021, p. 45-46).

Na América cruzada por vários assuntos e/ou ideias sobre África, o tempo espiralar é o que pode ser visto e/ ou usado em mais de uma forma, e origina uma multi linguagem dividida entre o permitido e o fato, a dupla face que podemos analisar nas suas transformações e deslocamentos. Para Leda Martins a destituição africana e afro-diaspórica expõe a repulsiva arrogância ocidental, o que trata como inferior, sub-humana ou débil intelectualmente o multiverso cultural.

Oferecendo o passado que não iria mais ser lembrado, mas se alastra em outras formas, no futuro da cultura, Leda Martins (2021) explica a ancestralidade como aquilo que podemos ler, escrever, escutar e cantar. Materialidade no som, causada por saberes pronunciados, vividos, sentidos no movimento misterioso da popularidade dos fenômenos, tal como faz a fruição funkeira na mediação da oralitura contextualizada pela história, apresenta certo desenvolver de nosso método ético-estético, e nos capacita para analisarmos a diáspora advinda do funk carioca.

Resultado do tempo espiralar como sincretismos, a cisão encrespada e transformadora, causadora de novas ontologias, anexadas, concomitantemente, nas características que voltam a

sua condição anterior, através da sincronia com o presente, passado e futuro, as associações, junções e misturas do funk carioca serão explicadas durante todo o texto como contínua oralitura, ou seja, o que se fará diante de tantos outros conhecimentos anteriores.

Sejam linguísticas ou musicais, passadas ou futuras, na sua dinâmica como música negra, ou no seu fundamento visto pelo entendimento do ser “livre” culturalmente, o funk carioca movimenta-se no mundo ancestral através de sua narrativa urbana, no corpo de rua, a fruição funkeira existente pelo entendimento sobre as práticas de presenças reconfiguradas, nos significados e aprendizados, defendido aqui, como transculturais nos cotidianos afro-brasileiros.

África fora da África, mas presente nos lugares deslocados neles mesmos, o funk carioca surge por diferentes culturas negras diante da "tradição oral", o falar e o escutar desenvolvidos no espiritual e no material como indissociáveis, quando o ritmo faz sentido na vida: a continuidade de povos que desenvolveram as suas capacidades por via de ouvidos e fala (BÂ, 2010).

De acordo com Amadou Hampaté Bâ (2010, p. 173), a tradição oral é a grande escola da vida, pois é com ela que se trabalha todos os aspectos da condição do ser humano no universo e suas interações. "Diz o adágio malinês: 'O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala!'.".

Amadou Hampaté Bâ (2010), filósofo que posiciona a escrita como fotografia do conhecimento, foi um desses pensadores que defendeu o saber na luz dentro de cada homem. Baseado na herança dos ancestrais como transmissores de cada novidade, Bâ explica a África em uma leitura de lá para o ocidental da América. Para ele, quanto mais tempo passar na Terra, mais o homem é capaz de possibilitar oportunidades do ancestral em vida, por consequência, mais as chances de viver na mediação de uma linguagem para o diferente, o que não conhecemos e podemos conhecer, mas nunca por completo, pois será sempre ininterrupto. E se a palavra tem poder, temos o fruir como força de performances e seus enigmas, as dúvidas que condicionam o devir necessário para cantar, dançar, fazer palavras e significados no acontecer da luminosidade, afirmada por coreografias próprias.

Realizada por estéticas ocidentais como características interferentes na dinâmica dos fatos históricos, o funk carioca, na tradição oral (BÂ, 2010) e seu tempo espiralar (MARTINS, 2021), promove a fruição funkeira como a própria “dança do intelecto” junto à “dança hipnótica dos quadris”, a sincronicidade vazada, nos sentidos do som como um campo pesquisador (WISNIK, 2017, p. 211).

E para tratarmos a conjuntura da fruição funkeira como práxis sonora de tribos urbanas, capazes de acolherem oralituras na diáspora do tempo espiralar em sua transculturalidade, precisamos abordar a história do funk carioca pelo sentido do asê [axé], o que conduz energia e mostra força através de 4 (quatro) características, todas elas expandidas em cada palavra da cultura negra no mundo: ágrafa, singular, ancestral e senioridade (JAGUN, 2015).

Da língua yoruba [iorubá], axé, no geral, significa poder, energia ou força presente em cada ser ou em cada coisa. Nas religiões afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos Òrìṣàs [Orixás], as divindades da religião iorubá, representadas pela natureza, tanto no Candomblé como na Umbanda. O axé pode ser representado por um objeto ou um ser que guarda a energia dos espíritos homenageados nesses rituais de matrizes africanas no Brasil¹⁸.

Dentro e fora do contexto religioso, axé é uma saudação utilizada para desejar votos de felicidade e boas energias. Adjetivos advindos de manifestações por rezas, encantamentos, invocações, mitos, crenças, emoções, o axé é o sagrado no Brasil que começa com o povo banto, e, desta forma:

A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos. É a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. Na miudeza da vida comum os saberes se encantam e são reinventados os sentidos do mundo. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12-13).

Parafraseando Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, o funk carioca é axé porque revela-se fora do olhar da concessão ou negação judaico-cristã ou judaica-européia, o que, comumente, considera a cultura negra como profana. Nesse sentido, pelo axé, também podemos considerar o funk carioca, em si, no geral, uma macumba:

A macumba é ciência, é ciência encantada e amarração de múltiplos saberes. É assim que ela é versada no segredo da jurema, dos catimbós, torés, babaçuês e encantarias. Não somos nós que dizemos; as falas são dos mestres ajuramentos e acabocladados nas cidades encantadas e na textualidade das folhas. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12-13).

Na ideia de teorizar a fruição funkeira, posicionamos o funk carioca como encantamento de um Brasil pelo Brasil, quando o chão torna-se um terreiro:

Para nós, o Brasil que nos encanta é aquele que se compreende como terreiro. É aquele em que praias dão lugar a cidades encantadas onde rainhas, princesas e mestres

¹⁸ Sabemos que existe uma larga e profunda conversa mais avançada para todas essas temáticas referidas no parágrafo. Contudo, diante do recorte da pesquisa, nos limitamos em abordar unicamente o axé, apresentando tal termo como algo importante não somente para as culturas negras do Brasil, mas também para a sua educação.

transmutaram-se em pedras, árvores, braços de rios, peixes e pássaros. No Brasil terreiro, os tambores são autoridades, têm bocas, falam e comem. A rua e o mercado são caminhos formativos onde se tecem aprendizagens nas últimas formas de trocas. A mata é morada, por lá vivem ancestrais encarnados em mangueiras, cipós e gameleiras. Nos olhos d'água repousam jovens moças, nas conchas e grãos de areia vadeiam meninos levados. Nas campinas e nos sertões correm homens valentes que tanger boiadas. As curas se dão por baforadas de fumaça pintadas nos cachimbos, por benzeduras com raminhos de arruda e rezas grifadas na semântica dos rosários. As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidade, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado. O sacrifício ritualiza o alimento, morre-se para renascer. O solo do terreiro Brasil e assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera vida. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13).

Com Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino temos o funk carioca como axé porque é música negra das ruas, lugar de quem foi jogado fora, desprezado, esquecido, contudo, aparece, e de novo é tocado, e retocado, e remontado, a contínua novidade, ou novidade que continua, e segue na história (negra).

E se axé é a pujança da palavra, da vida acontecendo, tal manifestação ocorre pela própria cabeça como divindade individualizada, a Orí. Agradada, cuidada para que seu portador possa ter prosperidade e futuro, a Orí deve ser alimentada, não apenas pelos íntimos espirituais, mas também físicos/fisiológicos. Orí é regência de si, e, para divinizar/ser a própria cabeça, é preciso ter o autocuidado, a necessidade de autoconhecimento, "o que queremos alcançar, assim como rogamos às demais divindades" (JAGUN, 2015, p. 35).

No documentário "Orí" (1988), de Raquel Gerber, Maria Beatriz Nascimento diz que "Os bantos já eram uma nação em África, e sempre tentaram, através da história do Brasil e das Américas, estabelecer nações onde estavam. Que sejam nações territoriais, que sejam míticas, que sejam pessoais.". Elaborado durante 11 anos, o filme apresenta uma cinematografia com historiografia, um método que fez da personagem protagonista também a autora da obra, quando a própria Beatriz Nascimento mostra uma performance de si nesse importante registro para as ciências humanas e culturais, sobretudo nos estudos de raça e racismo do Brasil.

Em uma breve síntese sobre o focado filme, podemos dizer que tal produção provoca a cultura negra e as religiões de matrizes africanas, a partir da cosmogonia banto afro-brasileira, onde Beatriz Nascimento explica:

Maria Beatriz Nascimento

"- A terra é circular. O sol é um disco. Onde está a dialética? No mar. Atlântico, mãe. Como eles puderam partir daqui para o mundo desconhecido? Aí, eu chorei de amor pelos navegadores, meus pais. Chorei por tê-los odiado. Chorei por ainda ter mágoa desta história. Mas chorei fundamentalmente diante da poesia do encontro do Tejo com o Atlântico, da poesia da partida para a conquista. Eles o fizeram por medo, também, e talvez tenham chorado diante de todas as belezas, além do mar, Atlântico. Oh paz infinita poder fazer elos de ligação numa história fragmentada. África e

América, e novamente Europa e África. Angolas, Jagas, e os povos de Benin, de onde veio a minha mãe. Eu sou atlântica." (ÔRÍ, 1989).

No filme, antes de abordar sobre a cultura afro-brasileira, Beatriz Nascimento comunica a condição de divergência na Península Ibérica (Portugal, Espanha, Andorra, Gibraltar e uma porção do território da França), o trajeto que vai do Rio Tejo (que nasce na Espanha e desagua no oceano Atlântico em Lisboa, Portugal) até as explorações e descobertas, formando o Atlântico Negro. Redonda como a Orí, a Terra, segundo Beatriz, educa a partir da relação Atlântica transacional da história e da cultura negra, afro. Para ela, a Terra e sua história acontecem por uma incessante iniciação de um novo encontro com a vida, onde o chão, o solo, a própria terra que pisamos, é fundamento da Orí, a prática do homem na sua identificação profunda com a terra.

E continuamos nossa reflexão, agora, com o professor de Brasil Nei Lopes (2012), para falarmos de identidade com um ponto que iremos retornar, o banto.

s.m. (1) Cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambique etc. e que engloba inúmeros idiomas falados, hoje, na África Central, Centro-Ocidental, Austral e parte da África Oriental. // adj. (2) Pertencente ou relativo aos bantos ou as suas línguas. Do termo multilinguístico ba-ntu, plural de mu-ntu, pessoa, indivíduo. (LOPES, 2012, p. 45).

A busca por nosso entendimento linguístico do funk carioca pela fruição funkeira estará com o oral, através da palavra banto, ou bantu, o que, como argumenta Nei Lopes, é o plural de muntu. Ao tratarmos pedagogicamente sobre a estética do povo banto a partir do Brasil, Lopes nos lembra que essa palavra cria a filosofia da escrita, pois surge de uma essencialidade oral, o contexto de linguagens criadas por línguas arrancadas, mas elaboradas pelo compartilhar de diferenças e diversidades de pessoas e lugares, o que, no ser brasileiro, faz da ancestralidade o principal elemento do surgimento, da ascensão ou de qualquer resignificação das culturas negras afro-ameríndias.

Agindo por elementos oferecidos nas experiências denegridas, com Beatriz Nascimento (2018) o funk carioca pode ser pensado na cultura afro-brasileira, a presença que ocorre através da fala do território, suas músicas, danças, vidas, em suma, a escolha negra de terreiro, o que, depois de feita, passa a ser compartilhada como novidade.

Nossos objetivos seguem por diálogos com Beatriz Nascimento (2018) e sua crítica na conectividade e desigualdades criadoras da civilização transatlântica: uma mudança de abordagem para a discussão identitária transnacional, incluindo a história negra pelo quilombo para mudar toda a história, do Brasil e do mundo.

Voltando ao documentário “Orí”, podemos lembrar de Ciro Nascimento, um dos personagens do filme, e que fala de uma escola de samba de São Paulo, a Vai-Vai, observando a mesma (assim como todas as outras) por seu caráter de quilombo, uma novidade estabelecida com a recriação de África fora da África, logo, no lugar onde acontece, por mais adverso que seja. E ele ainda completa: "- No Brasil você pode encontrar nos terreiros, nas escolas de samba, nos grupos de maracatu, nos ranchos, nos blocos de frevo... os reinos africanos recriados, as sociedades africanas recriadas. Mas recriadas dentro das condições possíveis nesse meio adverso." (CIRO Nascimento).

Nessas ideias e entrelaçamentos narrado por Ciro Nascimento sobre o quilombo, Beatriz Nascimento pode ser considerada, quando mostra a Orí como corpo perpassado, o que é especialmente advindo da ancestralidade, a presença na construção cotidiana. Abordando o período em que vivia, os relatos de Beatriz sobre a Orí comunicam-se pelo conceito de quilombo.

Maria Beatriz Nascimento

"- Durante mesmo os quatro séculos de escravidão, nós vamos ver a atuação do negro brasileiro como participante de uma sociedade, embora negando às vezes ele mesmo a sua origem racial.

Quando eu cheguei na universidade, a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo, como se a gente só tivesse existido dentro da nação como mão-de-obra escrava, como mão-de-obra pra fazenda e pra mineração.

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas, que realmente devem lutar por melhores condições de vida, porque merecem essas condições de vida, na medida em que fazem parte dessa sociedade.". (ORÍ, 1989).

Criticando estudos e/ou posições que invisibilizam as pessoas negras da história do Brasil, posicionando-as apenas como mão-de-obra escrava, Beatriz Nascimento oferece o quilombo como alternativa frente ao sistema que míngua a construção social. Instrumento ideológico conflitante, o quilombo, segundo Beatriz, agrega a história ocorrida antes do século XIX, o que tange as sobrevivências, as vivências e as diferenças na projeção contemporânea¹⁹.

Assim, depois do axé, outro conceito de suma importância para a fruição funkeira e sua relação com a cultura afro-brasileira é a prática do quilombo: o quilombismo (NASCIMENTO, 2019).

¹⁹ Iremos voltar ao assunto Quilombo durante o capítulo 3.

Numa perspectiva mais restrita, a memória do negro brasileiro atinge uma etapa histórica decisiva no período escravocrata que se inicia por volta de 1500, logo após a "descoberta" do território e os atos inaugurais dos portugueses tendo em vista a colonização do país. Excetuando os índios, o africano escravizado foi o primeiro e único trabalhador, durante três séculos e meio, a erguer as estruturas deste país chamado Brasil. Creio ser dispensável evocar neste instante o chão que o africano regou com seu suor, lembrar ainda uma vez mais os canaviais, os algodoais, o ouro o diamante e a prata, os cafezais, e todos os demais elementos da formação brasileira que se nutriram no sangue martirizado do escravo. O negro está longe de ser um arrivista ou um corpo estranho: ele é o próprio corpo e alma deste país. Mas a despeito dessa realidade histórica inegável e incontraditável, os africanos e seus descendentes nunca foram e não são tratados como iguais pelos segmentos minoritários brancos que complementam o quadro demográfico nacional. (NASCIMENTO, 2019, p. 278-279)

Abdias Nascimento explica o conceito de quilombismo como Brasil praticado na história denegrada, quando a memória do negro brasileiro inicia-se em 1500, na "descoberta" dos portugueses, nas primeiras colonizações e seus inúmeros genocídios. E hoje, para ele, tal população ainda se encontra mal tratada em contexto nacional.

É escandaloso notar que porções significativas da população brasileira de origem européia começaram a chegar ao Brasil nos fins do século passado como imigrantes pobres e necessitados. Imediatamente passaram a desfrutar de privilégios que a sociedade convencional do país, essencialmente racista, lhes concedeu como parceiros de raça e de supremacismo eurocentrista. Tais imigrantes não demonstraram nem escrúpulo e nem dificuldades em assumir os preconceitos raciais contra o negro-africano, vigentes aqui e na Europa, se beneficiando deles e preenchendo as vagas no mercado de trabalho que se negava aos ex-escravos e seus descendentes. Estes foram literalmente expulsos do sistema de trabalho e produção à medida que se aproximava a data "abolicionista" de 13 de maio de 1888. (NASCIMENTO, 2019, p. 279).

Indignado e politizado pelo denegrir, Abdias Nascimento²⁰ explica o quilombismo como projeto que combate outros projetos, esses de características de um Brasil secularmente racista, sobretudo a partir da Abolição, quando a população negra foi libertada sem considerar a situação de suas condições precárias e de extrema questão humanitária.

Este é um retrato imperfeito de uma situação mais grave, a qual tem sido realidade em todo o decorrer de nossa história. Desta realidade é que nasce a necessidade urgente do negro de defender sua sobrevivência e de assegurar a sua existência de ser. Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativo e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. Aparentemente um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de uma improvisação de emergência em metódica e constante vivência das massas africanas que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista. O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também

²⁰ Parte da visita e entrevista de Abdias Nascimento em outubro de 2009 no DeNegrir, na UERJ, Maracanã, Rio de Janeiro (capital). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=juLJaNZHpAI>>. Acesso em: ago. 2024.

assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochês, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os "ilegais" foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p. 281-282).

Quilombismo, para Abdias Nascimento, é pensar o Brasil como uma floresta difícil de acessar, diante de possibilidades autênticas, as feitura de organizações para religião, recreação, culturas e educação, que resistiram através da função social advindas da e para população negra.

O quilombismo surge como "fator capaz de mobilizar disciplinadamente as massas negras por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros." (NASCIMENTO, 2019, p. 282). Resistência. Irmandades. Terreiros. Samba. Sambar. Denegrir no acesso a história, quando se assume como liberdade no sentido de humanidades. Praticar a arte afro-brasileira é, para Abdias, o quilombismo acontecendo, o ser pessoa negra do Brasil para o mundo como possibilidades de saídas da sobrevivência e entrada no viver, através do corpo cultural e político.

Quem faz ou se interessa pelo funk carioca, comumente sofre discriminação, exclusão e racismo anti pessoas negras, sobretudo na dimensão do genocídio. E esses 6 (seis) conceitos - repetindo-os: práxis sonora (ARAÚJO, 2013); tribos urbanas (MAFFESOLI, 2004); diáspora (GILROY, 2012); tempo espiralar (MARTINS, 2021); axé (SIMAS e RUFINO, 2018, 2019; NASCIMENTO, 2018); e quilombismo (NASCIMENTO, 2019) -, nos leva a abertura para outros conceitos, os caminhos para uma teoria sobre a fruição funkeira: as infinitas possibilidades pelo discurso cultural do Atlântico negro (THOMPSON, 1983).

A seguir, em um outro subcapítulo, iremos dialogar sobre o fundamento da palavra funk, a apresentação de uma história negra pelo Atlântico Negro, o que surge antes mesmo da transfiguração dos fenômenos como música negra, do popular, da rua.

Figura 2 – Capa de um álbum do DJ Grandmaster Raphael



Legenda: Foto feita pelo próprio autor na exposição “FUNK: Um grito de ousadia e liberdade” (2024)

Fonte: DISCO DE VINIL LP "GRAND MASTER RAPHAEL - BEATS, FUNKS & RAPS", 1994 (SELO - VINIL PRESS)

1.2 Lu-fuki, funky e funk: a história do funk(y) pelo Atlântico negro

Robert Farris Thompson (1983) traçou a origem da palavra funky²¹ como linguagem da civilização Kongo, o Reino do Congo (hoje, Angola, República Democrática do Congo, Congo-Brazzaville e Gabão), na África:

A gíria "funky" nas comunidades negras originalmente se referia ao forte odor corporal, e não ao "funk", significando medo ou pânico. A nuance negra parece derivar do Kikongo lu-fuki, "mau odor corporal", e talvez seja reforçada pelo contato com fumet, "aroma de comida e vinho", na Louisiana francesa. Mas a palavra Kikongo está mais próxima da palavra jazz "funky" em forma e significado, já que tanto jazzmen quanto Bakongo usam "funky" e lu-fuki para elogiar pessoas pela integridade de sua arte, por terem "trabalhado" para atingir seus objetivos. No Kongo hoje é possível ouvir um ancião elogiado assim: "Tipo, tem uma pessoa muito funky! Minha alma avança em direção a ele para receber sua bênção" (Yati, nkwa lu-fuki! Ve miela miami ikwenda baki). Bunseki Fu-Kiau, uma importante autoridade nativa na cultura Kongo, explica: "Alguém que é muito velho, eu vou sentar com ele, para sentir seu lu-fuki, ou seja, eu gostaria de ser abençoado por ele". Pois no Kongo o cheiro de um ancião

²¹ Nesse momento escreveremos a palavra funk com a letra "y", a maneira que às vezes era feita durante o seu embrionário anúncio nas américas.

trabalhador traz sorte. Este canto Kongo de esforço é identificado com a energia positiva de uma pessoa. Portanto, "funk" no jargão do jazz negro americano pode significar mundanidade, um retorno aos fundamentos. (THOMPSON, 1983, p. 104-105). [tradução livre dos autores].

Inspirado por estudos sobre como Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau observa o funk, Robert Thompson destaca que tal palavra vem do Kikongo “lu-fuki”, o dialeto que identifica o “mau odor corporal” como sinal de esforços, algo que transmite energia positiva de uma pessoa. Por exemplo, o cheiro de um ancião trabalhador, na cultura Congo, é boa sorte, pois mostra anos de trabalho. E ainda segundo Thompson, tanto o “funky” quanto o “lu-fuki” sempre foram usados como palavras de elogio aos indivíduos e à integridade de sua arte. Inclusive é nesse momento que ele aborda a palavra funk como ancestral do cotidiano criador do jazz, logo, funk/y seria a manifestação da ancestralidade que acontece no presente, pois o que está no presente existe por conta da antecedência fundada no ancestral.

No seu fundamento, o funky, em essência, é música negra, misturada no encadeamento do continente americano pelo surgimento do jazz, a sonoridade que começa por volta de 1900. "Pelo menos essa data nos parece tão boa como qualquer outra, e uns poucos anos a mais ou a menos pouco importam" (HOBSBAWM, 1990, p. 51).

Para Eric John Ernest Hobsbawm (1990), quando a trajetória da sonoridade do jazz surge pelos anos de 1900, inicia-se o fundamento da música negra pelas maneiras religiosas com os spirituals [espíritual], os antigos resultados de uma continuidade de canções que geram o gospel, e evidenciam uma fonte inesgotável para a cultura negra no geral (HOBSBAWM, 1990).

Quando ensina a transgredir, bell hooks (2017) explica essa história dos primórdios do jazz, os spirituals, através de uma leitura sobre a linguagem como processo de novas palavras, o que cria novos mundos.

Embora precisassem da língua do opressor para falar uns com os outros, eles também reinventaram, refizeram essa língua, para que ela falasse além das fronteiras da conquista e da dominação. Nas bocas dos africanos negros do chamado "Novo Mundo", o inglês foi alterado, transformado, e se tornou uma fala diferente. Os negros escravizados pegaram fragmentos do inglês e os transformaram numa contralíngua. Juntavam suas palavras de um modo tal que o colonizador teve de repensar o sentido da língua inglesa. Embora na cultura contemporânea tenha se tornado comum falar das mensagens de resistência surgidas na música criada pelos escravos, particularmente nos spirituals, fala-se muito menos sobre a construção gramatical das frases nessas canções. Muitas vezes, o inglês usado na canção reflete o mundo quebrado, despedaçado, dos escravos. Quando os escravos cantavam "Nobody knows de trouble I see -", o uso da palavra "nobody" tem um significado mais rico do que se tivessem usado a locução "no one", pois o lugar concreto do sofrimento era o corpo (body) do escravo*. E mesmo quando os negros já emancipados cantavam os spirituals eles não mudaram a língua, a estrutura das orações dos nossos ancestrais. Isso porque, no uso incorreto das palavras, na colocação incorreta das palavras, havia

um espírito de rebelião que tomava posse da língua como local de resistência. Um uso do inglês que rompia com o costume e o sentido padronizados, de tal modo que os brancos muitas vezes não conseguissem compreender a fala dos negros, transformou o inglês em algo mais que a simples língua do opressor. (HOOKS, 2017, p. 226-227).

Para bell hooks, a transgressão da língua é o primeiro rompimento do corpo, o momento que se manifesta a cultura negra com sua própria linguagem durante uma contralíngua, um refazimento do inglês através do ancestral denegrado, a permanente resistência negra.

Voltando a Eric Hobsbawm (1990), ele lembra que, no início, a expressão funky passou a ser referida nos Estados Unidos, o que fica registrado, por exemplo, com a música do trompetista Charles “Buddy” Bolden, um dos precursores do jazz, quem ficou conhecido com a “Funky Butt”²² (1907). O toque descontraído de Bolden mostra como a música funky era lenta, sexual, solta e fácil de dançar.

E seguimos com o jazz em Eric Hobsbawm (1990):

Não há grandes discussões entre os experts a respeito da origem africana dos componentes do jazz. A maioria dos escravos trazidos para o Sul dos Estados Unidos vinha da África ocidental, sendo que os franceses tinham especial predileção pelos escravos do Daomé. Pouca coisa da organização social dos negros da África ocidental sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos; notadamente no vodu no Haiti e na Louisiana, com sua música ritual, e essa, como bem nota Marshall Stearns, sobreviveu melhor sob os donos de escravos católicos do que sob os protestantes, pois os católicos, não estando muito preocupados com a salvação das almas de seus escravos, toleravam um certo paganismo com toques de cristianismo. Assim, o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês. Nas áreas protestantes os cultos africanos tiveram de permanecer underground ou se transmutaram em música revival (shouting revival music) com influência européias muito maiores. Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não-clássicas - algumas delas, como a pentatônica comum, encontrável em música européia não clássica - e certos padrões musicais. O mais característico deles é o padrão de "canto e resposta", predominante nos blues e na maior parte do jazz, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de gospel negro, com seu eco de shouting dances. Certos tipos de canções funcionais foram, sem dúvida, também trazidos pelos escravos: field hollers e canções de trabalho em geral, músicas satíricas e coisas do gênero. Tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente, também pertencem à herança musical dos escravos. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz desde então. (HOBBSAWM, 1990, p. 51-52).

Recordando os field hollers [gritos de campo] e os work songs [sons de trabalho], Eric Hobsbawm pensa o jazz como sucessão dessas sonoridades, o que acontece como novas

²² Jelly Roll Morton reescreveu a composição original como "I Thought I Heard Buddy Bolden Say" em 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sQY4H-WI9cs&ab_channel=JellyRollMortonAndHisOrchestra-Topic>. Acesso em: jun. de 2024.

canções, o escape da tensão condicionada, por exemplo, pela colheita de algodão escrava e suas tentativas de alívios. Lembrando um dos primeiros críticos de jazz, Marshall Stearn, Hobsbawm pensa a raiz do jazz como música realizada tanto para não perder o elo com a própria origem, quanto para abrandar os sofrimentos da escravidão no processo da criação do Novo Mundo. Diferenciando a permissão dos rituais de vodu e suas músicas na condição escravizada, Hobsbawm comenta sobre os dominados por católicos, as pessoas escravizadas com certa liberdade de prática de seus cultos. Hobsbawm ainda comenta sobre as pessoas escravizadas por protestantes, quem proibiu completamente tais cultos pagãos que, quando aconteciam, eram por maneiras escondidas, underground [subsolo, embaixo].

Historicamente os Estados Unidos é um dos países que mais escravizam as pessoas da África, e o jazz foi feito por esse contexto, durante a intersecção de três tradições culturais europeias: as influências espanhola, francesa e anglo-saxã (HOBBSAWN, 1990).

Lembrando que, para Eric Hobsbawm (1990), o jazz não é música da África, mas sim é musicalidade que passa perceber as diversas origens rítmicas-melódicas e de vozes da população negra nas Américas, a repercussão de seus sincretismos religiosos e da rua. Portanto, quando Hobsbawm explica que o africanismo invadiu o jazz, entendemos o verbo "invadir" como feitura na diáspora pós-violação pelo tráfico de pessoas escravizadas: as descendências de quem foi arrancado da África.

Massivas batidas e coreografias feitas na Europa e na construção das Américas, os barulhos tocados todos de uma vez, e que mantém uma batida como denominador comum rítmico, a música negra, segundo Robert Thompson (1983), tem predominância do som e do movimento na derivação musical percussiva, o que afirma a filosofia e ação do povo negro no ocidente pelo continente africano. Ele ainda lembra que essa música negra, tal como o jazz, coloca para balançar, dançar e lançar os corpos ao contraste, logo, evidencia as diferenças, as contradições, a possibilidade dentro do impossível, o que inspira tudo na arte de hoje.

E o termo funk, com o jazz, seguiu pelo mundo, e tem sido capaz de descrever do estilo de figurino à comida, do ambiente do bairro à ancestralidade. E se os movimentos escritos pelo funk do Brasil acontecem nas formas do Atlântico negro (THOMPSON, 1983), podemos tratar seu fundamento a partir de certo africanismo.

Desde o tráfico de escravos no Atlântico, antigos princípios organizadores africanos de canto e dança cruzaram os mares do Velho Mundo ao Novo. Lá eles ganharam novo impulso, misturando-se uns com os outros e com estilos de canto e dança do Novo Mundo ou da Europa. Entre esses princípios estão o domínio de um estilo de performance percussivo (ataque e vitalidade no som e no movimento); uma propensão para medidores múltiplos (metros concorrentes soando todos de uma vez); sobreposição de chamada e resposta no canto (solo/refrão, voz/instrumento - "sistemas de intertravamento" de performance); controle de pulso interno (um "sentido de

metrônomo", mantendo uma batida indelével na mente como um denominador comum rítmico em uma confusão de diferentes medidores); padronização de acentuação suspensa (fraseado fora do ritmo de acentos melódicos e coreográficos); e, em um nível de exposição ligeiramente diferente, mas igualmente recorrente, canções e danças de alusão social (música que, embora dançante e "balançando", contrasta impiedosamente as imperfeições sociais com os critérios implícitos de uma vida perfeita). (THOMPSON, 1983, p. XIII) [tradução livre do autor].

Robert Thompson explica que o jazz, ou a música negra, é realizada por lampejos do espírito de um certo povo, conectado com estilos que representam e referenciam a África como lugar capaz de medir múltiplos e contínuos deslocamentos de batidas. E podemos seguir oferecendo as leituras de Thompson quando, por exemplo, ele lembra da ideia de "Mãe África" como criatividades e imaginações advindas de práticas e saberes, esses realizados pela população negra no mundo ocidental: o Atlântico negro como aspecto de culturas capazes de identificar-se com a África subsaariana, a África negra, do Deserto do Saara.

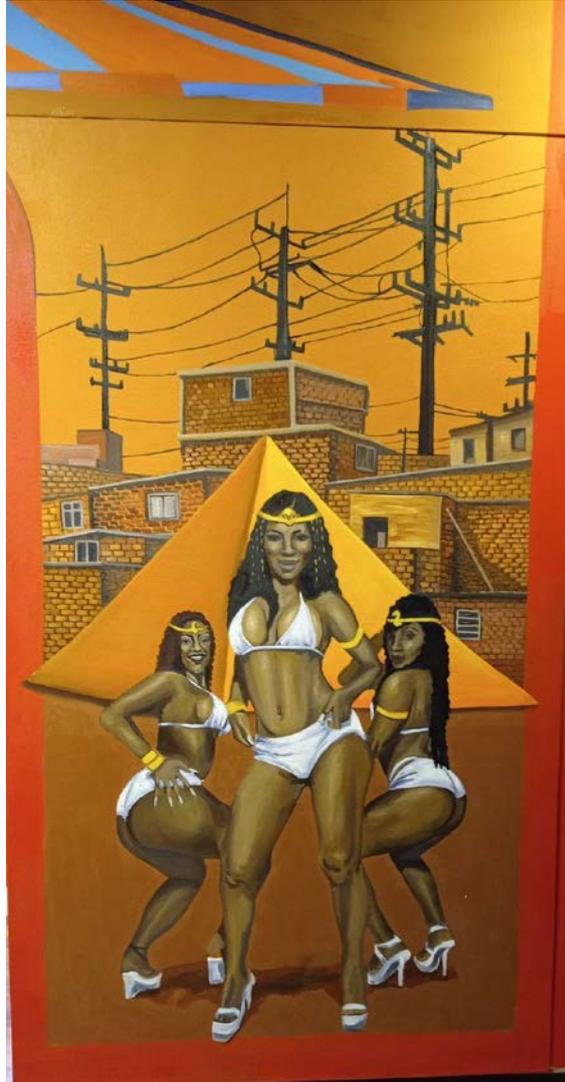
Seguiremos analisando no decorrer de todo o texto o funk como diáspora feita no redamoinho do oceano Atlântico negro, o que marca a arte através da problemática racista dos países colonizados, a divulgação dentro e fora da política negra, o "vasto acervo de lições quanto à instabilidade e à mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas" (GILROY, 2012, p. 30).

Quando considera o Atlântico negro como aquilo que nos leva para a preocupação e a obsessão sobre a pureza "racial", Paul Gilroy (2012) provoca as contradições atreladas à dinâmica cultural padronizada por desejos e ódios, o resultado da interação, comunicação e trama modificada pelas variadas formas de transcender, as racionalidades pós-coloniais.

Junção entre capitalismo, industrialização e democracia, a raça ou a cultura eram apenas partes das diferenças e da construção do verdadeiro e do falso, do bom e do belo. Mas, depois do "discurso da modernidade ocidental", o que é marcado pela monopolização do "conceito emergente de diferença racial biologicamente fundada" (GILROY, 2012, p. 43-44), a diáspora passa a mediar a existência de outras educações sobre o que é raça e o que seria cultura, as críticas realizadas por novas políticas de antigos lugares.

Oferecendo a música como algo não figurativo e não conceitual, para evocar características de subjetividades corporificadas que não se reduzem ao cognitivo e ao ético, temos o funk como palavra criada durante "questões úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra" (GILROY, 2012, p. 163).

Figura 3 – Parte da obra "Relíquia das relíquias: 3500 BPM depois de Cristo" de Thaís Iroko



Legenda: Foto feita pelo próprio autor na exposição “FUNK: Um grito de ousadia e liberdade” (2024)
Fonte: IROKO, Thaís, 2023

2 DA HISTÓRIA DO FUNKY NOS ESTADOS UNIDOS PARA UMA HISTÓRIA DENEGRIDA DO FUNK CARIOCA

2.1 A história do funky dos Estados Unidos para o mundo

No pós II Guerra Mundial (1939-1945) e na condição da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), o viés ideológico se sustenta como pertencimento, uma espécie de

sentido criado com a visão de mundo como estilo de vida, quando, por exemplo, a música faz identidade.

Entre a Guerra do Vietnã (1955-1975) e os protestos por direitos civis nos Estados Unidos, ocorre certa influência e popularidade da identidade sobre a psicodelia e os hippies. E, diante de variados slogans²³, durante os anos de 1960, os que mais se destacam²⁴ são "Flower Power" [Poder das Flores], "Make love, not war" [Faça amor, não faça guerra] e "Peace and love" [Paz e amor].

Contudo, ainda nos Estados Unidos dos anos de 1960, um movimento homônimo acontece com o avivamento de um outro slogan, transmitido pela primeira vez em 1858, na cidade de Boston, durante um discurso de um abolicionista negro, professor, médico e advogado chamado John Swett Rock²⁵. É o "Black is beautiful" [Negro é lindo], as pessoas negras estadunidenses que mostram o oceano Atlântico como translaços de culturas feitas por necessidades humanas de pertencimento²⁶.

Frase que, mesmo baixo, soa como grito entalado na garganta, "Negro é lindo" acabou se tornando um slogan que ainda mostra importância para a luta antirracista e por direitos civis, sobretudo nos Estados Unidos, após algumas situações históricas sensíveis com a população negra: o assassinato de Malcolm X²⁷, no dia 21 de fevereiro de 1965; a caminhada de Selma até Montgomery, entre os dias 7 e 25 de março de 1965, organizada por Martin Luther King²⁸; o

²³ Uma frase simples para uma situação ou marca ser sempre lembrada.

²⁴ "Movimento hippie O movimento hippie foi um movimento de contracultura que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 e que defendia uma sociedade mais libertária e naturalista". Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/movimento-hippie.htm>>. Acesso em: jun. de 2024.

²⁵ "John Rock - John S. Rock was an accomplished Black dentist, doctor, lawyer, and abolitionist lecturer who resided on the north slope of Beacon Hill shortly before and during the Civil War". Disponível em: <<https://thewestendmuseum.org/history/era/west-boston/john-rock/>>. Acesso em: jun. de 2024.

²⁶ E por falar em slogans, também podemos lembrar do "Do It Yourself" [faça você mesmo] como parte que corta o Oceano Atlântico através do punk, um outro movimento musical que, mesmo iniciando na Inglaterra, também se destaca no Estados Unidos - por exemplo, com a banda de Nova York Ramones (1974) -, e também em outras partes da América, como no Brasil - por exemplo, com a banda de São Paulo Ratos Porão (1981).

²⁷ "No dia 21 de fevereiro de 1965, Malcolm X, líder da luta contra a opressão dos negros nos Estados Unidos, é assassinado no Harlem". Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1965-malcolm-x-%C3%A9-assassinado-no-harlem/a-778387>>. Acesso em: jun. de 2024.

²⁸ "Martin Luther King: há 56 anos morria nos EUA um dos principais ativistas de todos os tempos". Disponível em: <<https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/martin-luther-king-ha-56-anos-morria-nos-eua-um-dos-principais-ativistas-de-todos-os-tempos>>. Acesso em: jun. de 2024.

assassinato do mesmo, praticamente três anos depois, em 4 de abril de 1968; além da luta pelo direito ao voto, concedido em 6 de agosto de 1965.

Também é importante apontar que o "Negro é lindo" re-surge nos processos de independência do continente africano, sua contemporânea luta anticolonialista, essas que ocorreram em momentos, lugares e revoluções diferentes. Resumidamente, na década de 1950, tais revoluções aconteceram nas nações do norte da África Ocidental e Oriental. Nos anos de 1960, elas aconteceram nos países da África Subsaariana. Entre os anos de 1970-80, as revoluções ocorreram na África Austral e na região do Oceano Índico.

Nesse sentido, a corrente das revoluções africanas pode nos apresentar, a partir de 5 (cinco) nomes, a educação por uma cultura que combate o racismo anti pessoas negras: Steve Biko²⁹, Agostinho Neto³⁰, Kwame Nkrumah³¹, Samora Machel³² e Thomas Sankara³³.

Com variados nomes, a África do Sul é outro importante fato histórico sobre as revoluções africanas fazerem parte de grandes formações transatlântica negra ocidental, já que tal país viveu um Apartheid entre pessoas negras e brancas, a profunda violência de segregação racial mantida de 1948 a 1994, até a eleição que fez de Nelson Mandela³⁴ presidente (1994-1999) do país.

A trajetória da África do Sul sobre o regime racista é parte da influência cultural da "Consciência Negra", o conceito que, parafraseando Steve Biko (2017), é necessário para o "negro ser lindo":

²⁹ "Como lembramos de Steve Biko". Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2023/09/como-lembramos-de-steve-biko/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³⁰ "Quem foi Agostinho Neto, líder que dá nome à alta honraria angolana concedida a Lula - Conhecido como 'Pai da Angola Moderna', Neto foi responsável pela independência do país africano e foi o primeiro a presidir o território". Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/mundo/quem-foi-agostinho-neto-lider-que-da-nome-a-alta-honraria-angolana-concedida-a-lula/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³¹ "Quem foi Kwame Nkrumah, líder da primeira independência africana Organizações africanas preservam a memória de um dos maiores revolucionários do continente". Disponível em: <<https://www.brasilefato.com.br/2018/09/22/quem-foi-kwame-nkrumah-lider-da-primeira-independencia-na-africa/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³² "Samora Moisés Machel". Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/machel/index.htm>>. Acesso em: jun. de 2024.

³³ "O Thomas Sankara que eu conheci". Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2023/08/o-thomas-sankara-que-eu-conheci/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³⁴ Nelson Rolihlahla Mandela, o Madiba, ou "Tata", é outro grande revolucionário africano, importante líder da África Subsaariana, vencedor do Prêmio Nobel da Paz de 1993. Madiba viveu entre 1918 e 2013. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/nelson-mandela.htm>>. Acesso em: jul. de 2024.

[...] numa breve definição, a Consciência Negra é, em essência, a percepção pelo homem negro da necessidade de juntar forças com seus irmãos em torno da causa de sua atuação – a negritude de sua pele – e de agir como um grupo, a fim de se libertarem das correntes que os prendem em uma servidão perpétua. Procura provar que é mentira considerar o negro uma aberração do “normal”, que é ser branco. É a manifestação de uma nova percepção de que, ao procurar fugir de si mesmos e imitar o branco, os negros estão insultando a inteligência de quem os criou negros. Portanto, a Consciência Negra toma conhecimento de que o plano de Deus deliberadamente criou o negro, negro. Procura infundir na comunidade negra um novo orgulho de si mesma, de seus esforços, seus sistemas de valores, sua cultura, religião e maneira de ver a vida. (BIKO, 2017, p. 106)

Consciência Negra, segundo Steve Biko, é o que recusa o mundo incolor, negligenciador do homem negro e suas negritudes, as práticas anti-perpetuação do ser. Tamanha afirmação negra surge na tomada de si, estabelecida no aprender por um autoafirmar reivindicador de justos direitos e denúncias contra o racismo brancocêntrico.

Para atender esse debate crítico, podemos oferecer as leituras de negritude em Aimé Césaire (2020), o que tende a realizar contas matemáticas do global: as estéticas vinculadas nas cobranças de dívidas perante a comunidade humana pela maior pilha de cadáveres da história.

O conceito de negritude de Aimé Césaire (2020) oferece a condição do ato humano por três partes: a primeira acontece pela construção da identidade como orgulho do ser negro e da ser negra, o passado desprezado transformando-se na atual fonte do manter-se vivo ou viva; a segunda é a fidelidade que prioriza a terra como mãe da humanidade, quebrando a lógica ocidental separatista do chão com o homem; a terceira está na solidariedade, a subjetividade coletiva, o que posiciona a resistência da contingência histórica que rejeita a personalidade emprestada/branca, a atitude comum do ser negro no mundo.

Incentivando milhares de juventudes negras pelo mundo, a população negra estadunidense destaca a sua negritude pela Consciência Negra junto de um outro conceito, o "Black Power" [Poder Negro], o que, assim como os conceitos anteriores, não se restringe apenas a população negra norte-americana estadunidense, já que deseja alcançar os corações e mentes no combate ao racismo presente no mundo.

Em outubro de 1966, o Poder Negro vira símbolo através de um movimento organizado por jovens, negros, militantes e políticos dos Estados Unidos, esses que agiam por um conjunto de ideias reconhecedoras das liberdades políticas, culturais e educativas³⁵: é o Black Panther

³⁵ Existem outros partidos negros, tal como o All-African People's Revolutionary Party (A-APRP) [Partido Revolucionário do Povo Africano]. Disponível em: <<https://aaprp-intl.org/pt/o-que-e-o-all-african-peoples-revolutionary-party-aaprp/>>. Acesso em: jun. de 2024.

Party for Self-Defense [Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa], criado em Oakland (São Francisco) por Huey Percy Newton³⁶ e Robert "Bobby" George Seale³⁷.

Em seu primeiro momento, os Panteras Negras criaram programas educativos e culturais para as comunidades negras, com foco nas crianças e no acolhimento de suas famílias; um certo querer atender, e não ser mais apenas "um atendido". Para exemplificar o que queremos dizer, podemos citar os programas de café da manhã gratuitos para crianças, uma abordagem com as questões de injustiça alimentar e as clínicas de saúde comunitária³⁸ (SAMYN, 2018). Com isso posto, os Panteras Negras responderam a tamanho investimento no Programa de 10 Pontos³⁹ (1966).

Mas, frente a perseguição policial nas comunidades, nos guetos, os Panteras Negras também mostram em seu fundamento a defesa da resistência armada, algo que virou discussão e até mesmo racha no partido⁴⁰.

E quando Huey Newton, o Ministro da Defesa do Partido dos Panteras Negras, foi baleado e preso, Stokely Carmichael - mais conhecido como Kwame Ture⁴¹ - passou a ser o Primeiro-Ministro de tal grupo, durante o ano de 1968. Para Ture (2017), o Poder Negro não é

³⁶ "A LUTA ETERNA DE HUEY NEWTON, UM DOS FUNDADORES DOS PANTERAS NEGRAS Formado em direito, Newton comandou diversos programas sociais de auxílio às comunidades vítimas do racismo policial, no entanto, teve um fim doloroso". Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/a-luta-eterna-de-huey-newton-um-dos-fundadores-dos-panteras-negras.phtml/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³⁷ "Robert George "Bobby" Seale Birth Place". Disponível em: <<https://www.radical-guide.com/listing/robert-george-bobby-seale-birth-place/>>. Acesso em: jun. de 2024.

³⁸ Essas e outras informações sobre as ações do Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa estão presentes em "POR UMA REVOLUÇÃO ANTIRRACISTA: UMA ANTOLOGIA DE TEXTOS DOS PANTERAS NEGRAS (1968--1971)", os artigos traduzidos por Henrique Marques Samyn (2018) para finalidade de estudo e pesquisa, não tendo quaisquer fins lucrativos.

³⁹ "O Programa de 10 pontos - Partido dos Panteras Negras (15 de outubro de 1966)". Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/tematica/1966/10/15.htm>>. Disponível em: jun. de 2024.

⁴⁰ Resumidamente, o racha com o Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa se deu durante a prisão de Huey P. Newton entre 1967 e 1970, o momento em que também teve o maior número de filiados nas cidades de Oakland, Nova York, Chicago, Los Angeles, Seattle e Filadélfia, ganhando também uma proporção estadual, nacional e internacional. Um dos antagonistas de Huey foi Eldridge Cleaver, a representação Internacional do partido na Argélia, almejava por atividades de enfrentamento direto sobre o racismo do Estado com a população negra; enquanto Huey realiza promoções para a expansão dos projetos de saúde, educação e outro acolhimentos com a mesma população. Mas de fato o conflito intrapartidário foi patrocinado e instigado pelo governo estadunidense. "Sem que Newton e Cleaver soubessem, desde 9 de março de 1970, o FBI vinha agindo para dividi-los, ao mesmo tempo em que conspirava para desmembrar permanentemente a seção de Nova Iorque da sede nacional.". (JOHNSON, 2006).

⁴¹ Stokely Standiford Churchill Carmichael mudou de nome em 1978, para homenagear dois grandes nomes pan-africanistas importantes em sua trajetória: Kwame Nkrumah e Ahmed Sekoe Touré.

algo do agora, tão pouco isolado, já que é realizado como proposta de maneira organizada, adequada e compartilhada sobre a importância das representações e referências advindas das pessoas negras.

Kwame Ture (2017), antes, em meados dos anos de 1960, pertenceu a Comissão de Coordenação Estudantil Não Violenta (Student Nonviolent Coordinating Committee [SNCC]), e depois, entre os anos de 1968-69, foi um grande Pantera Negra, quando tornou-se um dos maiores intelectuais do conceito de Poder Negro, o que, para ele, é a política do ser negro como aquilo que surge como dúvidas sobre a humanidade e a democracia⁴².

Busca questionadora capaz de transcender pela história moderna como defesa de uma necessária leitura cultural denegrida, o Poder Negro, diante da condição ocidental, é o enfrentamento sobre aquilo que nega a negritão, seja na própria educação, na cultura, na economia ou na política.

O Poder Negro é elaborado no mesmo momento e lugar da consolidação da música soul, no fim dos anos de 1960, nos Estados Unidos, quando o mundo estava em ebulição sobre as questões raciais. Esse cenário dos Estados Unidos, ligado à luta pelos direitos civis, apresenta a todo o mundo certo cotidiano de comunidades negras, os problemas causados pela discriminação e a falta de perspectivas de quem fazia presença como ouvintes de funky, ainda escrito com "y".

Fenômeno estabelecido dentro de um contínuo, o funky está naquilo que se chama black music⁴³, termo que surgiu nos Estados Unidos, mas que se tornou popular em todo o mundo, conhecido, sobretudo, pelas formas da música soul.

James Brown e sua banda, The J.B.'s, fizeram com "Out of Sight" (1964) o segundo e o quarto tempo da batida mais acentuada, junto de um contrabaixo mais presente, o instrumento que se torna a espinha dorsal da ramificação sonora do funky na música soul.

Em 1967, com a "Cold Sweat", James Brown apresenta uma estética por essa força no contrabaixo, junto de instrumentos de sopros, linhas de guitarra, bateria e percussão que dão início à consolidação do funky pela música soul. Nesse começo, o funky era considerado por seus ouvintes uma espécie de soul mais dançante.

⁴² Mais informações de Kwame Ture em "Kwame Ture aka Stokely Carmichael - Black History Mini Docs". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCxVgFTl0m0&ab_channel=BlackHistoryMiniDocs>. Acesso em: jun. de 2024.

⁴³ Black music [música negra] é uma expressão que ganha proporção pelo inglês estadunidense, usada comumente para definir as modernas iniciativas musicais feitas pela população negra do pós-jazz, divulgador do minimalismo, psicodelia eletrônica, inovadora e futurista (HOBSBAWM, 1990).

Com os anos de 1970, no decorrer dos processos de pop art⁴⁴, as iniciativas musicais inspiram e ocasionam um novo estilo oferecido por artistas como James Brown, e, assim, o funky segue em sua abertura de eras. É a música "Sexy Machine" (1970), nome também do principal álbum de Brown, e que consideramos um dos pontos de partida para a cultura do funky mundo afora.

Funky, na música soul, é algo rápido na música mundial, mas que produziu o bastante para seguir com força em grande parte dos anos de 1970, para depois se manter como estética em outras ramificações da música ocidental contemporânea.

"Picket lines and picket signs

[Piquetes e cartazes]

Don't punish me with brutality

[Não me puna com brutalidade]

Talk to me, so you can see

[Fale comigo, então você poderá ver]

What's going on

[O que está acontecendo]"

(Marvin Gaye - "What's Going On", 1971).

Marvin Gaye é outro artista da música soul, um cantor das massas que, nos anos de 1970, assim como James Brown, transportava seus versos em inglês para todo o mundo que se determina ser antirracista: o cenário musical que influencia as variadas gerações dentro e fora dos Estados Unidos. "What's Going On" (1971) foi uma música e álbum de Gaye que mostrou a saída de seu casulo como cantor e sex symbol⁴⁵, para focar na realidade do mundo sem a maquiagem, o maremoto social do matar ou morrer negro, seja no Vietnã ou no deparar com o racismo e a segregação racial.

Criador de hits, Marvin Gaye juntou a banda The Funk Brothers, quem fez as faixas de "What's Going On" conectarem não somente pelo discurso como também por uma unidade estética sonora, pois as faixas se emendam uma na outra, na mesma batida, uma espécie de

⁴⁴ A pop art é um movimento artístico que se caracteriza pela reprodução de temas relacionados ao consumo, publicidade e estilo de vida americano (american way of life). A interpretação de seus artistas surge na cultura dita popular e de massas, e não deve ser considerada um fenômeno de cultura popular (apesar de estar muito interligada a ela).

⁴⁵ Personalidade geralmente famosa que é considerada símbolo da sensualidade ou sexualidade masculina ou feminina.

medley⁴⁶ que disserta uma forma de disco-oração, ou disco-manifesto, que bate, toca por músicas, o clamor contemporâneo para dias melhores.

"What's Going On" é um dos álbuns que fazem parte da história da música negra como um mar de referências, com ondas sonoras que reclinam em obras de outros ícones do período da música soul, tal como Gil Scott-Heron, que lançou meses depois, ainda em 1971, o álbum "Pieces of Man". Com bases apoiadas nos principais conceitos musicais da fundação e renascimento do funky, logo, o blues, o jazz, o soul, o groove, os estilos de ritmos que, em comum, são misturados por Heron durante a reprodução de outros novos estilos.

Swingado, com uma poesia urbana que interliga a essencialidade de cada sonoridade como música negra, Gil Scott-Heron levanta um funky como luta contra o racismo e a favor da importância de "ser quem você é", como ele canta no dançante refrão de "When You Are Who You Are" (1971).

Tomando conta dos ouvidos e escutas da década de 1970, onde novos artistas e artistas já consagrados passaram a trazer elementos carregados de funky, a música soul negra estadunidense abre caminho através das composições de seus álbuns. Trazendo alguns exemplos: Wilson Pickett com "In Philadelphia" (1970); Aretha Franklin com "Spirit In The Dark" (1970); Denise LaSalle com "Trapped By A Thing Called Love"(1972); Cymande com "Cymande" (1972); Bobby Womack com "Understanding" (1972); Stevie Wonder com "Innervisions" (1973); Carrt Black com "Ghetto: Misfortune Wealth" (1973); Al Green com "Call Me" (1973); Barry White com "Can't Get Enough" (1974); The Commodores com "Machine Gun" (1974); Millie Jackson com "Caught Up" (1974); Labelle com "Nightbirds" (1974); Betty Davis com "Nasty Gal" (1975).

E, diante de vários artistas da música soul, George Clinton muda como se ouve e produz o funky, a partir de duas bandas importantes: a Funkadelic (1970) e a Parliament (1970), que também se uniram em um grande espetáculo, oferecendo o P-Funk, um som de características do funky com uma psicodelia futurista e eletrônica. Inclusive a Funkadelic, com "Maggot Brain" (1971), mistura o funky de seu soul com o jazz, blues e o rock, as diversificadas características em suas produções.

Desde seu início o funky se mostra passageiro com a música soul, porque também se mistura em outros estilos musicais, tal como o rock - por exemplo, a música "Testify" (1964),

⁴⁶ Na música, um medley é uma peça composta por partes de peças existentes tocadas uma após a outra, às vezes sobrepostas. Eles são comuns na música popular, e a maioria dos medleys são canções e não instrumentais.

da banda The Isley Brothers, que inclusive conta com a participação do guitarrista Jimmy Hendrix. Com isso, também podemos frisar bandas de rock e sua importância na construção do funky, tal como a Sly & the Family Stone, onde Larry Graham era baixista, e passou a desenvolver algo importante musicalmente: a técnica slap bass (ou slapping; ou popping), a maneira de tocar batendo as cordas do braço do contrabaixo, produzindo sons percussivos, o que começou a ser feito por outros baixistas - por exemplo, como é feito na música "If You Want Me To Stay" (1973).

Porém, o que segue desde o início no funky da música soul, e o que vem entre e depois dela, é feito por danças e desejos de liberdade, os discursos de corpos consolidados no desenvolver da cultura negra. Manifestação dos povos africanos na construção das Américas, logo, participe das relações afro-americanas, o funky surge pelas variadas modernizações negras. E a popularização dessa prática cultural negra não acontece apenas para as vidas negras, já que transcendem o próprio lugar de surgimento.

Influência da lírica na rima, acompanhada da musicalidade ritmista com instrumentistas que clamam pelo orgulho racial, junto de uma musicalidade grave que influencia a aglutinação pelo baixo, melodias de sintetizadores e batidas, o funky vai da música soul para a disco-funky⁴⁷.

Assim como o baixo na música soul, o teclado⁴⁸ (órgão, sintetizadores, etc.) também torna-se uma ferramenta na criação de um outro estilo musical, ainda dançante, a disco: encurtamento da palavra discoteca, os clubes com um sistema de som, o que requer uma atenção técnica, o que acaba criando os primeiros DJs⁴⁹, quem seleciona as músicas dessas festas para dançar.

E, logo nos anos de 1960, algo acontece em vários países da Europa, uma influência nos processos de experimentações com os sintetizadores moog⁵⁰ (1964), um instrumento musical analógico e digital, além de futurista na parte funcional eletrônica, geradora de envelope, filtro,

⁴⁷ "HISTÓRIA DA DANCE E DISCO MUSIC". Disponível em: <<https://eletrovibez.com/historia-da-dance-e-disco-music/>>. Acesso: jun. de 2024.

⁴⁸ "A HISTÓRIA DAS TECLAS: DO ÓRGÃO AO TECLADO ELETRÔNICO". Disponível em: <<https://www.escolacg.com.br/post/a-hist%C3%B3ria-das-teclas-do-%C3%B3rg%C3%A3o-ao-teclado-eletr%C3%B4nico>>. Acesso em: jun. de 2024.

⁴⁹ Disk Jockey, disco-jóquei ou discotecário, é quem seleciona e reproduz diferentes composições musicais, seja previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público.

⁵⁰ "A Brief History of the Minimoog Part I" [Uma Breve História do Minimoog Parte I]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLx_x5Fuzp4&ab_channel=MoogMusic>. Acesso em: jun. de 2024.

oscilador, etc., as mixagens de combinações de uma geração que permite uma ampla gama de possibilidades de timbres e sons, esses acionados por meio do apertar um equipamento MIDI⁵¹.

De Nova York a Berlim, durante os anos de 1970, a disco aparecia com Abba (Estocolmo, 1972), Village People (Nova York, 1978), Boney M. (Berlim, 1970), Bee Gees (Brisbane, 1958), dentre tantas outras iniciativas artísticas euro-americanas. Nesse sentido, na segunda metade dos anos de 1970, a música soul se embranqueceu, um parecer branco que, mesmo com elementos de funky e R&B⁵² da soul, a prioridade não era mais a condição de negritude, logo, o orgulho racial deixou de ser prioridade.

Nas variadas formas musicais e danças, as discotecas e boates cresceram, em um contexto de favorecimento para a liberdade sexual e de gênero, do combate à homofobia e ao sexismo. É o balanço do salão nos embalos de sábado a noite, quando artistas negros e negras se preocupavam em fazer um som mais para o lado da disco do que da soul. Por exemplo, o próprio Marvin Gaye, com seu álbum "I Want You" (1976), apresenta um estilo disco-funky que segue até o fim de sua vida, em 1984⁵³.

E muitos clássicos se formaram com a disco-funky, tais como Candi Staton com "Young Hearts Run Free" (1976), Chic com "C'est Chic" (1978), Michael Jackson com "Off The Wall" (1979), Chaka Khan com "Chaka" (1979). As discotecas aconteciam de Paris a São Paulo, do Rio de Janeiro a Tóquio, quando, nos anos de 1970, o funky apresenta diferenciadamente o pós-jazz como acessos às relações da cultura negra, já que é resultado de certa ampliação internacionalizada.

E não é por menos que, em 1975, Roberta Flack, de Asheville, na Carolina do Norte (Estados Unidos), fez um álbum com elementos de funky, o "Feel like makin' love", assim como Yoshiko Sai, de Nara, na Região de Kansai (Japão), também lançou um álbum com elementos de funky, o "萬花鏡" (Mangekyou [Kaleidoscópio]).

⁵¹ MIDI é a sigla para Musical Instrument Digital Interface, que em português significa Interface Digital de Instrumentos Musicais.

⁵² Rhythm and blues ou R&B é um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final da década de 1940 pela revista Billboard. Também usada como estilo musical, o R&B surgiu nos Estados Unidos sob a influência de vários outros ritmos, passando por várias transformações.

⁵³ Marvin Gaye foi assassinado pelo próprio pai. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/webstories/flipar/2023/12/6672090-o-astro-da-musica-morto-pelo-proprio-pai-com-a-arma-que-deu-a-ele-de-presente.html>. Acesso em: jul. de 2024.

O "negro é lindo", a Consciência Negra, o Poder Negro englobam a comunicação nos dois lados do Atlântico, quando a negritude, historicamente, aponta o caminho para a cultura negra, onde a trilha sonora é denegrada pela música soul, o que oferece o funky como aquilo que se torna o balanço de contínuas e questionadoras fruições pelo mundo.

Figura 4 – Imagem de Wilson Simonal e bailarinas com James Brown



Legenda: Imagem da foto de Alfredo Rizzuti, feita pelo próprio autor na exposição "FUNK: Um grito de ousadia e liberdade" (2024)
Fonte: RIZZUTTI, Alfredo (1973).

2.2 A história negra do funk no Brasil

No tempo em que diziam que "aquelas coisas negras" não eram "coisas dos negros daqui", os cabelos crespos, cacheados ou ondulados que cresciam eram julgados. São as primeiras juventudes negras do funk, que usavam roupas coloridas, calças boca de sino, apertavam as mãos de maneira diferente, empregavam um vocabulário expansivo e misturado com línguas estrangeiras, além de serem comumente caçados pela Ditadura Militar (1964 - 1985). (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016).

O funk do Brasil surge nessa dinâmica, no ano de 1975, na cidade do Rio de Janeiro, durante o denominado Movimento Black Rio, quando a música negra é apresentada com a história e a identidade diferenciada (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016).

Através de 2 (dois) movimentos, a própria afirmação racial negra e a política contemporânea realizada por pessoas negras dos Estados Unidos, o Movimento Black Rio cantou:

Dançar como dança um black!
Amar como ama um black!
Andar como anda um black!
Usar sempre o cumprimento black!
Falar como fala um black!
Eu te amo, brother! (COMBO, 1977).

Gerson King Combo canta a palavra black como parte do vocabulário cotidiano brasileiro, esse ouvinte da música soul, as primeiras estéticas sonoras do funk como carioca, o que, desde sempre, manifesta-se pelas juventudes negras. Estilo do âmago, com melodias misteriosas, complexas, além de ritmadas, a soul apresenta pessoas que gostavam de dançar e cantar funk (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016).

Durante certo sensacionalismo, os e as blacks, a geração de quem foi propulsor da vida funkeira, mostrou pessoas negras rotuladas como elitizadas durante os anos de 1970 (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016). Esses apontamentos sensacionalistas ocorriam pela grande mídia, que focava em equívocos dos sambistas comprometidos com as Velhas Guardas das Escolas de Samba, seus compositores e suas compositoras, quando diziam não estarem felizes com as novidades estrangeiras⁵⁴.

De fato, esse incômodo ocorre apenas em tal momento inicial, já que outras relações sambistas se envolveram em mudanças no decorrer do cenário musical, sobretudo após o Movimento Black Rio⁵⁵. Contudo, esse início da vida funkeira sofreu uma perseguição

⁵⁴ Candeia, que dizia que o soul e/ou o funk seriam passageiros no Brasil, em crítica ao movimento, compôs a música "Sou mais o Samba" (1977). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VNtC0enlKnk&ab_channel=Candeia-Topic>. Acesso em: jun. de 2024.

⁵⁵ Podemos oferecer como grande exemplo o samba-rock, o fenômeno aparecer como dança feita pela mistura do rockabilly, soul, blues e o swing. Ganhando seu próprio estilo musical e se tornando patrimônio imaterial da cidade de São Paulo, o samba-rock ganhou proporção nacional por artistas como Jorge Ben, Noriel Vilela, Trio Mocotó, Tim Maia, Branca di Neve, Clube do Balanço, Sandália de Prata, Bebeto e Copa 7. Outra informação importante para salientarmos sobre o samba-rock são, assim como o funk carioca, os bailes periféricos, quando as pessoas, no geral, se encontravam, inclusive em família, para escutar músicas com discos trocados e danças interativas em casal. Segue mais informações sobre samba-rock no extinto programa "Manos e Minas" do ano de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MIYswocIWqc&ab_channel=DjaCorreia>. Acesso: jun. de 2024.

diferenciada pela intelectualidade dos medalhões das Ciências Sociais, tal como Gilberto Freyre, que se indignou com o Movimento Black Rio, e o acusou de ser uma ameaça, pois descaracteriza "a música nacional, o samba.". (PEIXOTO & SEBADELHE, 2016, p. 98).

Para Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe (2016), depois de terem caçado os sambistas, a imprensa e a polícia quiseram transformar os mesmos em caçadores do que não é nacional, brasileiro, patriótico. Assim, a mira foi em cima do ser no funk, o que causa uma marginalização motivada na qualificação de vilões que sugere heróis.

Esse funk brasileiro aparece pela diversidade de sonoridades musicais e, mesmo com elementos do jazz estadunidense, também mostra misturas com a musicalidade do samba. Entre os anos de 1970-80, a Banda Black Rio (1977), Tim Maia (1970), Tony Tornado (1970), Trio Ternura (1960), Carlos Dafé (1977), Lady Zu (1978), Sandra de Sá (1982) e tantas outras pessoas e ações fazem parte da arquitetura funkeira e seu fundamento entre a música soul e a disco-funky.

Ainda sobre esse período, Nilo Batista (2013, p. 51-52) lembra que, dentro de diferentes e eficientes formações, estabelecidas também para diferentes realidades, a polícia do estado do Rio de Janeiro, e de outros lugares do Brasil, propagam a palavra guerra como "a soberania e a integridade do território nacional". Tal discurso é consolidado no cultural social dos anos de 1970, o "servir e proteger" patrimônios e explorações, realizado de fato por uma guerra contra a vida das pessoas negras e pobres, o perfil característico da maioria das pessoas do funk brasileiro.

No diálogo sobre a forte presença da música soul no Brasil, "O negro – da senzala ao soul", de Gabriel Priolli, documentário exibido na TV Cultura no ano de 1977, é um filme importante para o debate sobre o nascimento do funk brasileiro. O filme tem como personagens pessoas negras: intelectuais, jogadores de futebol, poetas, grupos familiares, trabalhadores e ativistas. Gravado ainda nos tempos de chumbo da ditadura, a produção foi gerada durante a Quinzena do Negro, uma articulação a partir da movimentação das pessoas negras da Universidade de São Paulo (USP).

No filme, é explicado que, antes, caçado pela polícia, o samba desenvolve uma movimentação diferenciada nos anos de 1950, quando os cargos das Escolas de Samba também passam a contar com a participação e gerência de pessoas da classe média e branca.

"- [...] os rapazes dizem que eles aderiram ao soul porque é uma música que empurra pra frente. Então me pergunto: o samba que está sendo feito no Brasil empurra pra frente?

[...] me parece um movimento de identidade racial através de uma identidade musical, que é o soul. Os negros não estão se identificando com o rock, ou com a balalaika, ou com a troika, eles estão se identificando com alguma coisa que lhes diz respeito.". (SOUL, O negro - da senzala ao, 1977).

Hamilton Bernardes Cardoso

"- E quando a classe média começou a entrar dentro das Escolas de Samba, a gente começou a se sentir assim, expulso de lá.

O soul não é movimento, é uma época que a juventude negra resolveu dançar uma música diferente.

[...] no mundo inteiro foi colocado a música soul como instrumento de libertação do negro americano. [...] Então, da mesma forma que a juventude branca brasileira teve a época do rock, mostrando nisso tudo a revolta contra o seu pai, o negro, dentro do soul, demonstra a revolta dele contra a miséria da Escola de Samba, a imagem que ele tem de miséria da Escola de Samba; e pega o soul, que tem toda aquela imagem de negros bonitos, e negros bem vestidos [...]. E negro livre, acima de tudo.". (SOUL, O negro - da senzala ao, 1977).

Eduardo Oliveira e Oliveira e Hamilton Bernardes Cardoso explicam o soul como uma nova identidade musical que não surge propriamente no Brasil, mas que acompanha a sua relação negra. Já comentamos que os Estados Unidos começaram a elaborar o soul, o que ganha proporção no continente americano, o processo de libertação que considera todas as pessoas negras do mundo. Desta forma, com ambos intelectuais, é possível perceber a soul como âmbito cultural exposto por certa identidade musical insatisfeita com as relações sambistas, diante de complexas atitudes que tendem a abandonar a questão racial.

Revelador das dificuldades do empoderamento negro, as buscas por entender e defender a importância do samba, ou o que for de gente negra, como algo pertencente à história não contada ao mundo, "O negro – da senzala ao soul" acompanha a influência nas juventudes negras do Brasil em um outro tipo de eixo. O filme é um registro do renovado orgulho e pertencimento negro mundial a partir do Rio de Janeiro, o que impulsiona a mobilização cultural, educativa e política contra o racismo e em favor da conquista de direitos no Brasil.

São muitos os depoimentos dessa construção audiovisual, onde todos apresentam importantes debates sobre o início do ser funkeiro, tal como o de Nelson, outro homem negro entrevistado no filme que diz: “- [...] soul é um ponto de partida de África”. E, ao tratarmos a soul propulsora do funk, ou qualquer outra música negra, como fenômeno de "afrocentrismo", todas as suas identificações podem evidenciar signos relacionados à África.

“O soul, no Brasil, é considerado importante para dar início a um processo onde deixa de ser soul, ou então, “deixa de ser moda”. A diversão só tem cabimento se se transformar em

conscientização” (VIANNA, 1997, p. 29-30). No desígnio da natureza humana, para Hermano Vianna, qualquer baile funk é um evento, um momento de festa e de massa. Observando tudo no social como eterna produção de conflito, a massa funkeira, segundo Hermano, nasce do rompimento da distância entre o “não poder tocar” e o “tocar”, quando o que não deveria ser é evidenciado.

Após as primeiras equipes de som - Revolução da Mente (inspirado no disco "Revolution of the Mind" [1971], de James Brown), Uma Mente numa Boa, Atabaque, Black Power, Soul Grand Prix -, um novo estilo tropical urbano, negro e carioca iniciava. E foi com a Soul Grand Prix, no ano de 1975, que ocorreu uma nova fase na história do funk carioca, o que foi apelidada pela imprensa de Movimento Black Rio (como já mencionamos). “Essa equipe surgiu fundamentada em outras experiências, além do Baile da Pesada” (VIANNA, 1997, p. 26-27).

O Baile da Pesada, citado por Hermano Vianna (1997), é um marco para o funk no Brasil, o evento que, em julho de 1970, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no Canecão, a casa de shows que transformaria jovens artistas da MPB (Música Popular Brasileira) em clássicos.

Apesar de hoje o circuito funk carioca ser uma manifestação cultural predominantemente suburbana, os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no começo dos anos de 1970. A festa era organizada pelo discotecário Ademir Lemos, que até então só trabalhava em boates, e pelo animador e locutor de rádio Big Boy, duas figuras consideradas lendárias pelos funkeiros. (...) Os Bailes da Pesada, como eram chamadas essas festas domingueiras no Canecão, atraíam cerca de 5 mil dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte. A programação musical também tendia ao ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. (VIANNA, 1997, p. 24).

Produzido pela dupla Ademir Lemos (*1946 - +1998) e Newton Alvarenga Duarte, o Big Boy (*1943 - +1977), o Baile da Pesada, da Zona Sul, mas com a maioria de frequentadores e frequentadoras das Zonas Norte e Oeste carioca, encaminhou jovens que, após acessarem tal evento, passam a realizar seus próprios bailes, logo, em suas regiões e lugares. Já mudando a própria rota do funk carioca, pois agora tamanho movimento ocorre nos clubes dos subúrbios, o fato é que o Baile da Pesada contou com presenças que irão se tornar lideranças negras, pessoas, até hoje, representantes e referenciadas na vida funkeira, tal como é Dom Filó⁵⁶, nome importante para a equipe Soul Grand Prix.

⁵⁶ Não podemos deixar de recomendar o filme "BLACK RIO! BLACK POWER!", de Emílio Domingos, que conta a trajetória de Dom Filó como um dos grandes arquitetos da negritude brasileira. Disponível em:

A cultura funk no Brasil se faz pela descoberta interminável, o chão carioca no inegável ímpeto de necessidade afirmativa pela música negra, a musicalidade com a identidade. E ainda que as festas funk estivessem aparecendo no fim dos anos de 1970 em outras partes do Brasil - tal como, por exemplo, a "Chic Show", na cidade de São Paulo -, foi no Rio de Janeiro, com o Movimento Black Rio, que o fenômeno começou a ser mais notório nas características da música soul como "pura diversão, 'curtição', um fim em si (no discurso das equipes)", e que passava a ser um meio para "atingir um fim - a superação do racismo (no discurso do movimento negro)". (VIANNA, 1997, p. 28-29).

Com isso, queremos trazer outro documentário histórico sobre a vida funkeira: "Funk Rio" (1994), dirigido por Sérgio Goldenberg, em parceria entre o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e o Canal+. Obra que destaca a consolidação da massa funkeira pelo baile, Funk Rio mostra o início de uma outra geração das juventudes negras, viventes dos anos de 1990.

Filmado entre os bailes funks das cidades de Niterói e do Rio de Janeiro, "Funk Rio" foca na vida do funk carioca através de narrações de fruições funkeiras que, em comum, são jovens, da favela, trabalhadores e trabalhadoras, todas pessoas negras, de corpos que a polícia persegue no momento ou após o baile.

"Eu, Tânia, não consigo mais viver sem o baile funk.". "Funk Rio" fala da vida funkeira como habitantes cariocas pobres, quem vive o crescente e crônico desemprego, o que é atrelado a profundos males morais, tais como egoísmos e cinismos.

Tânia

"- A pessoa não tem um trabalho, não tem tudo, vai pro baile, e tem aquele som alto, daí, já se solta logo. Aí, vai gerando mais violência, e violência...

A nossa sociedade também ninguém quer escutar ninguém, daí, já vai batendo, já vai pretendo, pobre e tudo...

Daí, é o que acontece: mais violência e violência. A gente mesmo, não vai, assim, pra arrumar briga, pra zoar, mas quem tá no meio, morre, e morre mesmo!". (RIO, Funk, 1994).

Tânia, a personagem citada, entende que o baile funk é um evento cheio de vida, mas que não se esquece da morte. Ela comenta que o baile funk é manifestado na vida de pessoas diferentes, em uma mesma situação, as dificuldades do viver: desemprego, pobreza e a violência. No seu extravaso, Tânia lembra que a presença no baile funk é julgada por atitudes

violentas, sofridas por quem não pode ter a sua versão da história contada, algumas das vezes também violentas, contudo, sempre violentadas, o que leva a uma situação de limite, a morte.

Bebeto e Alex, outros personagens do documentário "Funk Rio", são homens negros que também comentam sobre a festa mortal que é o baile funk, e observam como a vida funkeira surge no enfrentamento do medo de morrer.

Bebeto

"- Quem vai pra Baile Funk sabe que tem que ir preparado pra isso... sabe que isso sai mesmo, seja de lá, ou de cá. Sempre sai essa violência, tiro. Então o cara vai sabendo, ciente que a qualquer momento pode acontecer aquilo. Ele não vai preparado para aquilo, mas ele tem que ir ciente que, a qualquer momento, pode acontecer aquilo com ele.". (RIO, Funk, 1994).

Alex

"- A fome é um fator também principal que ajuda a violência hoje em dia. Muita gente é revoltada! Vai pro Baile revoltada: 'Eu não tenho nada dentro de casa. Eu não tenho nada a perder. Aí, o negócio é fazer besteira na rua.'. ". (RIO, Funk, 1994).

Com pessoas diferentes e de diferentes lugares, iguais apenas em suas cores negras, o funk evidenciado no documentário faz do mesmo um arquivo para interessados na cultura negra brasileira. Trazendo a festa antes das festas, no corpo de quem as frequenta, os assuntos em destaque nessa produção são relevados por Alex e Bebeto como ambiente cotidiano de quem é apreciador/a do funk carioca: o enfrentamento do medo da morte pela fome de viver.

No contexto da desigualdade sobre as diferenças, o funk carioca, como mostram os personagens do documentário "Funk Rio", não acaba com a fome, e o baile não interrompe o desemprego ou a pobreza; mas sim as revelam, a partir de um momento de celebração da vida, ainda que ela seja difícil.

Essa parte de "Funk Rio" nos lembra uma passagem de Milton Santos (2006):

Outro dado significativo se levanta com a impossibilidade relativamente crescente de acesso a essas técnicas, em virtude do aumento da pobreza em todos os continentes. Junte-se a esse dado o fato de que, apesar da capacidade invasora das técnicas hegemônicas, sobrevivem e criam-se novas técnicas não hegemônicas. Pode-se arriscar um vaticínio e reconhecer, no conjunto do processo, o anúncio de um novo período histórico, substituto do atual período. Estaríamos na aurora de uma nova era, em que a população, isto é, as pessoas constituiriam sua principal preocupação, um verdadeiro período popular da história, já entremostrado pelas fragmentações e particularizações sensíveis em toda parte devidas à cultura e ao território. (SANTOS, 2006, p. 119).

Milton Santos aponta que o papel dos pobres é descobrir, a cada dia, formas inéditas de trabalho e de luta frente às dificuldades com o acesso às técnicas. Com Milton, podemos lembrar que as apontadas "classes perigosas", assim como é marcada a vida funkeira, são constituídas

por visões e lugares de políticas dos debaixo, ou seja, é a classe trabalhadora em divergência com a política institucional, a qual é fundada na ideologia do crescimento da Globalização, está conduzida pelo dinheiro, e não pelo humanismo.

O conceito de Globalização de Milton Santos (2006) é relevante para a nossa discussão porque com ele podemos perceber o processo histórico que promete uma maior integração social e econômica entre os povos, mas, nos aspectos geopolíticos, o que se consegue é influenciar em temas que trocam a centralidade humana pela centralidade no capitalismo.

A Globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista. Para entendê-la, como, de resto, a qualquer fase da história, há dois elementos fundamentais a levar em conta: o estado das técnicas e o estado da política.

Há uma tendência a separar uma coisa da outra. Daí muitas interpretações da história a partir das técnicas. E, por outro lado, interpretações da história a partir da política. Na realidade, nunca houve na história humana separação entre as duas coisas. As técnicas são oferecidas como um sistema e realizadas combinadamente através do trabalho e das formas de escolha dos momentos e dos lugares de seu uso. É isso que fez a história. (SANTOS, 2006, p. 23).

Para pensarmos o mundo como tempo presente, temos Milton Santos (2006) para argumentar que é necessário relacionar as técnicas com a política, as diferentes formas de informar sobre as contingências, a certa imprevisibilidade no contexto histórico. Em outras palavras, o que realmente ocorre na Globalização, segundo Milton, é a perspectiva sobre a alienação, o que, de um lado, trata-se de uma escolha relacionada com o poder dos agentes, e de outro, a legitimação dessa escolha, onde o mercado externo e suas exigências de competitividades obrigam a velocidade produtiva.

Segundo Milton Santos (2006), o século XX mostra formas diferenciadas dessa Globalização, mas que ainda são marcadas pela fragmentação dos territórios com certo colonialismo, quando a única homogeneização plena pelos padrões e primazia do capital para os homens/ humanos é o seu detrimento.

Miseráveis se confessam derrotados, mas os pobres, na convivência com o outro, a partir da elaboração de uma política a saber, não se entregam (SANTOS, 2006). E quando uma parcela considerável da sociedade não pode ter acesso às coisas, serviços, relações e ideias, cria-se um verdadeiro totalitarismo tendencial da racionalidade, isto é, da racionalidade hegemônica dominante, que produz na sua base a formação de certas carências e escassez.

Assim, com Milton Santos (2006), ao diferenciar a miséria da pobreza - quando a primeira seria a privação total, ou quase total, o aniquilamento da pessoa; e a segunda é considerada como uma situação de carência e de luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a

tomada de consciência é possível -, o interessante para o nosso texto sobre a história do funk carioca está no seu apontamento sobre os pobres na produção de seu pensamento cultural.

No uso de drum machine [máquina de bateria], sintetizadores e diferentes controladores de sons, os bailes funks cariocas surgem pela continuação percussiva, o que passa por inúmeros reverberadores, chegando a "ensurdecer" ouvintes desprevenidos, os arranjos da população negra e pobre em climas futuristas (VIANNA, 1997, p. 22-23).

E temos o funk carioca como música que, durante os anos 1990, tem certas implicações reveladoras de contradições. Nessa época, o funk do Brasil acontece na criação e consolidação do funk carioca como música negra, funkeira, as autenticidades estabelecidas pelo baile, seu público, DJs, danças e MCs.

Os acontecimentos que tiveram como trilha-sonora o funk carioca, apresentam o melody⁵⁷, o consciente⁵⁸, o sound bites⁵⁹, o festival⁶⁰, o Corredor dos Bailes de Galeras, feito pelo Lado A e Lado B dos discos e da porrada comendo⁶¹ (HERSCHMANN, 2005; COELHO, 2016). Nesse sentido, o funk carioca torna-se uma das dinâmicas de um cenário brasileiro, já que a estabilização da vida funkeira surge durante o caos de situações, tais como o impeachment

⁵⁷ Funk melody é um estilo do funk carioca inspirado no freestyle, surgido no início dos anos 1990, diferenciando-se com letras centradas em temáticas românticas e sem apelo sexual.

⁵⁸ Quando o funk carioca começou a criar seu próprio estilo, as músicas dançantes, mixadas das batidas negras estadunidenses, junto a letras feitas nas periferias cariocas, que narram a realidade cotidiana dos moradores de suas favelas, tal como fizeram, por exemplo, nos anos de 1990, os artistas MC Bob Run, com o "Rap do Silva", e os MCs Cidinho e Doca, com o "Rap da Felicidade", o rap consciente mostra certa responsabilidade de passar uma mensagem crítica para seus ouvintes. Desde uma ideia de superação ou de motivação para o dia a dia, o rap consciente é considerado um marco em todas as gerações funkeiras, consciente nunca perdeu seu espaço, e segue como característica em seu percurso de consolidação nacional, logo, existe funk consciente de ponta a ponta do Brasil.

⁵⁹ Uso de vozes como samples, recortadas de alguma produção já realizada - filmes, cenas, momentos marcantes, etc.

⁶⁰ Celebração das Galeras do funk nos anos de 1990, os grupos feitos pela união de um bairro, localidade ou favela, os Festivais aconteciam nos clubes do tipo Grêmios Recreativos, em todo o estado do Rio de Janeiro. Nesses eventos, aconteciam disputas entre as diferentes áreas, uma competição em variadas categorias, tais como: a Galera mais animada, a melhor coreografia das Galeras, etc. Uma dessas categorias era o melhor rap de Galera, visto que, as melhores músicas tornavam-se um rap festival. Mano Teko fala sobre o rap de festival em uma entrevista, no extinto talk-show funkeiro Fortaleceu (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VqbqiBmj-CE&ab_channel=ProgramaFortaleceu>. Acesso em: mar. 2023.

⁶¹ Significado de comer na porrada. O que é comer na porrada: Espancar, ferir fisicamente utilizando os punhos.

presidencial de Fernando Collor de Mello⁶² após escândalos de corrupção, além de chacinas como a da Candelária⁶³, de Vigário Geral⁶⁴ e da "Via Show"⁶⁵.

E podemos retomar a um outro exemplo já dito, os arrastões⁶⁶, uma classificação elitizada sobre o roubo coletivo urbano, amedrontando e informando leitores, leitoras e audiências que, quem realiza esses crimes são os agrupamentos de funkeiros, um preconceito discriminatório racista anti pessoas negras, presente no discurso de cidade partida (VENTURA, 1994), o que ainda se segue⁶⁷.

Estigmatizando funkeiros favelados como "bandos que assaltam", a partir de situações que ocorreram na praia de Copacabana, bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, os arrastões acabaram se tornando um termo usado para o discurso de certo consciente de cidade segregada e racista (LOPES, 2010), tal como é a Operação Verão⁶⁸.

A vida funqueira, em grande parte dos anos de 1990, ocupava apenas as páginas e noticiários policiais, ao invés dos cadernos culturais. Os donos de equipes e DJs começaram a

⁶² O processo de impeachment de Fernando Collor transcorreu no final de 1992 e foi o terceiro processo de impeachment do Brasil (em 1955 os presidentes Carlos Luz e Café Filho também sofreram processos de impeachment), resultando no afastamento definitivo de Fernando Collor de Mello do cargo de presidente da república.

⁶³ Chacina que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde 8 (oito) jovens foram assassinados.

⁶⁴ A chacina de Vigário Geral ocorreu na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, quando a favela de Vigário Geral, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, foi invadida por um grupo de 36 homens armados e encapuzados, policiais que arrombaram casas e executaram 21 moradores, na justificativa de vingança.

⁶⁵ No dia 05 de dezembro de 2003, Geraldo Sant' Anna de Azevedo Junior (21 anos), Bruno Muniz Paulino (20 anos), Rafael Paulino (18 anos) e Renan Medina Paulino (13 anos) saíram de casa com destino a um show na casa noturna "Via Show", localizada na cidade de São João de Meriti, na Baixada Fluminense. As investigações revelaram que os rapazes foram agredidos por policiais militares em horário de folga, que faziam trabalhos extras como seguranças da casa de shows.

⁶⁶ Assunto que já comentamos no primeiro capítulo, um dos arrastões mais memoráveis e que tange as variadas criminalizações funqueiras se fez a partir do caso ocorrido em 18 de outubro de 1992, na praia de Ipanema. Com repercussão internacional, os arrastões também são conhecidos por alarmes exagerados e racistas, quando, por exemplo, um grupo negro faz presença em alguma praia da Zona Sul carioca, e é visto como suspeito, ou seja, evidencia certa indução para que certo público, em um momento de lazer, sofra intervenção da Segurança Pública.

⁶⁷ "Após réveillon, PM diz que vai usar reconhecimento facial em praias, túneis e vias expressas do Rio". Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/01/01/apos-reveillon-pm-diz-que-vai-usar-reconhecimento-facial-em-praias-tuneis-e-vias-expressas-do-rio.ghtml>>. Acesso em: jul. de 2024.

⁶⁸ "Operação Verão: mais de 200 abordagens foram realizadas na Zona Sul durante o fim de semana Dois homens foram presos e um adolescente apreendido após furtarem um celular". Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2023/12/6760322-operacao-verao-mais-de-200-abordagens-foram-realizadas-na-zona-sul-durante-o-fim-de-semana.html>>. Acesso em: jun. de 2024.

organizar, nos clubes suburbanos, as rotinas dos bailes funks, através dos Festivais de Galeras onde, alguns deles, eram divididos além da pista de dança: o formato Lado A e Lado B, por altos e graves barulhos das caixas de sons, em uma trilha sonora para um tipo de “ringue coletivo”, com jovens das mais variadas regiões e bairros da capital e do estado do Rio de Janeiro, enfrentando-se com socos e chutes, as brigas que (supostamente) cessavam quando a música parava (COELHO, 2016).

Na busca para atender as marginalizadas atividades juvenis e suas vivências criminalizadas, os Festivais de Galeras também passaram a realizar um tipo de competição por etapas, uma espécie de gincana que incluíam categorias como o rap⁶⁹ de Galeras, as músicas feitas por cada região ou bairro, com cantores que deveriam falar sobre suas comunidades de origem (VIANNA, 1997).

DJ Marlboro, DJ Grandmaster Raphael, Claudinho & Buchecha, Cidinho & Doca, MC Cacau, MCs Teco e Buzunga, dentre outras personalidades, clamando por paz, fizeram dos bailes de Galeras a história central do funk carioca que não esquece das experiências com a violência no cotidiano das vidas negras. Inclusive temos que lembrar de um antigo casal, já separados, mas que seguem juntos na história franca do funk carioca: Rômulo Costa e Verônica Costa, respectivamente batizados como "Paizão" e a "Mãe Loura" dos funkeiros, quando, juntos, passaram a empresariar a equipe de som Furacão 2000, a que melhor se adapta às várias transições funkeiras.

E quando o funk carioca começa a ser interessante para a criação de programas de rádio e televisão, ao mesmo tempo recebia do Estado CPIs (Comissões Parlamentares de Inquérito) policiais, o que marca o fenômeno do funk do Brasil desde seus primórdios, uma perseguição e criminalização policial e judicial que não dialoga com as juventudes, ignorando suas violências sofridas ou causadas, seja na relação da artistagem, no trabalhador técnico do baile ou em quem gosta de frequentar esses eventos, esses que passam a serem proibidos nos clubes suburbanos.

Adriana Facina (2009) aborda sobre a CPI Municipal do funk ocorrida em 1995, que teve como objetivo investigar a suposta ligação do funk carioca com o comércio varejista de drogas na cidade, sempre denominado de “traficantes” no discurso criminalizante. A CPI, segundo a autora, foi uma reação ao baile no morro Chapéu Mangueira, na Zona Sul carioca, frequentado por jovens da classe média do “asfalto”, entre os anos de 1994-95. "O baile

⁶⁹ Falaremos melhor sobre o rap e seu desenvolvimento no funk carioca quando chegarmos ao terceiro capítulo.

terminou impedido de funcionar pelos poderes públicos, sob a alegação da venda de drogas e da ausência de tratamento acústico." (FACINA, 2009, p. 5).

Em 1999 a CPI estadual do Funk acontece, e segue no mesmo objetivo de criminalizar os bailes funks. Após esses eventos serem proibidos nos clubes suburbanos, os bailes funks passaram a ser realizados nas favelas, uma consolidação literalmente pelo desvio, já que não alcançaram os consentimentos de alvarás (FACINA, 2009).

Nesse sentido, o poder público segue sugerindo que a vida funkeira é realizada pela ligação com "traficantes de drogas", além de também serem acusados de produzirem um incitar para o uso de drogas ilícitas, violência bélica e vida sexual "desregrada"⁷⁰.

Ao mesmo tempo, o funk carioca expande suas fronteiras e conquista de novos espaços, quando mostra se estabelecer com ainda mais ouvintes, esses advindos da classe média, além de também seguir como interesse na mídia hegemônica, em uma espécie de imputar misturado no almejo: é quando o funk carioca passou a incomodar quem preferia esconder a realidade negra cultural, divulgadora de relações que, antes, eram invisibilizadas, reservada apenas para as pessoas pobres.

Bebeto, que é gari, mostra saber sobre como acontece a criminalização das vidas negras, pobres e funkeiras:

Bebeto

"- Porque quem tem poder quer ficar com o mundo sozinho, só pra eles. Se eles pudessem manter todo mundo que é pobre, era 'o alívio'. Mas eles não manda matar porque precisa de empregado, alguém que trabalha pra eles. Porque duvido de quem tem dinheiro querer meter a mão em um serviço. Então, eles só não faz isso porque eles dependem da gente; e a gente mais do que nunca, depende deles, porque é eles que têm o dinheiro da gente.". (RIO, Funk, 1994).

Através de seus personagens, "Funk Rio" mostra o ser funkeiro brasileiro em um panorama geral de como acontecia a música funk no estado do Rio de Janeiro nos anos de 1990, quando começou a reverberar-se de maneira mais larga para o contexto nacional, expondo o fenômeno como algo acompanhado pela conjuntura das ordens sociais, essas que desejavam acabar com o baile funk.

Hermano Vianna (1997) lembra que as ordens sociais são feitas pelas instituições, e toda massa, inclusive as festas, recebem essa determinação. Absoluta ou não, as precauções não

⁷⁰ O resultado desses olhares são contínuas tentativas de criminalização do funk carioca, tal como é SUG 17/2017 - Parecer da CDH. Veja em "Criminalização do Funk como crime de saúde pública - SUG 17/2017 - Parecer da CDH". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S4u0-GH9jiQ&ab_channel=TVSenado>. Acesso em: jun. de 2024.

conseguem impedir o desejo de liberdade entre as distâncias e hierarquias, logo, a censura de fenômenos sociais não os fazem deixar de existir.

Lugar de expressão das autenticidades da conveniente densidade populacional, quando as massas ocorrem sem nenhum controle, a dinâmica funkeira é o corpo cotidiano da onda global brasileira. E o funk carioca repercute nas instituições, ou seja, evidencia o papel normativo do Estado sobre forças de aspectos simbólicos e dos emaranhados “abaixo da linha do Equador”⁷¹, o que faz oposição às suas ordens.

Exposta na circunstância que troca o Estado de bem-estar social pelo Estado Penal - por exemplo, quando a força policial ou da cadeia (judicial), é oferecida para a população pobre, criadora da cultura popular -, o funk carioca é fenômeno acusado de apologia ao tráfico de drogas com respaldo na imprensa preconceituosa e discriminatória. É a vida funkeira sendo oficialmente criminalizada, o que acabou gerando dificuldades para seus artistas e outros campos dessa cultura popular.

O resultado foi o desaparecimento de grande parte das equipes de som, que não aguentam o arrocho e bloqueio de capital cultural e econômico vivido por essas produtoras (LOPES, 2010). E, na primeira década do século XXI, com os bailes nas favelas tornando-se uma incontestável demanda na diáspora com jovens negros da cidade do Rio de Janeiro, surge a Resolução 013/2007, assinada pelo Secretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro da época, José Mariano Beltrame, que dava aval para a polícia proibir ou autorizar eventos culturais, sociais ou esportivos de acordo com seus próprios critérios (FACINA, 2013).

Realizada por péssimas e sucessivas gestões governamentais⁷², a Resolução 013 é feita para oficializar mais outra criminalização cultural funkeira, pobre, favelada, negra, quando deturpam os problemas comunicados pelo corpo funkeiro, recomendando o Estado Penal e genocida para tal população, ou seja, explícita, mais uma vez, o desejo de findar a cultura negra funk carioca (FACINA, 2013).

Quando essa abordagem avança, a ideia funkeira surge como trilha-sonora do fruto da diáspora africana no Brasil, a partir das favelas da cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2010), um lugar relevante para as comunidades negras do mundo.

⁷¹ Expressão popular para designar formas e práticas elaboradas fora do chão euro-americano, ocidental, brancocêntrico.

⁷² "6 governadores do Rio foram afastados ou presos nos últimos 4 anos". Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/6-governadores-do-rio-foram-afastados-ou-presos-nos-ultimos-4-ano>>. Acesso em: jun. de 2024.

A música funk carioca, sua artistagem, os funkeiros, as funkeiras e as pessoas empáticas a seus movimentos, dentro ou fora da legalidade, tornam-se aptos a serem alvos do quadro de auto-justiça e impunidade, incentivada pelo consciente racista e discriminatório cotidiano. Segundo Micael Herschmann (2005, p.180), o jovem negro da favela, ou o funkeiro, “vai sendo apresentado à opinião pública como um personagem ‘maligno/endemoniado’ e, ao mesmo tempo, paradigmático da juventude da favela, vista como revoltada e desesperançada.”.

No fim dos anos de 1990 o desenvolvimento de categorias como o "proibidão" marcam a produção funkeira da favela na indústria fonográfica e cultural, o que, no geral, segue como estética, se multiplicando por novas gerações, a característica subversiva do funk carioca desde seu começo.

Diante das notícias do ano 2000 para frente, o baile funk e a vida funkeira evidenciam múltiplas estéticas que seguem não apenas mudando, como também são estabelecidas e ressignificadas na cultura brasileira, dentro ou fora da cidade e do estado do Rio de Janeiro. Não é por menos o fenômeno funkeiro entre o litoral da cidade de Santos e o bairro Cidade Tiradentes (São Paulo, capital): o Fluxo⁷³ de São Paulo, marcado pelos carros equipados com sons que reúnem gente funkeira, esses que começam a fazer seus próprios bailes de favela.

E a máquina colonialista, historicamente (FANON, 2008), segue no agir com a vida funkeira ou com o sujeito negro no Brasil, sistematicamente tentado dizimar tal população⁷⁴. A seguir, no sumário histórico oferecido, explanamos a atuação das instituições do Estado brasileiro sob a bandeira de “combate a criminalidade” como uma ação para acabar com a vida funkeira e/ou com a cultura negra:

⁷³ Um tipo de Baile funk de favela de São Paulo, onde as equipes de som são substituídas por carros equipados com sons.

⁷⁴ Segundo o Atlas da Violência 2020, no contexto histórico de 2008 a 2018, 628.595 pessoas foram assassinadas no Brasil, e, diferentemente do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, que compila e analisa dados de registros policiais sobre a criminalidade, a estatística invocada analisa os dados do SIM/MS (Sistema de Informação sobre Mortalidade, do Ministério da Saúde), e as denúncias recebidas pelo Disque 100. Sobre o perfil das vítimas, é apontado que 91,8% eram homens e 8% eram mulheres. Entre os homens, 77,1% foram mortos por arma de fogo, enquanto a taxa das mulheres é de 53,7%. Nesse sentido, a afirmação da pesquisa evidencia que o risco de um homem negro ser assassinado é 74% maior e para as mulheres negras a taxa é de 64,4%. Ainda sobre, em 2018, uma mulher foi assassinada no Brasil, a cada 2 (duas) horas, totalizando 4.519 vítimas. Dessas, 68% são mulheres negras. A taxa de homicídios das mulheres negras é 5,2 para cada 100 mil, muito maior do que o dado de 2,8 por 100.000 para não negras; embora em 2018 os homicídios de mulheres tenha caído 8,4% entre 2017 e 2018, a situação melhorou apenas para as mulheres não negras, o que, como aponta o estudo, mostra ainda mais a desigualdade racial: enquanto a taxa de homicídios de mulheres não negras caiu 11,7%, a taxa entre as mulheres negras aumentou 12,4%. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>>. Acesso em: set. de 2023.

- no ano de 1986, em um baile funk, mortes, amputações e outros traumas foram cometidos pela violência da Polícia Militar do Distrito Federal (PMDF), que, invadindo o Quarentão, na Ceilândia (Brasília)⁷⁵, berraram: "Branco sai, preto fica!";
- no ano de 2019, em um baile funk, 9 (nove) pessoas foram assassinadas devido a intervenção da Polícia Militar do Estado de São Paulo (PMESP), em Paraisópolis (São Paulo)⁷⁶;
- no ano de 2022, em um baile funk, 6 (seis) pessoas foram assassinadas devido a intervenção da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ), no Complexo do Chapadão (Rio de Janeiro)⁷⁷.

Os espaços de cultura funkeira, por ser algo tipicamente negro, contra-hegemônico e de força periférica, transformam-se no lugar onde a polícia pode, a qualquer momento, agir para saber o que está acontecendo e, independente da resposta, poderão acabar com tudo, inclusive com certas vidas envolvidas nessa complexidade cotidiana.

Figura 5 – Imagem de funkeiros curtindo o baile no Rio
Parada Funk 2023

⁷⁵ O caso ficou mais conhecido com o filme “Branco Sai, Preto Fica” (2014), de Adirley Queirós Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/olhar-de-cinema/filme-resgata-violencia-policia-em-baile-black-8wnvbk7bk6hku49oc4or3aku/>. Acesso em: abr. 2023.

⁷⁶ “Veja quem são os mortos do tumulto em Baile Funk em Paraisópolis em SP”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/veja-quem-sao-os-mortos-do-tumulto-em-baile-funk-em-paraisopolis-em-sp.ghtml>. Acesso em: fev. 2023.

⁷⁷ “Tiroteio em baile funk termina com 6 mortos e 4 suspeitos presos no RJ”. Disponível em: <https://www.band.uol.com.br/noticias/bora-brasil/ultimas/tiroteio-em-baile-funk-termina-com-6-mortos-e-4-suspeitos-presos-no-rj-16501168>. Acesso em: abr. 2023.



Legenda: Foto da foto de Pedro Siqueira
Fonte: SIQUEIRA, Pedro (2023)

3 TEORIA SOBRE A FRUIÇÃO FUNKEIRA: O FUNK CARIOCA EM UMA COSTURA ENTRE QUILOMBO, CULTURA AFRO-BRASILEIRA E O HIP-HOP ATRAVÉS DO RAP

3.1 A relação do funk carioca com o quilombo

Resultado do mixer de diferentes percursos negros a partir da cidade do Rio de Janeiro, a identidade do funk carioca consolida-se nos anos de 1990 como funkeira, reverberada por anteriores movimentos de gerações nebulosas dos anos de 1970.

Da soul estadunidense para o casamento high-tech [alta tecnologia] e low-life [baixa qualidade de vida] do funk carioca, Hermano Vianna (1997) foi o primeiro a realizar, no fim dos anos de 1980, em uma pós-graduação, algo sobre a cidade do Rio de Janeiro e sua vida funkeira.

Observando o Brasil que reverbera em uma nova consciência, a identificação através da continuidade ancestral pelas novas gerações negras, portanto, nas práticas das músicas, danças e linguagem advinda de culturas negras, jovens e brasileiras, a etnografia de Hermano Vianna (1997) pensa o baile funk, e frisa esse evento como marca das identidades funkeiras.

Contudo, antes de Hermano, Maria Beatriz Nascimento (2018) também pensou o funk na cidade do Rio de Janeiro:

O que deve fazer o negro? Eles sabem o que fazer. Fazem, descobrem a alternativa por eles mesmos. Naturalmente o negro resiste e cria um novo quilombo para enfrentar alguma situação adversa. Atualmente no Rio de Janeiro os jovens dessas famílias jogadas no subúrbio descobriram uma forma de se fazerem valorizar. Como perderam a identidade racial, afinal vivem num ambiente que é o deles, eles usam roupas exóticas, calçam sapatões coloridos, enormes chapéus. Reproduzem a história deles de uma outra forma. (NASCIMENTO, 2018, p. 193).

Beatriz Nascimento é de suma importância para o percurso de nosso esforço intelectual, pois a historiadora é (porque não) a propulsora das pesquisas sobre o funk no Brasil, quem inaugura a ideia que almejamos continuar a oferecer: a vida funkeira como existência carioca envolvida na história do quilombo.

A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição.

[...]

O quilombo do Rio de Janeiro é uma favela, manifestação de dança negra - o Black-Rio -, um trem da Central, uma nova escola do subúrbio. Estando o negro com outro

negro já é um quilombo. Num sentido mais amplo é o seguinte: esteja o negro com o negro americano, esteja com o Pelé, ou consigo mesmo e esteja com o branco se ele não for opressor. (NASCIMENTO, 2018, p. 190-192).

Agindo por elementos oferecidos nas experiências denegridas, com Beatriz Nascimento o funk pode ser pensado na cultura do Brasil de quilombo, pois é presença que ocorre através do território e suas músicas, danças, figurinos, visuais, em suma, no corpo que deseja a escolha negra, compartilhada por novidades, porém, relacionadas em fundamentos de resistências anteriores.

De volta ao documentário "O negro – da senzala ao soul" (1977), Beatriz Nascimento comenta sobre o quilombo no tempo do início do funk no Brasil:

"Eu acho que pra empreender um estudo crítico na história do negro, e trazer ao mesmo tempo para o negro uma perspectiva sobre o que foi a sua história real, você tem que partir é da história deles como grupo livre, como empreender em uma sociedade livre, mesmo que dentro da sociedade já tenha existido escravos. Mas basicamente o quilombo são os homens que procuram, conscientemente, organizar uma sociedade para si, onde ele possa viver de acordo com o seu passado histórico africano-brasileiro, com os seus hábitos, seus costumes, sua cultura, a sua forma de ser." (Maria Beatriz Nascimento).

Conhecido objetivamente como lugar de habitação, a sua consolidação por toda extensão do território nacional, o quilombo, para Beatriz Nascimento, é protesto negro negador das condições desumanas e alienadas a que estavam sujeitados. Parte das insurgências no continente americano, o quilombo mostra a história através da ideia do Brasil que recusa ser escravizado.

O quilombo, segundo Clóvis Moura (2020), ao realizar certo encadeamento oral, mostra em seus agrupamentos práticas e projetos, o que mostra a rejeição humana brasileira condicionada pelo sistema escravocrata. Assim, Moura mostra que Palmares é o lugar histórico comunicativo sobre os quilombos:

Palmares foi a maior manifestação de rebeldia contra o escravismo na América Latina. Durou quase cem anos e, durante esse período, desestabilizou regionalmente o sistema escravocrata. Paradoxalmente, não temos nenhum documento escrito pelos palmarinos durante sua existência. Certamente seguiam, como nos outros quilombos, a tradição africana de comunicação oral. Como sabemos, na África, a tradição oral é praticamente responsável pela transmissão da memória coletiva e da consciência social. Evidentemente, não há como verificar até onde Palmares reproduziu, integral ou parcialmente, essa estrutura de comunicação oral africana em seu território, mas será interessante, no estudo de sua realidade social, levar em conta que, ao que tudo leva a crer, esse código de linguagem conservou-se pelo menos parcialmente. Isso porque - como hipótese - Palmares poderia ter um código escrito que se perdeu inteiramente, hipótese de comprovação remota ou impossível, mas que deve ser conservada como questão a ser ainda pesquisada. (MOURA, 2020, p. 68-69).

Localizada na Serra da Barriga, no município conhecido hoje por União dos Palmares, Zona da Mata do Estado de Alagoas (Pernambuco), Palmares (1580-1694), para Clóvis Moura, é o principal quilombo, o lugar de defesa da história negra do Brasil, a partir da linguagem social negra, afrodescendente. Moura ainda explica que Palmares, ou os quilombos, são uma constante mediação oral, realizadas na conservação de uma perpétua descoberta, pois transmitem símbolos evidentes de uma prática de memórias. Campo coletivo relacionado às possibilidades de consciência social, Palmares é importante para falarmos sobre quilombo, porque não conseguiram destruir a sua memória social (política, econômica e militar), devido ao comunitarismo que aconteceu. Lugar de prioritárias construções da oralidade, o quilombo chocava o sistema baseado no escravismo, o que continua em outros quilombos e/ou quilombolas.

E o quilombo acontece no Brasil quando a educação sobre a abolição da escravatura brasileira é posicionada na perpetuada ideia do "africano livre" (que significa mulher/ homem africano livre), o que fatalmente se tornou sinônimo de pessoas deixadas à "própria sorte" (NASCIMENTO, 2016, p. 65-66).

Mesmo após a Lei Eusébio de Queirós, no ano de 1850, que determinou o fim do tráfico dos navios negreiros, a questão escravocrata no Brasil continua. Essa condição ocorre até 1888, com a Lei Áurea, a marca de inúmeras formas de traumas e desumanização futuras, já que, após escravizados, a população negra não teve a oportunidade de superação do pós-escravidão. É a formação do ser negro brasileiro, seguindo como massa a ser explorada, por exemplo, em trabalhos de remunerações efêmeras, onde o questionar de tudo isso é considerado atitude insolente, quiçá criminosa (MOURA, 2019, 2020).

Na defesa do denegrir como conhecimento do pensamento da população negra, Abdias Nascimento (2019) nos ensina como pensar frente as múltiplas tentativas de disfarçarem a discriminação e o preconceito de cor, através do quilombismo. Comprometido em denunciar certas lógicas do âmbito nacional como racistas, temos Abdias para oferecer as culturas negras sobre uma complexidade de assuntos do quilombo, quilombistas, os quilombismos atravessados contra aquilo construído no ódio e auto ódio do corpo negro.

Para Abdias Nascimento, o quilombo é desafio pela história que age contra o sistema colonial, quando oferece uma disciplina política e filosófica em favor das vidas negras no Brasil. Autêntico e amplo movimento que educa objetivamente, através de uma rede de associações, irmandades, terreiros, o quilombo se transforma, depois de Palmares, em uma cultura que recupera significantes caracterizados por uma "humanidade ferida de morte" (NASCIMENTO, 2019, p. 155-156).

Aprendemos com Abdias Nascimento (2019) que, sendo as pessoas negras aquelas que precisam se embranquecer e/ou se parecer com o branco no quadro civil brasileiro, o quilombo tornou-se uma outra posição com o Brasil, a partir da identidade enegrecida contra a dominação brancocêntrica, o que age em favor de uma cultura que pratica libertação cultural.

[...] reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico. Os precedentes históricos conhecidos confirmam esta colocação. Como sistema econômico, o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunitarismo e/ou ujamaísmo da tradição africana. Em tal sistema, as relações de produção diferem basicamente daquelas prevalecentes na economia espoliativa do trabalho chamada capitalismo, fundada na razão do lucro a qualquer custo. Compasso e ritmo do quilombismo se conjugam aos mecanismos operativos, articulando os diversos níveis da vida coletiva cuja dialética interação propõe e assegura a realização completa do ser humano. Contra a propriedade privada da terra, dos meios de produção e de outros elementos da natureza, percebe e defende que todos os fatores e elementos básicos são de propriedade e uso coletivo. Em uma sociedade criativa, no seio da qual o trabalho não se define como uma forma de castigo, opressão ou exploração, ele é antes visto como forma de libertação humana que o cidadão desfruta como um direito e uma obrigação social. Liberto da exploração e do jugo embrutecedor da produção tecnocapitalista, a desgraça do trabalhador deixará de ser o sustentáculo de uma sociedade burguesa parasitária que se regozija no ócio de seus jogos e futilidades. (NASCIMENTO, 2019, p. 289-290).

Abdias Nascimento explica que o quilombo praticado, o quilombismo, é um mecanismo científico histórico-social, operador e articulador da vida coletiva, proposta pela diversidade em seus diferentes níveis. Oferecendo como exemplo o ujamaísmo, a tradição africana que situa o comunalismo econômico e social, onde o trabalho não é feito para lucro, mas sim para o trabalho humano cultural, o que se completa pelas realizações, a interação dialética, Abdias mostra que o sentido do quilombismo, na contemporaneidade, além do lugar, também passa a evidenciar um Brasil de auto entendimento.

Nego Bispo dos Santos (2015) enfatiza o quilombo como resistência concreta, frente a passada distração ainda presente, o que negligencia as possibilidades de francas transformações presentes na população negra indígena, quilombola, camponesa e de classes populares em geral.

Entre o re-existir e o não-existir, Nego Bispo (2015) lembra que os quilombos (e povos indígenas) são descriminalizados em direitos oficiais nacionais apenas com a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988:

[...] importante influência do pensamento de elaboração circular dos povos contra colonizadores na Constituição Federal é a própria ressignificação dos termos quilombo e povos indígenas. O termo quilombo que antes era imposto como uma denominação de uma organização criminosa reaparece agora como uma organização de direito, reivindicada pelos próprios sujeitos quilombolas. O mesmo ocorre com o

termo povos indígenas, que também foi ressignificado por esses povos como uma categoria de reivindicação dos seus direitos. (SANTOS, 2015, p. 95).

O direito é a questão motora da atualidade sobre o que se ajunta e nem sempre se mistura, ou o que se mistura e nem sempre é feito para juntar. E, para Nego Bispo, as possibilidades de convivência entre os diversos povos do Brasil, são apresentadas pela Constituição Federal como tentativas de confluência no atual Estado Democrático. Contudo, ele explica que essa conjuntura ainda mostra conflitos de caráter reivindicatório.

Assim, Nego Bispo (2015) aborda o quilombo como símbolo maior da luta pela terra comunitária e pela liberdade em toda a diáspora africana nas Américas.

Por acreditar que o tom do diálogo revela a distância entre os interlocutores e que a história é formada pela interlocução entre os fatores e as ações desenvolvidas pela humanidade, sem ignorar os termos presente, passado e futuro me dediquei à análise de temas e/ou eventos que me permitiram perceber o percurso e os elementos interlocutores entre a questão sócio racial contemporânea e o início da colonização afro-pindorâmica no Brasil. (SANTOS, 2015, p. 19-20).

No exercício contra colonial da linguagem e do pensamento, a expressão do século X, Pindorama (Terra das Palmeiras), é a denominação feita pelos povos originários no tupi-guarani, usada para designar todas as regiões e territórios da América do Sul antes da América (do Sul) acontecer. Desta maneira, Nego Bispo provoca o quilombo como alternativa afro-pindorâmica, ao confrontar a colonização sofrida por descendentes dessa relação. Crítica necessária para alimentar as contradições, as características que seguem em nossa trajetória reflexiva, Pindorama é, para Bispo, o ponto de partida de cautelas e consequências.

Inicialmente foi o pau-brasil, o açúcar, o ouro, o café, as pessoas, o que os colonizadores bem almejam levar. E hoje não é diferente, quando tiram o vento no dia de calor, o sol no dia de frio, a chuva em tempo de seca, logo, quando as energias são levadas, através de uma submissão ideológica, intelectual, territorial, total (SANTOS, 2015).

Nesse sentido, Nego Bispo (2015) mostra o quilombo na trajetória politeísta, de culturas inscritas anti colonialismo, aquilo que nunca desapareceu porque jamais parou, e segue, de tempos em tempos. Contra-colonial, o quilombo está para aquilo que não foi totalmente colonizado, o que não se submete ao monoteísmo e segue por diferenças nos modos do ser, tal como é na fruição funkeira.

O quilombo do funk carioca acontece no momento de seu baile, e passa a ganhar o Brasil, sobretudo quando é realizado dentro das favelas durante os anos de 1990: o lugar e

momento das pessoas faveladas protestar, de maneira contra colonial, seus direitos ignorados⁷⁸. E, quando conhecem seus direitos, quilombolas, sambistas, vidas funkeiras, faveladas, negras expõem o silêncio cultural do país que nega, por medo, a situação de seu próprio genocídio (CAMPOS, 2011).

Ameaçados por aqueles que, em tese, deveriam defendê-los, considerar a vida favelada e funkeira como quilombo é trazer toda essa dinâmica como parte da cidade (CAMPOS, 2011). Quando fala do início do racismo brasileiro na operação de poder, mas também como uma reação de quem, hoje, enfrenta esse poder, Andreilino Campos mostra que tamanha contextualização faz nascer uma atitude capaz de projetar um futuro, através do transcender do estado de vítima, na primazia de força da favela como quilombo.

A sobrevivência na favela nos marcos de uma ordem segregacionista, apesar do uso indiscriminado de armas e venda de drogas não impediu e nem tampouco impedirá que ela cresça e continue ser um lugar de resistência das populações mais pobres, criando e estendendo as redes de solidariedade tal como se desenvolveram nos quilombos para o enfrentamento das desigualdades presentes no dia-a-dia das grandes metrópoles. Mesmo com todas as contradições presentes nas relações entre os diversos grupos que ocupam os espaços transmutados, esperamos melhores momentos no devir. (CAMPOS, 2011, p. 154-155).

Para Andreilino Campos, as favelas se mostram como quilombos transmutados em complexidades entre gerações e suas vividas negritudes criminalizadas. Segundo Andreilino, os códigos e símbolos gerados a partir da cultura de resistência, tal como é o funk carioca e sua sofrida marginalização pelas elites, quando mostra, com sua rebeldia juvenil, um ato contra colonial, o que rompe padrões sociais excludentes, as barreiras invisíveis entre o que acontece na favela e nas outras partes da cidade.

Andreilino Campos percebe o quilombo como unidade através do exercício do ser na favela, o viver capaz de voltar atrás na história, mas no objetivo de seguir para frente, no almejo de histórias novas, miradas no amanhã.

[...] admitir que o espaço quilombola fora transmutado em espaço favelado é incluí-los no processo maior, ou seja, é admitir que as populações pobres, através de suas apropriações dos espaços periurbanos, ilegais à luz do poder público, participaram da construção do espaço urbano das cidades. (CAMPOS, 2011, p. 24).

Analisando que, desde o século XIX, o fenômeno de ocupação urbana da favela se mostra como espaço e cultura de movimentos permanentes, Andreilino Campos discute a produção dos espaços criminalizados no Rio de Janeiro em seus elementos distantes, mas cheios

⁷⁸ Falamos sobre tamanha leitura no capítulo anterior, quando abordamos a história do funk no Brasil.

do vivido aproximador. Observando a possibilidade de resgatar um passado capaz de ressignificar o que se faz no presente, para Andreelino a transmutação da cidade sucede de permanentes mudanças.

Essa transmutação é lenta, em tempos variados, inclusive isso ocorre no momento periurbano, quando as favelas eram somente nos morros. E sobre as práticas e registros das vidas do funk carioca e sua relação pela favela como quilombo, voltamos a Beatriz Nascimento (2018):

Jamais uma favela rejeitou um branco nordestino, um mineiro. E ali a maioria é negra. Mas ela não rejeita porque a favela é o lugar do homem sem-terra. O quilombo da favela é forte porque ele é a união do homem que se apodera de um pedaço de terra e divide essa terra com vários outros. (NASCIMENTO, 2018, p. 190).

Citamos Beatriz Nascimento para falar do quilombo como tradição denegrada, o que se mantém nas práticas das vidas negras brasileiras, apesar de suas modernas mudanças, fazendo com que as transformações aconteçam pela base da luta em favor de uma comunhão entre os diferentes. Lembrando do sentido do êxodo rural na construção das cidades no Brasil, Beatriz relata que sempre existiu branco nos quilombos e nas favelas, e ainda diz qual é o tipo de branco: o sem terra.

Explicando que a rejeição dos sujeitos sociais não acontece pelas pessoas negras, Beatriz Nascimento (2018) explica que o quilombo inclui quem é excluído. Vide a condição na relação de propriedade no Brasil, Beatriz recomenda as favelas da cidade do Rio de Janeiro como um exemplo de ação quilombola, pois tal espaço contrapõe a precarização de quem não se enquadra no monoteísmo da propriedade social.

Enquanto a vida na favela (ou no quilombo) for politeísta, quando busca-se dividir com quem não tem (SANTOS, 2015), o baile funk seguirá como uma futura festa, feita por clandestinas curadorias de um Brasil que resiste para outros Brasis acontecerem, esses escritos com músicas e danças.

Figura 6 – Crianças dançando funk carioca na favela da Cidade Alta (Rio de Janeiro, 2014)



Legenda: Festa do "Dia das crianças" em 2014
Fonte: autoria do próprio autor.

3.2 O funk carioca e o pretuguês: uma costura da fruição funkeira com o hip-hop através do rap na cultura afro-brasileira

"Sou do pagode
Mas eu gosto de funk
Respeito gera respeito
Respeita essa massa gigante
Beautiful e clean
Black ou white
Samba na defesa e o funk no ataque
Deixa!
Deixa o DJ tocar o tambor pra você vê
O poder que o tambor têm
Lê lê lê lê"
Cidinho General - "Poder do tambor" (2018)

Em nossa epígrafe, MC Cidinho General comenta sobre o pagode como sua referência, quando se diz funkeiro porque também é pagodeiro. Em estilos musicais contínuos, o samba, lembrado por Cidinho, parece defender o poder do tambor do funk carioca como fenômeno fundado pela identidade negra, da cultura afro-brasileira.

Para pensarmos a cultura afro-brasileira do funk carioca, podemos trazer Abdias Nascimento (2019, p. 87 a 88) e sua ideia de oposição sobre a sacralização da destruição de marcas da memória negra, enegrecida, denegrada no cotidiano do Brasil: são as dimensões "incontestáveis da recusa dos africanos em se submeter à desumanização e à humilhação do regime escravocrata. O sangue que derramaram resgatou para sempre a dignidade e o orgulho da raça africana".

Conhecimento capaz de omitir a brutal violação escravocrata na cultura afro-brasileira, Clóvis Moura (2019) mostra que o ser no Brasil acontece por processos de assimilação, aculturação e acomodação que negligenciam a sua relação com o continente africano. Para trazermos tamanha complexidade a ser estudada, achamos necessário abordarmos cada uma dessas ideias.

A assimilação é terreno para proporções neocolonialistas, as renovações da dominação que, no Brasil, aliena a população mantendo suas antigas demandas nos projetos contemporâneos. O assimilado brasileiro está nas relações de cristianização, sustentadas pelo sincretismo do "catolicismo popular" como batismos de valores necessários para certas lógicas deixarem de ser inferiorizadas, e passem a se incorporarem nos padrões sociais. Ainda que permaneça, de modo geral, abaixo do católico, o étnico da cultura nacional é formado entre o que deve, o quanto antes, "miscigenar, branquear e/ou se aproximar do branco europeu" (MOURA, 2019, p. 42-43).

A população indígena e negra brasileira, antes escravizada, e agora marginalizada, tem a aculturação como constantes contatos de transformações dos comportamentos, o primitivo a ser colonizado, para o civil almejado pelo colonizador. Sendo o que for o corpo negro brasileiro, ou seja, tanto aqueles do Pindorama, como aqueles que foram tirados de África a força, foi apenas permitido a influencia dessa população em atitudes não-significativas, ou então individuais, as mediações neutralizantes, ao invés das revoltas culturais dos dominados. Controle subalternizador, a aculturação mostra que todo padrão no Brasil é decorrente da influência modificadora, o que gera "limitações científicas enormes", e mostra as composições de dominadores e dominados, o que estimula a desigualdade e exclusão social (MOURA, 2019, p. 45-47).

Já a acomodação acontece quando o biológico da miscigenação e o modo sociopolítico da democratização luso-brasileira, ganham tratamento semelhante, contudo, são diferentes. Fenômeno universal, miscigenar é elaborado no campo antropológico como algo comum na construção do mundo. E o dito “intercâmbio sexual” ocorrido no Brasil, não teria nada de especial, logo, o português foi apenas uma de muitas outras formas coloniais, o Novo Mundo por contingentes populacionais, discriminados na estrutura (MOURA, 2019).

Tamanho olhar é capaz de posicionar certos problemas nas narrativas, por exemplo, de Gilberto Freyre (2003), quando parte considerável do enredo de suas pesquisas analisa o surgimento da família patriarcal no social do Brasil, seus equívocos sobre a construção do ser brasileiro.

Por intermédio de uma proposta pioneira, Gilberto Freyre (2003) pensa a Casa Grande entre a Senzala e observa o microcosmo brasileiro, suas complexidades políticas, econômicas, religiosas e culturais, no contexto e relação entre as pessoas negras (pós) escravizadas e seus senhores. Para ele, a miscigenação seria o alicerce no equilíbrio social brasileiro; em outras palavras, o autor afirma a miscigenação como responsável pelo apaziguamento das discrepâncias e das diferenças étnicas no Brasil, sobretudo no período colonial.

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a européia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso, amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. (FREYRE, 2003, p. 66)

Essa visão acaba favorecendo e enaltecendo a aristocracia branca brasileira e, portanto, o fundamental na leitura de Gilberto Freyre ainda está moldado no quadro estrutural, institucional ou cultural que mostra a aptidão para a vida tropical dos portugueses, o que acontece após as explorações nas Índias (1498) e na África (1532).

Em suas ideias (hoje) altamente questionáveis, Gilberto Freyre (2003) fala do lusotropicalismo nos anos de 1930, período que intelectuais brasileiros preconizam os portugueses como superiores aos demais europeus (também colonizadores), porque tiveram, nos processos de miscigenação do Brasil, uma suposta harmonia racial. Entretanto, tal defesa

não leva em conta a violência ocorrida sobre a população originária desse chão, e também de gente arrancada à força de África, ambas situações realizadas por escravocratas.

A miscigenação se mostra como diferença que hierarquiza e inferioriza, criando uma sociedade estruturalmente racista, que opera com um refúgio simbólico em uma democracia racial que busca apenas embranquecer para poder existir (MOURA, 2019). Ideologia escamoteadora, capaz de encobrir as condições políticas, culturais e educativas reais, sob as quais os contatos interétnicos se realizam no Brasil, a democracia racial não é um conceito, mas sim o cotidiano narrativo usado para dizer que a definição de pessoa negra brasileira não é feita pelo racismo, porque tal fenômeno racializador teria sido superado no contexto da gradação da cor da pele, da mestiçagem (NASCIMENTO, 2016).

Identificar isso é trazer a força da obra da escravidão brasileira, bem como seus inúmeros crimes, que ainda reverberam e impactam de forma negativa na realidade da população negra (MOURA, 2019, 2020; NASCIMENTO, 2016 e 2019).

Nesse sentido, temos Abdias Nascimento (2016, p. 66) para pensar a democracia racial no Brasil como aquilo que suaviza as violências e reifica leituras, como a do “mito do senhor Benevolente”, as lógicas que colocam a característica da sobrevivência do povo brasileiro, como resultado da mistura feita em “relações relaxadas e amigáveis entre senhores e escravos”, o que é uma grande calúnia.

Abdias Nascimento lembra que a democracia racial faz presença nas ciências sociais brasileira como uma espécie de harmonia entre seus diferentes corpos - “moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra” -, as lógicas que mantêm um eufemismo, através das marcas “fenótipo ou genótipo” no identitário “étnico e/ou racial” (NASCIMENTO, 2016, p. 47-48).

Termo multilinguístico da África que torna-se fundamento espiralado no antes, durante e depois da condição popular e das relações religiosas ancestrais da África nas Américas (MARTINS, 2021; NASCIMENTO, 2019; THOMPSON, 1983), o funk carioca, por ser música negra, acontece pela formação do som que, antes de tudo, começa por cabeças, memórias, mentes de pessoas escravizadas.

Cultura afro-brasileira que transforma assuntos negligenciados pela democracia racial em presenças capazes de ruptura, a fruição funkeira pode revelar o contra colonial histórico pela n`goma [engoma], o que, no banto, significa "o primeiro tambor" (LOPES, 2012, p. 111).

Para trazer o funk carioca na condição de cultura afro-brasileira, iremos seguir no tratar da sua essencialidade ontológica musical com a palavra negro, mediada em definições como a de Nei Lopes⁷⁹:

"Tem muita gente pegando os Estados Unidos como regra, quando por exemplo o americano adota "black" e a gente começa a usar "preto". Não é assim. Na definição do IBGE, a qualificação de negro envolve os mais pigmentados afrodescendentes e os menos. Se você chamar todo mundo de preto você confunde e reduz a força. Eu uso sempre negro porque é uma definição política. Negros compõem o segmento afrodescendente, que é a melhor classificação. Em Cuba, afro-cubano é uma classificação que ninguém discute.

Lélia González criou uma distinção importante - nós somos Amefricanos.". (Nei Lopes).

Quando pensa nas pessoas de cor e sua força política, Nei Lopes lembra que a afirmação norte-americana black acontece como negro ou negra, na ideia de considerar apenas as mais retintas, onde outros lugares, com outras pigmentações escurecidas, as variadas condições afro, como as existentes no Brasil, não seriam consideradas negras. Assim, Lopes nos alerta sobre esse equívoco que reduz a causa, e oferece como exemplo o tratamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), órgão que (também) possui informações afrodescendentes para considerar as pessoas negras. Segundo Lopes, a identidade negra envolve uma análise sobre as Américas, e, com isso, ele invoca Lélia González para uma afirmação Amefricana, o que denuncia um nível colonial de veracidade única.

Lélia González (2018) pensa a Amefricanidade, as complexas afirmações político-culturais sobre a África nas Américas, e fala da necessidade do pretuguês, a linguagem que veio e ficou, seguiu nas tendências brasileiras com a África, as realizações dessas culturas na América contemporânea, ou seja, do continente (afro) americano.

Os termos "Afro-American" (afroamericano) e "African-American" (africanoamericano) remetem-nos a uma primeira reflexão: a de que só existiriam negros nos Estados Unidos e não era todo o continente. E a uma outra, que aponta para a reprodução inconsciente da posição imperialista dos Estados Unidos, que afirmam ser "A AMÉRICA". Afinal, o que dizer dos outros países da AMÉRICA do Sul, Central, Insular e do Norte? Porque considerar o Caribe como algo separado, se foi ali, justamente, que se iniciou a história dessa AMÉRICA? É interessante observar alguém que sai do Brasil, por exemplo, dizer que está indo para "a América". É que todos nós, de qualquer região do continente, efetuamos a mesma reprodução, perpetuamos o imperialismo dos Estados Unidos, chamando seus habitantes de "americanos". E nós, o que somos, asiáticos? (GONZÁLEZ, 2018, p. 329).

⁷⁹ Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, Nei Lopes ganha uma matéria chamada "Brasil embranqueceu no pensamento, afirma Nei Lopes, que faz 80 anos". Disponível no site <<https://www.geledes.org.br/brasil-embranqueceu-no-pensamento-afirma-nei-lopes-que-faz-80-anos/>>. Acesso em: fev. de 2023.

Amefricanidade e diferença das Américas no mapa são leituras de Lélia González, quando classifica o império norte-americano como egoísta, atitude que acontece devido aos Estados Unidos considerar apenas a si como "a América", esquecendo das partes Insular, Central e Sul, algo que, segundo a autora, é proposital, feito para manter perpetuada uma subalternidade negligenciada, o que expõe as mazelas da identidade nacional. Lélia entrelaça sua leitura com o exemplo do Caribe, a região da América Insular, onde começa o percurso para a construção continental das Américas (Honduras, em 1502); sem mencionar que a colonização ocorrida onde é hoje os Estados Unidos, ocorre praticamente 1 (um) século depois, em 1620.

Lélia González ainda argumenta que a Amefricanidade [Amefricanity] é um termo que permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, diante da incorporação de um processo histórico, de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretção e criação de novas formas). O que mostra o racismo na América Ladina, a amefricanidade não apenas troca o “t” pelo “d” da latinidade, pois também conversa com a presença Atlântica como crioula⁸⁰, a modificação no espanhol, inglês, francês e português do continente americano (GONZÁLEZ, 2018).

Essas línguas, junto com o “caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo”, fazem com que tais situações propaguem no Brasil o pretuguês, os aspectos pouco explorados nos assuntos da influência negra na formação histórica e cultural do continente americano(s) como um todo. O pretuguês é o esforço da narração da cultura negra que fala português, com a devida importância da contribuição negra (GONZALEZ, 2018, p. 322).

Lembrando da ancestralidade negra, Abdias Nascimento (2019) também fala da África no Brasil como uma questão linguística:

O estado de sítio sob o qual viveram nossos ancestrais africanos não poupava nada, destruía ou tentava destruir tudo que lembrasse cultura africana. As línguas africanas não se salvaram do esmagamento, a sua destruição representa mais um ato na tragédia genocida que a sociedade brasileira desencadeou contra os africanos e seus descendentes. Além de destruir o principal instrumento de comunicação humana social e cultural, o que já é muito grave, simultaneamente a destruição da língua africana, impuseram a língua portuguesa. Com essa violência a mais, visaram atingir os fundamentos do espírito africano obliterando sua história e sua memória. Este é um ponto crucial na experiência afro-brasileira, quando se leva em conta que a tradição e o conhecimento eram uma realidade viva e dinâmica na África, não em termos de arquivo ou escritura fossilizada. A transmissão pela escrita fria e inerte era oposto à essência do conhecimento verdadeiro, adquirido pelos africanos através de

⁸⁰ Resultado realizado pelo contato intenso de uma língua europeia com as línguas nativas ou trazidas para as antigas colônias, o crioulo é falado na região que combina e transforma os traços linguísticos que se tornaram "língua materna" de uma comunidade (exemplo: o crioulo de base lexical portuguesa; o crioulo de base francesa).

uma relação direta, afetiva, num encontro interpessoal. É neste ponto crucial que podemos perceber claramente a dicotomia que separa e diferencia as culturas negro africanas das culturas branco-europeias: a oralidade como base da comunicação e da transmissão cultural. Não se concebia palavra inerte e apenas descritiva: pois em si mesma era movimento e ação. (NASCIMENTO, 2019, p. 128-129).

Abdias Nascimento pensa como o corpo negro escravizado, amarrado, solapado que, mesmo sem falar, guarda, no seu corpo, quando sobrevive, uma linguagem que surgiu após o mesmo corpo escravizado apanhar até esquecer quem é. A língua portuguesa imposta, branco-europeia, marcou a rejeição do ser negro por sua ancestralidade africana. A oralidade como modo de viver a cultura, agora, no Atlântico negro, foi soterrada pela frieza da escrita. O fim da oralidade ratifica a ruptura do ser negro com a essência africana.

Sim, a língua portuguesa, a linguagem brasileira, aconteceu como atitude genocida, quando os africanos eram socialmente inviáveis, o fruto de uma colonização mental, onde a África é esquecida como continente. E mesmo com 54 (cinquenta e quatro) países, o continente africano é confundido, tratado como se fosse 1 (um) país. Qual? Algum desses 54? Aqueles de imagens com crianças apenas em "pele e osso"? Aquele "da AIDS"? A África das "crianças soldados"⁸¹? Um pouco dessas e de outras visões preconceituosas sobre cada um deles, principalmente com os da parte Subsaariana, composta por 47 países, os que eram partes de antigos e variados povos que habitavam esse lugar, ou seja, já existiam antes da Europa chegar lá, o período pré-colonial (brancocêntrico), com sociedades, cidades, ciências, enfim, os conhecimentos e seus próprios problemas⁸².

Quando fala da importância da África para pensarmos a transgressão, bell hooks (2017) explica que os fenômenos da linguagem surgem a partir da manutenção do vernáculo negro.

Reconhecer que através da língua nós tocamos uns nos outros parece particularmente difícil numa sociedade que gostaria de nos fazer crer que não há dignidade na experiência da paixão, que sentir profundamente é marca de inferioridade; pois, dentro do dualismo do pensamento metafísico ocidental, as ideias são sempre mais importantes que a língua. Para curar a cisão entre mente e corpo, nós, povos marginalizados e oprimidos, tentamos resgatar a nós mesmos e às nossas experiências através da língua. Procuramos criar um espaço para intimidade. Incapazes de encontrar esse espaço no inglês padrão, criamos uma fala vernácula fragmentária,

⁸¹ Crianças-soldado são menores de idade que são recrutadas ou usadas por grupos ou forças armadas para participar de conflitos armados. Elas podem ser utilizadas como combatentes, cozinheiras, carregadoras, mensageiras, espãs, ou mesmo para fins sexuais. Mais informações disponíveis em: <https://educacaoeterritorio.org.br/arquivo/300-mil-criancas-sao-recrutadas-como-soldados-no-mundo/>. Acesso em: jun. de 2024.

⁸² Sobre a neocolonização na África hoje (em 2024), vide Burkina Faso, e as possibilidades de revoluções com Ibrahim Traoré (desde 2022). Veja na matéria sobre o assunto feita pela Rede TVT - "Revoluções na África fazem parte de processo de 'neodescolonização'". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ialPaoezizs&ab_channel=RedeTVT. Acesso em: jun. de 2024.

despedaçada, sem regras. Quando preciso dizer palavras que não se limitam a simplesmente espelhar a realidade dominante ou se referir a ela, falo o vernáculo negro. Aí, nesse lugar, obrigamos o inglês a fazer o que queremos que ele faça. Tomamos a linguagem do opressor e voltamo-la contra si mesma. Fazemos das nossas palavras uma fala contra-hegemônica, libertando-nos por meio da língua. (HOOKS, 2017, p. 233).

Os povos marginalizados e oprimidos buscam resgatar na língua as suas próprias experiências, o que forma um espaço para a intimidade menosprezada pela sociedade ocidental, quando a relação mente e corpo é separada na dimensão da linguagem. E o vernáculo negro, segundo bell hooks, acontece como uma espécie de idioma próprio das vidas negras, dentro de um idioma nacional que já existe, contudo, denegrindo essa língua: as palavras do próprio país de origem, sem o limite ocasionado pela separação do social (do corpo) com a cultura (nos fluxos da linguagem). Âmbito social ampliado, tanto no falar como no escrever, para hooks, com o vernáculo negro, podemos perceber um "novo idioma" que "traduz" as vidas negras, a capacidade de ser uma atitude contra-hegemônica, expositora de contradições entre as variadas relações da liberdade e da língua.

Ensinando a transgredir, bell hooks (2017) explica o vernáculo negro nos caminhos da história do rap, como esse tipo de linguagem musical surge no processo de novas palavras para criar novos mundos.

Na cultura negra contemporânea, o rap se tornou um dos espaços onde o vernáculo negro é usado de maneira a convidar a cultura dominante a ouvir - a escutar - e, em certa medida, a ser transformada. Entretanto, um dos riscos dessa tentativa de tradução cultural é que ela venha a banalizar o vernáculo negro. Quando jovens brancos imitam essa fala dando a entender que ela é característica dos ignorantes ou daqueles que só se interessam por divertir os outros ou parecer engraçados, o poder subversivo da fala é ameaçado. (HOOKS, 2017, p. 228).

O rap (rhythm and poetry [ritmo e poesia]), para bell hooks, é a contemporaneidade do vernáculo negro, quando mostra o poder de mediar transformações, através da tradução cultural jovem e negra, convidando, no ouvir e escutar, todas as pessoas a se atualizarem por um vocabulário rebelador. Contudo, quando o fenômeno do rap se massifica e atinge a linguagem branca, a sua racialização é ignorada, e o poder da narrativa jovem negra ganha um caráter de algo a ser chacota, diminuído, deplorado.

O rap é um dos elementos do hip-hop, o que, no geral, é um movimento cultural jovem global, que inicia-se afro-estadunidense e afro-caribenho. Também composta, inicialmente⁸³,

⁸³ O documentário "Fresh Dressed" (2015), explica que a moda torna-se mais um elemento do hip-hop, através de marcas produtoras de streetwear, o estilo que representa a essência urbana e cultural de cada comunidade ou tribo ao redor do mundo. Disponível em: <<https://www.laboratoriofantasma.com/blog/fresh->

pelos elementos grafite, break e DJ, o hip-hop é uma proposta cultural a partir das vidas negras, o que, por exemplo, no fim dos anos de 1970, faz certa popularidade no sul do Bronx, na cidade de Nova York (ROSE, 2021).

E Tricia Rose (2021) comenta sobre o rap no hip-hop:

O rap reúne um emaranhado de algumas das mais complexas questões sociais, culturais e políticas da sociedade estadunidense contemporânea. As contraditórias articulações do rap não constituem sinais de ausência de lucidez intelectual; são características comuns dos diálogos culturais comunitários e populares que sempre oferecem mais de um ponto de vista cultural, social ou político. Essas conversas multivocais extraordinariamente abundantes parecem irracionais quando são separadas de contextos sociais onde ocorrem as lutas cotidianas por recursos, diversão e significados. (ROSE, 2021, p. 12).

Sem separar o corpo da língua, Tricia Rose analisa o rap como uma linguagem que atualiza sobre os Estados Unidos, as narrativas negras de contextos sociais, manifestadas pelas desigualdades econômicas e de gênero. Com informações sobre a precarização da vida, denunciando um contexto genocida, durante várias gerações e seus diversos assuntos, o rap, para Rose, é realizado na vivência de um tipo de corpo-voz.

Consumido nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o funk carioca amadureceu entre cantos, danças, artistas e diferentes públicos, quando a fruição funkeira estabelece o rap no seu cotidiano, bem como explora o documentário "Funk Rio" (1994), quando mostra esse jeito popular de cantar como algo ocorrido nos Festivais de Galeras, em uma noção importada. Com um "inglês improvisado", a imitação pelo swing dos negros do hip-hop norte-americano, o rap, no funk carioca, começa em um tipo de vocabulário ritmado.

Adriana Carvalho Lopes (2010) explica que, do rap de Galera para o proibidão, o funk carioca começa a cantar em português, e mostra uma espécie de campo de batalha linguística, o que transforma o “ato de falar”, altamente localizado, em uma prática ilícita, pois tal ato seria a “causa” dos males sociais.

Assim, como uma forma de regular e controlar esse campo de batalha de linguística, transforma-se esse “ato de fala” altamente localizado em uma prática ilícita, pois tal ato seria a “causa” dos males sociais.

O funk proibidão, nesse sentido, é uma categoria que torna legal e, por conseguinte, reforça a criminalização de toda a performance funkeira. No entanto, foi essa constante criminalização que transformou o funk em uma plataforma política para o grupo dos funkeiros de raiz, uma vez que a estigmatização do funk passou a ser compreendida como um processo mais amplo de criminalização das favelas, dos seus sujeitos e de suas práticas.

Excluídos e explorados nos bastidores do mundo funk, esses artistas juntaram-se com movimentos sociais e outros sujeitos de esquerda, transformando a raiz-favela numa construção política central para as suas identidades. Como um movimento de (re)significação política, a favela – marginalizada e, implicitamente, racializada no discurso hegemônico – é reescrita como “raiz” na linguagem do funk. A “raiz-favela” transforma-se não só numa forma de existência social para esses MCs dentro e, fora da indústria funkeira, mas, além disso, a “raiz-favela” é a possibilidade de diálogo e de um outro tipo de reconhecimento público para esses locais e seus sujeitos. (LOPES, 2010, p. 127).

O funk proibidão, para Adriana Carvalho Lopes, é uma performance funkeira que explica a constante criminalização que acontece no funk carioca desde a sua raiz: aquilo que recebe o rótulo de proibição antes mesmo do estilo proibidão. Para ela, é nesse sentido que o funk carioca se transforma em sinônimo de movimento político contra a criminalização das favelas e suas práticas.

Envolvido nos discursos da mídia corporativa através de uma série de escândalos, o funk carioca é um fenômeno que, nos anos 2000, reverbera-se no sentido do bem a partir do mal, a classificação enraizada historicamente em seus sujeitos, os lugares da música negra: a "estigmatização ou criminalização" dessas culturas do "hip-hop estadunidense", a partir de "rappers nova-iorquinos", e do funk brasileiro, através do ser funkeiro carioca; o que se manifesta "na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a 'realidade social' ali ganham sentido" (HERSCHMANN, 2005, p. 90).

Entre o miami bass⁸⁴ da Flórida, com artistas como The 2 Live Crew (1984) e DJ Laz (1993), ou então, por lendários melody⁸⁵ e freestyle⁸⁶ de Nova York, com artistas como Tony Garcia (1991), Steve B (1988) e Trinere (1986), o funk carioca, no seu jeito brasileiro, fazia e refazia músicas, os remixes de bases de batidas para elaborações funkeiras que seguem no

⁸⁴ Também conhecido como Booty Bass, Bass Music ou Miami Sound, Miami Bass é um estilo do hip-hop que tornou-se popular nos Estados Unidos e países da América Latina nos anos 80 e 90. Ele é conhecido por usar a batida contínua da caixa de ritmos Roland TR-808 (MIDI) e dança sincopada. O foco do Miami Bass era mais na proficiência dos DJ's em manipular instrumentais do que no conteúdo lírico em si, que era focado em temas sexuais e de festa. Veja a matéria "Miami bass: conheça o estilo musical". Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2022/02/miami-bass-conheca-o-estilo-musical/>>. Acesso em: jun. de 2024.

⁸⁵ Subgênero do freestyle, surgido no início dos anos 1990 com letras centradas em temáticas românticas e sem apelo sexual. Veja mais na matéria "Entenda o funk melody, gênero pelo qual MC Marcinho ficou conhecido Sem palavras e apelo sexual, estilo se popularizou nos anos 1990 e reverbera até hoje em artistas como Anitta e Ludmilla". Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/musica/entenda-funk-melody-genero-pelo-qual-mc-marcinho-ficou-conhecido-nprec/>>. Acesso em: jun. de 2024.

⁸⁶ Como o próprio nome diz, o freestyle representava uma forma de estilo livre para tocar e dançar. Vindo dos Estados Unidos, freestyle é um ritmo musical que construiu a ideia de funk melody. Disponível em: <<https://www.angelfire.com/az/odriteamacau/historiafreestyle.html>>. Acesso em: jun. de 2024.

futuro. Usadas como samples, os pedaços de barulhos e timbres importado e exportado, o que acontece através de uma permanente corrida, sem competição, as raízes de possíveis múltiplas transformações sonoras, as músicas do funk carioca no decorrer das mudanças de outras músicas, tal como os raps.

A clássica música "Planet Rock" (1986) de Afrika Bambaataa, também faz parte desse repertório que seguem nos bailes funks, que passam por processos antropofágicos com seus samples, seja na música soul, no disco-funky ou no que mais pode se diluir em outros estilos. E assim surgiam as primeiras mixagens⁸⁷ e produções funkeiras, o processo que transcende e consolida como marco a música eletrônica "Gesang der jüinglinge" (1956) do compositor alemão Karlheinz Stouckhausen, quando tocava nos bailes funk a "Musique Non Stop" (1986) da banda Kraftwerk.

Mesmo que essas primeiras batidas não tenham acontecido na cidade do Rio de Janeiro, é criada uma noção advinda de sintetizadores⁸⁸ e controladoras⁸⁹ de sons que popularizam-se pelo funk carioca - por exemplo, a "Volt Mix 808", de 1988, do DJ estadunidense Battery Brain, quando vira ponto de funk carioca⁹⁰, inspira a música "Buck done gun" (2005), da cantora britânica (de origem tâmil, Sri Lanka) M.I.A⁹¹, produzida pelo produtor musical Diplo.

O hip-hop tornou-se pelo mundo uma incisiva tradução cultural crítica e social, a partir de expressões da arte, o que, principalmente, denuncia os problemas estruturais vividos pela população negra e periférica. Através do movimento hip-hop é possível conscientizar, educar, humanizar, promover, divertir e instruir, logo, reivindicar direitos e respeito para todos, o que, no fim dos anos de 1970, consolida-se como manifestação jovem da música negra que busca caminhos na formação da identidade com a população oprimida globalmente.

Seja no rap de Nova York, ou no tamborzão do Rio de Janeiro, o hip-hop se consolida no mundo por uma contínua história negra. E se o hip-hop nova-iorquino, através do rap, o que pode nos mostrar a África, não mais erroneamente como um país, e sim como um continente; assim como o funk carioca também pode nos ensinar, com a sua fruição, como a América não

⁸⁷ Tocar 2 (duas) ou mais músicas ao mesmo tempo.

⁸⁸ Instrumento musical com pads, MIDIS, para tocar baterias e melodias de forma eletrônica, conectada ou não ao computador.

⁸⁹ Instrumento musical para realizar mixagens ao vivo.

⁹⁰ Os samples utilizados na produção do funk carioca.

⁹¹ Mathangi Maya Arulpragasam.

é os Estados Unidos, mas sim um continente (TURE, 2017), quiçá Amefricano (GONZÁLEZ, 2018).

Com a história africana advinda da conjuntura Amefricana, o funk carioca estará como aquilo capaz de acontecer por leituras na relação da África e seus processos de fruição, o que não ignoram os corpos periféricos e seus antepassados.

Campo social e crítico sobre diversas transições, contradições e multiplicidades internas, o funk carioca pode ser frisado como cultura afro-brasileira nos processos da identidade, no jogo de fruição. Considerar a fruição funkeira pelo pretuguês, pode contextualizar a formação acústica do auto-orgulho no cotidiano cultural afro-brasileiro.

O funk carioca é espiralado com a África (MARTINS, 2021), provocando tabus, uma espécie de presenças-ausências, as coisas que não falamos, mas ficam sempre presentes, durante uma antropofagia que ganha força na incorporação do tempo.

Figura 7 – Crianças bate-bola no baile funk da turma Legalize de Rocha Miranda (Rio de Janeiro, 2022)



Legenda: Foto realizada durante o carnaval em 2022
Fonte: SIQUEIRA, Pedro (2022)

4 FRUIÇÕES FUNKEIRAS EM ENTREVISTAS

4.1 O que fazer com o que se sabe fazer? Apresentando as fruições funkeiras antes das entrevistas

O som do funk carioca acontece, e juntos surgem sentimentos. Paixão. Medo. Ódio. Saudade. Amor.

Entrevistamos 11 (onze) fruições funkeiras para falarmos desses sentimentos como entendimentos de formas e referências, representações e criações em diáspora, o que fazem com o que sabem fazer: estabelecer dinâmicas pelo funk carioca e seu papel social na contemporaneidade cultural negra.

No usufruto do funk carioca por sua recomendada construção afro-brasileira, a vida funkeira, a seguir, será observada na sua relação espiralar com a África no mundo (MARTINS, 2021), mesmo sendo do Rio de Janeiro (VIANNA, 1997), da Amefricanidade do Brasil (GONZÁLEZ, 2018).

Contudo, antes, iremos apresentar uma mini bio de cada uma dessas pessoas.

4.1.1 Carlos do Complexo

Carlos do Complexo [CDC] é um homem negro, um artista funkeiro que leva seu lugar no próprio nome.

Cria do Complexo do Engenho da Rainha, especificamente no Morro do Urubu, na Zona Norte do Rio de Janeiro, Carlos é um jovem produtor musical nascido em 1995. Promissor e visionário em sua estética artística sonora, CDC explora o funk carioca como música eletrônica do Brasil, o estilo que ele interage por diversidades atemporais.

Pioneiro na popularização do trap⁹² com o funk carioca, ou trap-funk, CDC também mostra influência com o R&B e musicalidades urbanas africanas, demonstrando, desde 2015, um talento singular para a experimentação com a música eletrônica negra.

⁹² Estilo sonoro criado nos anos 2000 em Atlanta, no sul dos Estados Unidos, o trap é um beat/instrumental de rap com batidas, sintetizadores, graves robustos e timbres mais melódicos.

Em seus variados trabalhos, CDC é diferenciado junto a cena “bass music”⁹³ brasileira, seguindo um estilo chill baile⁹⁴. Silva, Tuyo, Fresno, BK, Duda Beat são nomes que CDC já colaborou.

No segundo álbum, lançado em 2021, o "Torus"⁹⁵, CDC mostra que se consolidou no transcender das fronteiras musicais, destacando a força de seu funk carioca pela constante inovação musical global.

4.1.2 Renata Prado

Renata Prado é uma mulher negra de Itaim Paulista, na Zona Leste da cidade de São Paulo, lugar que a fez Rainha de Bateria (2022), através da Unidos de Santa Bárbara. Nascida em 1991, Renata é professora porque dança e dança porque é professora.

Ensinando sobre a "Pedagogia do Funk" (2023)⁹⁶, sua cunha de formação na universidade e fora dela, desde quando aprendeu a dançar nas festas dos clubes e ruas paulistas que tocavam funk carioca, Renata apresenta formações sobre o fenômeno funk do Brasil para profissionais e entusiastas da educação e da cultura dispostos ao rebolado.

Além de pedagoga, Renata, em 2017, contribuiu na fundação da Frente Nacional de Mulheres do Funk⁹⁷, um movimento organizado da sociedade civil que prioriza registrar depoimentos de mulheres MCs, além de se relacionar na busca de leituras e ações sobre o lugar da vida funkeira.

⁹³ Música grave.

⁹⁴ O Chill Baile ou Future Baile, como já sopra seu nome, tem em sua composição rítmica diferente. O termo “baile” aqui vem de um apelido gringo que vingou no SoundCloud – plataforma onde o estilo independente performa muito bem – pinçado da expressão “Baile Funk”, para se designar ao Funk como ele é. A palavra ‘chill’ vem para caracterizar algo sonoramente mais leve e smooth, não necessariamente mais lento.

⁹⁵ "TORUS" (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fSBfwTKj5s&t=15s&ab_channel=CarlosdoComplexo>. Acesso em: jul. 2024.

⁹⁶ TCC Disponível em: <<https://repositorio.unifesp.br/items/6a5bd4e6-c527-4825-a5d6-fad09c07f149>>. Acesso em: jul. 2024.

⁹⁷ Disponível em: <<https://revistaafirmativa.com.br/1-festival-da-frente-nacional-de-mulheres-do-funk-acontece-em-sao-paulo/>>. Acesso em: jul. 2024.

Com sua própria iniciativa para ensinar sobre a importância do funk no Brasil, Renata criou em 2020, a Academia do Funk⁹⁸, onde ministra aulas teóricas e práticas sobre o funk, com ensinamentos da história, músicas e danças afro-brasileiras.

4.1.3 Leonardo Moraes

Leonardo Moraes é um homem negro que nasceu em 1984, no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Casimiro de Abreu.

Musicista, educador, pesquisador, curador, Analista de Cultura no Departamento Nacional do Sesc, Leonardo é licenciado em Música e Especialista em Educação Musical, além de ser Mestre em Educação Musical e Doutor em Etnomusicologia.

Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN), da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e do Fórum Latino Americano de Educação Musical (FLADEM), Leonardo criou o Grupo de Estudos e Pesquisa Etnomusicológica NEGÔ, além de também está Diretor de Ações Educativas da BATEKOO, uma plataforma de entretenimento, informação, cultura e formação por e para juventudes urbanas, periféricas, negras e LGBTQIA+ do Brasil.

4.1.4 Mayara de Assis

Mayara de Assis é uma mulher negra nascida em 1993, na Zona Oeste carioca, do bairro de Paciência.

Formada em Dança na UFRJ (2017), Mayara é uma artista e educadora com mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas, além de ser doutoranda em educação.

Atuando na criação e gerenciamento de projetos educativos e artes integradas, Mayara possui experiências com produção cultural e artística desde o ano de 2013. Entre 2021 e 2024,

⁹⁸ Disponível em: <<https://centrodepesquisaformacao.sescsp.org.br/atividade/historia-do-funk-no-brasil>>. Acesso em: jul. 2024.

Mayara criou um guarda chuva de projetos a partir do ArRuaça (2017), seu espetáculo de dança-teatro que vem desenvolvendo desde então.

Seja no "A Furiosa: danças, dancinhas e folias" - uma série de vídeos de dança (2021) -, no "ArRuaça: Festa e Cidade" - realizado no Teatro Cacilda Becker (Catete) -, ou no "ArRuaça no Sesc Corpo Negro" (2024) - pelo Sesc -, Mayara segue por estudos da dança negra a partir do funk carioca.

Mayara também fez intercâmbios de residências artísticas com sua dança funkeira carioca, tal como foi em 2018 no Centre National de la Danse (França), o "Danse Élargie"; e em 2022 com o "Corpo Folia", no Laboratório da Cena (FUNARTE/ São Paulo).

4.1.5 Caio Luiz

Caio Luiz é um jovem homem negro nascido em 1998. Cria da Posse, Baixada Fluminense, Nova Iguaçu.

Como funkeiro, Caio é um artista visual promissor. Teve seus primeiros contatos com a arte na relação através de mutirões voluntários de graffiti, a prática que aprendeu na rua, através de aulas com lendários grafiteiros cariocas. Seu trabalho nos leva para cenas do cotidiano, denominado pelo artista de “corre diário”, a vivência no todo pelo povo brasileiro, as labutas e sacrifícios feitos diariamente para o auto-sustento, material e filosófico.

E em meio aos trajetos e transportes pelo funk carioca, Caio pinta pombas brancas em céu azul, as vistas de crianças e jovens em liberdade, se apropriando da fé cultural, em obras que vem ganhando recentes proporções, tal como sua participação no "Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro" (2023), "FUNK: Um grito de ousadia e liberdade" (2023) e “O caminho entre o Céu e a Terra” (2024).

4.1.6 MC 2R, Robin Rude

Victor Sant`anna é um jovem homem negro nascido em 1997. Cantor e compositor de funk e trap, é conhecido como MC Robin Rude, ou melhor, 2R, como gosta de ser mencionado.

Idealizador e produtor da websérie "Peças na Mesa", que também tem estéticas do funk carioca, 2R é cria de Honório Gurgel, e seu trabalho retrata o cotidiano da vida na favela, através

de seu olhar como filho, pai (de 2 meninas e 1 menino) e de agitador de sonhos, seja cantando nos bailes e festas do Complexo de Rocha Miranda, ou na sua relação musical com o Estude o Funk (2022)⁹⁹.

Artista desde 2016, as primeiras produções oficiais de MC 2R foram com o beatmaker fruição funkeira¹⁰⁰, entre os anos de 2017 e 2022.

4.1.7 Taísa Machado

Taísa Machado, a Chefona Mermo, é uma atriz negra que nasceu carioca em 1989, crescendo na Pavuna e São João de Meriti, além de ter vivido parte de sua juventude no interior do estado, na cidade de Barra de São João.

Pesquisadora de dança e sexualidade, além de ser escritora, com uma autoria de livro - "O Afrofunk e a Ciência do Rebolado"¹⁰¹ -, Taísa inicia sua trajetória artística no coletivo teatral Tá na Rua, no bairro da Lapa.

Anos depois, ainda na Lapa, Taísa criou o projeto Afrofunk (2012), um mergulho no universo das danças funkeiras e suas ligações com danças africanas. Realizando verdadeiros cultos por liberdade corporal, as aulas de Taísa provocam o lugar da mulher na sociedade, suas relações e sensualidade.

4.1.8 Iguinho Imperador

⁹⁹ #EOfunk Cypher 02 - Vivência | Adrielle, MC MNZ, MC 2R, \$idean, Victor Telles, Lizzie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuQ-T2S6THs&ab_channel=%23estudeofunk>. Acesso em: jul. 2024.

¹⁰⁰ 2R, MC Robin Rude [feat. fruição funkeira] - Mais um Soldado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGrE7JL22W4&ab_channel=frui%C3%A7%C3%A3ofunkeira>. Acesso em: jul. 2024.

¹⁰¹ Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado. Disponível em: <<https://www.cobogo.com.br/produto/taisa-machado-o-afrofunk-e-a-ciencia-do-rebolado-taisa-machado-afrofunk-and-the-science-of-rebolado-655?language=pt-BR>>. Acesso em: jul. 2024.

Igor Pontes, o Iguinho Imperador, é um homem negro, cria da favela de Manguinhos, na cidade do Rio de Janeiro. Nascido em 1991, Iguinho é cria do Manguinhos, onde começou a dançar funk carioca.

No fim da primeira década dos anos 2000, Iguinho torna-se membro do bonde/grupo Muleke Piranha, o lugar onde passou a ter referências e experiências que o levaram a gerar o Imperadores da Dança, o primeiro coletivo de Passinho.

Responsáveis pelo maior treino (ensaio) de Passinho da cidade do Rio de Janeiro, os Imperadores da Dança tem Iguinho como um de seus principais nomes, quem virou cordel¹⁰² e representa o movimento funk carioca, seja como dançarino, MC ou ator.

Iguinho tem feito espetáculos com a Clarin Cia. de Dança (desde 2017), e também com obras autorais, como "This is Passinho" (2019). Diversificado, Iguinho já teve em palcos com Vanessa da Matta, Ivete Sangalo, além de já ter dançado em países da Europa e nos Estados Unidos¹⁰³.

4.1.9 Mateus Aragão

Mateus Aragão é um homem branco nascido em 1982. Morou em Nova Friburgo, no interior do Rio de Janeiro, durante sua infância e parte da juventude, e depois foi morar na capital, na região do Catete.

Mateus é um organizador de festas e militante político carioca, e antes dos bailes, teve relações com movimentos estudantis e políticos, chegando a ser filiado ao partido PC do B até o ano 2000; e é nesse lugar, da política, que ele passa a se envolver com a cultura popular e de rua, sobretudo, de maneira diferenciada, por agendas em favor da vida funkeira.

Neto do intelectual, escritor e poeta membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) Ferreira Gullar, Mateus criou, em 2005, a sua marca, a "Eu Amo Baile Funk". Em 2011 ele contribuiu com um grande legado para a defesa dessa cultura: é um dos realizadores do Rio Parada Funk, considerado o maior baile funk do mundo, contando com a presença de milhares

¹⁰² Memória de Manguinhos em cordel (Volume 06). Disponível em: <<https://ebrabo.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/09/cordel-iguinho-imperador.pdf>>. Acesso em: jul. 2024.

¹⁰³ Entrevista de Iguinho à BBC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8WLPvxU4MGo&ab_channel=IguinhoImperador>. Acesso em: jul. 2024.

de pessoas e suas diferentes gerações funkeiras da música, da dança e das atualidades da cultura negra periférica carioca.

4.1.10 DJ Grandmaster Raphael

DJ Grandmaster Raphael nasceu em 1964. Homem negro, suburbano e carioca da região da Abolição, Raphael atua a mais de 40 anos no mercado fonográfico brasileiro, através do funk carioca.

Também conhecido durante os anos de 1980-90 por seus programas na Rádio Tropical FM, e depois nos programas da Furacão 2000, Grandmaster já gravou Cidinho e Doca, Duda do Borel, MC Marcinho, Sabrina, Bob Rum, Mr. Catra, Naldo, William e Duda, MC Galo, Stevie B, dentre outras artistagens consagradas no funk carioca.

DJ oficial da festa Eu Amo Baile Funk e do Rio Parada Funk, Grandmaster é artista-professor, onde formou beatmakers no projeto Red Bull Favela Beats Studios (2010-2017) pelo Grupo Cultural AfroReggae, em Vigário Geral, e também no projeto Cria (2022), nas favelas Complexo da Penha, Complexo da Maré e Vila Kennedy.

4.1.11 Emílio Domingos

Cineasta, antropólogo, pesquisador, roteirista e produtor, Emílio Domingos é um homem negro nascido carioca no ano de 1972. Membro da Academy of Motion Picture, Arts and Sciences (AMPAS), Emílio atua na área de documentários.

Graduado em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia Visual, Cultura Urbana e Juventude, além de ser Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades, Emílio também é professor de Estudos de Mídia na PUC-Rio.

"Favela é Moda" (2019), "Deixa na Régua" (2016), "A Batalha do Passinho" (2012), "L.A.P.A." (2008), são filmes com a direção de Emílio. Recentemente, em 2023, Emílio lançou os documentários "Black Rio! Black Power!", sobre os bailes de soul no Rio de Janeiro, e o "Chic Show", sobre o famoso baile black de São Paulo.

4.2 As perguntas para as fruições funkeiras

Apresentado os perfis entrevistados, é importante evidenciarmos as perguntas respondidas:

- 1- O que é o funk e o que é o funk carioca?
- 2- Quando e como foi o seu primeiro baile funk?
- 3- A vida funkeira se reconhece como cultura negra?
- 4- Para você, o funk carioca é afro-brasileiro?
- 5- Se o funk carioca é uma cultura jovem, o que continua em você desde a sua juventude?
- 6- Qual foi o melhor momento que o funk carioca já te proporcionou e qual foi o pior momento que o funk carioca já te proporcionou?

Nesse sentido, os diálogos trazem observações para problematizarmos a cultura no cotidiano. Com a desmistificação de seu lugar de "salvação", a cultura será pensada nos caminhos das divergências e nas realizações advindas de características identitárias do funk carioca.

Registro de experiências e linguagens da cultura popular, as entrevistas revelam uma ampla crítica do denegrir mundano sobre o colonialismo racista, a situação exposta pela cultura do ser negro.

Portanto, para o respectivo texto, não divulgamos toda a entrevista de cada pessoa entrevistada, e sim partes. Assim, para ouvir uma parte maior de alguns desses diálogos, segue o QR Code.

Ex:

Figura 8 – QR Code com um pouco mais de algumas entrevistas em áudios



Legenda: Outras partes da entrevista, como uma parte extra de registro
 Fonte: registro feito pelo próprio autor

4.3 Reflexões e entrevistas com as fruições funkeiras apresentadas

Visão de mundo, visão da sua música. Abriremos os diálogos com as fruições funkeiras entrevistadas, abordando a demanda do funk.

"- Parafaseando, o funk "é uma necessidade".

Com mais de 50 anos de expressão, o funk é uma reunião de pessoas. A cultura mais legítima do Rio.

Assimilado e transformado em uma linguagem própria da cidade carioca, o funk, com os bailes, são fundamentais para o lazer.

Válvula de escape cotidiana da cidade, o funk carioca é laboratório de criação e expressão de toda uma camada da população que sofre historicamente com perseguições e preconceitos.

Extensão da vida, esse baile funk faz da vida funkeira a manifestação popular mais perseguida, repito, dos últimos 50 anos.

E é isso: tem o funk dos Estados Unidos e o funk carioca. Contudo, o funk carioca, para o Brasil, é o que o sound system de Kingston fez na Jamaica, ou até mesmo o hip-hop de Nova York fez nos Estados Unidos; e que em comum são culturas negras da música que reúne pessoas.

Se integrar e estar junto. Isso é uma questão importante para a população negra. Seja nos associativismos ou no construir dos bailes, o funk carioca é a maior forma de diversidade cotidiana.". (Emílio Domingos, entrevista online, em 01 de julho de 2024).

Para Emílio Domingos, o funk carioca apresenta 2 (duas) características que demandam sua necessidade: reunir e curtir música. Lembrando que já ocorre a meio século, Emílio fala do funk carioca como associativismo negro que junta todos os tipos de pessoas.

"- As músicas e as histórias narradas pelo funk carioca é a história da vida do negro no Brasil. Alguém que sabe o mínimo de história, entende que pessoas do pós-escravidão foram deixadas sem estrutura nenhuma.

A favela acontece. E o lugar que se torna lar, e como se torna lar, pela descendência dessas vivências pós-escravidão.

E toda a vida no funk carioca oscila por uma arquitetura de necessidade de sobrevivência construída nesse lugar, da favela, de que veio da favela, em diferentes gerações

O funk carioca é a favela. É essencial a favela. É o conto da vida do negro. Lógico que a favela não é 100% negra. Porque tem gente nordestina, ou até de outras origens, mas, a maioria é negra.

[...]

E não é possível que, hoje, mesmo com mais de 50 anos, o funk carioca ainda seja tratado como algo mínimo, esótico, esquisito... isso é um erro. O funk carioca é importante para o Brasil, tal como o tropicalismo, a bossa nova.

E não é todo mundo que entende bossa nova ou tropicalismo. Mas, dessas culturas musicais, a única que segue sendo perseguida, desde seu fundamento, é o funk carioca." (Emílio Domingos, entrevista online, em 01 de julho de 2024).

Defendendo o funk carioca como cultura negra do Brasil, Emílio fala que tal música seguirá, independente de suas sofridas perseguições.

"- Acho que o funk carioca é afro-brasileiro em diversos sentidos. Ele assimila, mas essa necessidade de estar junto, de encontro, também é o de se encontrar, estar em roda, quase como um terreiro contemporâneo.

E não é à toa que o tamborzão sampleou elementos afro-brasileiros, e abraçou mais com as batidas daqui. Musicalmente você vai no baile funk e vai ver essa afro-brasilidade, sobretudo no baile de favela.

Isso é importante frisar, porque, hoje, o baile acontece em vários lugares, mas, mesmo assim, sabemos que a origem de tudo isso funkeiro vem na forma como a favela faz." (Emílio Domingos, entrevista online, em 01 de julho de 2024).

Fortalecendo o que elaboramos nos capítulos anteriores, o funk carioca como cultura afro-brasileira, segundo Emílio Domingos, vem do baile funk, o momento de reunião funkeira, quando a favela torna-se um quilombo da cidade, ao "terreirizar", o fazer morada, na criação e continuidade do Rio de Janeiro.

Carlos do Complexo parece continuar com as leituras de Emílio, quando disse:

"- Antes de tudo, o samba é referenciado pelo Candomblé, religião que usa instrumentos musicais, os atabaques, o rum, rumpi e lê, muito usado no funk carioca como sample para criar o tamborzão.

E o funk carioca tem muita relação com o discurso da malandragem, referenciador de Exu, quando o proibido torna-se algo liberado, sobre a ideia de liberdade que só quem é favelado, ou funkeiro, ou simplesmente preto, sabe como é.

Com certeza. A gente falou bastante disso né: o malandro; o atabaque com os três tambores do Candomblé; o rebolado das mulheres e também dos homens, o que mostra a potência também feminina, Exu, seja na música ou na dança do funk carioca, mostra a atualidade do que é o ancestral.

E seja quem sabe ou quem não sabe disso, essa ancestralidade acontece. E tem gente que consegue entender isso apenas sentindo, porque te leva para vários lugares em apenas 1: o baile.

Enfim, todo baile funk é como se fosse um terreiro em festa.". (Carlos do Complexo, entrevista online, em 9 de abril de 2024).

Carlos do Complexo argumenta sobre as afirmações de Emílio Domingos, posicionando o fato do som do funk carioca ser autêntico por acontecer pela continuidade da tríade de tambores rum, rumpi e lê, o conjunto de tambores sagrados negro do Brasil, advindo do Candomblé e da Umbanda, a música que marca os terreiros como pós-samba.

Renata Prado também conversa sobre essa ideia de terreiro no funk carioca:

"- O funk carioca é originário, macumbeiro. Tem forma pelo xirê, os pontos de macumbas, de Candomblé ou da Umbanda, essa pegada do Rio de Janeiro bate muito em mim. Me toca e me leva para um lugar terreirado...". (Renata Prado, entrevista online, em 8 de abril de 2024).

Confirmando o que Emílio e Carlos abordam sobre o funk carioca na diáspora afro, Renata Prado fala o que a força do funk carioca se fundamenta: a sua ancestralidade.

Mas, como acontece essa ancestralidade do funk carioca concretamente? Quando as pessoas funkeiras entrevistadas mostraram seus olhares sobre seus primeiros bailes funks, narram a tríade amizade, família e infância, o que se relaciona com a ancestralidade do funk no tempo espiralar (MARTINS, 2021).

"- Eu não morava no Rio. Morei dos 13 aos 17 anos em Barra de São João, no interior litorâneo. Mas sempre fui apaixonada por funk. Daí, eu e Renata, uma amiga, a gente queria muito ver, estar em um baile funk. E a gente tinha um amigo que morava no Rio, e estava indo direto para o baile da Providência. Daí, eu falei pra minha mãe que eu ia dormir na Renata, a Renata falou para mãe dela que iria dormir na minha casa. A gente entrou no ônibus e veio para o Rio de Janeiro. Eu tinha 14 anos de idade (2009).

E o mais engraçado é que não foi no Morro da Providência o meu primeiro baile. Porque não teve baile. Tinha matado alguém e a favela estava de luto. Então a gente foi para o baile da Mangueira. Foi tudo mágico, porque eu cheguei na entrada do baile, e vi vários mais velhos da velha guarda. Mas é uma coisa que, na época, eu nem percebi o grau de importância daquela imagem. Era jovem, rebelde e não queria saber muito de samba. Mas minha casa acontecia roda de samba direto, e minha família é apaixonada pela Mangueira. Hoje eu vejo que essa relação está próxima, lembro dessa cena. Enfim, entramos no baile. E não ficamos até de manhã. Ainda na madrugada voltamos para a rodoviária.

Depois, fui curtir baile lá para São Pedro da Aldeia, é onde tinham bailes em clubes, com eventos da Furacão 2000.". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

"- Passei a viver baile funk quando eu tinha bonde, chamado de Os Salientes, nosso nome antes de virarmos Muleke Piranha. E o primeiro foi quando eu tinha 13 anos

(2004), na Castrol, em Nova Brasília, ali no pé do Complexo do Alemão.". (Iguinho Imperador, Rio de Janeiro, na favela de Manguinhos, em 13 de junho de 2024).

"- Durante o ano de 2004, quando eu tinha uns 13 anos de idade. Foi no Nação Tan Tan (Zona Leste de São Paulo), quando teve um baile do DVD da Furacão 2000. Lembro um pouco. Sei que teve até o show do Menor do Chapa.". (Renata Prado, entrevista online, em 8 de abril de 2024).

"- Meus primeiros bailes foram em Friburgo, isso em 1994. Eu fui 1 ou 2 vezes. E em 1995 eu fui ao Rio, ali em Laranjeiras, no Cerro Corá, na Pereira. No Rio era outro clima. As músicas eram sobre as regiões. Tinham MCs, as equipes, geral cantando...". (Mateus Aragão, Rio de Janeiro, no bairro do Flamengo, em 17 de junho de 2024).

Em comum, Taísa Machado, Iguinho Imperador, Renata Prado e Mateus Aragão mostraram que seus primeiros bailes funks se dão na relação com os amigos, durante a fase da adolescência. Contraposição às ordens alheias. Diversidade e pluralidade nos lugares. Desde “sair das vistas dos pais” até chegar ao momento do baile funk, essas amizades funkeiras, quando jovens, se juntam e se organizam para viverem suas identidades.

"- Meu primeiro baile foi em 2008, quando eu tinha 13 anos.

Onde sou cria, lá no Morro do Urubu, tinha um baile que começava cedo, com uma roda de pagode de artistas da área, e depois, no entardecer da noite, tipo, umas 23h, os produtores montaram um telão, exibindo os DVDs "Hip-Hop Video Traxx". Eu escutava na rua o que ouvia em casa, só que no PA, com o som batendo na caixa da equipe do baile funk.

Era responsa essa época, e quem me levou foi minha avó, porque o baile era praticamente na porta da minha casa. Daí, dali pra 1h começavam os DJ's set. Só que nesse momento eu tinha que entrar pra casa.". (Carlos do Complexo, entrevista online, em 9 de abril de 2024).

"- Nas minhas experiências com o baile funk, é sempre muito bom lembrar que o funk sempre esteve presente na minha família. Isso por dois motivos. O primeiro é porque eu tenho um primo, o Heraldo, vulgo DJ Porno, que trabalhou na Cash Box durante muitos anos, e que também foi DJ da Furacão 2000. Hoje ele é da Curtisom Rio. Daí, a segunda situação é que a minha prima ia aos bailes, por ser mais velha. Então, o meu primeiro baile foi do tipo matinê, quando eu estava na quinta série, que minha prima me levou e meu primo tocou.

Eu devia ter uns 11 para 12 anos, e morava em Macaé. Desde ali vi as coisas do passinho. Lembro dos figurinos, a galera com boné da Charlotte e bermuda da Cyclone. Lembro da música: "Banho de espuma, é muito legal.

E de vez em quando, também circulamos nos bailes da região dos lagos, sempre junto com o meu primo, porque aí seríamos vip. Macaé, Saquarema, Araruama, Cabo Frio, foram os lugares dos meus primeiros bailes.". (Leonardo Moraes, Rio de Janeiro, bairro da Lapa, em 13 abril de 2024).

"- Eu tinha 9 anos, em 2002. Fui à Praça do Redondo, em Cosmos, com 2 primas minhas, que tinham 11 e 14 anos. Minha família, meu pai e minha mãe, me levava no Luso Brasileiro também, nas matinês, quando tinha Furacão 2000. TV show, apresentações de DJs e MCs.". (Mayara de Assis, Rio de Janeiro, bairro de Cordovil, em 20 de abril de 2024).

Carlos do Complexo, Leonardo Moraes e Mayara de Assis falam de suas iniciações funkeiras com o baile funk através de suas famílias. Sejam pelos primos, ou até mesmo com a avó, quando a fruição dessa narrada geração funkeira mostra que suas identidades fazem parte de vivências contemporâneas da rua como lugar familiar das negritudes.

"- Meu primeiro baile funk eu era criança, tinha uns 7 anos de idade (2004). Foi na própria Rua A, em Honório, na porta da minha casa. E eu lembro que cantei, porque gostava de pegar em um microfone. Eu saí de casa, via os mais velhos tocando, fazendo uma rodinha de samba, pedia pra cantar. E no baile era a mesma coisa. Os Djs deixavam eu ficar puxando uns funk.". (2R, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

"- Meu primeiro baile eu tinha uns 6 anos (1970). Morava na Abolição, perto de um clube. Ele já acabou e não lembro o nome. O que lembro é que ouvi James Brown e fui seguindo o som. Dai, entrei e vi os caras montando o baile.

Depois disso, eu queria ser o James Brown. Só que na época eu era considerado estranho. Como uma criança tinha o interesse de querer ser isso? O cara era considerado maluco. Foi preso várias vezes. Mas eu, já criança, só queria saber de soul. Meu sonho era andar de sapato "cavalo de aço", ter aqueles cabelos black e roupas coloridas, quando eu via a galera passando para ir ao baile.

Mas isso eu ficava na porta de casa. Era criança né. Daí, na adolescência, minha iniciação como DJ veio de um hi-fi, feito por um amigo, o Francisco, codinome Pelé. Ele era meu melhor amigo da rua. Ele fez uma festa na casa dos pais dele, arrumamos juntos os equipamentos e discos.". (Grandmaster Raphael, Rio de Janeiro, no bairro de Vila Valqueire, 14 de junho de 2024)

Quando perguntamos sobre suas iniciações no funk carioca, as fruições funkeiras falam de memórias afetivas de quando eram crianças. MC 2R e DJ Grandmaster Raphael lembram de suas infâncias ao explicarem suas iniciações funkeiras. E, apesar de serem de gerações distantes no funk carioca, esses dois artistas, no relato, mostram que são funkeiros desde crianças.

Importante cultura afro-brasileira, o funk carioca apresenta com essa tríade (amizade, família e infância) certos valores civilizatórios, o modo de ser pela música, literatura, ciência, arquitetura, gastronomia, religião, o que faz casa "na nossa pele, no nosso coração." (TRINDADE, 2005, p. 30).

A África e seus descendentes imprimiram e imprimem no Brasil valores civilizatórios ou seja, princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural. E apesar do racismo, das injustiças e desigualdades sociais, essa população afrodescendente sempre afirmou a vida e, conseqüentemente, constitui o/s modo/os de sermos brasileiros e brasileiras. (TRINDADE, 2005, p. 30-31)

Seja com os primos e amigos que nos acompanham nos primeiros bailes, na amizade que inicia um DJ, na comunidade que cuida de uma criança negra cantora que virá a ser MC, o funk carioca, como cultura afro-brasileira, remete às 7 (sete) características que, segundo Azoilda Loretta Trindade (2005), fazem parte dos valores civilizatórios da vida brasileira. São esses adjetivos a energia vital, a oralidade, a circularidade, a corporeidade, a musicalidade, a ludicidade e a cooperatividade.

"- No Emoções da Rocinha, em 2012, quando filmamos o "Batalha...". Poucas cenas entraram. Foi uma matinê de domingo. Era incrível como era muito jovem. A faixa etária mais baixa.

Acho que era até a equipe Espião.

Pra mim foi intenso, porque tem a ver com meu encantamentos com o Passinho. Tipo, lembro que essa filmagem foi pós morte do Gambá. Ele era um amigo, e eu estava abalado com a perda dele. E ver essa presença do Passinho, teve um sentido de significado, mostrando o quanto aquilo é afirmação da vida.

E pra mim significava muito esse baile. Foi bonito e importante, porque a galera foi por conta do filme, pra ser filmado. Mas ali, no meio de vários dançarinos e bondes, a galera tava ali, quebrando tudo, independente, porque o evento tinha o foco no Passinho. Um evento muito mais livre para a performance no baile.

E ele estava presente, o Gambá, através daquela molecada presente. Toda vez que essa molecada dança, depois desse meu primeiro baile, tenho a presença do Gambá. São 12 anos de seu falecimento.". (Emílio Domingos, entrevista online, em 01 de julho de 2024).

Quando Emílio Domingos fala de seu primeiro baile funk, lembra de Gambá, um dos finalistas da Batalha do Passinho¹⁰⁴, evento de 2011 que tem Júlio Ludemir como um de seus fazedores¹⁰⁵. Gambá foi assassinado nas primeiras horas do primeiro dia de 2012¹⁰⁶. Emílio entende Gambá como força na continuidade da vida funkeira pelo Passinho, uma modalidade da dança do funk carioca, proporcionadora de outras danças, em outros lugares, de outras formas, ainda negras e/ou periféricas.

¹⁰⁴ A história e a cena do passinho. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/blogDaLetrinhas/Post/6097/a-historia-e-a-cena-do-passinho>>. Acesso em: jul. 2024.

¹⁰⁵ "Julio Ludemir fala sobre a luta de se construir um festival literário no Sabatina PublishNews". Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2023/12/08/julio-ludemir-fala-sobre-a-luta-de-se-construir-um-festival-literario-no-sabatina-publishnews>>. Acesso em: jul. 2024.

¹⁰⁶ Homenagem ao Gambá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9tDzLfe5ZR&ab_channel=OsmoseFilmes>. Acesso em: jul. 2024.

E enquanto eu fazia música, ele estava vendendo ingressos como cambista, sejam em futebol ou shows." (Carlos do Complexo, entrevista online, em 9 de abril de 2024).

Carlos do Complexo fala de seu amigo, primo, irmão, que morreu por esses tempos (em 2023). A energia vital dessa relação faz presença na interação que teve desde a sua infância, pela amizade, quando alguém que cuida também é cuidado.

"- Daí, olha essa encruzilhada. Tá eu, ano passado, no The Town, pra fazer um show, e do nada ele me liga e diz: "- Tô aqui fora!". Eu me organizei e fui lá na hora. Nos abraçamos, e falei pra ele pra entrar, pra ele ver meu show, porque ele nunca tinha visto. Ele não conseguiu entrar a tempo, e nem conseguimos nos reencontrar depois daquele abraço. Daí, em novembro, meu irmão, que tinha problemas com drogas... com cocaína, acabou caído, depois de ter 'estourado a boa'. Foi pro pagode e pagou tudo pra todo mundo. Mas teve uma overdose no final da noite.

Quando penso no sentimento e no funk, sempre vou lembrar do meu irmão, do meu melhor amigo, que nunca viu um show meu.

Foda. Nunca mais vou esquecer e dar mais valor ainda para o que tenho, porque ele me admirava e sabia que eu era bom, mesmo sem entender muito bem o que eu tocava, porque, como eu disse, eu era diferente, mesmo que ele tenha me ensinado o funk." (Carlos do Complexo, entrevista online, em 9 de abril de 2024).

O gosto pelo riso, pela diversão, a celebração da vida, mesmo no momento de morte, Carlos do Complexo apresenta a ludicidade de sua história, quando fala de seu amigo da rua que nunca viu seu show com batidas de funk carioca, a música que esse mesmo amigo o apresentou. Lamento negro, Carlos explica, emocionado, que não conseguiu alcançar esse objetivo, de mostra o resultado da cooperação que ele recebeu de sua amizade.

"A cultura negra, a cultura afro-brasileira, é cultura do plural, do coletivo, da cooperação. Não sobreviveríamos se não tivéssemos a capacidade da cooperação, do compartilhar, de se ocupar com o outro." (TRINDADE, 2005, p. 34-35). Contudo, é importante dizer que essa cooperação negra, constantemente mútua, não é tarefa fácil de ser alcançada, afinal, estamos falando de comunitarismo entre pessoas negras, a população que, seja na necessidade de ser atendido, ou na sua necessidade de criarem seus próprios atendimentos, desejam, como qualquer outra pessoa, apenas serem amados.

Assim como Carlos do Complexo, Leonardo Moraes também fala de amor e vida funkeira.

"- O amor está na ética funkeira.

Onde tem ética, tem amor.

Mas é um amor fora do que aprendemos na TV, no cinema de Hollywood. O amor do funk está na possibilidade de querer ser feliz, seguir, mesmo na situação mortal.

O estabelecimento desse amor esta no baile, nas danças, coreografias, juntas, sozinhas, as posturas, os beijos na boca, o sexo, tudo isso faz parte do amor funkeiro.". (Leonardo Moraes, Rio de Janeiro, bairro da Lapa, em 13 abril de 2024).

Continuando com o funk carioca como cultura de valores civilizatórios afro-brasileiro, Leonardo Moraes fala do baile funk pela coletividade geradora da memória sobre o amor, o que, mesmo quando não alcançamos alguma plenitude, possibilita responsabilidade afetiva, aquilo mencionado por bell hooks (2020) como atitude e ação:

Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assumam responsabilidade e comprometimento. Somos com frequência ensinados que não temos controle sobre nossos "sentimentos". Contudo, a maioria de nós aceita que escolhemos as nossas ações, que a intenção e o desejo influenciam o que fazemos. Também aceitamos que nossas ações têm consequências. Pensar que as ações moldam os sentimentos é uma forma de nos livrarmos de suposições aceitas convencionalmente, como a de que pais amam seus filhos, de que alguém simplesmente "cai" de amores sem exercer desejo ou escolha, de que existe algo chamado "crime passionnal", isto é, a ideia de que ele a matou porque a amava demais. Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e desagrada o seu significado. Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança. (HOOKS, 2020 p. 55).

Para bell hooks, o amor é uma ação que se compromete em cuidar do próprio sentimento, este que surge entre o desejo e a escolha, portanto é o que media o cuidado, o afeto, o preparo com externo, com o outro.

Ser funkeiro e ser funkeira, na identidade cultura que não se adequa a espaços padronizados, principalmente porque a dupla consciência, o que, repetimos, Paul Gilroy (2012) bem lembra com seus estudos em "WEB" Du Bois (1903), quem pensa o mundo de "véu", capaz da "autoconsciência", a dualidade do ser negro, o que não se biparte.

"- Eu me sinto um. Quando eu te conheci eu era o Victor e o MC separado. Depois, desde aquela época, vejo que sou só o 2R, em qualquer lugar, de qualquer jeito. Porque o 2R não deixa de ser o Victor, e o Victor quer ser o 2R. Hoje, não me divido em um ou outro, porque sou os dois juntos.". (2R, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

O duplo como 1 (um) só, as afirmações de 2R lembram que o funk do Atlântico Negro faz morada carioca, a escolha em ser pessoa funkeira.

"- O funk carioca, é carioca. Tem uma atmosfera do Rio de Janeiro nesse som, no jeito que se constroem as letras, do jeito que se faz ritmicamente, do jeito que se dança, se fala, se distribui, seduz. Porque o funk é o que seduz.

Tipo, tá lá no baile. Sente a música e pensa: "... hum, isso me deixa molinha... vou rebolar aqui...", e quando tu vai ver, é o verdadeiro caos, assim como é a própria cidade do Rio de Janeiro, o lugar que tu tá ali... chega em Copacabana pra dar um mergulho

no mar, e tu fica sabendo que sua área tá tendo operação policial, e pra voce voltar pra casa é arriscado.

É o que tu já sabe: o aqui não é a Disney, né?". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Taísa Machado mostra que ser do funk carioca é ser o que se faz, então, ser pessoa funkeira é se entender no caos, pois vive-se no assumir pelo inesperado, inacabado, na sedução da música e da dança.

"- Aprendi com o Amir Haddad, que o "melhor artista é aquele que leva menos tempo entre o impulso e a realização". Esse artista também acompanha o calendário da cidade, e acho que isso é o que eu mais gosto no funk carioca, como ele tá sempre muito atento ao que tá rolando agora, nem que seja por uma piadinha de alguém famoso, ou até mesmo alguma situação com a violência. Isso porque o funk carioca, a vida funkeira, é tratada no cotidiano, na vida real.

O funk carioca é intimo da cidade." (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Todo o percurso narrativo de Taísa Machado nos oferece variadas faturas críticas. Ela fala de arte, de gente importante da arte, porque explica a cidade sem tirar sua relação da violência nos modos de ser-viver. Assim, Taísa sintetiza sua ideia de fruição funkeira como intimidade com a cidade, ou seja, o que nos norteia sobre o cotidiano.

"- O Rio é um radar. E tem coisas que só o Rio de Janeiro irá fazer.

Sem o funk carioca não teria a cena funk de São Paulo, de Belo Horizonte, de Vitória, do Recife, de Belém, enfim, as outras cenas do funk do Brasil. [...]

[...]

O funk carioca é um caldeirão. ele gera tendências. Sei que também ele dá uma xerocada: a gente vai pegar uma música do Rio de Janeiro, vai jogar no brega funk, e parece que pegou só a batida, mas não é. No Rio terá seu jeito, e que irá inspirar outros; mas aquela batida do Rio, em outros lugares, é partícipe da criação de gírias, bailes, danças próprias, logo, serão todas diferentes. Eu não consigo colocar como a mesma coisa." (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Taísa Machado, que é da dança, diz algo que lembra Frantz Fanon quando aborda o mesmo assunto que ela, para trazer o que acontece entre o mundo colonial e o mundo metropolitano, uma de suas críticas sobre a tradição cristã e a lógica da supremacia branca patriarcal, as desumanizações históricas advindas do colonialismo.

Sob outro ângulo, veremos a afetividade do colonizado esgotar-se em danças que podem levar ao êxtase. Por essa razão, o estudo do mundo colonial deve forçosamente buscar compreender o fenômeno da dança e do transe. O relaxamento do colonizado consiste justamente nessa orgia muscular no decorrer da qual a agressividade mais aguda e a violência mais imediata são canalizadas, transformadas, escamoteadas. O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza. Em horas fixas, em datas fixas, homens e mulheres se reúnem num determinado lugar e, sob o olhar grave da tribo, se lançam numa pantomima de aspecto desordenado, mas na realidade bem

sistematizada, na qual, por diversos meios - negativas com a cabeça, curvatura da coluna, o corpo todo arqueado para trás -, se decifra abertamente o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, se libertar, se expressar. Tudo é permitido... dentro do círculo. O morro onde subiram como que para estar mais perto da lua, a ribanceira onde se deixam escorrer como que para manifestar a equivalência da dança e da ablução, da lavagem, da purificação, são lugares sagrados. Tudo é permitido, pois, na realidade, as pessoas se reúnem para deixar que a libido acumulada e a agressividade reprimida explodam vulcanicamente. Execuções simbólicas, cavalgadas figurativas, chacinas imaginárias, tudo isso precisa sair. Os maus humores extravasam, estrepitoso como torrentes de lava. (FANON, 2022, p. 53-54).

Dançar, para Frantz Fanon, nos faz pensar sobre o entrar em transe durante a subversão da opressão. Defendendo que o processo de colonização engendra o fenômeno da violência, Fanon destaca a importância do papel da arte, da dança, quem tem disposição para dançar, como capacidade de se permitir a viver a própria história.

E a vida funkeira, a história da fruição no funk carioca, vide a dança em Frantz Fanon (2022), é evidenciada entre agressividade e amor. A música agressora sucede da conquista, a imposição escravizada tanto pelo o que se deve escutar, quanto pelo o que não se deve escutar. Já a música que gera amor orienta, doa, responde satisfazendo. Ambas expectativas fazem presenças na mesma música, simultânea ou alternativamente.

Para Taísa Machado, a dança da música funk carioca vem da autenticidade franca do lançar-se, a realização feita pelo oprimido/colonizado, quem é condenado em querer se tornar opressor/colonizador (FANON, 2008, 2022).

E Taísa Machado escolhe amar o que comumente odeiam.

"- [...] o funk carioca me levou para o reconhecimento. Ele me deu um título de intelectual. Eu curto baile funk hoje, e penso: "Cara, eu sou paga pra curtir isso."

Eu sou inteligente nesse lugar, do funk carioca, o que é comumente visto como sem inteligência. Então, tipo assim, eu nunca imaginei que é desse lugar que eu iria ganhar minha "carteirinha de inteligente".

E como eu sou do teatro, pensei que minha carteirinha de inteligente iria chegar quando eu atuasse Shakespeare, mas não: veio do funk carioca.

Porque a pior coisa é você ser uma pessoa que transita em muitas linguagens, em muitos interesses. Eu sou assim, artista é assim. E durante muito tempo me senti desencaixada. E eu me esforcei muito para parecer uma coisa que não era eu; quando eu achava que aquele tipo de coisa iria me definir como pessoa, e até como funkeira". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

O que Taísa Machado disse, sobre ser inteligente, ocorre por aquilo que Frantz Fanon (2022, 2008) lembra como negridão, chão, mato, campo, aquilo comumente designado para o trabalho braçal, previsto na desumana subalternidade da cidade, a ideia entre "o macaco" e o "homem civilizado", a originalidade cultural finita pelo assimilar metropolitano. Taísa contrapõe a produção da cultura nacional, porque media seus processos vividos de inferioridade

através da linguagem, os moldes de interpretação advindos de qualquer processo de comunicação do senhor colonial e de seus conformados colonizados.

Frantz Fanon vai além do falar francês, quando disse: “em nome da inteligência e da filosofia” proclamada na “igualdade dos homens”, é que a decisão de “seu extermínio” acontece (FANON, 2008, p. 42-43). Observando um negligenciar sobre as práticas costumeiras, devido a um novo rigor, etiquetado pelo falar como franceses, o que os tornam civilizados, Fanon explica sobre as contradições nos aspectos da ascensão, da mobilidade e da valorização social.

E para Frantz Fanon (2022), a autenticidade está na razão dos colonizados, a descolonização, uma proposta no agir sem valores experimentados, o que pode ser visto como regressão, mas que carregam atitudes fora dos valores "bem considerados", em um cenário de violência e escárnio na cultura ocidental, ou apenas mais um "resultado da inversão de princípios".

A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Essas duas zonas opõem-se, mas não ao serviço de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio de exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos está a mais. A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo estão sempre cheios de vestígios desconhecidos, nunca vistos, nem sonhados. Os pés do colono não se veem nunca, a não ser no mar, mas poucas vezes se podem ver de perto. Pés protegidos por fortes sapatos, apesar das ruas da sua cidade serem limpas, lisas, sem covas, sem pedras. A cidade do colono é uma cidade farta, indolente e está sempre cheia de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos e de estrangeiros.

A cidade do colonizado, a cidade indígena, a cidade negra, o bairro árabe, é um lugar de má fama, povoado por homens também de má fama. Ali, nasce-se em qualquer lado, de qualquer maneira. Morre-se em qualquer parte e não se sabe nunca de quê. É um mundo sem intervalos, os homens estão uns sobre os outros, as cabanas dispõem-se do mesmo modo. A cidade do colonizado é uma cidade esfomeada, por falta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, de joelhos, a chafurdar. É uma cidade de negros, uma cidade de ruminantes. O olhar que o colonizada lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de desejo. Sonhos de possessão. (FANON, 2022, p. 35-36).

Com Frantz Fanon e sua lógica de cidade do colono versus cidade do colonizado, o termo “confronto”, usado comumente para trazer um combate do Estado sobre uma suposta força que o ameaça, pode nos remeter a uma questão: será que existe uma igualdade entre essas duas diferentes forças que entram em confronto? Por exemplo: existe um confronto entre Israel e a Palestina?¹⁰⁸ Ao posicionar para nossa realidade brasileira: existe confronto entre

¹⁰⁸ Sobre o sionismo e o colonialismo de Israel sobre a Palestina. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/sionismos-antissionismos-antisemitismos-israel-palestina/>>. Acesso em: jul. 2024.

Garimpeiros e Yanomamis?¹⁰⁹ Agora, em um foco mais local, podemos perguntar: durante uma incursão da segurança pública, existe confronto entre a Polícia Militar Estado do Rio de Janeiro e a vida favelada?¹¹⁰

A violência da pessoa confrontada é vista como sexta essência do mal, enquanto quem pode confrontar é vista como lógica dos valores. Isso nos leva ao assunto descolonização, as contradições feitas por outra violência e/ou fenômenos que evidenciam caminhos de possibilidades, pois não negligenciam as ações de confrontos insurgentes.

Mas o que seria a descolonização?

A descolonização, que se propõe transformar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta. Mas não pode, todavia, ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. Sabemos que a descolonização é um processo histórico, ou seja, que só pode ser compreendida, só encontra sua inteligibilidade, só se torna transparente para si mesma na medida exata em que se percebe claramente o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. (FANON, 2022, p. 32).

Para Frantz Fanon toda descolonização apela para a razão de quem é confrontado, o agir sem valores experimentados, o que pode ser visto como regressão, mas carregam, fora dos bens considerados, os ouvidos de uma escuta proporcionadora de barulhos dos silêncios: a violência como escárnio na cultura ocidental; o resultado autêntico de inversão de princípios.

Quando os últimos são os primeiros, ou então, quando os considerados ineptos passam a serem os mais sagazes, a descolonização unifica por ser aquilo deplorável no universal, o complexo contexto disposto em não existir mais a possibilidade de melhores ou piores, quando os diferentes acontecerem (FANON, 2022).

“- Eu não tenho o melhor “lugar de fala” do mundo, mas todas as pessoas que já conversei, que já me aproximei, são negras. Tem os não negros. Mas esses também sempre compreenderam essa origem negra.”. (Mateus Aragão, Rio de Janeiro, no bairro do Flamengo, em 17 de junho de 2024).

O comentário de Mateus sobre reconhecer o funk carioca como uma cultura afro-brasileira, mesmo ele sendo branco, mostra certa posição social e suas críticas, onde a

¹⁰⁹ A vida Yanomami como crise humanitária do Brasil. Disponível em: <https://www.brasildedireitos.org.br/atualidades/drio-kopenawa-no-queiro-que-meu-povo-morra-novamente?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=yanomami&gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwv7O0BhDwARIsAC0sjWPqTCZdX7Mz046JY-xKLaqUTMan8G_91yR8Q5SaCuiTulloAtM-f_4aAmSKEALw_wcB>. Acesso em: jul. 2024.

¹¹⁰ "PM mata homem à queima-roupa durante operação no Complexo da Maré; VÍDEO". Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/02/08/operacao-emergencial-mare.ghtml>>. Acesso em: jul. 2024.

linguagem ganha importância fundamental, uma vez que "falar é existir absolutamente para o outro" (FANON, 2008, p. 33).

Determinado por um outro humanismo, ou humanismo radical, fora do horizonte de igualdade entre negros e brancos, e dentro do comprometimento de destruição da ideia do signo ideológico, político e econômico, para Frantz Fanon (2008) existe uma hierarquia entre homens brancos sobre a humanidade negra.

"- Papo reto, me esforcei muito pra ser piranha. Me esforcei muito pra ser "mulher de bandido". Eu me esforcei muito com um monte de coisa que eu tava errada, porque hoje eu vejo que não é isso que define ser funkeiro ou funkeira. E uma hora eu fui me encaixando, fui entendendo. E isso me deixou mais plena quando a galera diferenciada do funk carioca passou a reconhecer meu trabalho.

A galera da pesquisa me reconheceu. Mas agora tem gente do baile funk que me reconhece. Tem gente que faz baile e sabe que eu faço em outro lugar, tipo, no museu. O cara consegue entender que foi uma funkeira. Ele se vê, mas em outra parada. E quando esse lugar chegou, eu não precisei mais me sentir desencaixada.". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Quando a fruição funkeira de Taísa Machado revela, pela dança advinda da música funk carioca, um horizonte de conhecimentos e ascensões de um futuro negro a ser alcançado, sua contextualização é elaborada pela cor (negra).

"- Quando comecei a dar aula de dança, teve essa lenda, de que "branco não sabe dançar", e é foda porque, quanto mais você estuda sobre o pensamento africano sobre a dança, mais você vê que não podemos dizer quem pode ou não dançar.

A dança, no pensamento negro, da pessoa africana, é superior a isso. A autoridade da dança, na concepção negra, é de uma entidade maior que, sei lá, o neoliberalismo, é maior do que o capitalismo, do que o racismo, essas coisas todas.

Enfim, qualquer um pode fazer. O funk carioca tem um caráter muito receptivo. Mas ele também sempre é sobre a mesma coisa: as vidas negras.". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Taísa Machado comenta sobre suas aulas de dança, e lembra que o funk carioca é cultura negra mas não nega a presença branca.

"- O funk é afro, tem o DNA negro. Seja na batida, no jeito de dançar. E acho que "contra fatos não há argumentos": você não precisa ser negro pra fazer funk carioca; mas, você precisa falar sobre o que o funk carioca fala. Por exemplo, não dá pra chegar e fazer um funk carioca dizendo assim: "As novinhas do Leblon...". Ai não né? O funk carioca não é sobre isso. É sobre favela. É sobre o modo da vida favelada. É sobre o modo de vida do favelado e da favelada. É sobre o modo de vida de gente negra que organizou a maneira como a favela acontece.". (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Táisa Machado milita pelo funk carioca como cultura afro-brasileira por desenvolvimentos da negritude global, em conjuntura, contudo, confirmadas na encruzilhada da diáspora negra do Brasil.

"- O funk carioca é negro, até porque o tamborzão é um atabaque. E o atabaque é de tambores africanos. E seu eu dizer que isso não é afro, eu tô negando meu DNA, negão!". (Iguinho Imperador, Rio de Janeiro, na favela de Manguinhos, em 13 de junho de 2024).

"- O funk, o baile funk ou o funk carioca, tudo isso ai é black. A diferença é que, no fim dos anos 1980 a gente copiava a versão em português. Mas nos anos de 1990, quando botamos os elementos da nossa brasilidade, ferrou: é o tamborzão!

E continuamos com as referências, do miami, do freestyle, mas, com o barateamento dos equipamentos, começamos a samplear tudo, o que virá a ser diferente do americano do norte.

Começar a samplear aqueles caras sertanejo de São Paulo. "Todo mundo aqui vai dança!".

E é aí que fica o funk como nosso.". (Grandmaster Raphael, Rio de Janeiro, no bairro de Vila Valqueire, 14 de junho de 2024).

"- O funk, em si, é uma forma de expressão. Corporal, nossa mentalização da vida, o que entendemos da vida. A correria de cada um em si. E essa expressão corporal acontece muito pela dança, quando a gente tá feliz, ou quando a gente tá triste, pra espaiar, escutar um funk ou outro pra um desabafo.

É identificação também, digamos assim. Pra mim o funk carioca é isso, uma identificação das pessoas negras. Porque a gente se identifica em letra, em vivências.

E isso é o funk, aqui, no Rio, tem o de São Paulo, em qualquer lugar, é negro.". (2R, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

"- Eu acho que é uma cultura afro pelo som do Rio de Janeiro. As pessoas estrangeiras até tem isso de cara. Já sabem que são das favelas daqui. Isso foi uma coisa fundamentada, é da estrutura da cultura.

E de um certo momento, lá atrás, tem essa coisa do soul, não em uma ligação direta, mas sim além do espírito da contradição, através da rebeldia, de ser transgressor.

O soul com o funk carioca é o fundamento, logo, a cultura negra do funk carioca é a sua disposição. Isso ainda ficou, segue, mas, da maneira do ser funkeiro da época.". (Mateus Aragão, Rio de Janeiro, no bairro do Flamengo, em 17 de junho de 2024).

"- Se a pessoa vê como educação? Não!

Se a pessoa vê como cultura? Não!

Mas é educação e cultura, e é negado porque é negro.". (Mayara de Assis, Rio de Janeiro, bairro de Cordovil, em 20 de abril de 2024).

"- Eu acho que sim, é negro por causa das heranças afro descendentes, afro diaspóricas. Toda herança musical, cultural e gestual, por exemplo, do Passinho, vai colocando elementos que são dessa herança que vai continuar.". (Caio Luiz, Rio de Janeiro, no bairro de Santo Cristo, em 17 de maio de 2024).

Tamborzão. Corpo. Música. Dança. Brasil e sua vitrine pelo Rio de Janeiro, o funk carioca educa com a rua, o principal lugar do cotidiano, mostrando que o som musical cria uma superestrutura valorativa (em direção ao mundo e a sua cultura), as infinitas danças genealógicas e tudo mais que “se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 2017, p. 22).

O funk carioca é formado sobre o desvio a partir da música, o que é creditado como cultura que provoca a marcação outsider, as convivências outras, logo, nas evidências de quem mostra concepções fora das verdades, regras, leis já estabelecidas (HOWARD, 2008).

(...) grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um 'infrator'. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal.

[...]

À medida que um grupo tenta impor suas regras a outros na sociedade, somos apresentados a uma segunda questão: quem, de fato, obriga outros a aceitar suas regras e quais são as causas de seu sucesso? [...] Aqui é suficiente observar que as pessoas estão sempre, de fato, impondo suas regras a outras, aplicando-as mais ou menos contra a vontade e sem o consentimento desses outros. (BECKER, 2008, p. 22-29).

A necessidade de transgressão, como bem lembra Howard Saul Becker, compõem os processos onde pessoas vêm a infringir regras e outras passam a impô-las. Becker explica que a sociedade é quem cria o desvio, seja na estética julgadora ou na tentativa de subverter as lógicas de poder, quando o infrator, ou melhor, a vida outsider, o que pode ou não deixar de ser infrator, mas, acima de tudo, poderá mostrar o “fora das regras” como outros saberes, o que faz do desvio a consequência, o ponto de cultura que não interfere em outras culturas, o rotulado e apresentado ao mesmo tempo, anunciando e denunciando.

Em alguns casos, é possível que um ato não apropriado pareça necessário ou conveniente para uma pessoa em geral cumpridora da lei. Empreendimento na busca de interesses legítimos, o ato desviante se torna, se não de todo apropriado, pelo menos não de todo impróprio. (BECKER, 2008, p. 40)

Com Howard Becker frisamos o desvio como algo autêntico, o novo, o que existe no aprender constante, quando o possivelmente inapropriado faz futuro na cultura, tal como é o funk carioca e sua característica outsider na vida funkeira. Com Becker, a vida funkeira pode ser vista como permanente processo em favor de culturas que acolhem a necessidade de mediação cultural e educativa cotidiana.

É nesse sentido que as fruições funkeiras são recomendadas na cultura afro-brasileira a partir do Movimento Negro Educador, os produtores de certa integração no pensamento de processos que agem contra a colonização na América Latina e no mundo (GOMES, 2017).

Nilma Lino Gomes provoca o caminho de luta do Movimento Negro Educador como “um dos principais atores políticos que nos reeduca nessa caminhada e não nos deixa desistir da luta” (GOMES, 2017, p. 20), logo, aquilo que cria fluxos de saberes emancipatórios, as variadas sistematizações de conhecimentos envolvidos na questão racial do Brasil.

Para Nilma Gomes, o Movimento Negro Educador politiza a raça sobre as visões distorcidas, admitidas pela negação da história negra, assim como suas culturas, práticas, conhecimentos, tudo interpretado na afirmação que contradiz a democracia:

Trata-se de um movimento que não se reporta de forma romântica à relação entre os negros brasileiros, à ancestralidade africana e ao continente africano da atualidade, mas reconhece os vínculos históricos, políticos e culturais dessa relação, compreendendo-a como integrante da complexa diáspora africana. Portanto, não basta apenas valorizar a presença e a participação dos negros na história, na cultura e louvar a ancestralidade negra e africana para que um coletivo seja considerado como Movimento Negro. É preciso que nas ações desse coletivo se faça presente e de forma explícita uma postura política de combate ao racismo. Postura essa que não nega os possíveis enfrentamentos no contexto de uma sociedade hierarquizada, patriarcal, capitalista, LGBTfóbica e racista. (GOMES, 2017, p. 23-24).

O que Nilma Gomes diz é uma dissolução comum de se analisar, mas complexa para se perceber: uma colonização não poderá sobrepor a outra; e não existe ninguém melhor para essa afirmação do que um monte de gente negra, diferentes, juntas, organizando algo para um mundo menos injusto, mais vibrante para a vida. Sendo assim, no Brasil, Gomes sugere que o Movimento Negro Educador nos convida, constantemente, para educarmos e nos educar sobre a negritude.

Nilma Gomes (2017) explica que o Brasil construiu sua história por um racismo traiçoeiro, afirmado por sua negação, a raiz da estrutura de sua sociedade, a invisibilidade (já dissemos) baseada em uma democracia racial que não existe, uma diferença homogeneizada e inferiorizante, naturalizada a subalternizada pelas diferenças étnicas. Observando o Movimento Negro contemporâneo como novo sujeito coletivo e político, onde este emergiu (repetimos) no cenário brasileiro de uma maneira orgânica nos anos 1970 e que se segue nas coletividades elaboradas pelas identidades, o que, além de relações organizadas, manifestam práticas de defesas de seus interesses, as escolhas e vontades constituídas entre suas produções e suas próprias políticas, as autenticidades que reordenam o quadro de emancipação e, concomitantemente, possibilitam o reconhecimento de novos significados.

Provocando duas formas de conhecimento, o conhecimento-regulação e o conhecimento-emancipação, Nilma Gomes (2017) esclarece que o primeiro é ligado à ciência moderna, as ideias que (comumente) os cientistas se afastam, o mundo que é preciso "escrever sobre", logo, não existindo chances para os saberes fora do cânone; já o segundo surge na relação entre o saber e ao sábio, quando a teoria e a experiência/prática se mostram diferenciadamente no sistema de conhecimentos do mundo, uma visão mais crítica frente aos motivos políticos, ideológicos e de poder, o que liga conhecimentos e saberes.

Capaz de questionar a predominância do conhecimento científico, Nilma Gomes (2017) problematiza como o conhecimento-emancipação não está fora da modernidade do conhecimento-regulação, mas sim é marginalizado (e até mesmo criminalizado¹¹¹) pelo mesmo. Interpretado como forma de saber, o conhecimento-emancipação é conhecimento científico porque pode contextualizar historicamente. Intensamente vinculado às práticas sociais, culturais e políticas Gomes compreende o conhecimento-emancipação como algo que não tem o objetivo de tornar totalidade, pois é nebuloso, de nuances, sensível, em conceitos provisórios, elaborados por dinâmicas sociais e políticas da sociedade, uma necessária tensão dialética formada em alternativas que reavaliam a própria conjuntura do conhecimento-emancipação, atribuindo junto a predominância do conhecimento-regulação.

Criticando a distinção entre conhecimento e saber, alegando que, por mais bem intencionada que esteja, existe uma hierarquização entre estes, Nilma Gomes (2017) oferece uma reflexão que expõe a necessidade de uma discussão mais radical no campo da educação, o que é ignorado pela ciência moderna, e gera essa separação. Entrando em nossa seara, o que nos leva a importância do conceito de Movimento Negro Educador de Gomes, o funk carioca, sobretudo a fruição funkeira, ou seja, o corpo manifestado pelo funk carioca, é geralmente tratado na escola, ou nos projetos e programas institucionais educativos, como a própria "redenção" sobre o histórico racista anti pessoas negras em toda a educação brasileira, quando se diz "antirracista" apenas por mostrar lógicas cosméticas, artificiais da fruição funkeira.

Produzindo intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionadas sobre a população negra e suas culturas, oferecer essas lógicas do "funk carioca do bem" não

¹¹¹ Exemplo de "quando perdem a mão", e acabam tratando o conhecimento-emancipação no funk carioca como ou algo apenas divertido, animado, "do bem" para "entreter", criam situações que facilitam a criminalização da fruição funkeira. Segue o link da matéria "Autor de funk critica versão usada em apresentação de 'Cavalo Tarado' em escola municipal: 'Vamos consertar o que está errado'". Disponível em: <<https://extra.globo.com/rio/noticia/2023/08/autor-de-funk-critica-versao-usada-em-apresentacao-de-cavalo-tarado-em-escola-municipal-vamos-consertar-o-que-esta-errado.ghtml>>. Acesso em: jul de 2024.

apenas separam os saberes das vivências da fruição funkeira do conhecimento científico, assim como também antecipa a existência do "funk carioca do mal", que não deve/pode acontecer.

Explicando melhor o que queremos dizer, quando algum professor ou alguma professora, ao tratar o funk carioca na educação, não considera certos elementos constitutivos do fenômeno musical no mundo, tais como as questões sobre sexo, drogas e criminalidade, acabam tratando a violência presente nas produções e nas racionalidades marcadas por essas vivências (de raça, de classe e de gênero) em uma conformação social, o conhecimento científico feito no apontamento de disputas advindas do conhecimento-emancipação como “menos saber” ou “saberes residuais”. (GOMES, 2017).

A população negra, ao longo da sua história, não é formada apenas de intuição, mas sim de criação, recriação, produção e potência. Nesse sentido, para Nilma Gomes (2017), os saberes identitários, políticos e estético-corpóreos presentes nas culturas negras, tal como é o funk carioca, apresentam saberes produzidos por um Movimento Rebolador, a fartura social, cultural e política de articulações necessárias para a compreensão das contradições que deveriam fazer parte do diálogo educacional, seja na escola, nos projetos educativos não escolares e de qualquer outro campo de conhecimento.

Nilma Gomes (2017) oferece o Movimento Unificado Contra a Discriminação Étnico-Racial (MUCDR) - renomeado de Movimento Negro Unificado (MNU) -, que aconteceu nos anos de 1970, e o processo de conquistas e novas construções políticas sociais da educação que prezam a igualdade racial - as leis 10.639/2003 e 11.645/2008, a obrigatoriedade do ensino-aprendizagem com a temática da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena¹¹² -, como exemplos de esforços vinculados a um trabalho sobre as questões coloniais de combate ao racismo, a invisibilização sofrida pelos corpos negros.

"- Mano, o frente da cela, levantou e dançou, e fez todo mundo dançar! Esse lugar que o funk carioca me levou: de DEGASE a Londres, Paris, Nova York...

Mas o que fica pra mim meu mano, é, tipo, um meno de lá, desse lugar que nem sei bem o que faço ali, mas faz minha vistar deixar os moleque forte.

"Professor, eu tô com saudade de viver meu baile!". E depois vai lá, o moleque malzão, um dos mais temidos, me olha como se fosse uma criança, porque tá como se fosse um parceiro da sua área. Crias né.

E ele fez uns Passinhos que nem se faz hoje em dia.". (Iguinho Imperador, Rio de Janeiro, na favela de Manguinhos, em 13 de junho de 2024).

¹¹² Também é importante dizer que, na prática, essas leis são a mesma, visto que as devidas alterações ocorridas já promulgavam antes da mudança, ou seja, a obrigatoriedade (também) de conteúdos dos povos indígenas na história e culturas afro-brasileiras lecionadas na educação de nosso país.

Contando como foi sua experiência docente, quando lecionou no DEGASE (Departamento Geral de Ações Socioeducativas), um órgão do Governo do Estado do Rio de Janeiro, com outros dois artistas, MCs de rap da Roda Cultural do Pac`stão¹¹³ (em Manguinhos), Iguinho explica que o funk carioca é cultura afro-brasileira sobre a história no cotidiano das pessoas negras, tais como são a grande maioria dos apenados na instituição mencionada.

Culturalmente vivemos a incompetência das elites nacionais, os resultados de um passado escravagista no Brasil que promoveu a virtude pelo sincretismo, a assimilação (MOURA, 2019) diluída no contato redutor que nega a diáspora e propicia abandono (NASCIMENTO, 2019, 2016). E entre os aparatos colonialistas e neocolonialistas, o medo da liberdade, da violência, ou apenas medo, mostra-se como condição de vida feita no monopólio da razão concedida, a formação do indivíduo moderno (GONZÁLEZ, 2018; NASCIMENTO, 2018).

E é nessa disposição, de conflito com o medo, que o funk carioca surge como transgressor, e mostra o que a fruição funkeira faz com o que sabe fazer:

“- Disposição de trocar com pessoas diferentes, transitar em lugares diferentes, indo para o baile e voltando lá depois. O funk carioca é sempre um parlamento constante.

Criando seu próprio mundo, sua própria linguagem, o que é viver em várias dimensões da cidade, a vida funkeira habita dimensões, e todas ela tem algo que, independente da geração, acontece: a música funk carioca como condução na cidade.”. (Mateus Aragão, Rio de Janeiro, no bairro do Flamengo, em 17 de junho de 2024).

Mateus Aragão fala do fundamento do funk carioca, e explica essa música como mapa da cidade, feita através de bailes funks e suas variadas gerações funkeiras. Desta forma, o que a fruição funkeira sabe fazer, segundo Mateus, é falar, se comunicar, dimensionar suas expressões, assim como suas continuidades, todas em constantes explicações sem um fixo, já que se relacionam por diferenças e mudanças na cidade.

Grandmaster Raphael abordou sobre a transgressão da fruição funkeira na condição da cultura afro-brasileira.

“- Eu acho que isso fica forte por causa da proibição. Porque o funk era na pista. Tinha a soul. Tinha até política. Mas teve uma hora, dentro do próprio soul, que a política vira dançar, ir para os bailes, quando tocava nos clubes. O tal disco-funky, que é o que faz o soul ser um elemento no que ainda iria acontecer. A disco tá ali acontecendo.

Mas, quando começa a divergência com a polícia, e não era mais Ditadura, começa a se restringir, e, quando restringe, vai parar na favela, que é quem participava descendo

¹¹³ "Roda Cultural do Pac'stão". Disponível em:

<https://wikifavelas.com.br/index.php/Roda_Cultural_do_Pac%27st%C3%A3o>. Acesso em: jul de 2024.

dos morros e indo para os bailes. Isso muda tudo. Na favela, as pessoas de lá se apropriaram de vez do funk como funk carioca.

E é que faz o funkeiro nascer de vez. Porque era quem se metia em ir para os bailes. E essa colaboração, entre quem faz os bailes e quem vai para o baile é o que fica mais próxima.

Daí, quando acontece o proibidão, é resultado disso, e positivamente. Porque, tipo, eles chamam de proibidão e lá dentro da favela que é feito, ou seja, para eles, ou para as pessoas negras que se identificam, porque eles tão falando deles, de um lugar negro do Brasil: a favela.

Isso são os anos de 1990. E o som que tem, por exemplo, essa relação negra, da cultura afro-brasileira pela favela, é o beat box do Catra, que toma conta, vira base de vários desses proibidões , até hoje.” (DJ Grandmaster Raphael, Rio de Janeiro, em Vila Valqueire no dia 15 de junho de 2024)

DJ Grandmaster Raphael fala sobre a herança negra recebida pelo funk carioca: as tentativas de proibi-lo; a vida funkeira na batida que segue, mesmo com a tentativa de seu fim. Grandmaster comenta que isso gera uma estética própria do proibidão, as oposições sobre a Resolução 013/2007, realizada em um passado recente para proibir o baile funk, depois das já citadas leis em 1995 e 1999 (FACINA, 2009).

Responsável pelo Rio Parada Funk¹¹⁴, evento em favor das produções semióticas do funk carioca como importante ambiente para as políticas culturais do Brasil, Mateus Aragão faz uma reflexão que se encontra com o relato de Raphael Grandmaster, contudo, foca mais na situação política funkeira, suas formas de enxergar o mundo como algo entre a angústia e a festa.

“- Acho que o Rio Parada Funk consegue fazer um processo de comunhão, encontro e também de percepção. Porque são mais de 300 artistas, 15 palcos, para juntar as gerações, e fazer com que todo mundo se reconheça, o que se configura uma na outra. Isso é difícil de centrar. Só com muito parlamento que conseguimos.” (Mateus Aragão, Rio de Janeiro, no bairro do Flamengo, em 17 de junho de 2024).

O que a vida funkeira sabe fazer é parlamento, e, desta forma, realiza o maior Baile Funk do mundo, desde a sua primeira edição em 2011, contando com a presença de milhares de pessoas funkeiras da música, da dança e das atualidades da cultura negra periférica carioca. O Rio Parada Funk é oriundo da primeira lei do funk no Brasil: a Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009, que dispõe sobre a regulamentação para a realização de eventos de música eletrônica,

¹¹⁴ Site oficial. Disponível em: <<https://www.rioparadafunk.com.br/>>. Acesso em: jul de 2024.

bailes do tipo funk e de outras providências que definem o funk como movimento cultural e musical de caráter popular¹¹⁵.

Chegando em 2024 na sua 13^o edição, que pretende ser realizada em Outubro, o Rio Parada Funk resiste a governos conservadores, a falta de patrocínio e outros interesses sobre o funk carioca fora da vida funkeira.

“- Eu acho que é o espírito jovem que fica. Tipo, eu posso parar de curtir baile agora, e eu vou ser funkeira.

Eu acho que é o espírito, que fica entre o bom humor, o ritmo, a transgressão. Essa mistura são coisas da identidades de jovens. E eu tenho uns amigos que me zoam, porque eu vou pro baile. Mas eu amo. Não vou mais tanto.

O funk carioca tem esse lugar de não levar tão a sério. Ele troca isso pela resiliência, a sua própria construção. Então, mesmo sério, vai ter bom humor. Se reinventando, o funk se mantém por sua principal característica: seu estado de transgressão. Não sou mais jovem, e vou pro baile. Não sou mais jovem, e sou funkeira. É o estado de não conformidade, porque o funk é rebelde. E isso é ótimo, um manter-se indignado, mesmo que dançando.

O funk carioca é essa cara jovem do cotidiano, por isso ele não tem só essa cara jovem. Igual aconteceu com o samba, que tem velha guarda, mas tá na boca dos jovens e, nós pagodes, até nas crianças. E a gente pode ver isso com o funkeiro através de um acontecimento anual que, pra mim, é o maior evento depois do carnaval: o Rio Parada Funk. A longevidade que o funk carioca se apresenta ali, através da avó levando o neto pro baile, e todos dançando passinho.”. (Taísa Machado, Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, em 11 de junho de 2024).

Voltamos em Taísa Machado, quando ela fala que o funk carioca, como patrimônio cultural, mostra-se, com Rio Parada Funk, uma longevidade, o etarismo como algo que não é negado, mas sim composto, quando as mesmas músicas tocam e ressignificam, produzindo outras músicas, danças, identidades percebidas na vida como ela é, portanto, nas próximas gerações afro-brasileiras.

Entre sua relação de identidade e social, a fruição funkeira, através do funk carioca, Brasil afora, segue sendo solicitada, por leis, ou seja, oficialmente, como patrimônio cultural:

- no estado de São Paulo, a Lei 1.395, de dezembro de 2014, institui o Dia Estadual do Funk de São Paulo para todos os dias 7 de julho¹¹⁶, mesma data que, um ano antes, em 2013, aconteceu o assassinato de MC Daleste¹¹⁷;

¹¹⁵ Projeto de Lei 5543/2009. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=440852>>. Acesso em: jul de 2024.

¹¹⁶ Projeto de Lei 1395 /2014. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1238783>>. Acesso em: jul de 2024.

¹¹⁷ 9 anos sem o MC Daleste: confira alguns fatos que marcaram a vida do cantor. Disponível em: <<https://kondzilla.com/9-anos-sem-o-mc-daleste-confira-alguns-fatos-que-marcaram-a-vida-do-cantor/>>. Acesso em: jul de 2024.

- seguindo para o nordeste, no estado de Alagoas, com a Lei nº 8.757, de 24 de novembro de 2022, realizada para trazer o brega funk como Patrimônio Cultural Imaterial¹¹⁸;
- como última, mas não menos importante, podemos falar do Projeto de Lei 2.229 de 2021, para a criação do Dia Nacional do Funk, com a data de 12 de julho, a mesma do Baile da Pesada, realizado nos anos de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, a gênese do movimento funk no Brasil¹¹⁹.

Expressão cultural negra, o funk carioca, pensado pela cultura negro-brasileira, surge como indigesta autodeterminação frente a normatividade neocolonialista e supremacista branca. Síntese cultural coletiva, produtora de conhecimentos e ambiências de afetos, a fruição funkeira é a "vibração do sim frente ao não" (FANON, 2008), durante práticas de saberes que subvertem palavras, sejam as escritas ou as narradas.

E entre confrontadores e confrontados, é necessário que a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 reverbere para os fenômenos da descolonização (FANON, 2022), para que as ações brasileiras contra-coloniais (SANTOS, 2015) possam combater a crise na cidadania, a humanidade conquistada historicamente por conflitos expostos e contrapostos.

Figura 9 – Família funkeira no Rio Parada Funk de 2023

¹¹⁸ Projeto de Lei nº 895 de 2022. Disponível em: <<https://sapl.al.al.leg.br/materia/8193>>. Acesso em: jul de 2024.

¹¹⁹ Projeto de Lei nº 2.229 de 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=node03vwwqy3hvr6n1so1qnimvm3qu5920080.node0?codteor=2030109&filename=Tramitacao-PL+2229/2021>. Acesso em: jul de 2024.



Legenda: Rio Parada Funk 2023
Fonte: SIQUEIRA, Pedro (2023).

**ELABORANDO CONCLUSÕES PARA CONSIDERAR DIÁLOGOS: UMA GUIA
FUNKEIRA**

O funk carioca é diáspora recente, de consolidações mobilizadas no trajeto do Atlântico negro, onde a sua fruição funekira começa e continua por contradições comunicadas no transcender de racionalidades coloniais, o que marcado tanto pelo Poder Negro como pelo Quilombo.

Arte feita através da problemática racializada, capaz de divulgar a cultura e a política negra, o funk carioca provoca o solo educativo sobre o cotidiano contemporâneo afro-brasileiro, seu fundamento pela África nas Américas e nas diferentes relações entre as próprias Américas. E, na nossa teoria sobre a fruição funqueira, abordamos, durante um método interdisciplinar, certo fluxo histórico negro, identitário, híbrido, cruzado e global, o ser pessoa negra no mundo, portanto, a presença de um Pan-Africanismo, este comumente negado pelo seu tempo de existência, seja como música, arte ou cultura.

Conceito para pensarmos sobre as variadas experiências e trajetórias da música funk carioca, a fruição funqueira é parte do movimento hip-hop, os fenômenos denegridos após a genealogia pan-africana de combate a discriminação, exclusão e racismo anti pessoas negras, sobretudo na dimensão do genocídio, o cenário do funk ou do funk carioca é ligado às lutas pelos direitos civis e pelas revoluções africanas, o sentido ocorrido através de outros 2 (dois) movimentos: a própria afirmação racial negra e a política contemporânea realizada por pessoas negras dos Estados Unidos.

"O negro é lindo". Consciência Negra. Movimento Black Rio. Movimento Negro educador. Esses são os principais caminhos, encruzados, espiralados da fruição funqueira, o fundamento da trilha sonora denegrada pela música soul negra estadunidense, e que oferece, desde o lu-funk do quicongo do continente africano nas Américas, um balanço através de sua formação desde os anos de 1970.

Momento do mundo em ebulição pelas questões raciais, o funk carioca tem sua ancestralidade na junção desses movimentos, todos conectados e assimilados nos variados deslocamentos e batidas, os lampejos do espírito das culturas representadas e referenciadas na África.

Essencialidade ontológica musical com a palavra negro no pretuguês da Amefricanidade do Brasil do anos de 1980, o funk carioca é música que não nega a violência, quando o mundo difícil surge e a vida dura acontece, o "no future" [sem futuro] cultural, existente fora do apagamento histórico vividos, inclusive, por outros modernos e ocidentais estilos como o reggae, o punk e o rap.

Ao confrontar a colonização sofrida por descendentes do quilombo, a fruição funqueira é contínua, as variadas gerações jovens e faveladas, as vidas perseguidas tanto pela

intelectualidade quanto pela segurança pública, ambos ativos ocidentais moralistas e criminalizadoras das culturas negras.

Seguindo a devida importância da contribuição negra de África no Brasil e nas Américas, o rap é a entrada da fruição funkeira para a alternativa afro-pindorâmica, politeísta, de inscrições anti colonialismo, o contra-colonial que nunca desapareceu, aquilo que não foi totalmente colonizado porque despreza o monoteísmo que separa o corpo da linguagem.

E, nos anos de 1990, o corpo-voz da fruição funkeira traz narrativas negras de contextos sociais manifestados contra a precarização da vida, denunciando um contexto genocida, durante várias gerações que sofrem rótulos de proibição, a contingência que torna-se estética.

Dos anos 2000 em diante, assim como o hip-hop mostra a África como continente, o funk carioca mostra o Brasil como América. Criatividades e imaginações, as práticas e saberes culturais com a ideia de "Mãe África" para uma identificação que denigre a história, as fruições funkeiras guardam variadas descendências que permitem oralidades incentivadoras da Consciência Negra, o que deseja combater o racismo com o Poder Negro, para que o compartilhar de negritudes possam, por elas mesmas, educar sobre o enfrentamento da cultura racista.

Desta forma, nossa teoria sobre a fruição funkeira provou as perspectivas culturais denegridas em variadas trajetórias, essas atravessadas na diáspora, reveladora de diferenças e/ou pluralidades, o que, desde os anos de 1970, acontece na identificação de valores civilizatórios afro-brasileiros em 7 (sete) pontos:

- 1 - pela energia vital em querer viver, mesmo no contexto mortal;
- 2 - com a oralidade narrada de versos escrito com danças, tal como faz o Passinho;
- 3 - a circularidade carioca que faz morada em outros lugares, onde cada um recebe essa cultura de seu jeito, o que não é mais carioca, mas ainda é negro, jovem e periférico;
- 4 - a corporeidade que permite a ancestralidade na sua etimologia e cor, negra;
- 5 - a musicalidade que faz e refaz sonoridades da afro-diáspora, nos jeitos e universos dos bailes;
- 6 - os lugares de lucidades reconhecidas na auto apreciação;
- 7 - no juntar de pessoas, a cooperatividade que faz digno o comportamento e entendimento de não fazermos nada sozinhos.

Pretuguês, a fruição funkeira, consolidada como cultura afro-brasileira que guarda, de uma vez só, todas as características dos valores civilizatórios, revela, na sua diáspora, a contingência das massas, o que, como música negra, periférica, jovem e eletrônica, certa possibilidade de posição antirracista.

Na primeira década do século XXI, os bailes nas favelas carioca tornam-se uma incontestável demanda na diáspora com jovens negros da cidade do Rio de Janeiro, e pode ser pensado como multiverso cultural, quando fruição funkeira acompanha cosmogonias e estéticas de pessoas negras, um Movimento Rebolador, criado pelo loop de batidas e rimas das pessoas negras, o Poder Negro de um texto dominante no compromisso da arte das juventudes que resistem a negação da negridão.

O funk carioca ensina para o Brasil que, deixar para depois o debate racial, negligencia o debate do genocídio cotidiano, o apagamento da violência sistêmica, sobretudo advindo da segurança pública nas periferias, onde acontece a vida, a fruição funkeira.

Figura 10 – Fio de conta de Exu em funkeiro no Rio Parada
Funk de 2023



Legenda: Rio Parada Funk 2023
Fonte: SIQUEIRA, Pedro (2023)

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Samuel. **Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial**. El Oído Pensante, Buenos Aires, v. 1, nº 1, p. 28-42, 2013. Disponível em: <<https://core.ac.uk/reader/270292284>>. Acesso em 02 de dezembro de 2023.

BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva (1957)**. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: Metodologia e pré -história da África**. 2 edição. Brasília : UNESCO, 2010.

BATISTA, Nilo. **Ainda há tempo de salvar as Forças Armadas da cilada da militarização da Segurança Pública**. BATISTA, Vera Malaguti (org.). *Paz Armada. Criminologia de Cordel - Instituto Carioca de Criminologia*. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

BIKO, Steve. **Escrevo o que eu quero**. Tradução: Diáspora Africana. São Paulo: Diáspora Africana, 2017.

Portal Geledés. **Brasil embranqueceu no pensamento, afirma Nei Lopes, que faz 80 anos**, 02 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/brasil-embranqueceu-no-pensamento-afirma-nei-lopes-que-faz-80-anos/>> . Acesso em 10 de janeiro de 2023.

BRASIL. Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Diário Oficial da União, Brasília, 20 dez. 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em agosto de 2022.

BRASIL. Lei n. 10639, de 9 de janeiro de 2003. **Altera a Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências**. Diário Oficial da União, Brasília, 10 jan. 2003. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em agosto de 2022.

BRASIL. Lei n. 11645, de 10 de março de 2008. **Altera a Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n. 10639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”**. Diário Oficial da União, Brasília, 10 mar. 2008. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>. Acesso em agosto de 2022.

BRASIL. Lei n. 13935, de 11 de dezembro de 2019. **Dispõe sobre a prestação de serviços de psicologia e de serviço social nas redes públicas de educação básica**. Diário Oficial da União, Brasília, 11 dez. 2019. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em agosto de 2022.

Carta Capital. **Brasil registra pico de feminicídios em 2022, com uma vítima a cada 6 horas**, 08 de março de 2023. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/justica/brasil-registra-pico-de-femicidios-em-2022-com-uma-vitima-a-cada-6-horas/>>. Acesso em abril de 2023.

Câmara. **Câmara aprova fim da pena de prisão para vadiagem**, 08 de agosto de 2012. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/381252-CAMARA-APROVA-FIM-DA-PENA-DE-PRISAO-PARA-VADIAGEM>>. Acesso em: abr. 2023.

CAMPOS, Andreilino. **Do quilombo à favela: a produção do ‘espaço criminalizado’ no Rio de Janeiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHRISTIAN, Mark. **Conexões da diáspora africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade.** IN: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *AFROCENTRICIDADE. UMA ABORDAGEM EPISTEMOLÓGICA INOVADORA.* Coleção Sankofa, vol. 4. São Paulo: NELO NEGRO, 2009.

COELHO, Gustavo. **Deixa os Garotos Brincar.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

DU BOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra.** Tradução: Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

G1. **Exclusivo: 83% dos presos injustamente por reconhecimento fotográfico no Brasil são negro,** 21 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2021/02/21/exclusivo-83percent-dos-presos-injustamente-por-reconhecimento-fotografico-no-brasil-sao-negros.ghtml>>. Acesso: abr. 2023.

FACINA, Adriana. “**Não Me Bate Doutor**”: **Funk e criminalização da pobreza.** In.: V ENECULT –. Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, p.2.

FACINA, Adriana. **Quem tem medo do “Proibidão”?** In: FACINA, Adriana; BATISTA, Carlos Bruce (org.). *Tamborzão - olhares sobre a criminalização do funk. Criminologia de Cordel 2 - Instituto Carioca de Criminologia.* Rio de Janeiro: Revan, 2013.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra.** Tradução: Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas.** Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA – Editora da UFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Por uma Revolução: textos políticos.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Gazeta do Povo. **Filme resgata violência policial em baile black,** 31 de maio de 2014. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/olhar-de-cinema/filme-resgata-violencia-policial-em-baile-black-8wnvbk7bk6hku49oc4or3aku>> . Acesso em jan. 2023.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala - formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003.

FUNK Rio. Sérgio Goldenberg. Rio de Janeiro: CECIP, 1994. Documentário (Aprox. 46 min.): VHS. NTSC, son., color.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Flávio; SANTO, Spirito. **SONS E QUIZILAS: ENSAIOS SOBRE AFRICANOS E DIÁSPORAS NO RIO DE JANEIRO ATLÂNTICO, C. XIX.** Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN), 12 (Ed. Especial), 2020, p. 223.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir - a educação como prática de liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

JAGUN, Márcio de. **Orí: a cabeça como divindade**. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

JOÃO da Bahiana. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://pixinguinha.com.br/perfil/joao-da-bahiana/>>. Acesso em: abr. 2023.

JOHNSON, Ollie A. **EXPLICANDO A EXTINÇÃO DO PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS: o papel dos fatores internos**. Tradução: Elizabeth S. Ramos. Caderno CRH, v 15 n 36. Salvador: 2006.

LIMA, Samuel da Silva. **SOBRE A REFLEXÃO FUNKEIRA DE UM ASSISTENTE SOCIAL NA ESCOLA: SERIA A POLÍCIA A INIMIGA DA EDUCAÇÃO?**. In: *Anais do Seminário a Década da Igualdade Racial no Brasil: trajetórias e percursos das políticas de igualdade racial. Anais. Rio de Janeiro(RJ) PUC-Rio, 2021*. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/decadaiqualdaderacial/332016-SOBRE-A-REFLEXAO-FUNKEIRA-DE-UM-ASSISTENTE-SOCIAL-NA-ESCOLA--SERIA-A-POLICIA-A-INIMIGA-DA-EDUCACAO>>. Acesso em dezembro de 2022.

LIMA, Samuel da Silva. **"XarpsicotrópicosAntiRacistas: uma descolonização da rua na escola?**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Duque de Caxias - RJ, 2018.

LIMA, Samuel da Silva. **Xarpi: uma diáspora carioca?**. Rio de Janeiro: Ape`Ku, 2022.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca**. Doutorado em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2010.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da Escravidão Negra no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MOURA, Clóvis. **Quilombos - Resistência ao Escravismo**. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

Carta Capital. **Mulheres negras são as principais vítimas de feminicídio no País**, 22 de novembro de 2022. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/mulheres-negras-sao-as-principais-vitimas-de-femicidio-no-pais>>. Acesso em abril de 2023.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento: Quilombola e Intelectual - Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

BBC. **Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados**, 7 de ago. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>>. Acesso em abril de 2023.

Kondzilla. **9 ANOS sem o MC Daleste: confira alguns fatos que marcaram a vida do cantor**, 07 de jul. 2022. Disponível em: <<https://kondzilla.com/9-anos-sem-o-mc-daleste-confira-alguns-fatos-que-marcaram-a-vida-do-cantor/>>. Acesso em abr. 2023.

O NEGRO da senzala ao soul. Gabriel Priolli. São Paulo: TV Cultura, 1977. Documentário (Aprox. 46 min.): VHS. NTSC, son., color.

ORI. Raquel Gerber. Rio de Janeiro: Independente, 1989. Documentário (Aprox. 93 min.): DVD. NTSC, son., color.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, José Otávio. **1976: Movimento Black Rio**. São Paulo: José Olympio (Grupo Editorial Record), 2016.

Portal Geledés. **África e Direitos Humanos: um aliado para o debate sobre estereótipos e realidades africanas**, 12 de maio de 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/africa-e-direitos-humanos-um-aliado-para-o-debate-sobre-estereotipos-e-realidades-africanas/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2022.

Programa Fortaleceu. **PROGRAMA FORTALECEU - MANO TEKÓ (EPISÓDIO 4)**, 12 de nov. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VqbqiBmj-CE&t=110s>>. Acesso em dezembro de 2022.

O Dia. **PM mata universitária em festa com pelo menos 20 tiros por causa de música funk**, 08 de dez. 2017. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2017-12-08/briga-por-musica-motivou-morte-de-mulher-em-campo-grande.html>>. Acesso em abril de 2023.

Senado. **1º CÓDIGO Penal do Brasil fixou punições distintas para livres e escravos**, 04, dez. 2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-190-anos-lo-codigo-penal-do-brasil-fixou-punicoes-distintas-para-livres-e-escravos>> . Acesso em abr. 2023.

Assembleia Legislativa de Alagoas. **PROJETO de Lei 895/2022 [Brega funk como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Alagoas]**, 12 de abr. 2022. Disponível em: <<https://sapl.al.al.leg.br/materia/8193>>. Acesso em abril de 2023.

Assembleia Legislativa de São Paulo. **PROJETO de Lei 1395/2014 [Dia Estadual do Funk de São Paulo]**, 10 de dez. 2014. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1238783>> . Acesso em janeiro de 2023.

Câmara dos Deputados. **PROJETO de Lei 2229/2021 [Dia Nacional do Funk]**, 12 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=node03vwwqy3hvr6n1so1qnimvm3qu5920080.node0?codteor=2030109&filename=Tramitacao-PL+2229/2021>. Acesso em janeiro de 2023.

Portal Câmara dos Deputados do Estado do Rio de Janeiro. **PROJETO de Lei 5543/2009 [Funk como movimento cultural e musical de caráter popular do estado do Rio de Janeiro]**, 03 de jul. 2009. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=440852>> . Acesso em janeiro de 2023.

Câmara. **PROPOSTA retira vadiagem da Lei de Contravenções Penais"**, 27 de jan. 2022. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/845847-proposta-retira-vadiagem-da-lei-de-contravencoes-penais/>>. Acesso em abril de 2023.

Time Brasil. **REBECA Andrade e Baile de Favela: veja apresentação que classificou a atleta para os Jogos Olímpicos**, 03 abr. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNHYmTzICwU&ab_channel=TimeBrasil>. Acesso em maio de 2023.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Tradução: Daniela Vieira, Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SAMYN, Henrique Marques (org.). **Por uma revolução antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968--1971)**. Organização, tradução, introdução e notas por Henrique Marques Samyn. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.

Senado Notícias. **Sancionada lei que tipifica como crime de racismo a injúria racial**, 12 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/01/12/sancionada-lei-que-tipifica-como-crime-de-racismo-a-injuria-racial>>. Acesso em maio de 2023.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. INCTI/ UnB: Brasília, 2015.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora USP, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Vintage Books, 1983.

TIROTEIO em baile funk termina com 6 mortos e 4 suspeitos presos no RJ. Band, 21 de mar. 2022. Disponível em: <<https://www.band.uol.com.br/noticias/bora-brasil/ultimas/tiroteio-em-baile-funk-termina-com-6-mortos-e-4-suspeitos-presos-no-rj-16501168>> . Acesso em fev. 2023.

TRINDADE, Azoilda Loretto. **Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil**. In: Revista Valores Afro-brasileiros na Educação. 2005.

TURE, Kwame; HAMILTON, Charles Vernon. **Black Power: A Política de Libertação nos Estados Unidos**. Tradução: Arivaldo Santos de Souza. São Paulo: Jandaíra, 2021.

TURE, Kwame. **Stokely fala: Do poder Preto ao Pan-Africanismo**. Tradução: Diáspora Africana. São Paulo: Diáspora Africana, 2017.

G1. **Veja quem são os mortos do tumulto em Baile Funk em Paraisópolis em SP**, 01 de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/veja-quem-sao-os-mortos-do-tumulto-em-baile-funk-em-paraisopolis-em-sp.ghtml>> . Acesso em janeiro de 2023.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida - Impressionante retrato da violência urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANEXOS (PLAYLIST GERAL)

AFRIKA BAMBAATAA & SOULSONIC FORCE. "Planet Rock". Afrika Bambaataa & Soulsonic Force. Nova York: Tommy Boy, 1986. Vinyl. (30 min.).

AMILCKA, MC; CHOCOLATE, MC. "Som de Preto". MCs Amilcka e Chocolate. Rio de Janeiro: Som Livre, 2005. CD (3 min.).

ARULPRAGASAM, Mathangi Maya. "Bucky Done Gun". M.I.A. Londres: XL Recordings, 2005. Vinyl. (3 min. 40 seg.).

BANDA BLACK RIO. "Maria Fumaça". Banda Black Rio. Rio de Janeiro: Atlantic Records, 1977. Vinyl (29 min.).

BLACK, Carrt. "Ghetto: Misfortune Wealth". Carrt Black. Memphis: Enterprise, 1973. Vinyl (1h. e 5 min.).

BOLDEN, Charles. "I Thought I Heard Buddy Bolden Say". Jelly Roll Morton. Berlim: RCA, 1968. Vinyl (3 min. 10 seg.).

BROWN, James. "Cold Sweat". James Brown. Ohio: King Records, 1967. Vinyl (2 min. 55 seg.).

BROWN, James. "Out Of Sight". James Brown. Califórnia: Philips, 1964. Vinyl (2 min. 23 seg.).

BROWN, James. "Sex Machine". James Brown. Ohio: King Records, 1970. Vinyl (5 min. 30 seg.).

CHIC. "C'est Chic". Chic. Lisboa: Atlantic Records, 1978. Vinyl (52 min.).

COMBO, Gerson King. "Gerson King Combo". Gerson King Combo. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. Vinyl (37 min.).

COMMODORES. "Machine Gun". Commodores. Detroit: Tamla Motown, 1974. Vinyl (37 min.).

CYMANDE. "Cymande". Cymande. Califórnia: Janus Records, 1972. Vinyl (38 min.).

DAFÉ, Carlos. "Pra Que Vou Recordar". Carlos Dafé. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1977. Vinyl (35 min.).

DAVIS, Betty. "Nasty Gal". Betty Davis. Nova York: Island Records, 1975. Vinyl (40 min.).

DJ BATTERY BRAIN. "Volt Mix 808". DJ Battery Brain. Califórnia: Techno Hop Records, 1986. Vinyl. (20 min.).

DJ LAZ. "Journey Into Bass". DJ Laz. Miami: Pandisc, 1993. Vinyl. (28 min.).

FLACK, Roberta. "Feel Like Makin' Love". Roberta Flack. Nova York: Atlantic Records, 1975. Vinyl (48 min.).

FRANKLIN, Aretha. "Spirit In The Dark". Aretha Franklin. Nova York: Atlantic Records, 1970. Vinyl (40 min.).

FUNKADELIC. "Funkadelic". Funkadelic. Berlim: Bellaphon, 1970. Vinyl (45 min.).

FUNKADELIC. "Maggot Brain". Funkadelic. Oakland: Westbound Records, 1971. Vinyl (38 min.).

FURACÃO 2000. "Furacão 2000 Nacional". Furacão 2000. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 1993. Vinyl (42 min.).

GARCIA, Tony. "Tony Garcia". Tony Garcia. Rio de Janeiro: CID, 1991. Vinyl. (30 min.).

GAYE, Marvin. "I Want You". Marvin Gaye. Detroit: Tamla Motown, 1976. Vinyl (45 min.).

GAYE, Marvin. "What's Going On". Marvin Gaye. Detroit: Tamla Motown, 1971. Vinyl (3 min. 52 seg.).

GENERAL, Cidinho. "Poder do tambor". Cidinho General. Rio de Janeiro: Warner, 2018. CD. (2 min. 48 seg.).

GENERAL, Cidinho. "Você Tá Proibido de Morrer". Cidinho General. Rio de Janeiro: DJ Neto, 2012. CD. (4 min.).

GREEN, Al. "Call Me". Al Green. Memphis: Royal Recording Studios, 1973. Vinyl (40 min.).

JACKSON, Michael. "The Wall". Michael Jackson. Nova York: Epic, 1979. Vinyl (43 min).

JACKSON, Millie. "Caught Up". Millie Jackson. Nova York: Spring Records, 1974. Vinyl (37 min).

KHAN, Chaka. "Chaka". Chaka Khan. Califórnia: Warner Bros. Records, 1979. Vinyl (43 min.).

KRAFTWERK. "Musique Non Stop". Kraftwerk. Berlim: Warner Bros. Records, 1986. Vinyl. (15 min.).

LABELLE. "Nightbirds". Labelle. Nova York: Epic, 1974. Vinyl (37 min).

LASALLE, Denise. "Trapped By A Thing Called Love". Denise LaSalle. Detroit: Westbound Records, 1972. Vinyl (37 min.).

MAIA, Tim. "Tim Maia". Tim Maia. Rio de Janeiro: Polydor, 1970. Vinyl (1h e 22 min.).

MAGRÃO, Sergio. "Caçador de mim". Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. Vinyl (4 min.).

MATTA, Fernando Luís Mattos da. "DJ Marlboro apresenta Funk Brasil Volume 1". DJ Marlboro. Rio de Janeiro: Polydor, 1989. Vinyl (41 min.).

NALDINHO, MC; RENATO, MC. "Entre Morros e Favelas". MCs Naldinho e Renato. Rio de Janeiro: Afegan Produções Artísticas Ltda., 1995. CD (5 min. 40 seg.).

PARLIAMENT. "Osmium". Parliament. Berlim: Invictus, 1970. Vinyl (1h e 21 min).

PICKET, Wilson. "In Philadelphia". Wilson Picket. Nova York: Atlantic Records, 1970. Vinyl (30 min.).

SAI, Yoshiko. "Kaleidoscopio". Yoshiko Sai. Tóquio: Teichiku Records Co., Ltd., 1975. Vinyl (48 min.).

SÁ, Sandra de. "Sandra de Sá". Sandra de Sá. Rio de Janeiro: RGE, 1982. Vinyl (35 min.).

SCOTT-HERON, Gil. "When You Are Who You Are". Gil Scott-Heron. Nova York: Flying Dutchman Records, 1971. Vinyl (3 min. 23 seg.).

SLY & THE FAMILY STONE. "If You Want Me To Stay". Sly & The Family Stone. Nova York: Epic, 1973. Vinyl (8 min).

SOUL GRAND PRIX. "Soul Grand Prix 78". Soul Grand Prix. Rio de Janeiro: K-Tel – TB 303, 1978. Vinyl (34 min.).

STATON, Candi. "Young Hearts Run Free". Candi Staton. Califórnia: Warner Bros. Records, 1976. Vinyl (37 min.).

STEVIE B. "In My Eyes". Stevie B. Miami: LMR, 1988. CD. (40 min.).

STOUCKHAUSEN, Karlheinz. "Gesang der jüinglinge". Karlheinz Stouckhausen. Lisboa: SIRR, 1956. Vinyl. (1h e 20 min.).

TEKO, Mano. "Quilombo, favela, rua". Mano Teko. Rio de Janeiro: Proceder, 2017). CD. (2 min. e 57 seg).

THE ISLEY BROTHERS. "Testify". The Isley Brothers. Nova York: T-Neck, 1964. Vinyl (7 min).

THE 2 LIVE CREW. "The Revelation/2 Live". The 2 Live Crew. Miami: Fresh Beat Records, 1984. Vinyl. (13 min.).

TRINERE. "Trinere". Trinere. Miami: Jam Packed, 1986. Vinyl. (35 min.).

TORNADO, Toni. "Sou Negro". Toni Tornado. Rio de Janeiro: Odeon, 1970. Vinyl (20 min.).

TRIO TERNURA. "Trio Ternura". Trio Ternura. Lisboa: Groovie Records, 1960. Vinyl (32 min.).

WHITE, Barry. "Can't Get Enough". Barry White. Los Angeles: 20th Century Records, 1974. Vinyl (32 min.).

WOMACK, Bobby. "Understanding". Bobby Womack. Nova York: United Artists Records, 1972. Vinyl (35 min.).

WONDER, Stevie. "Innervisions". Stevie Wonder. Detroit: Motown Records, 1973. Vinyl (43 min.).

ZU, Lady. "A Noite Vai Chegar". Lady Zu. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Vinyl (49 min.).