

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A MÚSICA ELETRÔNICA DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS E
SUA INVISIBILIDADE NO CONTEXTO ESCOLAR

MONICA DE OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2019

A MÚSICA ELETRÔNICA DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS E SUA
INVISIBILIDADE NO CONTEXTO ESCOLAR

por

Monica de Oliveira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Requião e coorientação do Prof. Dr. Carlos Palombini.

Rio de Janeiro, 2019

A MÚSICA ELETRÔNICA DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS E SUA
INVISIBILIDADE NO CONTEXTO ESCOLAR

Monica de Oliveira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Requião e coorientação do Prof. Dr. Carlos Palombini.

Aprovada em 31 de julho de 2019

Profa. Dra. Luciana Pires de Sá Requião (Orientadora)
PPGM / UNIRIO

Prof. Dr. Carlos Palombini (Coorientador)
PPGM / UNIRIO

Prof. Dr. Augusto César Gonçalves e Lima
UFF

Prof. Dr. Samuel Mello Araújo
PPGM / UNIRIO

448

de Oliveira, Monica

A música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar / Monica de Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2019.
107 folhas

Orientador: Luciana Feres de Sá Requião.
Coorientador: Carlos Vicente de Lima Palombini.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2019.

1. Música eletrônica afro-americana. 2. Funk carioca. 3. Racismo na escola. 4. Justiça social. 5. Educação musical inclusiva. I. Requião, Luciana Feres de Sá, orient. II. Palombini, Carlos Vicente de Lima, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Programa de Pós-Graduação em Música -
PPGM Mestrado e Doutorado

"A MÚSICA ELETRÔNICA DA DIÁSPORA AFRICANA NAS AMÉRICAS E SUA
INVISIBILIDADE NO CONTEXTO ESCOLAR"

por

MÔNICA DE OLIVEIRA

BANCA EXAMINADORA

h n s h

Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião (orientadora)

C. Palombini

Professor Doutor Carlos Vicente de Lima Palombini

S. Mello Araujo Junior

Professor Doutor Samuel Mello Araujo Junior

A. C. Gonçalves e Lima

Professor Doutor Augusto César Gonçalves e Lima

Conceito: APROVADA

JULHO DE 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Oxalá, o senhor do pano branco, por me guiar no resgate da minha ancestralidade máxima, meu Ori. Êpa Baba!

Agradeço a todos os meus ancestrais, seres da diáspora e anteriores a ela, por tanta luta nesse mundo desumano, seres que me fizeram estar aonde estou hoje. A minha avó Isaura por tantos ensinamentos profundos, e o mais profundo de todos: "minha filha, se for preciso largue tudo na vida, menos a coluna". Altivez, minha rainha, mojubá! A minha mãe Anna Maria, que se foi para o Orum durante esse processo de pesquisa, mas que continuou me impulsionando com sua forte energia. Seu brilho é tão intenso, minha rainha, mojubá! Humildemente me ajoelho diante de todos vocês, meu panteão sagrado, mojubá!

Ao meu pai Coriolando por tanto carinho, tanta doçura humana apesar dos pesares, por ter me ensinado a sempre cuidar da alimentação, a gostar de praticar yoga e a ter uma visão geopolítica progressista do mundo desde muito cedo e a questionar sempre toda e qualquer ordem dada por superiores que pareça inumana. É sempre um prazer conversar contigo, meu velho indivisível, suas lembranças me impulsionam, obrigada!! A luta continua, só a vitória interessa!

Agradeço aos amigos fundamentais neste processo, foram muitos e sem eles tudo teria sido mais difícil, quem tem amigos tem tudo. Foram muitas dicas, ajudas, conselhos, obrigada queridos. As queridas Sheila Zagury, Manoela Marinho e Sueli Faria sempre incentivadoras dessa minha jornada, valeu pelas dicas, aulas, conversas e modelos de pesquisas! A Priscilla Ribeiro, por ter me apresentado a tantos livros essenciais, obrigada! A Alexandre Garnizé, pelos livros igualmente importantes, valeu meu mano, obrigada!

Agradeço ao meu companheiro de vida Maga Bo, por tantas trocas sobre este tema de pesquisa, e pela ajuda com as traduções, e também porque sem a sua companhia a vida fica sem graça! Obrigada!

Agradeço ao Coletivo Ngoma de Capoeira Angola, e ao mestre Marrom, por tantos incentivos, por ceder o espaço aonde pude fazer minha primeira comunicação oral e pelo título de treinel de capoeira angola, do qual muito me orgulho. Obrigada família!

Agradeço ao meu querido coorientador Carlos Palombini, por tanto apoio nessa jornada! Fui muito feliz em ter te encontrado nessa empreitada acadêmica, teria sido muito mais difícil sem você, peça chave, tanto pelo apoio intelectual quanto pessoal, incomensurável, muito obrigada!!!

Agradeço a minha muito querida amiga e orientadora Luciana Requião, pessoa por quem nutro um carinho enorme e profunda admiração. Parceira de música, sua leveza agregadora e sua sabedoria de mestra foram salvadores em todos os momentos, nunca me senti só porque sabia que você estava lá, muito obrigada!!!!

Agradeço aos governos de Lula e de Dilma, pois sem esse breve respiro progressista no país, talvez não estivesse aqui terminando essa etapa. A luta continua!

Agradeço a todos os professores que me auxiliaram nessa aventura acadêmica, pessoas que lutam para educar outras pessoas, pessoas que fazem a diferença, cada um a sua maneira. Muito obrigada, mestras e mestres, vocês são incríveis!

Agradeço a prof. Dr. Sílvia Sobreira, por ter me aceitado inicialmente nesta jornada, e por ter me ensinado que é preciso sempre ter muita clareza naquilo que se escreve, escrever como quem explica algo novo às crianças bem pequenas.

Agradeço aos meus alunos, todos, por tanta convivência dinâmica, por me mostrarem o quanto os seres pequenos podem ser sábios e flexíveis, e que a parte mais importante desta ampla flexibilidade não é somente corporal, mas mental, a flexibilidade de se saber ainda aberto a

muitas possibilidades de existência. Agradeço assim as crianças, os Erês fundamentais! Viva os Erês!! Salve, salve!! Bejiróó!! Oni Beijada!!

Estou aqui por um acaso, mas não é o caso de reclamar
Sou preto e por isso podia estar em qualquer lugar
Eu faço parte da diáspora negra
Fui tirado do outro lado do mar
E de uma forma ou de outra, eu podia estar
Em qualquer parte da América
Em qualquer parte da América

Sou preto e por isso me sinto preto e livre para fazer
Música de gueto
Seja em Kingston ou Nova York ou no Rio de Janeiro
Ou no Rio de Janeiro

Música de preto
Samba, hip-hop, reagge
Dub de qualquer espécie
Música de gueto
Samba, hip-hop, funk
O groove está no sangue
Música de preto, música de preto

Antes de ser preto eu sou brasileiro
Antes de ser brasileiro, eu sou preto
Digital Dubs, *Diáspora*

OLIVEIRA, Monica. *A música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A música eletrônica da diáspora africana nas Américas encontra-se ausente do ensino formal de música das escolas regulares, e sua invisibilidade termina por gerar uma falta de contextualização tanto sobre o surgimento deste estilo musical como de sua abrangência e de suas conexões sociais, culturais, ancestrais, comportamentais e transnacionais. Essa invisibilidade também está interligada com processos discriminatórios contínuos e amplos de segmentos sociais e raciais. A partir de uma experiência pessoal da relação entre professor e alunos em sala de aula, esta pesquisa aborda os variados fatores que favorecem e fomentam este processo de invisibilidade, assim como parte da potencialidade pedagógica da música eletrônica dançante afro-americana. Desta forma, os questionamentos visam a ampliar a capacidade do ensino musical em ser inclusivo e transformador da sociedade em que se encontra, para construir um futuro de igualdade entre os seres e uma realidade social que faça jus ao nome de humana, e esse desafio passa necessariamente pela aceitação das diferenças entre as pessoas. O ensino das artes, e da música neste caso, demonstra possuir um papel especial no rumo a esse aparentemente utópico objetivo.

Palavras-chave: Música eletrônica afro-americana; Funk carioca; Racismo na escola; Justiça social, Educação musical inclusiva

OLIVEIRA, Monica. *Electronic Music of the African Diaspora in the Americas and its Invisibility in Schools*. 2019. Master Thesis (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Electronic dance music from the African diaspora in the Americas is absent from the formal teaching of music in regular schools. Its invisibility entails a lack of awareness of historical and present day contexts related to the origins of this musical style and its broad range of social, cultural, ancestral, behavioral and transnational connections. This same invisibility is also linked to continuous and broad discriminatory processes along social and racial lines. Drawing on personal experiences of relationships between teacher and students in the classroom, this research seeks to demonstrate multiples factors that may favor and worsen this discriminatory process, while demonstrating the pedagogical potential of African American electronic dance music. In doing so, I expect to broaden the capacity of musical teaching to be inclusive and to transform the society where in it belongs so as to build a future of equality between all the beings and a social reality deserving of the name “human”, and this requires the acceptance of differences among people. The teaching of art, music in this case, shows to play an especial role toward this apparently utopian goal.

Key-words: Afro-American Electronic Music, Carioca's Funk; Racism in the School; Social Justice; Inclusive Musical Education

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Padrão rítmico típico do funk.....pg.74
Figura 2: Variante do padrão rítmico.....pg.74

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO I.....	pg.54
Que tiro foi esse (Jojo Marontinni)	
EXEMPLO II.....	pg.57
Passinho do Faraó (MC Bin Laden)	
EXEMPLO III.....	pg.57
O faraó saiu da tumba (MC Bin Laden)	
EXEMPLO IV.....	pg.60
Cota não é esmola (Bia Ferreira)	
EXEMPLO V.....	pg.61
Menina Pretinha (MC Sofia)	
EXEMPLO VI.....	pg.63
Jesus Chorou (Racionais MC's)	
EXEMPLO VII.....	pg.64
Diário de um detento (Racionais MC's)	
EXEMPLO VIII.....	pg.65
História de Tito (MC's Cidinho e Doca)	
EXEMPLO IX.....	pg.68
Mister Niterói (Black Alien)	
EXEMPLO X.....	pg.69
Me perguntaram porque (Doralice)	
EXEMPLO XI.....	pg.73
Ah lelek lek (Passinho do Volante) (MC Federado e os Leleks)	
EXEMPLO XII.....	pg.74
Afro Rep (Rincon Sapiência)	
EXEMPLO XIII.....	pg.75
Ciranda (Heavy Baile)	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	pg.14
CAPÍTULO I - CONTEXTUALIZAÇÃO: a experiência, a diáspora, a música eletrônica e a sala de aula.....	pg.21
I.1 A diáspora e a criação artística	pg.22
I.2 O lundú e a cultura afro-americana no Rio	pg.22
I.3 A cultura como força de sobrevivência	pg.23
I.4 O blues e a cultura afro-americana nos Estados Unidos	pg.25
I.5 A música eletrônica norte-americana	pg.25
I.6 A música eletrônica brasileira	pg.27
I.7 A lei 10639/03 e a sala de aula	pg.28
CAPÍTULO II - APROPRIAÇÃO VERSUS REVITALIZAÇÃO / Síndromes de Enfraquecimento e Renascimento na cultura afro-americana (Revisão da Literatura).....	pg.30
II.1 A música eletrônica afro-americana, os números e a escola.....	pg.32
II.2 O papel da violência	pg.34
II.3 O papel da mídia na violência social	pg.40
II.4 A lei 5.544/09 a conscientização e as dificuldades mercadológicas.....	pg.42
II.5 O sexismo, a mídia e o mercado.....	pg.43
II.6 A educação como agente transformador	pg.45
II.7 Perspectiva histórico / midiática	pg.47
II.8 Outros aspectos relevantes	pg.48
CAPÍTULO III - POSSIBILIDADES PEDAGÓGICAS	pg.51
III.1 A música afro-americana, eletrônica ou não, e a sala de aula	pg.51
III.1.1 Os educadores e a música eletrônica afro-americana.....	pg.52
III.2 A criação eletrônica como instrumento pedagógico	pg.56
III.2.1 A música acusticamente eletrônica.....	pg.57
III.2.2 A identidade racial e o racismo.....	pg.60
III.2.3 O contexto histórico e o arrebatamento.....	pg.61
III.3 A música verborágica e corpórea.....	pg.67
III.3.1 A música e a palavra	pg.67
III.3.2 A música e o corpo.....	pg.71
III.3.3 Possibilidades em ação.....	pg.76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	pg.82

REFERÊNCIASpg.84

ANEXO.....pg.89

Introdução

Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé
 Mantenho minha cabeça em pé
 Fale o que quiser, pode vir que já é
 Estou junto com a ralé
 Sem dar marcha-ré
 Só Deus pode me julgar
 (MV Bill, *Só Deus pode me julgar*)

As relações de poder, presentes em praticamente todas as sociedades humanas, conduzem inevitavelmente a classificações de conteúdo estético sobre o que deva ter importância cultural ou não, e influenciam de maneira direta no desenvolvimento da arte e na sua apreciação. Mesmo algo que pareça tão sutil, como nossas preferências pessoais, pode ter sido orientado de alguma maneira por forças sociais que operam o tempo inteiro, como fica bem explicitado neste trecho de Jessé Souza:

Essa construção do sentido de mundo era trabalho de religiosos no passado e de intelectuais nos últimos duzentos anos de história. Esse "sentido de mundo" nos parece, então, "natural", dado que nascemos sob a influência dele, e são pessoas amadas e admiradas, em casa, na escola ou na televisão, que nos apresentam a ele. De tal modo que nos aparece como algo "confiável". É essa confiabilidade que torna tão fácil a reprodução dos privilégios legitimados por esse sentido, sempre muito específico, e, ao mesmo tempo, torna a sua crítica tão difícil. (SOUZA, 2017, p. 8)

No que diz respeito à música e a sua aceitação pela sociedade, Swanwick declara que "é inegável que nossa percepção da música e nossa resposta a ela são influenciadas pela posição que ela parece ocupar em um sistema de valores". (SWANWICK, 2014, p. 121). Ele termina por afirmar que "isso demonstra que a música não é abordada com um ouvido 'inocente', mas que nossa percepção dela está condicionada pela estrutura de valores que trazemos conosco" (SWANWICK, 2014, 126). Para Swanwick, portanto, esse sistema de valores determinaria o gosto musical que cada um constrói em sua existência, por assim dizer.

A visão etnográfica de Seeger (2008, p. 239), quando afirma ter sido a música "chamada de 'linguagem universal', mas isso é provavelmente uma ilusão romântica", pois ela está "enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem" (SEEGER, 2008, p. 239), também é reveladora das raízes sociais que muitas vezes direcionam nossas preferências. A ideia é que "uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com

outros membros" (SEEGGER, 2008, p. 239), mas essa visão social do fazer musical parece distante ainda do ensino formal de música nas escolas regulares.

E por outro lado, o sentido quase primitivo que surge associado as origens do gosto, trazido por determinadas análises da sociologia da cultura, também parecem reveladores do quanto nossas escolhas podem reforçar certos preconceitos, na falta de um esforço consciente de rompimento com esses padrões. Obviamente, esse esforço consciente está diretamente associado à percepção da influência do fator social que fomenta nossas preferências. Nesta reflexão, Hennion (2011) dá atenção à importância de se atenuarem as diferenças que o gosto em si pode suscitar. É preciso um esforço consciente para se manter no caminho em direção à meta de algum dia vivermos em uma sociedade que faça jus ao nome de igualitária, e isso passa pela aceitação das variantes dos gostos de uns e outros.

O gosto é uma máquina de fazer surgir diferença – mas não no sentido de uma redução a uma mecânica conhecida, um estoque social disponível de diferenças de uma outra ordem, social ou ritual, projetadas sobre a tela fictícia do natural. No sentido que, como o próprio social, aliás, esse natural é inapreensível sem procedimentos, ele não é dado, ele deve surgir, se fazer apreender, ele não se prova senão através de um mecanismo de prova e um corpo ele próprio posto a prova. (HENNION, 2011, p. 272)

Neste trabalho, analiso variados motivos sociais que estariam favorecendo o processo de invisibilidade de determinados gêneros musicais no contexto do ensino da disciplina de música em escolas regulares. Trazer para o centro do debate o papel transformador que o ensino das artes em escolas regulares tem no desenvolvimento de nossos estudantes surge aqui como objetivo intermediário, pois acredito no poder transgressor da educação para eliminação de barreiras sociais. Em um mundo que se mostra ainda tão embrutecido, desigual e violento, a educação pode ter um papel revolucionário de transformação de uma realidade social que parece destoar do sentido da palavra humano e, nessa perspectiva, o ensino das artes tem especial relevância, exatamente pelo caráter transgressor que as manifestações artísticas expressam de uma forma geral.

Outro ponto a ressaltar é que a análise será feita em torno de gêneros musicais que parecem ainda não serem totalmente aceitos como expressões artísticas válidas, a despeito de já terem se tornado os preferidos de milhares de pessoas¹. Falo das contribuições artísticas dos afro-americanos, e destaco que a expressão "afro-americano" será usada aqui sempre com o

¹ Em relação a esse tema, um curta etnográfico foi desenvolvido com o objetivo de promover uma reflexão maior sobre o conceito de música de qualidade <https://www.youtube.com/watch?v=prJqBGRvO4M> (Acesso em 27/06/2019)

sentido de definir os africanos trazidos forçadamente para as Américas, onde foram escravizados por séculos e onde continuam a sofrer as consequências desse brutal acontecimento. Reforço dessa maneira uma ideia continental do termo, dissociada de qualquer nação específica, indo ao encontro da trajetória diaspórica do povo africano, que sobreviveu, resistiu e vem continuamente espalhando pelo mundo uma contribuição artística de valor inestimável, parte da qual, nomeadamente as criações musicais eletrônicas, compõe este trabalho. Como considero que o preconceito sofrido pela expressão artística afro-americana esteja associado às origens de quem a pratica, determinado sentido amplo e generalizado estará presente ao longo deste texto, visando traçar um panorama geopolítico de um fenômeno que possui diversas e intrincadas conexões e raízes, mas também uma audível unicidade.

Existe um forte componente étnico-social no meio disso tudo, pois trata-se de músicas originárias das classes menos favorecidas da sociedade, aonde concentra-se a maioria da população negra. Em consequência da negação dessas músicas, a educação acaba por transmitir uma mensagem excludente, que pouco favorece no combate ao maior de todos os males que é a desigualdade social. Ao negarmos a cultura de um grupo, cometemos o que o sociólogo Jesse Souza (2017) classifica como culturalismo. Ele defende que o capital cultural seja tão importante quanto o capital econômico, e disputado entre as muitas classes sociais. Nesse processo, as classes menos favorecidas, a ralé brasileira, sofrem um ataque direto em todas as suas manifestações culturais desde o início de um projeto de nação brasileira até os dias de hoje. Essas teorias convergem para o meu questionamento, que pretende debater a função da educação como agente transformador e como a mola propulsora de criação de uma sociedade mais solidamente igualitária. A aceitação e o incentivo cultural de todas as camadas sociais certamente seriam determinantes para que essa situação pudesse ser naturalmente revertida, mas tudo isso parece ainda bastante distante.

O repertório escolhido para análise será, portanto, a criação artística dos afro-americanos, com foco na música surgida a partir do ano de 1973 (KATZ, 2012, p.17), com o nascimento da cultura *hip-hop* e a popularização do avanço tecnológico, que trouxe novas ferramentas ao processo de composição das classes ditas inferiores. São músicas consideradas como eletrônicas por se utilizarem de recursos musicais tecnológicos que seriam impensáveis no universo acústico; como por exemplo, a manipulação sonora digital. Ou por utilizarem pequenos trechos gravados de alguma canção para se produzir uma outra, um recurso chamado de *sampling*. Um *sample* pode ser repetido infinitamente, para criar alguma música nova através do efeito *looping*. Se um ou outro desses recursos já haviam sido utilizados pela

música eletroacústica da Europa do pós-guerra, "não é a ela que ele se liga, e sim às tradições da diáspora africana" (PALOMBINI, 2016), como veremos no subcapítulo II.8. A proposta aqui é demonstrar o entrelaçamento da cultura e da experiência afro-americanas, e de como o surgimento do *hip-hop* nos Estados Unidos acaba por gerar uma música afro-americana eletronicamente produzida no Brasil. Um dos estilos derivados de toda essa cultura, especificamente o funk carioca, é constantemente mencionado, desejado muitas vezes de uma forma intensa por meus alunos em sala de aula. Por isso minha própria experiência como docente norteia parte das reflexões presentes nesta pesquisa.

O imenso trauma coletivo da cruel experiência da escravidão, a Passagem do Meio (como também é chamado o período do tráfico de africanos escravizados para as Américas), é visto aqui como o momento fundador da experiência da modernidade dos afro-americanos, os seres da diáspora, em sua constante busca de narrativas para um futuro que tem sido veementemente negado, mas que é parte intrínseca da experiência humana, através do que conseguem produzir com sua expressividade integral.

Em uma entrevista com o crítico Paul Gilroy em sua antologia *Pequenos Atos*, a romancista Toni Morrison argumentou que os sujeitos africanos que experimentaram captura, roubo, rapto, mutilação e escravidão foram os primeiros modernos. Eles sofreram as reais condições existenciais do desabrigo, da alienação, do deslocamento e da desumanização que filósofos como Nietzsche definiriam mais tarde como a modernidade por excelência. Ao invés de civilizar os sujeitos africanos, o forçado deslocamento e mercantilização que constituiu a Passagem do Meio significou que a modernidade se tornou para sempre questionável. Disputas correntes sobre reparação indicam que esses traumas continuam a moldar a era contemporânea. Não se trata jamais de esquecer o que demorou tanto tempo para ser lembrado. Mais que isso, a vigilância necessária para acusar a modernidade imperial, deve ser estendida até ao campo do futuro² (ESHUN, 2003, p. 288, tradução minha)

Dessa forma, boa parte da produção artística dos seres da diáspora nas Américas estaria direcionada para a construção de um futuro que, embora constantemente negado, será sempre desejado por ser inerente ao humano. Ao mesmo tempo que a expressividade diaspórica está agarrada a suas tradições, sua base estruturante, estará sempre em busca de

² In an interview with critic Paul Gilroy in his anthology *Small Acts*, novelist Toni Morrison argued that the African subjects that experienced capture, theft, abduction, mutilation, and slavery were the first moderns. They underwent real conditions of existential homelessness, alienation, dislocation, and dehumanization that philosophers like Nietzsche would later define as quintessentially modern. Instead of civilizing African subjects, the forced dislocation and commodification that constituted the Middle Passage meant that modernity was rendered forever suspect. Ongoing disputes over reparation indicate that these traumas continue to shape the contemporary era. It is never a matter of forgetting what it took so long to remember. Rather, the vigilance that is necessary to indict imperial modernity must be extended into the field of the future.

algo inatingível: uma modernidade inalcançada. Esse fenômeno define o conceito de afro-futurismo cunhado por Eshun (2003), e essa característica afro-futurista talvez seja a mais importante para se entender a análise até aqui, pois a negação da cultura, o culturalismo de que nos fala Jesse Souza (2017), também tem raízes nesse verdadeiro choque estético e na sua não-assimilação, e é sintoma de um imenso e monstruoso racismo estruturante que vigora até os dias de hoje, criando uma verdadeira impossibilidade estética e uma tentativa evidente e constante de invisibilizar, negar e silenciar, que a expressividade artística afro-americana busca intensamente transformar. Assim, essa produção musical sempre beirará aquilo que não pode ser, que não faz sentido, que "não é música", que não é contínuo; aquilo que precisa ser antropofagicamente transformado, e inevitavelmente o será, mas também continuará a se recriar.

O sinal de socorro do Futurismo do Atlântico Negro é a irreconhecibilidade, seja como negro ou como música. O Futurismo sônico não situa você na tradição, ao invés, ele deslocará você das origens. Ele o desencaminha através da indução de uma crise profunda, uma vertigem perceptiva que torna o descontínuo sonoro atual imediatamente audível³ (ESHUN, 1998, p. 00[-001], tradução minha)

Esta pesquisa se pautará também por minha experiência em sala de aula numa escola internacional muito tradicional do Rio de Janeiro, por minhas observações a partir da convivência com meus alunos, por minha interação com a realidade escolar em que estou inserida e pela trajetória de construção da minha prática pedagógica. O posicionamento aqui adotado visará sempre a busca da construção de uma sociedade mais humana, igualitária e solidária, a busca por justiça social. E também, a compreensão da educação musical como ferramenta que torna possível vislumbrar a desconstrução de muitos paradigmas que impedem essa transformação da sociedade.

O primeiro capítulo intercala os fatores que propiciaram o surgimento da cultura afro-americana, a partir da vinda dos africanos escravizados para as Américas, com dinâmicas de interação entre meus alunos e eu. As dificuldades enfrentadas pela imigração forçada dos africanos, são abordadas pela ótica dos oprimidos, traçando um paralelo entre os dias atuais e o processo de invisibilidade cultural, que ocorre no ensino formal de música, contra toda expressividade artística afro-americana e, conseqüentemente, contra os afro-americanos de

³ The mayday signal of Black Atlantic Futurism is unrecognizability, as either Black or Music. Sonic Futurism doesn't locate you in tradition; instead it dislocates you from origins. It uproots you by inducing a gulf crisis, a perceptual daze rendering today's sonic discontinuum immediately audible.

uma forma mais ampla. A unicidade da experiência africana nas Américas e sua constante negação são expostas desde o início da escravidão e do surgimento do lundu, do blues e do soul, até o momento em que preciso escolher o que dizer para meus alunos em minha sala de aula, quando eles expressam qualquer vontade de tocar algum funk carioca, ou quando são críticos do estilo e dizem não ser música. A inserção do estilo em seu contexto de origem, a música eletrônica afro-americana, também é parte do capítulo em especial e da pesquisa como um todo, assim como a percepção de que o funk carioca é originário da cidade do Rio de Janeiro, e talvez por isso esteja tão presente na mente dos alunos. Por fim, faço uma reflexão sobre a aplicabilidade da lei que obriga o ensino das culturas africana, afro-brasileira e indígena desde os anos iniciais da educação infantil até as universidades nas quais se formam nossos professores.

O segundo capítulo apresenta uma revisão da literatura, de 2000 a 2018, que propõe uma reflexão sobre alguns dos meios utilizados para a renovação e perpetuação dessas síndromes cíclicas de preconceitos contra os afrodescendentes. Os mecanismos de controle e manipulação, que visam à manutenção de um sistema baseado em privilégios e exploração e dependem necessariamente do preconceito para sobreviver, são expostos. Defendo que o meio aonde mais circulam informações que atinjam as camadas populares, a reforçar continuamente uma mensagem de preconceito pré-estabelecido, seja a mídia. Por isso, enfoco os discursos midiáticos que fortalecem reiteradamente ideias racistas e preconceituosas, que acarretam um esvaziamento cultural da força de determinadas expressões artísticas. Cito ainda meu trabalho de conclusão de curso de graduação, desenvolvido em 2016, e que traz entrevistas com produtores de música eletrônica. Algumas das respostas que me foram dadas, são apresentadas aqui, para aprofundamento da análise, pois esta presente pesquisa é uma extensão deste trabalho de conclusão de curso. Finalizo o capítulo com uma pequena perspectiva histórico midiática a reforçar o papel da mídia como meio principal onde circulam os discursos que fortalecem a normatização do preconceito em nossa sociedade. Apresento ainda alguns trabalhos que abordam sobre outros aspectos relevantes para esta pesquisa, como a dança e o som eletrônico propriamente dito.

O terceiro capítulo reflete sobre os aspectos pedagógicos da criação musical eletrônica afro-americana e as muitas formas de inserção desta produção cultural no contexto escolar formal de educação musical, com o objetivo de analisar a importância do ensino da cultura afro-americana como forma de combate ao preconceito ainda tão presente em nossa sociedade de forte herança escravocrata. Trago ainda abordagens possíveis para o ensino da música eletrônica afro-americana em lugares onde não se dispõe de recursos tecnológicos. O título,

possibilidades pedagógicas, foi escolhido exatamente por falarmos de algo que ainda parece distante de concretização efetiva, inclusive em contextos mais favoráveis.

Outro ponto importante é que os exemplos sugeridos não são somente do funk carioca e suas vertentes, pois a ideia é demonstrar o contexto em que este estilo se insere: o da música eletrônica afro-americana. Dessa forma, variadas músicas eletrônicas afro-americanas são sugeridas, e até mesmo músicas que não foram eletronicamente produzidas, mas fazem parte do mesmo espectro. O funk carioca é recorrentemente citado aqui porque os pedidos de meus alunos foram o fator determinante para o desenvolvimento desta pesquisa, mas minha intenção é refletir sobre todo panorama musical em que ele está inserido, que sofre o mesmo processo de invisibilidade. Não apenas o funk carioca está ausente dos currículos escolares, mas toda produção musical eletrônica afro-americana. Percebe-se inclusive que a produção artística afro-americana, seja ela eletrônica ou não, enfrenta um processo de invisibilização semelhante, a despeito da existência de leis que regulamentam o seu ensino - assunto de futuras pesquisas, que não será abordado aqui com a mesma profundidade.

Para finalizar, apresento duas situações em que a música afro-americana foi utilizada no contexto escolar, a primeira delas uma experiência mais bem-sucedida, mas que ainda assim despertou suspeitas na direção escolar. Já a segunda demonstra o quanto essa invisibilidade pode ser inconsciente mesmo em educadores dedicados, que buscam trazer novas experiências para seus alunos. O esforço consciente, reflexivo e constante é ainda necessário para que possamos enfim quebrar preconceitos há muito enraizados em nossas mentes, e que nos impedem de vivenciar a odisséia humana em sua plenitude.

Um anexo com as letras das músicas selecionadas encerra a pesquisa. Embora elas se encontrem, em sua maioria, arquivadas na internet, a impressão em papel ainda é a maneira mais confiável de se assegurar a durabilidade dos documentos.

Capítulo I: Contextualização: a experiência, a diáspora, a música eletrônica afro-americana e a sala de aula

Partindo da minha experiência pessoal em sala de aula, que é determinante para a realização desta pesquisa, percebo claramente que a insistência dos meus alunos em demonstrar seu apreço pelo funk carioca para mim e não tanto para os outros professores de música que trabalham comigo, está relacionado ao fato de eu ser negra. A mensagem subliminar é muito evidente, e possui variados direcionamentos. Por um lado, eles associam o funk aos negros, muito corretamente aliás. E por outro, eles sabem que essa música ainda é impossível naquele ambiente, mas esse saber é oculto, é não explícito, não é falado nem mesmo para uma análise mais crítica de certas canções ou de padrões de comportamento.

A partir da década de 1960, as Teorias Críticas do currículo trouxeram novas questões relacionadas à composição dos conteúdos curriculares, entendendo que este é o campo onde ocorre a produção e manutenção de todo um imaginário determinante das relações de poder e hierarquias em uma sociedade. (COTRIM, 2015, p. 15).

Seguindo essa lógica, e partindo do princípio do currículo oculto (SILVA, 2001, p. 78), se poderia dizer que os alunos percebem de uma maneira implícita que "o universo desta professora é proibido neste lugar, no ambiente deles". Difícil imaginar perpetuação de preconceito maior que esta, e pouco interessa se tenho o perfil de uma funkeira ou não neste caso, sou negra e para esse fato não há esconderijos.

Além de músico atuante, trabalho como professora de música do ensino fundamental II em uma escola internacional e altamente elitista do Rio de Janeiro, e posso dizer que não sou uma professora qualquer, sou uma professora negra, no sentido mais profundo que Fanon revela quando diz que "sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto!" (FANON, 2008, p. 108). E no meu caso ainda existe um agravante de gênero, pois é fato conhecido que em termos sociais, as mulheres ainda lutam por igualdade em relação aos homens. Sendo assim, as mulheres negras poderiam ser consideradas como a camada mais inferior do tecido social como um todo.

Acreditando que "a combinação do analítico com o experimental constitui um modo de conhecimento mais rico" (HOOKS, 2017, p. 121), a abordagem aqui ressalta que "essa complexidade da experiência dificilmente poderá ser declarada e definida a distância. É uma posição privilegiada, embora não seja a única nem, muitas vezes, a mais importante a partir da qual o conhecimento é possível" (HOOKS, 2017, p. 124).

I.1 A diáspora e a criação artística

A palavra diáspora tem sido muitas vezes interpretada quase como um sinônimo da expressão “diáspora africana”, tamanha a dimensão da história vivenciada pelo povo africano e de sua vinda forçada para as Américas a partir do século XVI, muito embora não tenha sido o único povo a sofrer tal processo. Uma tradução literal desta palavra seria “dispersão de povos por motivos políticos ou religiosos, por perseguição de grupos dominadores intolerantes” (FERREIRA, 1969, p. 410), o que deixa evidente a associação do termo com a história dos africanos escravizados.

As pessoas sempre carregam consigo muito mais do que somente um corpo quando uma migração, ainda que forçada como essa, acontece. Suas crenças, musicalidade, expressões verbais, enfim, todo um universo que nos torna humanos, migram junto com elas. E o tráfico negreiro foi maciço durante quase todo o período imperial brasileiro, implicando em uma convivência social proporcional com esses africanos, e conseqüentemente uma convivência cultural a partir de algum ponto, mesmo dada as condições terrivelmente adversas do regime escravocrata. Comentando sobre as ruas de Salvador na virada do século XIX, Moura (1995, p. 46) relata que “surgem as grandes manifestações do encontro dessa pluralidade de civilizações africanas de extrema expressividade místico-religiosa”. Portanto, é evidente que o povo africano tenha trazido consigo toda uma cultura, um modo de ver o mundo, uma musicalidade e espiritualidade particulares, muito embora estejamos falando de variados povos ou nações que foram misturados aqui como se um somente fossem.

I.2 O lundu e a cultura afro-americana no Rio

É fato amplamente conhecido que os africanos trazidos forçadamente para as Américas a bordo dos navios negreiros a partir do século XVI, foram escravizados aqui por séculos e sofreram uma das maiores injustiças que já se impôs a um ser humano (FLORENTINO, 2014, p. 21). Referindo-se ao escravismo em nosso país, Moura (1995, p. 22) afirma que “o tráfico se inicia logo que se define uma intenção prática de exploração da terra descoberta à mercê do governo português, e o primeiro negreiro aporta na terra brasileira antes mesmo que se estabeleça o governo geral”. Dos 10 milhões de africanos importados para as Américas entre os séculos XVI e XIX, 40% vieram para o solo brasileiro (FLORENTINO, 2014, p. 21). Isso nos torna os maiores importadores mundiais de humanos escravizados, e o porto mercantil do Rio de Janeiro era o destino inicial desses negreiros em solo brasileiro. Portanto, “nenhuma outra região americana esteve tão ligada à África por

meio do tráfico como o Brasil" (FLORENTINO, 2014, p. 9), e o Rio de Janeiro foi a cidade que mais recebeu escravizados.

As migrações internas de escravizados e de recém libertos que ocorreram em nosso país e as dinâmicas que levaram à criação de ritmos como o *lundu*, *maxixe*, *choro* e o *samba* foram realmente transformadoras. Isso foi especialmente significativo no Rio de Janeiro, que se torna a capital no início da República, em fins do século XIX, ainda muito próximo da abolição da escravatura, ocorrida em 1888. Em menos de 30 anos, entre 1844 e 1870, o Rio de Janeiro passa de 119.141 escravizados para mais de 300 mil (MOURA, 1995, p. 35). Florentino (2014, p.49), postula que, de 1790 até o fim do tráfico legalizado em 1830 (longe de significar o fim do tráfico no Brasil), o porto do Rio de Janeiro teria recebido a impressionante soma de 697.945 africanos. E exatamente no Rio de Janeiro, em fins do século XVIII, começa a surgir o *lundu*. Segundo Severiano, “situa-se, portanto, o *lundu* nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do *samba*” (SEVERIANO, 2008, p. 19).

I.3 A cultura como força de sobrevivência

Se pensarmos que o termo “musica negra” implica por si só uma visão branca sobre um determinado estilo musical, uma terminologia branca, fica mais fácil perceber os muitos processos dolorosos que fizeram e continuam fazendo com que os negros nas Américas possam ter buscado uma certa unidade, imposta por puro instinto de sobrevivência. Sobre esse ponto, Fanon (2008) atesta que “por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, há apenas um destino. E ele é branco” (FANNON, 2008, p. 28). Dessa maneira, as pessoas que sofreram o processo de diáspora esforçaram-se por manter algo de suas identidades originais em suas novas e cruéis realidades. O fato de estarem em evidência, mas um tipo de evidência que era e continua sendo o tempo todo considerada como inferior, certamente contribuiu para que os muitos povos e nações negras, que originalmente seriam distintos no continente africano, tenham se unido em busca de afirmação e aceitação, e tenham a partir daí procurado se reinventar, criando novos paradigmas, novos simbolismos culturais. O efeito diaspórico dessa realidade torna-se bastante evidente quando olhamos por essa perspectiva, e surge o fenômeno de criação de uma identidade afro-americana, "situando

o trauma coletivo da escravidão como o momento fundador da modernidade⁴ (ESHUN, 2003, p. 288)

O destino trouxe os africanos para as Américas. Aqui, eles deram continuidade ao seu processo civilizatório, malgrado tenham sofrido, como nenhum outro povo, e também tenham lutado como nenhum outro contra o genocídio e a escravidão, eles marcaram a identidade de um continente, a Afro-América. (LUZ, 2003, p. 92).

As analogias existentes entre as culturas musicais da diáspora africana, a culminar no surgimento dos variados estilos musicais eletrônicos afro-americanos, ainda estão se desenvolvendo e compõem um elo entre a tradição e a modernidade, uma característica essencialmente diaspórica. Portanto, as interações que ocorreram entre o povo africano e seu novo ambiente escravocrata e hostil foram um fator determinante para o surgimento de uma cultura afro-americana com características diaspóricas próprias e com pontos semelhantes, muitas vezes até mesmo interconectadas. Essas características estão presentes em determinados gêneros musicais eletrônicos afro-americanos, como o funk carioca, o *hip-hop* e o *electrofunk*, que são fenômenos sociais criativos, e aparentemente com fortes componentes pedagógicos.

Voltando aos meus alunos, percebi imediatamente que aquelas crianças não estavam acostumadas a relacionarem-se com pessoas negras em posição de superioridade e comunicando-se com elas em inglês, a curiosidade e o espanto eram e continuam sendo recorrentes. Desde meus cabelos, que são considerados afro, até a minha forma de falar e vestir, tudo parece como uma grande novidade para elas, mas o que mais despertou a minha atenção foi o fato de que elas me peçam insistentemente para tocar músicas eletrônicas afro-americanas produzidas no Rio de Janeiro, o primeiro estilo eletrônico considerado como sendo genuinamente brasileiro, o funk carioca. Essas músicas são sistematicamente negadas por quase todos os educadores com quem convivi, como opção para o repertório escolar, exatamente por serem consideradas como "músicas de pouca qualidade" quase como uma "não-música", mas elas também aparentam ser apreciadas por muitos estudantes. Curiosamente, os pedidos de aproximação a este estilo musical acontecem especialmente em minhas aulas e não tão frequentemente nas aulas de meus colegas, talvez por eles demonstrarem pouca atração para esse universo sonoro ou, como é ainda mais provável, pelo fato deles não serem negros. A forma como essas crianças insistem neste ponto

⁴ ...situating the collective trauma of slavery as the founding moment of modernity.

exclusivamente comigo, de uma maneira quase confidencial muitas vezes, e de como perguntam se eu gosto do estilo e surpreendem-se a cada resposta afirmativa da minha parte, também são reveladores.

I.4 O blues e a cultura afro-americana nos Estados Unidos

Nos Estados Unidos, os efeitos culturais da chegada dos africanos escravizados foram também determinantes para a consolidação de uma identidade tanto artística quanto social. Vincent exemplifica claramente esta questão: “Apesar dos séculos de escravidão e aculturação, e décadas de integração, os negros americanos propagaram a experiência musical africana de forma coerente e memorável” (VINCENT, 2014, p. 66, tradução minha)⁵”. As características sociais que moldaram as primeiras interações entre negros escravizados ou recém-libertos e a sociedade escravagista norte-americana propiciaram o surgimento do *blues* como base para o desenvolvimento de extensas criações artísticas de origem africana.

Os negros americanos, uma vez libertos da escravidão, começaram a desenvolver seus próprios idiomas musicais dos restos dos instrumentos musicais disponíveis para eles. Começando com a harpa de boca, o violino e o violão no blues dos primórdios, até os metais e o jazz dos primórdios, os negros personalizaram sua música para representar seu tempo, seu lugar, sua era.⁶(VINCENT, 2014, p. 38, tradução minha).

O *blues* e o *jazz* dos primórdios, talvez tenham tido na América do Norte a mesma importância que o *lundu* no Brasil, no sentido de ser uma força criadora e catalisadora, tendo gerado muitos outros frutos artísticos. Assim como o nosso *lundu* foi a base que propiciou o surgimento do *maxixe*, *choro* e *samba*, o *blues* propiciou o surgimento do *soul*, *jazz* e *funk* em solo norte americano. Mais tarde, toda essa cultura musical voltaria a dar mostras de seu profundo entrelaçamento, uma consequência natural visto que elas são conhecidas como música negra de uma maneira generalizada.

I.5 A música eletrônica norte-americana

O *soul* forneceu a base para o surgimento do *funk* em solo norte-americano, iconizado pela figura de James Brown, mas também de outros grandes nomes como Sly and the Family

⁶ Black Americans, once freed from slavery, began to develop their own idioms of music from the scraps of instruments available to them. Beginning with the mouth harp, fiddle, and guitar and the earliest blues, to the brass instruments and the earliest jazz, black folks played and personalized their music to represent their time, their place, their era.

Stone⁷, George Clinton e muitos outros músicos talentosos que construíram a base criativa de toda essa cultura musical. A *disco* também é originária do soul, e James Brown era conhecido como *The Godfather of soul*, portanto, como nos lembra Katz (2012), "...every disco DJ played James Brown"(p. 32). O nome *disco* vem do termo *discotheque*, e foi o prenúncio do aumento do uso do componente eletrônico nas criações musicais afro-americanas, e com o avanço da tecnologia, partes dessas criações musicais começaram a ser recortadas e recriadas por DJs pioneiros já na primeira metade dos anos 1970, dando surgimento ao *hip-hop*.

Tudo é o break. Se você espera entender a arte dos DJs de hip-hop — e as próprias raízes do hip-hop — você precisa entender o break. E para entender o break, nada melhor do que começar com James Brown⁸(KATZ, 2012, p. 14, tradução minha).

A cultura do *sound-system* vem da Jamaica dos anos 40 e foi desenvolvida por volta de 1973 no Bronx, muito especialmente pelo DJ Kool Herc, jamaicano que imigrou para lá com sua família nos anos 60, aos 12 anos. Ele utilizava aparelhos de som potentes para animar a audiência, seguindo a tradição musical da sua terra natal, e começou também a aproveitar pequenos trechos que considerava como sendo os mais especiais das músicas que tocava, para criar um clímax no baile. Utilizando 2 toca discos e duas cópias de um mesmo LP, Kool Herc tocava repetidamente o trecho selecionado. Neste processo de criação, Kool Herc buscava ampliar os “*breaks*” das canções, aqueles pedaços das músicas *funk* onde a voz fica ausente e ouve-se apenas os instrumentos, muitas vezes apenas a bateria. Outro DJ importante para o desenvolvimento dessa nova tendência musical foi o Grandmaster Flash, Joseph Sandler. Ele possuía uma verdadeira obsessão por conseguir manter o ritmo preciso quando tocava dois LPs simultaneamente, em dois toca discos separados. Grandmaster Flash conseguiu desenvolver enfim, habilidades técnicas de mixagem que fizeram com que fosse possível tocar os trechos selecionados de forma bastante precisa e constante, influenciado por DJs da *disco music* e utilizando seus conhecimentos eletrônicos. O uso de bateria eletrônica para desenvolver a batida desejada sem a necessidade dos discos também é atribuída a ele. Grand Wizard Theodore forneceu outra contribuição importante para a nova cultura musical que se desenvolvia, o *scratch*. Ele colocava os dedos sobre o disco enquanto este estava sendo

⁷ Este grupo foi considerado como um grupo de rock em seu início, mas com a gravação de *Dance to the Music*, o estilo funk é "encarnado" (Vincent, 2014, p. 93). Em geral, as revistas especializadas de rock atuais não o mencionam como pertencente ao estilo.

⁸ It's all about the break. If you hope to understand the art of the hip-hop DJ — and even the very origins of hip-hop — you must understand the break. And to understand the break, you can hardly do better than to begin with James Brown.

tocado e fazia um movimento brusco para a frente e para trás, gerando um som muito específico de um arranhão, que seria a tradução específica do termo. Já Africa Bambaataa possuía um ecletismo musical amplo e começou a produzir suas criações utilizando-se de diversos estilos, como as músicas do pop eletrônico, entre outras. Assim, um dos seus grandes sucessos, Planet Rock, foi feito recriando um trecho de uma música do grupo eletrônico alemão Kraftwerk, incrementada por uma bateria eletrônica conhecida como TR808, da Roland (BREWSTER & BROUGHT, 2006, p. 646). O som pesado e grave do bumbo produzido por essa bateria eletrônica tornou-se a base do som do *hip-hop* e também do *funk carioca*. Esse estilo desenvolvido por Bambaataa ficou conhecido como *electrofunk*.

Uma outra novidade que começou a despontar em Nova Iorque, foi o MC, *Master of Ceremony*, seguindo mais uma vez a tradição jamaicana de se falar por cima das músicas para agitar a audiência. Esses MC's pioneiros foram de vital importância para trazer uma característica pessoal para toda essa nova cena musical, pois de outra maneira, os trechos das músicas escolhidos pelos DJs para serem repetidos poderiam soar muito similares para o público. Flash é visto como sendo “a primeira pessoa do hip-hop a realmente sentar e escrever uma rima⁹” (BREWSTER & BROUGHT, 2006, p. 612, tradução minha). A primeira gravação de *hip-hop* surge em 1979, utilizando a base de uma música da banda *disco Chic*, *Good Times*, com rappers cantando por cima. A música era Rappers' Delight, gravada por um grupo até então inexistente chamado Sugar Hill, criado por produtores (BREWSTER & BROUGHT, 2006, p. 634/637). Essa gravação foi um marco pioneiro para o universo hip-hop, por abrir o horizonte do novo estilo musical ao mercado fonográfico, mas foi também bastante controversa em termos de direitos autorais (KATZ, 2012, p. 75/78).

I.6 A música eletrônica brasileira

Toda essa produção musical norte americana chegou ao Brasil por meios independentes, inaugurando a época dos bailes blacks por volta do início dos anos 1970 no Rio de Janeiro. Como esse tipo de música não fazia parte do mercado fonográfico brasileiro, seus adeptos faziam verdadeiros malabarismos para conseguir abastecer a trilha sonora das festas, pois "a música tem uma vida própria" (SWANWICK, 2014, p. 147) e parece encontrar caminhos desconhecidos para chegar naqueles que desfrutarão dela, seja apreciando, compartilhando ou recriando sua sonoridade (ESSINGER, 2005, p. 33,34,35). Alguns dos pioneiros desses bailes foram: Filó, um dos fundadores dos bailes de música negra norte

⁹ the first person in hip hop to actually sit down and write a rhyme

americana do Renascença, clube que surge em fins dos anos 1950 com o objetivo de “elevar a autoestima da população negra” (ESSINGER, 2005, p. 16); Big-Boy e Ademir Lemos e seu Baile da Pesada e Oséas Moura dos Santos, nascido no Morro da Mineira e posteriormente conhecido como Mister Funk Santos, que resolve fazer uma “festa 100% negrona, diferente dos Bailes da Pesada, 'pra levar a negrada do morro para o asfalto” (ESSINGER, 2005, p. 18). Oséas tornou-se depois o criador da equipe de som Soul Grand Prix, que era uma das grandes nessa época.

Conforme a música negra norte-americana foi tornando-se cada vez mais eletrônica, com o surgimento dos estilos *electro*, *house*, *techno* e *miami bass*, a nossa produção musical negra também acompanhou essa evolução e surge o funk carioca. Este, especialmente em sua fase inicial, incorpora elementos da percussão brasileira associado à linguagem eletrônica, o famoso batidão¹⁰ (ESSINGER, 2005, p. 84, 85 e 86). Sua origem aparece muito associada a dois nomes: os DJs Grandmaster Raphael e Marlboro. Esses DJs, além de começarem a desenvolver a própria batida para tocar em seus bailes, são considerados como sendo os responsáveis pelo surgimento dos primeiros MC's nacionais nos bailes cariocas, incentivando os jovens moradores das comunidades a escreverem e a cantarem seus próprios raps, mas muitos pesquisadores consideram que o DJ Grandmaster Raphael foi quem mais contribuiu nesse sentido.

I.7 A lei 10639/03 e a sala de aula

Todas essas reflexões traziam-me para o questionamento sobre quais fatores poderiam ser tão atraentes nessas canções, a ponto de fazer com que pessoas tão jovens e ainda em formação, simplesmente continuassem insistentemente a pedir, mesmo sabendo que encarariam uma reação negativa por parte dos professores, na maioria dos casos em que presenciei. Qual seria o encanto desses jovens em relação a esse universo sonoro? E porque essas canções pareciam tão repulsivas para quase todos os professores com quem convivi? O que poderia haver por trás de algo aparentemente simples? Aonde estariam os "entraves ocultos"? Haveria alguma forma de diálogo, mais aberto e claro, entre as partes envolvidas neste processo? Essas perguntas rondavam a minha mente, e ainda rondam, e levaram-me a escolher este tema para realizar meu trabalho de conclusão de curso de graduação e também esta presente pesquisa.

¹⁰ Assim já eram chamados os "*electro disco-funk*" que dominavam a trilha sonora dos bailes blacks do Rio de Janeiro a partir dos anos 80, impulsionados pelo sucesso de "Planet Rock". (ESSINGER, 2005, p. 69)

Talvez tenha vivenciado essas experiências com o funk carioca em sala de aula por ser residente no Rio de Janeiro, mas na realidade, comecei a perceber que quase toda a produção musical eletrônica afro-americana¹¹ atual permanece um tanto afastada do ensino formal de música nas escolas regulares. Esse processo de invisibilidade tem sido muito eficiente até aqui, pois mesmo após a lei 10639/03 ter sido sancionada, obrigando a presença da cultura afro-americana e indígena nos currículos escolares, os efeitos surgidos em decorrência dela ainda parecem tímidos. Analisando os vetos atribuídos ao artigo 26A dessa lei à época, percebe-se que a parte que determinaria que as disciplinas de História do Brasil e Educação Artística deveriam "dedicar, pelo menos, dez por cento de seu conteúdo programático anual ou semestral à temática referida nesta Lei¹²", sofreu a sanção proibitiva, sob prerrogativa de não atender aos interesses do público e não respeitar a diversidade cultural nacional.

...ao analisar os conteúdos sugeridos para a educação escolar, coadunamos com o pressuposto de que a universidade, a escola e os diversos ambientes de ensino, em geral, dificultam a valorização, o sentimento de pertencimento à denominada identidade negra à medida que mantém práticas pedagógicas estruturalmente alinhadas a uma conduta das classes historicamente privilegiadas, antes identificadas na figura do europeu branco com suas ideologias de hegemonia e agora manifestadas através de outras práticas que ainda notabilizam-se por excluir negros, pobres e aqueles que não pertencem às classes supracitadas (MOUTINHO, 2015, p. 3).

A ideologia escolar atinge muito diretamente aqueles envolvidos com ela, e seu raio de ação no tecido social mais amplo pode parecer difuso em um primeiro momento, embora seja, na realidade, concreto. Entretanto, o discurso que vai dar continuidade e sustentação a práticas preconceituosas e excludentes precisa circular na sociedade de uma maneira mais eficiente, direta, convincente e relativamente discreta, para consolidar assim seu poder de opressão. Portanto, passaremos a uma análise dos meios por onde o discurso que transmite e perpetua uma mensagem de discriminação contra certos segmentos da sociedade é mais fortemente veiculado, em intensas e constantes doses diárias.

¹¹ O funk carioca está inserido em um contexto mais amplo de produção musical eletrônica experimental, a música eletrônica afro-americana, produções especialmente feitas para a pista de dança, como *rap*, *dub*, *ragga*, *house*, *electro-funk*, *kuduro*, entre outros.

¹²(Acessado em 05/05/19) http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/Mensagem_Veto/2003/Mv07-03.htm

Capítulo II: Apropriação versus revitalização: síndromes de enfraquecimento e renascimento na cultura afro-americana

Brasil, meu nego, deixa eu te contar
 A história que a história não conta
 O avesso do mesmo lugar
 Na luta é que a gente se encontra
 Brasil, meu dengo, a Mangueira chegou
 Com versos que o livro apagou
 Desde mil e quinhentos tem mais invasão
 Do que descobrimento

(Luiz Carlos Máximo, Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Manu da Cuíca, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Mams e Danilo Firmino *História para ninar gente grande*)

A cultura afrodiaspórica tem sido vítima constante de preconceitos e apropriações, e posteriores recriações. Vincent (2014), referindo-se a isso, explica:

O ciclo da apropriação artística feita pelo meio dominante branco e a subsequente revitalização da cultura negra em outras formas foi definida por Charles Keil em *Urban Blues* como 'A Síndrome da Apropriação – Revitalização'. A história do desenvolvimento musical negro pode ser pensada como um processo de constante criação e adaptação a circunstâncias restritas. As restrições inevitavelmente permitiram que os brancos produzissem imitações e formalizassem vários estilos musicais para consumo popular¹³ (VINCENT, 2014, p. 20, tradução nossa).

Esses ciclos de apropriação e revitalização impostos à cultura afro-americana, verdadeiras síndromes recorrentes, costumam ser reforçados pela representação de uma imagem negativa do negro no discurso da mídia hegemônica e implicam na transformação sistemática dos produtos culturais afro-americanos em algo de baixo valor artístico, até a sua posterior e inevitável aceitação, quase sempre transformados de sua essência inicial. Esse processo de rejeição, repressão, invisibilidade e posterior aceitação, surge ao longo da história de todas as manifestações culturais afro-americanas, e podemos lembrar aqui do samba em nossa cidade, aonde sambistas eram perseguidos e tinham inclusive seus instrumentos apreendidos, como veremos mais a frente neste texto. Mas o samba tornou-se o grande ritmo nacional quando foi do interesse das classes dominantes que assim fosse; e também por uma

¹³ The cycle of artistic appropriation by the white mainstream and subsequent revitalization by black folk culture into other forms was defined by Charles Keil in *Urban Blues* as the “Appropriation-Revitalization Syndrome.” The history of black musical development can be thought of as a process of constant creation and adaptation to restricted circumstances. The restrictions inevitably allowed whites to produce imitations, and formalize various musical styles for popular consumption.

incapacidade de se restringir a força cultural que uma criação artística tem o potencial de possuir.

O samba, que nasceu africano e rural - como também, por exemplo, o complexo cubano do són e das variantes da rumba -, para ser erigido ao pódio dos símbolos identitários nacionais, teve que, aos poucos, num processo que chega hoje até mesmo às escolas de samba, se desafricanizar ou adotar uma africanidade de fachada. Entretanto, no seu seio, algumas vertentes e estilos, mesmo nas cidades, resistem e se mantêm relativamente fiéis a seus cânones fundadores. (LOPES, 2005, p. 17)

Quando essas criações artísticas atingem um certo nível de sucesso após um longo período de repressão, passam a ser consideradas como frutos de uma criação de toda a sociedade (o que até são, se levarmos em conta especialmente fatores como a influência da sociedade na realidade da pessoa que cria), mas a contribuição social positiva específica dos negros é apagada ou distanciada. Esse processo é referido aqui como a síndrome da apropriação/revitalização citada.

No mesmo sentido, observamos que elementos notadamente ligados aos negros que foram escravizados e traficados para esta terra, como a capoeira, a feijoada e o samba, foram alçados a elementos genuinamente brasileiros sem que fossem tomados os devidos cuidados em ressaltar claramente o seu pertencimento, “como se a cultura brasileira como um todo, ao se apropriar deles, tivesse apagado as fontes” (PRANDI apud MOUTINHO, 2015, p. 30).

Entretanto, a "música negra continuou a se inovar; desde as primeiras canções dos escravizados, aos últimos raps de rua do grupo da esquina, a missão tem sido a mesma: narrar sua realidade como ela é."¹⁴ (VINCENT, 2014, p. 20) sem subterfúgios, e talvez seja essa a característica mais assustadora da cultura diaspórica, a capacidade de denunciar e transformar uma realidade extremamente cruel em uma arte poderosa, que exige mudanças e posicionamentos.

Recentemente, pudemos ver as reações eufóricas de afro-americanos de diversas nacionalidades pelo lançamento do filme *Pantera Negra* nos cinemas, e essas reações nos dão a medida exata do quanto a representatividade positiva desse grupo étnico nos grandes meios de comunicação é rara. Kellner ressalta que "os produtos da cultura da mídia, portanto, não são entretenimento inocente, mas tem cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e a ações políticas" (KELLNER, 2001, p. 123). Portanto, a influência da mídia no imaginário coletivo da sociedade é imensa, e ela torna-se um

¹⁴ ...black music has continued to innovate; from the first slave songs, to the latest street corner raps, the mission has been the same: to tell it like it is.

instrumento de poder extremamente eficiente, visto que "a cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos" (KELLNER, 2001, p. 81). Essa cultura da mídia possui ideologia própria, e "a ideologia... faz parte de um sistema de dominação que serve para aumentar a opressão ao legitimar forças e instituições que reprimem e oprimem" (KELLNER, 2001, p. 84). Para tentar entender o peso que a construção de tal discurso possa ter na perpetuação do preconceito em nossa sociedade, e conseqüentemente na repressão a certas manifestações culturais, desenvolvo uma revisão de literatura que passo a apresentar. O entendimento do preconceito étnico, seus ciclos e seus desdobramentos, é extremamente relevante para tudo o que se argumenta aqui.

II.1 A música eletrônica afro-americana, os números e a escola.

Para balizar este estudo, realizei uma busca delimitada entre os anos de 2000 e 2018. Este recorte foi pensado para a inclusão de determinados trabalhos que me foram apresentados no decorrer deste curso de mestrado e que pareceram de extrema importância para esta pesquisa. Por este motivo o recorte inicial, que seria de 2006 até os dias de hoje, foi ampliado. A análise reflexiva será feita em torno dos variados motivos que parecem determinantes no favorecimento da invisibilidade da produção eletrônica afro-americana no ensino de música do contexto escolar formal, como está sendo argumentado aqui.

Utilizei palavras-chaves como "diáspora negra", "racismo", "racismo na escola", "funk carioca" e "música eletrônica". Somente no site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, em busca feita em 26 de fevereiro de 2018 usando a palavra-chave "racismo na escola", foram encontrados 1975 trabalhos e utilizando a palavra diáspora foram encontrados 729 trabalhos. O alto número de trabalhos encontrados levou-me a fechar o foco naqueles que tratassem diretamente da questão da diáspora e seu desdobramento cultural e social, em associação com a forma como esses desdobramentos possam estar relacionados a música em si, e ao o ensino dessa música em escolas regulares. Muitos trabalhos abordam o tema racismo dentro das instituições de ensino, mas encontrei apenas um que fala sobre a produção musical eletrônica afro-americana dentro do ensino regular (MOUTINHO, 2015), e o número torna-se ainda mais reduzido quando se objetiva a busca em torno do preconceito que as práticas musicais afro-americanas, sejam eletrônicas ou não, parecem despertar. Nenhum trabalho acerca deste tema foi encontrado.

De maneira similar, muitas publicações analisam as composições eletrônicas afrodiáspóricas sob um prisma linguístico (LOPES, 2010), social (NOVAES, 2016;

SANTOS, 2016; CAETANO, 2015), filosófico (SNEED, 2003) e literário (BONFIM, 2015), mas apenas um sobre questões musicais (MOUTINHO, 2015), e ainda assim a linha é Relações Étnico-Raciais, embora seu autor seja músico. Um trabalho em especial chamou-me a atenção por trazer uma abordagem bastante negativa sobre o tema, com uma crítica incisiva descrevendo o funk carioca, mais especificamente a vertente conhecida como funk proibidão, associado quase que pura e exclusivamente a práticas criminosas (ORLANDO JUNIOR, 2009). Dentro do campo da Educação Musical, a tese de Araldi Beltrame foi a que mais se aproximou deste trabalho, por apresentar um estudo abrangente sobre a utilização das novas mídias tecnológicas nas escolas, assim como das possíveis abordagens pedagógicas em sala de aula trazidas por essas novas mídias, mas a contextualização artística e sociológica de quem efetivamente concebe uma parte importante do estilo musical eletrônico de pista, é intencionalmente deixada de lado pela autora. As origens dos estilos musicais surgidos a partir do aumento do uso da tecnologia, também não são problematizados. O foco do trabalho é a tecnologia em si, incluindo o ambiente das redes sociais e a dinâmica digital que envolve a música mais tecnológica.

Implicitamente, a perspectiva ético-política latente na abordagem teórica utilizada no desenvolvimento da tese vincula-se a uma visão neoliberal. Destarte, a problematização e a análise fundamenta-se nessa matriz conceitual. Assim, conceitos como: participação, democracia, indivíduo, formação, cidadania são aqueles desta perspectiva ético-política. Nesse sentido, temas como: classe, gênero, raça, afetividade, relações de poder, conflito, desigualdade, exploração, próprios de outras perspectivas, estão implicitamente presentes no entanto, não são desenvolvidos durante o trabalho (BELTRAME, 2016, p. 32)

O caráter transdisciplinar¹⁵ estará também sempre presente ao longo desta pesquisa e desta revisão, pois conforme ressaltado, praticamente não foram encontradas publicações acadêmicas referentes a esses gêneros musicais e suas implicações sociais, que estejam ligadas a área da Educação Musical¹⁶. Referente a isso, fiz também uma busca no banco de dados Amplificar¹⁷, que embora seja um site relativamente novo (surgiu em 2006), fornece um panorama das produções focadas na área musical. Comparativamente, na área da Música, e mais especificamente da Educação Musical, o tema realmente parece ser pouco explorado.

¹⁵ Por caráter transdisciplinar entende-se que seja o embasamento reflexivo e discursivo ser construído a partir de trabalhos ligados a áreas diferentes da área da pesquisa, que é a Educação Musical.

¹⁶ Menciono aqui o artigo de Teixeira Júnior (2015), que narra a experiência de permitir aos alunos da escola aonde leciona, que toquem funk carioca no intervalo do recreio. O autor é da área da Educação e narra ter se sensibilizado ao perceber o tamanho da repressão a que o funk pode estar sujeito no ambiente escolar.

¹⁷ Banco de dados disponível em <http://amplificar.mus.br>. Neste site, a partir de palavras-chaves é possível listar todos os artigos apresentados em congressos em periódicos nacionais do campo da Música.

É necessário alertar que o funk carioca não será o único estilo musical a ser apresentado neste estudo, e que essa busca foi feita pensando na música eletrônica afro-americana, estilos característicos do que se chama "música de pista" e feita para dançar, o que incluiria a *disco*, o *rap*, o *hip hop*, o *dub*, o *ragga*, o *dancehall*, o *electro* para citar alguns gêneros.

A música de Belém do Pará, conhecida como tecnobrega, também faz parte deste panorama, muito embora esta pesquisa não se proponha a realizar análises sobre esse gênero musical. Sua origem possui semelhanças com a criação dos gêneros pesquisados aqui, como ser desenvolvida por uma parte da população mais marginalizada e manter vínculos com gêneros musicais estrangeiros como a música caribenha, mas ele se desenvolve um tanto distante regionalmente do escopo da pesquisa que é o Rio de Janeiro. Sobre isso ressaltamos que a própria palavra brega carrega, em termos nacionais, a conotação pejorativa daquilo que se considera como arte popular para a grande massa, a cultura de massa, como nos fala esta pesquisadora que pesquisou sobre o tecnobrega e relata o preconceito que o termo, mesmo estando associado a palavra tecno, carrega.

O preconceito social e econômico no país, e até intolerâncias regionais em um país de grandes dimensões continentais fizeram com que o termo 'Brega' virasse sinônimo de algo ruim, de gente pobre e ignorante (CHADA, 2013 p. 1).

Ela relata que esse preconceito cultural fez com que o gênero se desenvolvesse pelas periferias de Belém e ao largo dos grandes meios de comunicação, pois "mais do que a distância territorial é a distância cultural que se mostra determinante para a marginalização desse estilo musical pela grande indústria fonográfica" (LEMOS e CASTRO apud CHADA, 2013, p. 3).

No artigo "Musicologia e Direito na Faixa de Gaza", publicado na coletânea *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*, uma citação de Adorno feita por Palombini (2013) nos traz um relato importante para o que pretendemos falar aqui.

'As medidas brutais tomadas pelos estados autoritários, medidas que controlam a música e atacam qualquer desvio como decadente e subversivo, fornecem evidência tangível do que acontece de modo menos nítido em países não totalitários, do que se passa até no interior da arte, bem como no interior da maioria dos seres humanos. Diante de um estrago tão profundo, a maior loucura é moralizar' (ADORNO apud PALOMBINI, 2013, p. 139)

O que se pretende refletir seriam as motivações que poderiam gerar esses prováveis ataques ao que parece ser considerado como sendo um desvio subversivo e decadente, que são as criações artísticas desenvolvidas por aqueles que vivem em condições sociais precárias, em

todas as periferias pobres do mundo, mas com o recorte aqui delimitado na cidade do Rio de Janeiro. Por que subversivo e decadente? Por que parece ser tão difícil aceitar e integrar as produções culturais das classes menos favorecidas? Por que não aproveitar o poder da arte como ferramenta para a eliminação das barreiras sociais em um sentido mais amplo? Seria esse, inclusive, o papel da educação musical, o de transformação da sociedade em um lugar melhor, menos desigual e mais humano, através da reflexão sobre os muitos sons da cidade e seus muitos simbolismos? Seria esse o papel da educação em geral?

II.2 O papel da violência

A violência aparece sempre como uma das críticas negativas feitas a muitas das produções musicais aqui pesquisadas, e este argumento surge ao longo do discurso de toda ação repressiva exercida contra essas manifestações culturais. Aqui este autor, que traz um ponto de vista extremamente negativo sobre este tema, correlaciona inclusive o nível de domínio do tráfico em território nacional com o aumento do sucesso do funk proibidão (uma das vertentes do gênero funk carioca), utilizando o estilo como um medidor do poder do tráfico.

Entretanto, o problema do controle social exercido pelo tráfico não é um fenômeno tipicamente carioca. O mesmo ocorre nos principais bolsões de miséria de todo o país, haja vista o sucesso que o funk proibidão faz em rede nacional. (ORLANDO JUNIOR, 2009, p. 20)

A curiosidade é que a forma como o poder público se faz presente nesses "bolsões de miséria" -para usar a expressão do autor-, sempre com a polícia ou o exército em primeiro lugar, a falta de investimentos, os intensos bombardeios midiáticos e a discriminação extrema sofrida pelos habitantes dessas localidades há séculos (considerando que essa é a mesma discriminação que existe desde a chegada do primeiro negreiro nas Américas), não aparecem como explicações para o aumento da violência e o predomínio do tráfico. Assim como não é mencionado o fato de que possam existir pessoas que consumam o estilo simplesmente porque gostam de uma música transgressora e que desafie a norma estabelecida. A trilha sonora que levará essa mensagem de violência já está definida e, segundo o autor, a sua transmissão fica ainda mais facilitada pela tecnologia.

Um jovem de classe média de qualquer grande centro urbano brasileiro e que nunca tenha tido contato com uma facção criminosa não precisa subir o morro para ficar afinado com os conceitos do crime organizado. Basta receber em seu Iphone ou celular um funk proibidão ou ouvir um funk de cunho humorístico (ORLANDO JUNIOR, 2009, p. 39).

O trabalho conclui dizendo que produzir músicas que fazem apologia à violência e ao uso de drogas é crime previsto na lei brasileira (ORLANDO JUNIOR, 2009 p. 58). Imagino o que o autor deva achar da música *Cocaine*, famoso sucesso do artista Eric Clapton. Talvez certas canções não sejam mesmo ideais para se trabalhar com crianças de colégio, mas daí a negar-lhes a existência deveria haver uma distância grande, assim como não se pode menosprezar o fato de que essas músicas são ouvidas por todo lado, e certamente atraem a atenção dos mais jovens. O caráter proibitivo nesse caso pode mesmo ser decisivo nesse processo de atração e no processo de perpetuação de ideologias preconceituosas. E como nos lembra Palombini, "o verdadeiro crime de apologia é a cumplicidade do Estado no extermínio de uma juventude favelada para a qual o tráfico é um *pis aller*¹⁸" (PALOMBINI, 2013, p. 151).

Abordagens bem mais humanas a respeito dos moradores das comunidades cariocas serão apresentadas agora, começando com a pesquisa de Dennis Novaes (2016) da área da Antropologia Social, mas que narra ter tido estudos de música. A música recebe mesmo uma atenção especial neste trabalho, e o autor transparece a sua atração pelo gênero musical pesquisado, declarando ser um grande fã. O trabalho, assim como o anterior, é sobre o funk proibidão.

Logo no início do texto, uma análise sobre um estudo realizado em 1950 nas comunidades cariocas apresenta um levantamento técnico sobre os habitantes desses locais, e atesta que "praticamente 80% da população era composta de pretos e pardos e quase metade era analfabeta" (NOVAES, 2016, p. 15). O estudo alertava ainda para o fato de que não parecia haver políticas públicas de reversão deste cenário excludente em curso, visto que o acesso à educação, saúde e saneamento básico era visivelmente negligenciado. O efeito despertado nos habitantes dessas localidades também não é esquecido, e é um exemplo do que chamo aqui de características diaspóricas presente nas expressões sociais e artísticas dos afrodescendentes. O ciclo de transformação constante da violência e exclusão social recebida, produz uma forma de resistência e união. O que ressaltado é que uma das características geradas por fenômenos como a diáspora africana é a afetividade identitária desenvolvida nos que sofrem tal processo. O relatório apontado por Novaes (2016) mostra os vínculos afetivos profundos entre os que sofrem tamanha opressão.

Seus moradores [da favela] são unidos por laços estreitos de solidariedade e as constantes batidas policiais, perturbando-lhes a rotina da vida, torna-os

¹⁸ Algo ruim com o qual uma pessoa se contenta; remediação (tradução do Palombini)

mais cômicos de sua participação num todo e hostis às visitas ou intervenções de estranhos (SAGMACS¹⁹ apud NOVAES, 2016, p.16)

As mudanças graduais e constantes que ocorreram na forma como a sociedade enxerga esses territórios desde a realização do relatório até os dias atuais, estão presentes na análise deste autor. Ele narra a entrada da cocaína no varejo ilícito de drogas como sendo o fator que desencadeou o aumento da violência, assim como do lucro obtido com o negócio, e de como as comunidades passaram a ser vistas como um perigo incontornável e de alta intensidade, e não mais como algo que poderia ser mantido sob controle, e "essa nova conjuntura repercutiu, principalmente a partir da década de 1990, na construção social das favelas como o território da violência na cidade" (NOVAES, p. 16). Todos esses fatos resumidos aqui, compõem a raiz daquilo que se transformará no início de um período de forte repressão aos bailes funks e ao funk proibidão, e do posterior surgimento das Unidades de Polícia Pacificadora, as UPPs e sua política de pacificação das comunidades, que tem início nos anos 90.

No período em que o relatório da SAGMACS foi publicado, a favela era vista, por todos os atores envolvidos, antes como um problema (previsível, de longo prazo e baixa intensidade) do que como um perigo (incontornável, imediato e de alta intensidade) (Idem: 2012, p.62). Essa nova conjuntura repercutiu, principalmente a partir da década de 1990, na construção social das favelas como o território da violência na cidade, gestando um repertório simbólico estruturado em torno da "metáfora da guerra" (NOVAES, 2016, p. 16)

A expressão "metáfora da guerra" está diretamente relacionada com o conceito das UPPs, e já é demonstrada na escolha do verbo pacificar, pois se "pacifica" o que está em guerra. E o impacto dessa política na música foi direto porque "à medida que as UPPs entram nas favelas os bailes normalmente são proibidos e, quando autorizados, os DJs e MC's não podem tocar proibidões, sob o risco de repressão policial e consequente interdição" (NOVAES 2016, p. 21). E, em curto espaço de tempo, os artistas de funk proibidão passaram a ser também criminalizados, inclusive com MC's sendo presos, o que não deixa de ser um excelente atestado do poder da arte pois o discurso criado pelo artista, transforma-se em prova de ato ilícito. O fato de que "longe de se envolverem com bandidos, ou com práticas criminosas, os MC's – bem como outros moradores de favela – muitas vezes se envolvem com pessoas atiradas à criminalidade por demarcações normativas específicas" (NOVAES, 2016, p. 21) parece ser irrelevante para o poder público e a para a sociedade de uma forma

¹⁹ Relatório SAGMACS (NOVAES, 2016)

mais ampla. O trabalho fala também que "muitos MC's rechaçam a acusação de apologia ao crime ressaltando que apenas 'cantam a realidade da favela'" (NOVAES, 2016, p. 81), e isso demonstra o quanto essa realidade é negada. Pela visão das autoridades, "as composições do artista não seriam meras 'narrativas', ou 'elucubrações sobre o real', mas descrições de experiências que ele provavelmente vivenciou" (NOVAES, 2016, p. 64)

O aspecto social, a política criminal contra as drogas, a omissão do poder público no combate contra a desigualdade e o descaso das classes dominantes que se julgam acima da lei, aparecem bem sintetizados nesta passagem. São trechos de um pequeno texto de um compositor de funk muito considerado em seu meio, e que demonstra possuir um olhar crítico, sensível e acurado sobre a realidade que o cerca. Novaes defende que "as reflexões de Praga e de outros MCs têm como foco principal o dia a dia dos favelados, dos bandidos e como tudo isso está imbricado no cotidiano da guerra" (NOVAES, 2016, p. 82). O nome do texto é "A Guerra".

Não existe violência mais cruel que a miséria, e tudo isso é reflexo de uma política malconduzida. Diante dessa negligência admite-se uma grande possibilidade de crimes, e em contrapartida uma polícia que é treinada para ser violenta e letal, mal remunerada e de fuzil na mão, pronta pra abater qualquer um que infrinja a lei que ela própria não respeita ou sequer conhece, numa democracia em que não se tem liberdade para fazer escolhas, onde as drogas lícitas são as drogas que mais destroem famílias (alcooolismo), onde os tabus estão acima das prioridades e as autoridades estão acima das leis. (PRAGA apud NOVAES, 2016, p. 83)

O funk proibidão, e o funk de maneira geral, dá voz a uma parcela da população que é marginalizada e por isso enfrenta um árduo, constante e violento processo de silenciamento, e "a perseguição não é motivada, claro está, pela reelaboração estética de elementos como violência, corrupção policial, etc. O problema parece residir em quem produz essas narrativas" (NOVAES, p. 94). O favelado expõe sua própria realidade, e transformando-a em arte, ainda é assustador demais para uma sociedade acostumada a privilégios elitistas herdados de um passado escravocrata que não se extingue sem ações concretas, e que acredita que o escravizado não pode ser o dono da sua própria narrativa e expor sua condição, visando a justa mudança.

O proibidão é capaz de trazer à tona aquilo que "a mídia não mostra", de cantar o que é silêncio no discurso que se pretende hegemônico. Algumas contradições que os moradores de favela observam cotidianamente – corrupção policial, desigualdade econômica, o glamour e as auguras inerentes à "vida bandida" – são objetos de reflexão nestas músicas. (NOVAES, 2016, p. 97)

Uma nova forma de se ver aqueles rapazes, em sua maioria, que atuam no comércio ilegal de drogas tidas como ilícitas e que pertencem a classe dos que menos lucram com esse negócio ilegal, também é mencionada. Os varejistas de drogas ilícitas, como são descritos os traficantes das comunidades por este autor, aparecem como gente nas canções que narram partes de suas trajetórias de vida e este fato parece ser mais um ponto nevrálgico na motivação para a repressão ao funk proibidão e ao funk de uma forma mais ampla. As músicas escolhidas para compor o trabalho de Novaes e para ser seu objeto de pesquisa, são assim descritas.

As músicas elencadas até este momento denotam a amplitude das reflexões produzidas por estes compositores, mas também uma de suas características essenciais: elas não retiram dos bandidos sua “humanidade” e ressaltam a insuficiência das demarcações normativas estatais para dar conta destes sujeitos. (NOVAES, 2016, p. 55)

Analisando a tese de Paul Sneed, que realizou um trabalho longo (cinco anos) de imersão de campo na Rocinha (comunidade carioca), percebe-se também uma abordagem positiva sobre o tema já desde o início. A imensa desigualdade social que assola o país há tempos, aparece em primeiro plano e como sendo a real propulsora do aumento da violência.

Os bandidos que governam as favelas do Rio, e a cultura das favelas de maneira geral, não são nem revolucionários nem puramente consumistas, e também não são um 'poder paralelo' ao estado brasileiro. De uma forma importante, eles são uma extensão da ordem social vigente no Brasil, tanto economicamente quanto ideologicamente, mesmo que eles rejeitem essa autoridade estatal em um nível mais formal. Ao fim das contas, a revolta que proporcionou o surgimento da cultura do traficante de droga, e do funk proibidão que o glorifica, é uma superação da bruta disparidade econômica no Brasil e do espaço parcialmente alternativo e ideológico das favelas, nas quais os bandidos são construídos quase como reformadores messiânicos de uma corrente paternalista²⁰ (SNEED, 2003, p. x, tradução minha).

Esse estudioso estrangeiro consegue exprimir as muitas facetas que envolvem o desenvolvimento desta criação artística e aproxima-se do tema da violência de forma cautelosa, evitando assim julgamentos desumanizados, mas sem se privar de mostrar pontos que são negativos. É impossível tratar deste assunto sem se referir à sociedade como um todo, e as muitas maneiras como certas barreiras sociais são mantidas e, em alguns casos, até

²⁰ The bandits that govern Rio’s favelas, and the culture of favelas in general, are neither revolutionary nor purely consumerist, nor are they “parallel” to the Brazilian State. In important ways, they are an extension of the status quo order in Brazil, both economically and ideologically, even as they reject its authority on a formal level. In the end, the revolt that has given rise to the culture of drug trafficking, and the proibidão funk that glorifies it, is an outgrowth of the gross economic disparity in Brazil and the partially alternative ideological space of the favela in which the bandits are constructed as quasi-messianic reformers of a paternalistic order

mesmo desejadas. A exploração do homem pelo homem é um assunto muito antigo e urgente demais para ser ignorado. Todo padrão social que possa favorecer a perpetuação de tamanha exploração precisa ser mais bem analisado e avaliado, em prol do surgimento de uma sociedade mais igualitária, justa e humana.

Se levarmos em conta que toda criação cultural é uma eficiente porta-voz da sociedade onde surge, independentemente de ser aceita como tal ou não, a sociedade brasileira tem se mostrado cada vez mais claramente para o mundo, e o funk das comunidades tem se tornado cada vez mais a sua trilha sonora.

Em 2002, o funk carioca foi descrito em Nova Yorque como, 'talvez a cena dançante mais controversa do mundo...' Mais tarde naquele ano o Washington Post também reportou que: 'Os bailes funk do Rio são panteões de prazer e violência que ganharam reconhecimento internacional como a mais feroz cena urbana dançante mundial. O funk brasileiro - inspirado pelo som e pelo estilo do *gangsta rap* americano e do *hip hop* mas muito mais extremista que os dois- e os bailes aonde ele é tocado é ainda a mais controversa mania da maior nação da América Latina'²¹ (SNEED, 2003, p. ix, tradução minha)

O aspecto criativo e artístico também é mencionado e valorizado por este pesquisador.

Deve ser lembrado que esses textos são as produções artísticas individuais de pessoas que vivem na cultura das favelas e como tais são reflexos da criatividade individual de seus autores de uma maneira muito mais profunda do que eu seria capaz de descrever aqui²² (SNEED, 2003, p. xiii, tradução minha)

Outro ponto mencionado é o ambiente externo, tanto sonoro quanto físico, onde se produz o funk carioca, e conseqüentemente o funk proibidão, e que certamente influencia o resultado artístico final. Os variados motivos que parecem contribuir tanto para o alto volume ou para o uso de ruídos, quanto para o surgimento de uma possível glorificação de traficantes e facções criminosas por esses artistas, aparecem no texto de forma evidente.

Rocinha é um dos lugares mais populosos e barulhentos da Terra e permanece tristemente com falta de tratamento de esgoto adequado, água, eletricidade e recursos educacionais. A polícia pouco policia suas

²¹ In 2002, Rio's funk was described in the New York Times as, 'Perhaps the most controversial dance scene in the world...' Later that year the Washington Post also reported that: 'The 'funk balls' of Rio are pantheons of pleasure and violence that have gained international renown as the world's fiercest urban dance scene. Brazilian funk- inspired by the sounds and styles of American gangsta rap and hip-hop but far more extreme than either- and the balls where it is played are the most controversial craze yet in Latin America's largest nation'

²²It must also be remembered that these texts are the artistic productions of individual people living within the culture of favelas and as such the reflect the individual creativity of their authors in much more profound ways than I will be able to address here.

redondezas e ao invés disso os traficantes de drogas do Comando Vermelho, a maior organização criminosa do Rio, providenciam lei e ordem. A Rocinha tem sido uma das mais importantes comunidades para o movimento funk, ou *funk movement*, como ele é chamado²³ (SNEED, 2003, p. 3, tradução minha)

II.3 O papel da mídia na violência social

Parece muito evidente que é impossível analisar a sociedade brasileira sem mencionar o papel da mídia na criação de conceitos que vão ao encontro de seus próprios interesses e na perpetuação de estereótipos que determinam o direcionamento artístico daquilo que se considera cultura de massa.

Na sociedade brasileira, aonde a Rede Globo e seus agregados bombardeiam os espaços de cultura de massa com um constante fluxo de imagens e textos classistas, racistas e sexistas, é realmente raro encontrar um movimento cultural contra-hegemônico ou alternativo que tenha o impacto do funk²⁴ (SNEED, 2003, p. 5, tradução minha)

Essa realidade favorece a síndrome de apropriação/transformação enfrentado por toda cultura diaspórica desenvolvida no Brasil, em especial, e nas Américas de uma forma mais geral, desde praticamente o início da vinda forçada dos povos africanos para cá. E o autor segue afirmando que "além do mais, a persistente criminalização do funk pela mídia através dos anos tem ajudado na reprodução da mesma base ideológica para a discriminação contra os pobres do Rio²⁵" (SNEED, 2003, p. 6, tradução minha). Sua percepção acurada e humana sobre o assunto é bastante evidente com a afirmação de que "esse processo de criminalização é um sintoma do preconceito muito profundo e muito forte contra as favelas e seus residentes que tem prevalecido por todo o Brasil²⁶" (SNEED, p. 6, tradução minha).

Outro trabalho que traz uma abordagem social forte e que questiona bastante o papel da mídia hegemônica no processo de criação do que se conhece como cultura de massa, e na perpetuação do preconceito, é a tese de Adriana Carvalho Lopes (2010), que destacarei a

²³ Rocinha is one of the most crowded, noisy places on Earth and remains sadly lacking in adequate sewage, water, electricity and educational resources. Police do little policing in the neighborhood and instead the local drug-traffickers of the Comando Vermelho, the largest group of organized crime in Rio, provide law and order. Rocinha has always been one of the most important communities for the movimento funk, or funk movement, as it is called.

²⁴In Brazilian society, where the Globo network and its ilk bombard the spaces of mass culture with a constant flow of classist, racist and sexist texts and images, it is indeed rare to find a counter-hegemonic or alternative cultural movement that has the impact of funk

²⁵ furthermore, the persistent vilification of funk by the media throughout the years has aided in reproducing the same ideological basis for discrimination against Rio's poor.

²⁶ this process of vilification is a symptom of the very deep and very strong prejudice against favelas and their residents that has been prevalent throughout Brazil

partir de agora. Esta autora desenvolveu uma pesquisa bastante audaciosa e nos traz perspectivas elucidativas, que induzem a uma reflexão mais detalhada sobre alguns episódios tão controversos quanto famosos como, por exemplo, a morte do jornalista Tim Lopes (LOPES, 2010, p. 49). Sobre este caso, que foi muito decisivo no processo de marginalização do funk, novas e perturbadoras luzes são trazidas à tona.

Parece-me, então, que a mídia não problematizou, tampouco tratou com devida seriedade e honestidade a morte de Tim Lopes, mas só com uma suposta “verdade” – aquela ligada ao pensamento único que frequentemente é vendido pela mídia como ‘A História’ de um crime sensacional, na qual bandidos e mocinhos são quase sempre os mesmos. O caso Tim Lopes foi mais uma narrativa da mídia que explica a violência urbana de forma maniqueísta, situando os pobres sempre “do lado de lá” dessa dicotomia. (LOPES, 2010, p. 53)

Com a perspectiva dos dias atuais, onde se consegue perceber cada vez mais evidentemente como a nossa mídia corporativa funciona, especialmente depois do golpe de 2016, esse relato torna-se ainda mais impressionante. O assassinato deste jornalista foi fator crucial para que o endurecimento da criminalização contra o funk crescesse e se renovasse, culminando com a prisão de muitos artistas do mundo funk. Neste trecho, referindo-se ao livro do jornalista Mário Augusto Jakobskind, que se chama *Quem matou Tim Lopes*, escrito em 2003, e que aprofunda, questiona e problematiza a função do jornalismo investigativo, a autora atesta que:

Tudo isso é suprimido e os algozes tornam-se alvos tão fáceis: os bandidos favelados. E nessa construção, a cena ideal para o ato criminoso é óbvia: o local de diversão da população mais carente – o baile funk. A única versão que perpassará todo o caso e alimentará certa comoção nacional é a que não analisa; apenas repete estereótipos e clama por justiça – que nesse caso, é sinônimo de localização dos culpados e de sua respectiva punição. (LOPES, 2010, p. 51)

Esta análise demonstra também como certos preconceitos são renovados, visando sempre a supressão dos espaços onde produções culturais consideradas como marginais possam desenvolver-se, pois segundo ela, "não é por um acaso que nesse momento será ampliada e disseminada a relação entre funkeiro e traficante, mais especificamente a relação entre o funk que acontece nas favelas e o traficante." (LOPES, 2010, p. 54), e o culturalismo renova assim seu poder de controle sobre os grupos que deseja oprimir.

II.4 A lei 5.544/09, a conscientização e as dificuldades mercadológicas

A decretação da lei que "como resposta à pressão popular organizada pela APAFunk,

foi aprovada, na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, a Lei 5.544/09, reconhecendo o funk como cultura..." (LOPES, 2010, p. 108) é outro ponto de destaque neste trabalho e de aparente avanço para os artistas do funk. "Para MC Mano Teko, vice-presidente da APAfunk, a associação serviu como 'elo entre militantes de esquerda e os jovens das favelas, mas também como uma ligação entre diversos movimentos sociais que antes agiam de forma isolada'" (LOPES, 2010, p. 108), e esse elo favoreceu o processo de exigir e conseguir a aprovação da lei. Talvez esteja ainda em aberto as repostas à pergunta sobre quais benefícios a decretação mencionada acima possa estar trazendo aos funkeiros. Enquanto escrevia essa revisão, soube através de um jornal transmitido pela internet, o Seu Jornal da Rede TVT (edição de 08 de agosto de 2018), que o "passinho" virou patrimônio imaterial da cidade do Rio de Janeiro. O passinho é uma dança criada nas comunidades cariocas, que utiliza o funk carioca como base para seus movimentos, e tomar conhecimento deste fato enquanto escrevo essas linhas teve um sabor bastante especial.

Lopes (2010) participou ativamente para o desenvolvimento de um site chamado "Funk de Raiz", e declara que "desse modo, o site foi uma ferramenta fundamental para a politização do funk, mas também para a politização de minha pesquisa: o meu trabalho de campo transformou-se num tipo de militância no mundo funk." (LOPES, 2010, p. 100). Este site foi um marco no processo de conscientização do movimento funk, e deu origem posteriormente às rodas de funk, que eram rodas politizadas criadas para debater o universo funk e que tinham o objetivo de apoiar os funkeiros pioneiros, que enfrentam um processo de invisibilidade ditado pelo mercado consumista dentro do próprio meio.

Ela denuncia também as imposições comerciais em cima desses artistas, e até mesmo a forma como a tecnologia tem ajudado a criar uma música sem rosto, pois "no funk carioca, pouquíssimos são os artistas que se tornam "caras" conhecidas, mesmo que suas músicas tenham se transformado em grandes sucessos que atravessaram gerações." (LOPES, 2010, p. 96). Hoje em dia, entretanto, este cenário tem se alterado e são vários os artistas bem-sucedidos do mundo funk, muito embora a imposição comercial também se faça presente e este sucesso ainda pareça um tanto efêmero e quase sempre bastante contestado. Importante ressaltar que essa produção cultural esteve sempre ao largo dos investimentos públicos, não existem leis de incentivo ou patrocínios que abarquem esse universo sonoro e na maioria das vezes seus eventos dependem da liberação e da boa-vontade de um policial militar para que possam acontecer. Por isso mesmo, o funk carioca está totalmente entregue ao financiamento e gosto pessoal dos poucos empresários que trabalham com o estilo e que costumam explorar seus artistas, além de cercearem sua capacidade criativa. A entrevista com um desses poucos

empresários do mundo funk, o DJ Marlboro, que justifica uma lógica de exploração exercida por ele com a alegação de que também foi explorado por dois anos, também é outro ponto de destaque.

Nos bastidores do mundo funk, DJ Marlboro ocupa uma posição de dominação, pois ele é o maior produtor e empresário de funk carioca. Situado nesse lugar, ele justifica as suas ações pelas que sofreu: *eu fui dois anos explorado*. Numa lógica perversa, ele acaba reproduzindo as relações de exploração, pois, segundo ele, para um garoto de favela o pouco (100 reais por show) é muito! Ainda que o funk seja uma das principais culturas populares de massa do país, o posicionamento desse empresário mostra não só o abandono dessa prática musical pelo Estado, que poderia funcionar como uma espécie de assegurador das necessidades coletivas dos artistas, como também evidencia que esse mercado funkeiro acaba funcionando como uma frívola fórmula de homogeneização, ou como diz MC Leonardo, transforma o funk em uma monocultura." (LOPES, 2010, p. 95/96)

II.5 O sexismo, a mídia e o mercado

Outro ponto mencionado por muitos críticos do funk carioca é o forte sexismo presente em algumas de suas letras. Entretanto, foi a partir do surgimento do subgênero conhecido como funk sensual ou funk putaria, que as mulheres começaram a ampliar sua participação no movimento funk. Com o surgimento desta vertente, surge também uma crítica midiática forte alertando para o fato de que adolescentes estariam ficando grávidas ao participarem do que se chamou de "dança das cadeiras", como narra Caetano (2015), que escreveu sobre a funkeira carioca Valesca Popozuda, ao citar uma reportagem realizada pela *Folha de S. Paulo* em março de 2001.

De acordo com a reportagem 'ficam dispostas cadeiras onde os rapazes se sentam. Quando toca a música, as meninas - que devem estar usando saia e muitas vezes não estão de calcinha - dançam numa roda em volta dos assentos. No momento em que a música para, elas sentam-se no colo de quem estiver à sua frente, mesmo que não saibam quem é o rapaz'. A matéria, portanto, retrata um ambiente de grande 'promiscuidade' envolvendo as jovens frequentadoras dos bailes e, no final, através do depoimento de um funkeiro entrevistado, sugere que as músicas teriam relação com os casos relatados, diz o rapaz: as músicas hoje estão mais sensuais mesmo, não há dúvida. (CAETANO, 2015, p. 65)

Tanto Caetano quanto Lopes seguem desfilando várias reportagens em suas respectivas pesquisas, descrevendo com detalhes inúmeros casos de meninas que teriam engravidado em bailes funks, muito embora se observe "que as matérias não apontam locais onde esses eventos aconteceriam, tampouco quem seria esse grande contingente de jovens que estariam ficando grávidas ou contraindo doenças sexualmente transmissíveis." (LOPES, 2010, p. 49). O papel da mídia parece cada vez mais claro na construção do discurso de perpetuação

de um preconceito há muito estabelecido, "porque junto com a expansão do funk, cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical." (LOPES, p. 34). Lopes contesta o alardeado "feminismo funkeiro", reconhece as limitações em que as artistas de funk estão inseridas, com pouca ou nenhuma autonomia criativa e sendo guiadas por uma lógica consumista, e também que "o funk é tão misógino quanto outras práticas musicais – até mesmo aquelas ligadas a uma elite intelectual burguesa e, supostamente, branca. Portanto, o problema da violência de gênero não está no funk, mas na cultura brasileira de um modo geral" (LOPES, p. 131). A continuação de padrões há muito estabelecidos permanece mesmo com o aumento da presença feminina em cena, pois "as mulheres têm participado da cena funk atualizando a dicotomia 'virgem/puta' e, conseqüentemente, as relações de poder que naturalizam tais posições." (LOPES, p. 149). Ainda assim os pontos positivos estão presentes.

...essas jovens apropriam-se dos termos que interpelam e ferem o sujeito feminino: puta, piranha, cachorra, etc. Na performance das mulheres, quando esses termos são enunciados pelos sujeitos que deveriam silenciar, parece haver uma subversão das posições de gênero, já que esses termos deixam de ser totalmente negativos e passam a constituir a identidade de sujeitos femininos, que desafiam a autoridade e o poder masculinos no jogo da sedução (LOPES, 2010, p. 156).

A apropriação de termos depreciativos e a posterior transformação dos seus significados podem ser considerados como outra característica diaspórica da população negra. Sendo assim, a própria palavra "negro", por exemplo, que é uma denominação racial e por isso deveria ter um uso mais específico, aos moldes do que acontece com a palavra caucasiano ou branco, se transforma em expressões de grande importância e representatividade como o orgulho negro, o feminismo negro, a música negra. Esse processo de subversão do sentido que certas terminologias carregam, parece acontecer em diversos níveis entre os que são oprimidos socialmente, e quando "esses termos são enunciados pelos sujeitos que deveriam silenciar, parece haver uma subversão das posições de..." (LOPES, 2010 p. 156) poder também, e a palavra passa a desafiar as regras dos que a criaram. Dessa forma, quando uma mulher funkeira se auto-intitula "puta", "cachorra" ou "piranha", ela estaria subvertendo a intenção inicial para a qual essas mesmas expressões foram criadas, de depreciação da representatividade feminina, e passam a desafiar as pretensões de domínio masculinas.

II.6 A educação como agente transformador

A educação deveria servir de agente transformador ativo na quebra de preconceitos há muito instituídos nesta sociedade, e que de outra maneira podem até mesmo estar sujeitos a processos futuros bem mais agressivos. Entendemos que a música ensinada nas escolas estará sempre em uma desvantagem quantitativa em relação a música que é criada fora da escola, e seria bem pouco razoável exigir que o educador musical fosse capaz de ensinar todos os estilos musicais existentes, visto que "grande parte dos fazeres musicais contemporâneos praticados em nossa sociedade permanece ausente dos currículos" (COTRIM, 2015, p. 16). Mas no caso específico do funk carioca, desenvolvido nesta cidade e sendo o primeiro gênero musical eletrônico considerado genuinamente brasileiro, fato que já justificaria a sua presença nos currículos, além de ser uma música feita para dançar, a atração dos estudantes parece ser inevitável.

A questão da diversidade musical na educação brasileira é sintomática: parece que há um consenso sobre o tema que é reconhecido e ao qual é atribuído valor nos discursos acadêmicos, mas na prática pedagógica e curricular, poucas mudanças efetivas acontecem. (DÖRING, 2017, p. 30).

São muitos os relatos de professores de música dizendo o quanto seus alunos referem-se ao estilo mesmo que seja de uma forma pejorativa (OLIVEIRA, 2016). Quando a abordagem de algo que não se pode esconder é profundamente negativa, o preconceito ganha forças e perde-se um canal de transformação da sociedade desigual em que vivemos, levando-se em consideração que este seja o desejo de todas as pessoas conscientes do significado da palavra humano e envolvidas com a educação.

No que se refere a uma característica inerente aos próprios gêneros incluídos na história da evolução da música eletrônica, o funk carioca também retrata um longo percurso de preconceito, exclusão e perseguição institucional, política e social (MOUTINHO, 2017 p. 259).

Em meu trabalho de conclusão de curso de graduação, entrevistei três produtores de música eletrônica que afirmaram que o funk carioca pode ser considerado como sendo o primeiro gênero eletrônico brasileiro. Um desses produtores trabalha com um estilo eletrônico conhecido como *dub* e possui um coletivo bastante popular no *underground* musical carioca, o *Digital Dubs Sound System*. Ele foi o único dos produtores que entrevistei que já havia feito apresentações em escolas públicas do Rio e embora houvesse relatado que o volume era sempre um problema a ser solucionado com a direção da escola, relatou também o imenso interesse dos alunos com o estilo musical, ainda que este não fosse bem conhecido.

A gente fez algumas ações pequenas, pontuais, e... em geral uma reação muito boa todas as vezes que a gente fez. Não é um estilo musical famoso, popular, mas que a gente consegue facilmente contextualizar, mostrar como a importância, a influência dessa música em coisas que os estudantes conhecem, e a partir disso... bastante interesse a gente vê e desenvolveu muito bem, assim, as vezes em que a gente fez. (MPC em entrevista a autora, 2016, p. 22)

Na mesma pesquisa, um trecho que não foi publicado do depoimento dado a mim pelo DJ Machintal, que se autodenomina como DJ de hip-hop, destaca-se como uma das variadas formas de uso que os gêneros eletrônicos poderiam ter ao serem inseridos no ensino regular de música em escolas. Ele descreve como a cultura hip-hop ajudou a ampliar sua própria cultura musical, cultura essa que lhe parecia negada pelos meios formais de ensino da região em que vive, na Baixada Fluminense, mais especificamente em Nilópolis.

O hip-hop para mim teve a grande valia disso, assim, quando eu comecei a escutar as primeiras músicas, que eu tive acesso aos CDs originais, eu comecei a olhar os encartes e os encartes tinham o "sampleado um trecho, da música tal, do disco tal"... ...Eu ia descobrir a fonte. Às vezes, se você fosse muito mais, escavar muito mais, você descobria que a fonte era inspirada em fulana. E isso vai te fazendo mergulhar em um poço sem fundo, né?... Uma biblioteca musical! Você vai se instruindo. É a mesma coisa que leitura, né? Você lê um autor, esse autor cita, faz citações de alguém que inspirou ele, você vai buscar aquela inspiração por apreço por aquele a quem você está lendo. E isso vai ampliando o seu conhecimento.²⁷

Nessa monografia de conclusão de curso de graduação, busquei apresentar alguns desses gêneros e as entrevistas foram realizadas com produtores de música eletrônica diversas que não pertenciam ao universo do funk carioca. Todas as músicas apresentadas naquele trabalho podem ser trabalhadas na educação musical formal, muito embora algumas sejam desconhecidas do grande público, e conseqüentemente dos educadores.

II.7 Perspectiva histórico / midiática

Com o intuito de aumentar a capacidade reflexiva em torno do papel da mídia hegemônica na construção de certos estereótipos, trago trechos de um artigo bastante revelador acerca da repressão ao pandeiro. O artigo aborda o tema através de publicações de jornais de época, e embora traga também trechos de jornais mais progressista e que até recriminam algumas ações policiais, a maneira como os simpatizantes da cultura popular são tratados pelas forças de repressão do estado e como isso é naturalmente reproduzido pela

²⁷ Dj Machintal em depoimento à autora, durante entrevista para realização da pesquisa final de Graduação em 2016.

mídia, é bastante reveladora. A sustentação de uma constante e programada perpetuação do preconceito social e étnico no discurso midiático parece bastante evidente. Começaremos com uma matéria veiculada em 1928 pelo jornal liberal e barato (segundo o autor) Gazeta de Notícias.

O texto informa que Claudio Pfallzgraf, operário de 20 anos de idade, 'tocava pandeiro em companhia de diversos colegas, na estação de Bento Ribeiro, quando apareceram dois soldados. Depois de insultarem os que faziam parte do samba, os dois policiais agrediram a sabre Claudio, levando-o preso. A vítima, que sofreu ferimentos no parietal esquerdo, depois de medicada pela assistência, foi levada para a delegacia' (GAZETA DE NOTÍCIAS apud VIDILI, 2018, p. 540)

Neste outro trecho do artigo, onde o autor analisa uma matéria de 1910 do jornal Correio da Manhã, sobre o domingo da Festa da Penha daquele ano e comentando uma portaria baixada pela polícia reprimindo a capoeira e o samba, a fronteira ideológica da linha editorial do jornal aparece claramente.

A publicação, aqui, parece assumir posição dúbia: ao mesmo tempo em que aparentemente apoia a portaria policial que reprimia manifestações como o samba e a capoeira, não vê sentido em que a mesma seja utilizada contra o adufo (utilizado no texto, provavelmente, como sinônimo de pandeiro), quando ele se presta a acompanhar os 'inofensivos cateretês' (VIDILI, 2018, p. 538)

E percebe-se mais uma vez a síndrome de apropriação/revitalização que permeia toda produção cultural afro-americana. Neste caso, o pandeiro começa a tornar-se admissível acompanhando os "inofensivos cateretês", muito embora em um samba ou capoeira ainda fosse indesejável.

A religião afro-americana também tem sido alvo constante de discriminação até os dias de hoje, quando vimos surgir um acirramento de opiniões no país e várias notícias de depredação de terreiros estão presentes nos jornais brasileiros atuais. Referente a isso, Vidili (2018) traz uma outra matéria do Correio da Manhã que relata "... a existência de denúncias anônimas contra Custódia, 'preta velha' residente à rua do Catete, onde praticava feitiçaria, 'não deixando repousar os vizinhos, tal o barulho que fazia'. O delegado teria ido pessoalmente ao local verificar a veracidade dos fatos" (VIDILI, 2018, p. 541). E a matéria continua narrando que "a autoridade policial interrompeu a função religiosa e levou os participantes, assim como o pandeiro e outros objetos e oferendas, para a delegacia" (VIDILI, 2018, p. 541). Outra matéria de 1920 da Gazeta de Notícias retrata o tom fortemente racializado e discriminatório com que essas pessoas sempre foram tratadas. Mas, desta vez, o

desfecho é bastante curioso e revelador sobre qual tipo de gente compõe também as camadas mais baixas das instituições militares.

O comissário de polícia foi a um local próximo à estação de Madureira e interrompeu um 'grande candomblé' que ali funcionava. A reportagem tem tons surrealistas: 'A casa estava repleta de pretas que, em trajes de Eva (*sic*), dançavam sorridentes ao toque de um bombo e de um pandeiro'. Entrando rapidamente no recinto, o comissário as prendeu, bem como aos 'Adões' (*sic*). Segundo a reportagem, Arlindo dos Santos, 'o chefe do bando', também foi preso e, na prisão, 'prosseguiu no batuque', no que foi seguido pelos outros presos e depois pelos funcionários da delegacia; finalmente, o próprio comissário teria aderido e, 'de batuta em punho, regeu o 'pagode africano', que perdurou até tarde' (GAZETA DE NOTÍCIAS apud VIDILI, 2018, p. 542).

Como se pode perceber, a repressão a produção cultural afro-americana vem de longa data. Ela renova-se e parece sempre em busca de novos meios para perpetuar-se e continuar a determinar condutas preconceituosas pessoais e institucionalizadas.

II.8 Outros aspectos relevantes

Outros fatores poderiam ser elencados como determinantes para que o processo de invisibilidade da música eletrônica afro-americana dentro do contexto escolar, ocorra. A dificuldade de lidar com músicas que despertem o desejo de dançar de forma pouco convencional poderia ser mencionado também, e a dança sempre esteve ligada as manifestações culturais da diáspora africana. A movimentação do corpo, com coreografias transgressoras ou não, sempre pareceu desafiador em uma educação formal que se espelha no modelo europeu hegemônico. Se pensarmos que "é no corpo-vivido que se realiza o contato do sujeito com o mundo, contato que gera saber sobre o mundo e sobre o próprio sujeito, produz subjetividade, consciência de si" (FARIAS, 2015, p. 63), teremos o corpo como potente agente transformador da realidade que oprime e desnivela seres humanos em condição de desvantagem social. Através do corpo pode-se desafiar o poder estabelecido e, como vimos até aqui, a construção de certos preconceitos perpassa por jogos de poder na tentativa de silenciar o outro, especialmente aquele que desafia a condição imposta de opressão e resolve criar, dançar, cantar, tocar. Essa criação artística é a resposta poderosa que precisa ser abafada através de todos os meios possíveis, e caso mesmo assim essa voz se faça ouvir, é imperioso que se transforme em um simulacro de si, em um subproduto que segue a lógica consumista mercadológica e perca a sua força. Mas esse processo é sempre muito falho e as brechas inevitavelmente surgem.

...se a favela fosse gueto, as suas músicas não seriam transformadas (como sempre foram na história dessa cidade, basta lembrar do samba!) nas trilhas sonoras que as elites consomem avidamente. Se a favela fosse gueto, o funk não teria dominado os espaços economicamente mais abastados da cidade... (LOPES, 2010, p. 44).

Outro ponto de análise interessante, mas que não será aprofundado aqui, é o uso da tecnologia para criar uma música que desafiará a escrita musical formal, pois "essa 'música' não tem harmonia, não tem melodia, não tem ritmo, logo, não é música - quando as vanguardas musicais do século 20 procuraram superar essas noções ou negá-las." (PALOMBINI, 2013 p. 136). A música concreta experimental europeia desenvolvida a partir dos anos 40, que também desafia a escrita musical, já há muito estabeleceu-se no meio acadêmico, mas a produção musical eletrônica afro-americana diaspórica ainda parece longe de receber o mesmo tratamento.

Seus criadores não partiram de uma educação musical formal para fazer a música, mas inventaram-na por meio da prática dos recursos de um instrumental novo. Essa prática e suas descobertas resultaram no primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante. Isso não significa que ele não tenha história no Brasil e no mundo. No universo da chamada alta cultura, onde, diferentemente do funk, experimentalismo é sinônimo de impopularidade, suas técnicas foram descobertas e teorizadas pela música concreta de 1948. Mas não é a ela que ele se liga, e sim às tradições da diáspora africana. (PALOMBINI²⁸, 2016)

Conforme mencionado, o funk carioca faz parte de um espectro mais amplo de criações eletrônicas diaspóricas, desenvolvidas experimentalmente e com forte uso da tecnologia. Ele não é o único estilo com tais características, mas é especialmente relevante aqui por estarmos na cidade da qual é originário. Outros estilos musicais mencionados ainda não aparecem com a força do funk no imaginário dos alunos e professores cariocas, mas o processo de invisibilidade é semelhante, apenas um pouco menos consciente.

E esta revisão encerra-se alertando para a forte impressão de que a raiz do problema parece estar centrada exatamente no componente "afro" desta criação, mas alertamos também que existe um recado sendo transmitido, e esse recado afro-futurista continuará a soar em nossos ouvidos, e a demonstrar promissores componentes pedagógicos.

²⁸ Entrevista ao jornalista GG Albuquerque em 2016

<https://ggalbuquerque00.wixsite.com/ovolumemorto/single-post/2016/08/16/funk-como-prática-experimental-entrevista-com-o-musicólogo-carlos-palombini>

(Acesso em 11 de junho de 2019)

Capítulo III: Possibilidades Pedagógicas

A sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e de nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é a educação como prática da liberdade (HOOKS, 2017, p. 273)

A análise das possibilidades pedagógicas que os novos procedimentos de criação da música eletrônica afro-americana aparentam oferecer são parte fundamental desta pesquisa, pois pretendo demonstrar formas lúdicas de utilização desses procedimentos no contexto escolar. Essa busca visa ao enriquecimento de recursos para o ensino formal da música em escolas regulares e também a ampliação da capacidade do ensino de ser inclusivo e representativo de todas as esferas da sociedade à qual pertence.

Se em meu trabalho de conclusão de curso de Graduação, apresentei músicas eletrônicas diaspóricas que possuíam variados recursos pedagógicos passíveis de serem trabalhados em salas de aula, aqui desenvolvo uma análise um pouco mais detalhada dessas músicas e de algumas situações em que me foram pedidas em aula afim de contribuir para uma aproximação à esse universo sonoro e para profundas mudanças sociais.

Desde o impulso dos estudantes para terem coragem de expressar atração por um estilo musical que muitos deles, já nesta etapa jovem da vida, julgam como não música, desde a naturalidade com que isso ocorre, até a associação do estilo com a minha figura, incluídas reações por parte dos meus superiores na escola, tudo está bastante carregado de fortes simbologias socioculturais. E, principalmente, porque existe o lado de que falamos de situações desperdiçadas, de músicas que poderiam ter sido utilizadas pedagogicamente e não foram por enfrentarem resistência, trato de possibilidades pedagógicas não-utilizadas.

III.1 A música afro-americana, eletrônica ou não, e a sala de aula

Durante as aulas de saxofone que ministro em um colégio tradicional do Rio de Janeiro, cujo público alvo são as crianças do quarto ano fundamental e o objetivo é despertar o interesse dessas crianças para os instrumentos de sopro para futuramente formar uma banda de música escolar, comecei a sentir necessidade de ter uma melodia forte que prendesse a atenção dos alunos, e ao mesmo tempo respeitasse as limitações técnicas que crianças desta idade teriam, principalmente nas semanas iniciais. Percebi que os ataques de metal, aquelas melodias de ritmo acentuado e dinâmica sonora intensa e coesa, executadas por músicos de

sopro tocando juntos, ao mesmo tempo, e como se um somente fossem, eram naturalmente atraentes. Quem não saberia cantar o ataque de metal do sucesso “Do Leme ao Pontal”, de Tim Maia ou os metais de “I Feel Good”, de James Brown? E foram exatamente essas duas notas dos metais da canção de Brown que me socorreram naquelas semanas iniciais. A simplicidade e o poder desta melodia singular era algo que me encantava. Nunca havia pensado que meninos e meninas do quarto ano fundamental sucumbiriam ao me ouvirem cantar “I feel good...”, e parariam automaticamente toda a bagunça que invariavelmente faziam, e começariam a soprar seus instrumentos, a olhar-me ávidas, na espera do momento mágico do ataque "para rára rára rá". E eu me perguntava se seria a música em si, a simplicidade poderosa da melodia ou tudo isso que exercia aquele encanto até mesmo sobre meus alunos mais rebeldes. “I Feel Good” tornou-se minha principal ferramenta naquele ano inicial, enquanto buscava construir a minha prática. O grande hit clássico de Brown parecia ter sobrevivido ao tempo e exercia efeito sobre meus alunos de uma forma singular.

Conforme ia me aperfeiçoando nesses caminhos acadêmicos, ouvia muitos relatos de colegas profissionais de educação e amigos de turma (cursava Licenciatura em Música ao mesmo tempo em que trabalhava nessa escola). Diziam que as crianças queriam muito tocar funk carioca e esse fato era motivo de desagrado para eles. Em minha sala de aula, esses pedidos sempre voltavam a acontecer. Neste caso, ainda pesava o fato de eu ser uma professora negra em um colégio muito tradicional, e de os alunos associarem invariavelmente minha figura ao funk. Frequentemente via-me envolvida com essas questões, porém nunca conseguíamos realmente tocar tais músicas ou mesmo falar sobre elas de forma mais aberta, pois “sabe-se” que não são bem vistas.

Quando comecei a estagiar, pude observar que as crianças também pediam ao seu professor para tocar músicas do repertório do funk carioca, mas não eram atendidas, muito embora a escola fosse ideologicamente mais aberta do que aquela onde trabalhava, ao ponto de a experiência ser até possível. As crianças não conseguiam tocar essas canções, neste caso, porque o professor em questão não gostava do gênero. Curioso era que sempre que eu manifestava o meu apreço pelo funk carioca, era olhada com espanto tanto pelos alunos quanto por meus colegas.

III.1.1 Os educadores e a música eletrônica afro-americana

Atualmente penso que talvez a formação dos educadores precise começar a incluir um pouco de músicas desse universo sonoro eletrônico, músicas que causem estranheza. Referindo-se ao trabalho de Evan Tobias, Beltrame expressa bem essa ideia: “Sua

preocupação reside em como os cursos preparam jovens adultos para se tornarem educadores musicais neste contexto em que se pode criar músicas com ilimitados timbres virtuais, dispositivos móveis e/ou colaborar com músicos de diferentes localidades” (BELTRAME, 2016, p. 44).

De uma forma hipotética, imagino oficinas como a que Narita (2015) fez na Universidade de Brasília, inspirada no modelo pedagógico desenvolvido por Lucy Green, que propõe oferecer liberdade aos alunos para escolherem a música que querem trabalhar, e também deixá-los livres para ouvir e "tirar de ouvido" a música escolhida da forma como quiserem. Imagino aplicá-las em professores de música que "odeiem funk". Baseado nas práticas informais de músicos populares, ao início do projeto feito por Narita (2015), trabalhava-se com as músicas preferidas dos estudantes e com bastante liberdade, mas nas etapas posteriores é proposto um estilo que os estudantes "odeiem", para que tenham uma oportunidade de refletir sobre os detalhes de composição da música proposta, e talvez até reverem seus pontos de vista. Assim como Green, Narita defendia que "caso essa abordagem de aprendizagem informal tivesse sucesso com um estilo musical que os estudantes não gostassem, poderia ter sucesso com qualquer outro tipo de música" (NARITA, 2015, p. 64). Neste caso o estilo utilizado foi a música clássica, pelos motivos expostos acima, mas é possível imaginar o funk carioca em uma oficina similar com professores que o odeiem.

Em seu artigo, Green (2012) argumenta que existem "aspectos inerentes" à música, intrínsecos, e outros "delineados", referindo-se aos aspectos extramusicais que toda música carrega. Tendemos a ter valores positivos quando estamos familiarizados com a sintaxe musical apresentada, e "quando *delineações* correspondem, no nosso ponto de vista, a assuntos com os quais nos sentimos bem" (GREEN, 2012, p. 63 grifos da autora). Green alega que:

Ao contrário, experiências negativas relacionadas aos significados inerentes surgem quando não estamos familiarizados com o estilo musical, a ponto de não compreender o que está acontecendo na música e, portanto, considerar a sintaxe musical "chata" (que é como muitas crianças dizem se sentir em relação à música clássica). Respostas negativas às *delineações* ocorrem quando a música não é nossa; por exemplo, quando ela pertence a grupos sociais com os quais não nos identificamos (as crianças frequentemente dizem que "música clássica é para 'gente velha', 'gente esnobe' ou 'exibidos'"). A "alienação" musical ocorre quando respondemos negativamente a ambos os significados inerentes e delineados (GREEN, 2012, p. 63)

Por isso, uma dinâmica de escuta atenta aliada a uma análise informal dos detalhes apresentados será a tônica, para criar uma atmosfera de aproximação a um universo sonoro distinto, situado no contexto social de tudo o que foi colocado nesta pesquisa.

EXEMPLO I / QUE TIRO FOI ESSE - JOJO MARONTINI (2018)

"Que Tiro Foi Esse" JojoMaronttini

<https://www.youtube.com/watch?v=Qw4uBk7DOa8>

(Acessado em 28 de maio de 2019)

Esta música foi mencionada por alguns de meus alunos no início do ano letivo de 2018 de uma forma bastante inusitada. Nossas aulas de música sempre começam com a apresentação dos instrumentos que serão ensinados (saxofone, trompete e trombone), tocados pelos professores. Logo após essa etapa, dividimos a turma em três e eu sigo com os que experimentarão o saxofone, para fazermos a aula da semana. A escolha final de qual aluno tocará qual instrumento (e que permanecerá tocando até o final do ano), é feita após toda a turma ter experimentado os três instrumentos. Normalmente, a aula onde a escolha final será anunciada é tensa para os alunos, e o tempo para realmente sentir o instrumento que será escolhido é curto demais, apenas uma aula de cinquenta minutos que inclui aprender a colocar as mãos no instrumento, soprar e tocar uma sequência de notas. O processo para conseguir tirar o som de um instrumento de sopro é custoso. O saxofone possui uma palheta de bambu, o que desperta estranheza, e muitas crianças colocam a boca na boquilha do sax como se fosse um pirulito, mas na realidade elas precisam aprender a cobrir os dentes inferiores com o lábio e usar os dentes superiores em cima, levemente apoiados na boquilha. Determinado grupo de alunos, logo após ter aprendido a tirar os primeiros sons do saxofone, momento em que geralmente as crianças se surpreendem e vibram bastante, começaram a cantar espontaneamente: "Que tiro foi esse!". Sopravam o saxofone, "POH", continuavam: "Que tiro foi esse que tá um arraso", "Que tiro foi esse", "POH", etc. Essa letra começa a ser cantada no acento fraco do terceiro tempo, e o primeiro ataque feito com o saxofone pelas crianças caía no segundo tempo do compasso seguinte. Na volta do tema, essa situação se repetia. Foi bastante engraçado, logo todas as crianças queriam fazer o mesmo, e foi desta forma que os alunos iniciaram os pedidos para tocar funk carioca em minhas aulas de 2018, meses após o lançamento da música.

Jojo Todynho (como também é conhecida esta artista) possui uma figura marcante, mas também marcada por vários estereótipos que podem gerar preconceito. É uma mulher negra, bastante sexy, aparentemente com personalidade, e gorda. No início do clipe aparecem três personagens, todos negros, trabalhando em um escritório de luxo, o que visualmente já causa um certo estranhamento em uma sociedade como a nossa. Logo em seguida, todos decidem ir a um baile juntos para "causar" no local. Querem impressionar através das roupas, das atitudes e da dança. A canção fala disso. É possível que alguém mais conservador argumentasse que a dança é erótica demais para o ambiente escolar, mas nesse caso o argumento é questionável pois não existe uma menção sexual explícita. A cantora é extremamente sensual sem parecer vulgar, ao contrário, parece poderosa, ou para usar um termo atualizado, parece empoderada.

Este acontecimento poderia ter sido a descoberta perfeita de uma canção ideal para engajar crianças a darem o primeiro sopro no saxofone, um estímulo que também poderia ter favorecido ao treino de colocar a boca na boquilha, soprar, tirar e ainda cantar. Poderia também ter sido uma oportunidade de mostrar uma brasileira, carioca de periferia, que consegue driblar um sistema opressivo de padronização de beleza feminina e mostrar-se bem resolvida com o seu corpo, além de driblar o racismo estrutural.

Poderia ter sido uma excelente oportunidade, mas de uma forma indizível senti que seria melhor desperdiçar, pois exatamente por demonstrar apreciar músicas desse universo sonoro, já havia escutado o meu superior dizer em alto e bom som a um aluno meu mais empolgado, na frente de toda a turma, que ele "não queria contato com o lado escuro da cultura" e esse fato foi fundamental para a minha decisão de pesquisar um pouco mais sobre a música eletrônica diaspórica. O desfecho do dia deste comentário foi igualmente curioso, pois o "aluno ousado", a quem a reprimenda (que na verdade era direcionada a mim) foi feita, teve ainda a lucidez de dizer, quando estávamos de volta em nossa sala para guardar o instrumento: "Que loucura, não é? É somente uma música!". Uma criança de uns 11 anos. Foi realmente uma lição e tanto. O funk que meu aluno "ousou" pedir nessa ocasião chama-se "Baile de favela", do MC João, e foi usado em meu trabalho de conclusão de curso, pelo fato de as crianças terem insistido em tocá-lo e continuarem a fazê-lo até hoje (OLIVERA, 2016, p. 25).

A batida e todo o arranjo de "Que tiro foi esse" têm um pouco da sonoridade do tecnobrega de Belém do Pará, já mencionado anteriormente, misturado ao funk carioca, e isso também parece ser um atrativo extra. A sensação é de um estilo um tanto híbrido, que não

analisarei aqui. A letra é provocativa, convida a "sambar na cara da inimiga" e a "desfile com as amigas", no sentido de mostrar-se bem e curtindo o próprio visual. A música possui ainda uma frase marcante de teclado com som de instrumento de sopro, que a julgar pelo tamanho da empolgação que os alunos demonstram nestes momentos, provavelmente seria aprendida avidamente por eles. Adaptações poderiam ser feitas na linha melódica da frase, para facilitar a execução dos alunos em estágio inicial.

Até mesmo a letra pode ser readaptada sem que o estilo perca suas características, muito ao contrário. Paródias são comuns no universo funk. Apresento aqui duas paródias feitas sobre este tema, que podem soar bastante atraentes para algumas crianças e adolescentes. A primeira é feita em cima da história de uma família que descobre que o valor da conta de luz está muito elevado, e a segunda, sobre uma mãe que precisa trabalhar e quer que o filho lave a louça, quando este deseja jogar bola.

Paródia I

<https://www.youtube.com/watch?v=7pKR4a4hdmY>

(Acessado em 01/06/2019)

Paródia II

<https://www.youtube.com/watch?v=ZwhPR5-wBb8>

(Acessado em 01/06/2019)

III.2 A criação eletrônica como instrumento pedagógico

As composições eletrônicas possuem sons que são bastante apelativos para as gerações mais jovens, por fazerem parte do universo sonoro contemporâneo (como sons de vídeo *games*, celulares ou ruídos diversos). Talvez isso possa ser considerado como um dos variados fatores que fazem com que os alunos insistam em pedir canções que, já sabem, serão malvistas ou até rechaçadas. Essa constatação me levou a questionar o motivo de um determinado tipo de música não ser aceito pelas coordenações, direções e até pais de alunos para ser utilizado no contexto formal de ensino.

O elemento eletrônico tem se tornado cada vez mais presente na música atual. Essas novas influências eletrônicas carregam consigo novas formas de se pensar, transmitir, criar e produzir uma parte expressiva da música que ouvimos hoje. Seguindo essa linha de raciocínio, é de se supor que essas novas formas de produção musical, as produções musicais

eletrônicas, possuem também uma linguagem própria, e, conseqüentemente, aparentam possuir uma pedagogia própria, muito acessível e direta, assim como o seu resultado sonoro.

III.2.1 A música acusticamente eletrônica

A proposta aqui seria uma disposição para a escuta atenta de algumas composições eletrônicas, com o objetivo de analisar os seus muitos elementos, e talvez até mesmo reproduzi-los acusticamente. Certamente que quando se reproduz uma música eletrônica de maneira acústica, o efeito será a transformação de tal música em algo distante sonoramente do original, mas ao mesmo tempo pode-se também gerar uma aproximação ao estilo.

Para reproduzir acusticamente uma música eletrônica, é preciso prestar atenção aos seus detalhes e selecionar entre os que se destacam, aqueles mais possíveis no universo acústico. Essa disposição pedagógica pode ampliar a interação com o universo eletrônico de forma muito direta, e conseqüentemente, a interação com as composições eletrônicas afro-americanas, músicas com características bastante percussivas na maioria das vezes, e a referência a percussão neste caso é terminológica e nunca qualitativa, com harmonias simples e que se repetem, visando o efeito do transe tão presente em manifestações culturais diaspóricas, e que podem ser grafadas ou imaginadas ritmicamente, com uso abundante do corpo como percussão e de variados instrumentos, entre eles, muito especialmente, a voz.

EXEMPLO II / O Passinho do Faraó - MC Bin Laden (2014)

"Passinho do Faraó" Mc Bin Laden (versão oficial)

<https://www.youtube.com/watch?v=S47j20reO-A>

(Acessado em 17/04/2019)

EXEMPLO III / O faraó saiu da tumba - MC Bin Laden (2014)

"O faraó saiu da tumba" Mc Bin Laden (versão acústica)

<https://www.youtube.com/watch?v=acfdsFxVyj8&t=72s>

(Acessado em 17/04/2019)

Esta composição possui características bastante interessantes, ao mesmo tempo em que não apresenta referências ao sexo ou a violência, que invariavelmente induzem a rejeição e ao desconforto quanto ao uso do estilo no ambiente escolar. Seu compositor é conhecido como MC Bin Laden, e já foi alvo de pedidos insistentes por parte dos meus alunos como opção de repertório escolar para nossas aulas. Seu hit "Tá tranquilo, tá favorável" foi citado em minha monografia por esse motivo. Dessa vez, deste mesmo MC, selecionei uma música

que, como Palombini coloca, apresenta-se como "um caso sui generis de uma espécie de humor que, embora não raro no funk, se vê levado aqui aos extremos do surreal, do onírico, do dadaísta, do metafísico (no sentido da pintura metafísica) (PALOMBINI²⁹, 2016), e que consegue ser tão inusitada que "não há sequer passinho, e isso faz sentido". Passinho é um estilo de dança criado nas comunidades cariocas, e foi mencionado aqui no capítulo II.4.

Esse MC frequentemente tem lançado seus clipes em 2 versões, uma mais produzida, em estúdio ou locação, e outra de maneira simples, mostrando mais obviamente que muitos dos sons reproduzidos em sua base com todos os efeitos que a música eletrônica costuma utilizar, são na realidade sons feitos por seus amigos participantes, seja com a voz, com o corpo ou algum outro elemento. Fica mais compreensível os variados motivos que fazem com que todo esse universo musical possa parecer irresistivelmente atraente para algumas pessoas jovens, pelo caráter musical acessível, próximo e informal que o estilo proporciona, e pelas músicas serem estruturadas com praticamente variados sons distribuídos de forma percussiva. Transparecem certos aspectos tribais, mas um tribal futurista, eletrônico, e uma certa aura de música infantil, mas que ao mesmo tempo instiga e causa desconforto.

O exemplo III dá acesso a uma versão acústica da música, e as variantes rítmicas, que farão parte da base eletrônica da versão oficial, aparecem de forma bastante evidente, facilitando sua reprodução com crianças, por exemplo. O nome também é alterado, e temos "O faraó saiu da tumba", clipe não oficial lançado pelo próprio artista. O exemplo II apresenta a versão oficial da canção "Passinho do Faraó", já com a base eletrônica incluída e o áudio visual melhor produzido de uma forma geral.

A música começa com um rapaz cantando "tumba, tumba" no primeiro e no terceiro tempo, e a letra "o faraó saiu da tumba" entra no segundo tempo do compasso quaternário. O MC ainda canta "mão no queixo, mão no queixo" antes de subir a dinâmica com o refrão "tó, tó, tó, tó é o passinho do faraó", quando um menino que participa da estrutura musical inicia outra variante rítmica com um som gutural parecido com o de uma cuíca, emitida em contratempo no início e a tempo no último desenho. Quando se ouve a versão oficial, percebe-se que essa cuíca gutural emitida pelo menino no clipe e que faz parte do desenho rítmico da base, é bastante característico do estilo. Durante a execução da música, é possível sentir sua "percussividade", os mesmos tambores africanos de outrora, mas dessa vez

²⁹ Em entrevista ao jornalista GG Albuquerque em 2016

<https://ggalbuquerque00.wixsite.com/ovolumemorto/single-post/2016/08/16/funk-como-prática-experimental-entrevista-com-o-musicólogo-carlos-palombini>

(Acesso em 11 de junho de 2019)

tambores afro-futuristas que compõem a "estrutura rizomórfica, fractal, uma formação transcultural internacional"³⁰ (ESHUN, 1998, p. 00[-006]).

A dança é um adicional aqui, pois o clipe é cheio de movimentos marcados feitos de forma satírica, de maneira que fica fácil imaginar como seria divertido, improvisado e ao mesmo tempo enriquecedor, reproduzir alguns desses movimentos, de forma bem marcada com o ritmo da música, em uma aula com crianças. Talvez o fato de se estar brincando com a figura de um faraó, e o associando com a ideia de uma múmia que acabou de sair da tumba, possa ser motivo de crítica por parte de alguns setores do sistema educacional, mas na realidade todo faraó embalsamado é também uma múmia. A sátira do clipe parece bastante catalizadora para uma aula de música em uma escola regular, e dessa forma, o contratempo executado pelo menino que faz o som de cuíca gutural poderia ser assimilado de uma forma mais fluida pelos alunos. Qualquer professor sabe da dificuldade em se ensinar ritmos com contratempos em aulas de música para crianças em escolas regulares, seja pelo tamanho das turmas, pela abordagem utilizada pelo docente ou pela variedade de público, que pode inclusive conter alguns alunos que estão "certos de que não gostam de música", ou mesmo que "odeiem música".

Ao mesmo tempo, ao se trabalhar uma música como essa em um contexto mais formal, coloca-se o assunto "comunidade", "periferia", "subúrbio" dentro da escola, e cria-se a possibilidade do debate e pesquisa sobre demandas sociais reais e importantes, mas acima de tudo, mostra-se também todo o potencial criativo desta camada da população. Através da valorização das produções artísticas das camadas populares, é possível combater o processo de invisibilidade sociocultural que esses setores estão sujeitos. Um ensino de música orientado dessa maneira, poderia gerar uma análise sociológica mais realista sobre o contexto aonde essas expressões são criadas, e estaria agindo para a desconstrução de um culturalismo estrutural que parece ainda ser a norma vigente em nossa sociedade.

Pela minha própria experiência enquanto aluna e enquanto pessoa em um país essencialmente racista como o Brasil, posso afirmar que "uma tentativa sincera, embora imperfeita, de interrupção da opressão dos outros geralmente é melhor do que nenhuma tentativa"³¹ (TATUM, 1997, p. 132)

³⁰ "... a 'rhizomorphic, fractal structure', a 'transcultural, international formation'".

³¹ ... a sincere, though imperfect, attempt to interrupt the oppression of others is usually better than no attempt at all

III.2.2 A identidade racial e o racismo

As crianças costumam manifestar desde muito cedo suas percepções étnicas e sociais do mundo, claro que sem o poder de reflexão e argumentação de um adulto, mas muito à maneira delas, os sinais são transmitidos. Tatum (1997), psicóloga PhD norte-americana especialista em desenvolvimento da identidade racial em jovens e crianças, em seu livro chamado *"Why are all the black kids sitting together in the cafeteria"*, descreve o momento em que seu filho de apenas 3 anos, expressa sua percepção étnica do mundo (TATUM, p. 33), momento que muitas vezes gera um certo embaraço para os adultos envolvidos. Ela defende que temas étnicos deveriam estar presentes nos currículos escolares desde os anos iniciais até o ensino superior, pois crescemos todos pautados por conceitos preconceituosos e para que os possamos vencer, é necessário um esforço constante e coletivo.

A educação musical possui um papel muito importante nesse processo de conscientização étnica social visando o enfraquecimento e a superação do preconceito e seus desdobramentos na sociedade, pois a música penetra nossos ouvidos de formas inusitadas e arrebatadoras, e muitas vezes é impossível "não ouvir" simplesmente.

EXEMPLO IV / COTA NÃO É ESMOLA - BIA FERREIRA (2018)

"Cota Não é Esmola" Bia Ferreira

<https://www.youtube.com/watch?v=QcQIaoHajoM>

(Acessado em 23 de maio de 2019)

A música "Cota Não é Esmola", de Bia Ferreira, possui uma letra potente e está inserida em um contexto musical conhecido como música popular brasileira, a MPB, mas com uma forte influência hip-hop. Esta cantora, compositora e instrumentista diversificada, é uma artista talentosa, que canta uma letra forte e direta, que daria um excelente debate em sala de aula, obviamente que necessitando ser bem conduzido por um professor sensível a realidade dura de que nos fala a canção, pois o assunto da letra é atual e o potencial de engajar os alunos na reflexão sobre o tema parece grande. O vídeo é acústico, com a compositora se acompanhando ao violão, mas o estilo hip-hop é completamente evidente, pois o jorro das palavras fortes, cantadas como quem fala, sobre um padrão rítmico harmônico que praticamente se repete por toda música, já o caracterizam.

EXEMPLO V / MENINA PRETINHA - MC SOFFIA (2016)

"Menina Pretinha" Mc Soffia

<https://www.youtube.com/watch?v=i6M4LaEuIEk>

(Acessado em 23 de maio de 2019)

Esta MC é bastante jovem, filha de uma ativista do movimento negro, participou desde muito cedo de muitas rodas de debates, levada por sua mãe³². A postura ideológica firme da menina chama bastante a atenção nesse vídeo, escrito e gravado quando ela tinha 11 anos. Hoje ela tem 15 anos, e continua cantando e compondo. O poder que uma mensagem como a desta música, transmitida por uma criança, poderia ter entre jovens estudantes, é algo que talvez até assuste coordenações e direções escolares. Seria talvez necessário um debate grande, pois muito provavelmente haveria reação, tanto positiva quanto negativa, por parte das crianças brancas, pouco acostumadas que estão a darem uma atenção específica as crianças negras e muito menos a valorizar sua aparência, e a letra fala exatamente disso. Além do mais, "porque representam a norma social, os brancos podem facilmente atingir a idade adulta sem pensar muito sobre o seu grupo racial³³" (TATUM, 1997, p. 93) e o combate ao racismo torna-se muito mais difícil dessa maneira, pois ele permanece subsistindo em um nível quase inconsciente. A música tem demonstrado ter poder suficiente para alterar esse estado de coisas, mas é preciso permitir que tal mudança de paradigma aconteça.

III.2.3 O contexto histórico e o arrebatamento

Mas não se preocupe meu amigo
 Com os horrores que eu te digo
 Isto é somente uma canção
 A vida é realmente diferente, quer dizer,
 Ao vivo é muito pior
 (BELCHIOR, *Eu sou apenas um rapaz latino-americano*)

³² Informações coletadas em: https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Soffia (Acessado em 04 de junho de 2019)

³³ Because they represent the societal norm, Whites can easily reach adulthood without thinking much about their racial group

Outra possibilidade pedagógica é analisar o aspecto histórico de muitas dessas músicas, que podem ser tocadas para exemplificar a evolução do gênero através do tempo, desde sua origem até os sons mais atuais. Como se trata de música cujo surgimento ainda é considerado recente, essa abordagem pode ser muito eficiente com alunos um pouco mais velhos, do Ensino Fundamental II em diante, por exemplo, ou mesmo com o Ensino Médio. O contexto social no qual determinadas expressões artísticas são criadas seria um ponto importante em uma aula com essa temática histórica, mas favorecendo sempre um viés humanista, que busque realmente agregar o diferente, agregar aquilo "que vem lá deles", visando sempre a superação da desigualdade social e a valorização artística dos setores sociais menos favorecidos.

Também existe a necessidade de uma discussão mais ampla sobre qual conceito de música a ser usado nesse novo cenário do ensino de música e das leis que abordam culturas étnicas: pois, músicas e contextos musicais, há muitos, mas também visões diferentes sobre eles, em geral carregadas de ideologias (LUHNING, 2015, p. 2)

Relacionar o ensino da história da música com o ensino da história da cultura hip-hop no mundo e sua influência na música mundial poderia gerar uma aula extensa. O ensino da história do *funk* relacionada ao surgimento do funk carioca, por exemplo, sob uma ótica sociológica e musical, que promovesse a superação, e acima de tudo a visibilidade, das diferenças e desigualdades sociais. E visibilidade também para a resposta artística criativa e poderosa que aqueles em condição de extrema opressão, aqueles que vivem em lugares onde o único braço do Estado que se faz visivelmente presente, muitas vezes, é o militar. Essas pessoas são capazes de produzir, de reinventar e desafiar a narrativa oficial, e com uso de tecnologia, situando-se de uma forma extremamente atual no cenário musical, ou mesmo educacional pois acreditamos que "as vezes uma nova tecnologia, não uma filosofia ou uma disciplina emergente, fará surgir novas abordagens musicais"³⁴ (SEEGER, 2013, p. 88)

O conceito de práxis sonora favorece bastante o que vem sendo defendido aqui, e vai ao encontro da urgência em se construir "um amanhã de convivência mais generosa e harmoniosa entre as distintas sonoridades humanas" (ARAÚJO, 2013, p. 10). O estranhamento é social, muitas dessas letras denunciam situações que a classe dominante

³⁴ Sometimes a new technology, not a philosophy or emerging discipline, encourages new approaches to music.

preferiria ver silenciadas, e a educação musical possui uma ferramenta eficiente de reflexão sobre variados aspectos que acarretam muitos dos males sociais que vivemos.

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. (ARAÚJO, 2013, p. 8)

EXEMPLO VI / JESUS CHOROU - RACIONAIS MC'S (2002)

"Até Jesus Chorou" Racionais Mc's

<https://www.youtube.com/watch?v=-2Cie49l0WE>

(Acessado em 01 de junho de 2019)

Este grupo é considerado como um dos melhores grupos de rap do país e são referência no gênero. Formado em 1988 e originários de um bairro periférico de São Paulo chamado Capão Redondo, aonde residem até os dias atuais, mesmo depois de terem atingido muita fama, sua música é bastante politizada e busca ampliar a consciência daqueles que vivem em situação de opressão social. A música selecionada foi lançada em 2002, e neste clipe é feita em homenagem a um outro rapper também bastante conhecido chamado Sabotage, que foi assassinado pela polícia em 2003. Mano Brown (rapper dos Racionais) e Sabotage eram muito amigos e a música transformou-se em um hino/homenagem após o cruel assassinato do músico, pois "até Jesus chorou lágrimas".

A história é sobre a vida deles, rappers famosos, mas que preferem manter-se vivendo em seus lugares de origem, e sobre toda uma série de conflitos que uma situação como essa acarreta. Todo engajamento político aparece nos versos "Amo minha raça, luto pela cor / O que quer que eu faça é por nós, por amor/ Não entende o que eu sou, não entende o que eu faço / Não entende a dor e a lágrima do palhaço", e o sofrimento e a sensibilidade estão presentes em toda poesia, como quando ele narra os motivos de querer ser livre e suave como o vento porque "De que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável? / O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável", mas logo um companheiro de grupo o alerta: "(É quente)"

E Mano Brown segue narrando o que seria talvez uma crise de identidade e afirma: "O que fazer quando a fortaleza tremeu". A figura da mãe, assim como a de um pastor, é mencionada, expondo o conflito de uma geração anterior já muito amargurada por tantas

frustações e até encorajando o filho a abandonar a luta por direitos e igualdade: "Os próprios pretos nem tá nem aí com isso não". E a música conclui com um refrão marcante que diz que a "Humanidade é má e até Jesus chorou, lágrimas", e também com esses versos: "Eu sei, você sabe o que é frustração / Máquina de fazer vilão".

Este vídeo clipe selecionado é ao vivo e por isso mesmo especialmente emocionante, consegue-se ter uma dimensão exata dos muitos significados que um show dessa banda apresenta. Muitas pessoas aglomeram-se no palco e isso faz parte dos códigos de conduta do grupo, que quase sempre levam muitas pessoas de comunidade para seus shows, fretando ônibus e permitindo uma lotação além da máxima. Os amigos misturam-se com os artistas no palco e é bastante difícil identificar quem é quem. O comportamento dos MC's, assim como o da plateia, também são reveladores e abrem muitas janelas no pensamento.

Quem por acaso já teve a chance de assistir a um show desta banda ao vivo, de preferência em alguma comunidade periférica, aonde um evento como esse normalmente é gratuito, saberá identificar a quais janelas me refiro. A banda é famosa por procurar periferias das cidades aonde se apresenta para tocar de graça, em um show completamente fora do roteiro oficial, em que somente os "entendidos" sabem quando e como acontecerá. O horário desses eventos alternativos é incerto, mas dificilmente o show começará antes das duas da manhã, ou mesmo três. A mensagem é direcionada aos moradores de comunidade, sem atravessadores, e eles reconhecem o que estão ouvindo e sinalizam esse reconhecimento. Esses shows costumam ser verdadeiros acontecimentos sociais e são realizados em comunidades que possuem uma quadra não-oficial, que nunca é a mesma quadra aonde aconteceria um ensaio de escola de samba por exemplo, ou qualquer outro evento oficial.

EXEMPLO VII / DIÁRIO DE UM DETENTO - MC'S RACIONAIS (1997)

"Diário de um Detento" Racionais Mc's

<https://www.youtube.com/watch?v=er-bYI9-3hM>

(Acessado em 01 de junho de 2019)

Em 2018, o álbum da banda chamado "Sobrevivendo no Inferno" de 1997, foi selecionado como material para vestibular de 2020 da Unicamp³⁵. É o segundo álbum desta já longeva banda e é considerado como um clássico do hip-hop nacional. Selecionei o clipe da música "Diário de um detento", que é baseado no diário real de um detento, do extinto

³⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Racionais_MC%27s (Acessado em 01 de junho de 2019)

presídio do Carandirú, chamado Jocenir Prado. O clipe é forte mas tão necessário para que mentes jovens sejam arrebatadas e possam desejar, enfim, construir um país em que o sistema penitenciário seja mais justo e humano e a política de segurança pública mais realista. Um sistema que vise a recuperação ao invés da destruição dos valores de um ser humano.

No clipe, inclusive, aparece uma cena aonde os presos lincham um outro preso, considerado como estuprador. Esta cena expressa um comentário que é frequentemente escutado quando se noticia casos de estupro em nosso país, que diz que os presos farão justiça e lincharão o estuprador inconveniente que porventura venha a ser preso, e que isso é a "lei dos presídios". O grande problema, ao meu ver, é que ninguém parece realmente se importar com o grau de barbárie que tal realidade expõe, parece mesmo existir um acordo tácito entre os diversos segmentos sociais, acordo oculto, já que a descrença no sistema judiciário parece ter sempre existido no país.

Por tudo isso, apresentar uma música como esta em sala de aula, para crianças e jovens, com o intuito de assistir o clipe, debater, descobrir formas de reproduzir sua sonoridade com os recursos disponíveis, assim como aprender a letra e a melhor maneira de cantar, deveria ser considerado uma atividade pedagógica de alto valor construtivo pela direção das escolas regulares, pois agregaria pesquisa, debate de ideias, exposição de circunstâncias sociais extremamente injustas e música.

EXEMPLO VIII / HISTÓRIA DE TITO - MC's CIDINHO E DOCA (2007)

"História de Tito" - MC's Cidinho e Doca

<https://www.youtube.com/watch?v=cV9mUoZYen4>

(Acesso em 06 de junho)

Embora esta dupla de MC's tenha atingido fama nacional com a música-hino "Rap da Felicidade", é difícil encontrar referências sobre eles na internet, mas consegui descobrir que o DJ da faixa se chama Cláudio. A música é considerada como funk consciente, da antiga, mas é também considerado como um tipo de proibidão, pois humaniza a visão que se tem dos bandidos de comunidade, os traficantes de droga, que chamamos aqui de varejistas de substâncias ilícitas (NOVAES, 2016).

A letra é bastante tocante e, como os próprios autores denominam, é uma história de vida. Aqueles que por acaso já tenham vivenciado o afastamento de algum ente querido em circunstâncias parecidas com a do personagem, se identificarão imediatamente com a música. Mas mesmo aqueles a quem a vida preservou de experiências desta natureza, saberão

identificar uma realidade despedaçada, desesperadora, clara e muito manipulada pelos meios de comunicação vigentes. A figura da mãe e da avó estão presentes "pediu desculpa a mãe, diz pra vó que eu gosto muito dela", assim como a infância difícil "era maltratado em casa mas aguentava firme". A referência a uma lei que nunca existiu para pessoas nesta condição social, também aparece, assim como a idealização de ter se tornado um "soldado da favela" e que precisa defendê-la "Agora é assim / A lei não funciona mais com Tito / Está sobrevivendo do perigo / ... / Mas virei soldado da favela / E ela tenho que defender". Essa defesa da comunidade em que se vive está sempre muito presente em letras desse estilo musical, e pode ser vista talvez como uma reação ao braço militar do Estado, que é o que mais incisiva e agressivamente se faz presente nestes territórios da cidade, assim como simboliza também uma característica diaspórica.

As crianças sensibilizam-se muito rapidamente com letras de música, e estão sempre atentas as histórias que elas narram. Em 2016, no auge do processo do golpe que terminou por derrubar a então presidente Dilma, dei a sugestão de tocarmos "Asa Branca", um clássico de Luís Gonzaga, na festa junina da escola. Adaptações precisariam ser feitas, mas a música era perfeita e assim fizemos. A letra foi explicada detalhadamente, e as crianças ficaram um tanto indignadas pelo fato do autor haver "abandonado a Rosinha lá!", em um lugar com tantas dificuldades, referindo-se a parte da letra que diz "Entonce eu disse / Adeus Rosinha / Guarda contigo / Meu coração". Explicamos então, que pessoas nesta condição, muitas vezes fogem com a roupa do corpo em um pau-de-arara, e mostramos uma foto de para que eles entendessem a gravidade da situação, que aquela não era uma viagem agradável como a que eles costumavam fazer. Então, um aluno disse, inicialmente em voz baixa "o Lula veio em um pau de arara!". Nessa época, mencionar os nomes Lula ou Dilma por lá, era algo que podia acarretar problemas, os ânimos estavam acirrados e as crianças atentas, por isso fingimos que não havíamos escutado. Mas o menino repetiu, mais alto "o Lula veio em um pau de arara!". Então eu disse "sim, é verdade, e essa é uma situação muito difícil mesmo, necessita coragem e precisamos reconhecer isso! E por isso a Rosinha não conseguiu viajar!". O assunto encerrou, mas a situação permanece.

A parte visual foi feita com imagens associadas, provavelmente por algum fã de internet, não existe uma produção de clipe oficial da música. Apesar disso, a força da letra supera qualquer ausência de recursos e sua utilização agregaria um valor inestimável a liberdade de expressão em sala de aula.

III.3 A música verborrágica e corpórea na sala de aula

Na perspectiva dos saberes que fundamentam o que viemos a traçar como uma epistemologia das macumbas não há separação entre palavra e corpo. Para os caminhos, a partir de Exu não há dissociação entre palavras/corpo/pensamento. A palavra e todas as suas possibilidades de produção de linguagem e comunicação estão inscritas sobre os mesmos princípios e potências que versam acerca dos poderes do corpo e suas produções de discursos não verbais (SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz, 2018, p. 52)

A música africana sempre esteve muito associada a dança e ao ritmo, e é fato notório o quanto toda expressividade artística africana se utiliza de movimentos específicos do corpo para situações distintas, desde as danças de cada Orixá até as coreografias de um funk carioca, tudo parece fazer parte de uma maneira única de ver o mundo e ser visto por ele.

O verso cantado como quem discursa é uma característica marcante que muitas vezes acompanha o estilo afro-americano eletrônico. Conforme vimos anteriormente, o estilo hip-hop foi construído desta maneira, com os pioneiros MC's descobrindo uma nova forma de relacionar a palavra com o ritmo, denominada como rap, que significa literalmente *rhythm and poetry*. Esta forma de cantar tão verborrágica, como foi vista em alguns exemplos usados acima, abre a possibilidade de se falar de quase tudo o que se deseja, e de ter sensação de proximidade com o ato de compor uma música, por mais experimental que seja.

A ideia da linguagem enquanto fenômeno de expressão nasce da reconquista do sensível em face da excessiva valorização do inteligível. E, para Merleau-Ponty, tal valorização impõe o desafio da resignificação do corpo. Justamente o corpo, renegado pela filosofia platônica e cartesiana, traria o substrato da percepção e sua apreensão do mundo. (ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar, 2011, p. 214)

III.3.1 A música e a palavra

"Como o desejo, a língua rebenta, se recusa a estar dentro de fronteiras. Fala a si mesma contra a nossa vontade, em palavras e pensamentos que invadem e até violam os espaços mais privados da mente e do corpo" (HOOKS, 2017, p. 223) e a palavra na música afro-americana, muitas vezes é usada para transmitir o recado de um povo que ainda precisa lembrar aos seus semelhantes que a tão sonhada igualdade entre os seres ainda necessita ser conquistada.

Muitos dos exemplos usados aqui encaixam-se nesta ideia de expressão linguística de um mundo despedaçado, desesperançado, mas que resiste e alerta, e é uma característica dos

seres em diáspora ter de usar a língua do opressor, para transmitir uma mensagem de conscientização aos seus iguais.

Penso agora no sofrimento dos africanos desalojados e "sem lar", obrigados a habitar num mundo onde viam pessoas iguais a si, com a mesma cor da pele e a mesma condição, mas sem uma língua comum para falar uns com os outros, que precisavam da "língua do opressor" (HOOKS, 2017, p.225)

A poesia e a força de uma letra de música podem ser desconcertantes, principalmente quando é direcionada a denunciar situações de injustiça, mas existe um outro lado, que é o lado onírico, a brincadeira intencional com o uso da palavra e dos sons, e até mesmo da língua e dos lábios. É o som da voz que não se deixa aprisionar, são as interjeições musicais, é o ruído e é a poesia certa e afiada ainda que dançante.

EXEMPLO IX / MISTER NITERÓI - BLACK ALIEN (2004)

"Mister Niterói" - Black Alien

<https://www.youtube.com/watch?v=QmdKtNZi554>

(Acessado em 03 de junho de 2019)

Esta artista parece brincar bastante com a sonoridade das palavras, e sua música soa especialmente dançante por conta disso. O estilo da música é *dance hall*³⁶, e a forma como o verso é usado reforça a influência jamaicana, que normalmente utiliza variadas interjeições onomatopéicas no decorrer do canto. Aproximar-se de uma música como essa pode não ser tarefa simples para muitos professores de música, e mais uma vez a letra é quem pode facilitar o processo.

A história é sobre o compositor e sua maneira de enfrentar e driblar as dificuldades que aparecem em sua vida, como homem negro, oriundo de família classe média alta³⁷ e cantor de rap no Brasil. Os versos narram sua trajetória: "É lógico / Minha rima me protege / Meu sistema imunológico / Preso nesse mundo que nem bicho no zoológico" e vai além, citando o massacre dos trabalhadores sem terra em Eldorado dos Carajás, ocorrido em 1996 no Pará: "Mas eu não vejo justiça para Eldorado dos Carajás". E o ponto alto da música é o refrão e a sonoridade das palavras usadas, que expressam a forma como o artista se vê, como um super-herói "Call me mr. Niterói / Call me mr. rude boy / Call me mr. super hero / Em

³⁶ Estilo eletrônico jamaicano, característico pela tipo de batida rítmica e pela forma de rimar os versos.

³⁷ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_Alien_-_Mr._Niterói_-_A_Lírica_Bereta (visualizado em 03 de junho de 2019)

inglês super-herói". Esta visão apresenta relações diretas com o conceito de afro-futurismo, que "está preocupado com as possibilidades de intervenção na dimensão do profético, do projetado, do proléptico, do imaginado, do virtual, do antecipatório e do futuro condicional"³⁸ (ESHUN, 2003, p. 293, tradução nossa). O artista que se auto-intitula como um *alien*, acrescenta aqui ser também um super-herói, um herói do cotidiano, que denuncia injustiças sociais, mas que prefere seguir independente "Entre os pobres nobres / E os ricos esnobes / Eu não vou apertar a mão de quem quer que seja / O *lobby* não é meu *hobby*".

Esta música foi o tema de um documentário feito sobre sua vida e lançado em 2011, chamado "Mr. Niterói - A Lírica Bereta".

EXEMPLO X / ME PERGUNTARAM PORQUE - DORALICE (2019)

"Me perguntaram porque" - Doralice

<https://www.youtube.com/watch?v=-9q8-NiaTzQ>

(Acessado em 04 de junho de 2019)

Temos aqui uma superprodução patrocinada pela Red Bull, empresa que tem se mostrado cada vez mais interessada em fomentar projetos artísticos. A aproximação de uma grande marca, como esta, de expressões culturais, não se dá sem muitas críticas, que giram sempre em torno de suspeitas de apropriação cultural³⁹. Independente disso, esta artista é capaz de usar toda a sua potência criativa e subverter o momento, e o resultado é uma música eletrônica viva, pulsante e com forte componente social.

Doralice e Marielle eram amigas, e esta música foi feita em sua homenagem. O assassinato desta vereadora do Rio de Janeiro continua reverberando na sociedade, e seus desdobramentos ainda parecem difíceis de mensurar. Curiosamente, o autor dos disparos efetuados contra ela, em 14 de março de 2018, era vizinho do atual presidente da República⁴⁰. As razões que fazem com que um ex-PM tenha condições econômicas de residir em um condomínio de luxo na zona oeste do Rio de Janeiro ainda permanecem obscuras, assim como sua motivação para cometer o crime.

³⁸ Afrofuturism, then, is concerned with the possibilities for intervention within the dimension of the predictive, the projected, the proleptic, the envisioned, the virtual, the anticipatory and the future conditional

³⁹ Segundo me relatou a artista em conversas informais.

⁴⁰ <https://oglobo.globo.com/rio/pm-ex-pm-sao-presos-pelo-assassinato-de-marielle-franco-23514865>
(Acesso em 05 de junho de 2019)

A letra desta canção é ferina e questiona temas espinhosos como a desmilitarização da Polícia Militar, assim como denuncia o extermínio do povo preto. No final, uma voz lembra ainda do caso Amarildo, pedreiro morador da favela da Rocinha, e desaparecido em 2013. Ele foi visto pela última vez sendo levado para "averiguações" por policiais militares⁴¹, quando saiu para comprar limão em um bar perto de onde residia e seu corpo nunca mais foi encontrado.

Por todos esses motivos, canções como essa se fazem tão necessárias no ensino formal de música das escolas regulares. A possibilidade do debate entre os jovens seria enriquecedora, e a liberdade em abordar assuntos polêmicos como esses dentro da escola também seria desejável, pois é urgente engajar os mais jovens na luta por igualdade social, racial e econômica, na luta por justiça social. O arranjo musical é igualmente atraente, e temos camadas sonoras que poderiam facilmente ser reproduzidas de diversas formas, dependendo dos recursos disponíveis. A linha do baixo é cíclica, assim como a batida, que possui sons semelhantes ao som de palmas.

Uma música como essa, em uma festa escolar, poderia até ser um sucesso ou um fracasso, mas jamais passaria despercebida, e provocaria um despertar de consciência crítica entre pais, alunos, professores e diretores. Claro que essa situação hipotética somente poderia se tornar uma realidade em um tipo de sistema educacional que estivesse profundamente engajado com o desenvolvimento de uma sociedade igualitária em um sentido amplo e livre e não na simples reprodução dos valores burgueses das classes mais abastadas. Neste trecho, referindo-se ao tempo em que estudava na Universidade de Stanford, Hook relata que este padrão de reprodução de valores continua ativo até os dias de hoje.

Falar alto, demonstrar raiva, expressar emoções e até algo tão aparentemente inocente quanto uma gargalhada irreprimida eram coisas consideradas inaceitáveis, perturbações vulgares da ordem social da sala. Esses traços também eram associados à pertença às classes inferiores. Se uma pessoa não provinha de um grupo social privilegiado, poderia progredir se adotasse uma conduta semelhante à de tal grupo. Os alunos ainda precisam assimilar valores burgueses para ser considerados aceitáveis (HOOKS, 2017, p. 236).

⁴¹ Acesso em 05 de junho de 2019
https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/09/130914_amarildo_2meses_jd_dg

III.3.2 A música e o corpo

Os corpos atravessados nas encruzilhadas transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que durante séculos investiu na objetificação de seres humanos traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS; RUFINO, 2018 p. 49)

Apesar do corpo estar bastante ausente do ensino musical, a presença física é uma marca de nossa identidade no mundo, uma marca importante, e geralmente os docentes estão conscientes do quanto são observados por seus alunos, pela própria dinâmica da relação. Eles estão sempre bastante atentos à figura do professor, embora nem sempre demonstrem isso, talvez porque percebam que representamos o poder estabelecido, e muitos ainda querem desafiá-lo, na realidade, a maioria. Ou mesmo por admiração, empatia, uma gama de sentimentos que variam de acordo com a situação pessoal de todos os agentes envolvidos no momento do encontro. O professor fica de pé e os alunos sentados na maioria das aulas em escolas regulares, e muitas vezes as aulas de música em grupo também seguem esse padrão. A disciplina é sempre considerada como um fator dos mais importantes dentro de uma sala de aula, mas lembro de uma escola aonde estagiei em que o professor de música deixava os alunos circularem livremente na sala, entre os instrumentos, para escolher qual tocar a partir de determinado momento da aula, e os alunos formavam pequenos grupos entre si depois desse processo. Essa escola parecia ser bastante progressista aos meus olhos, se fosse comparar com a escola de onde venho, mas ainda assim vi o funk ser negado em uma situação de sala de aula por lá, e pude comprovar o quanto os valores estéticos são determinantes na normatização de conceitos discriminatórios. O funk negado aos alunos nessa ocasião também era o Baile de Favela, do MC João.

O corpo tem o poder de comunicar mesmo que nada seja feito, somente por estarmos presentes já transmitimos sinais sobre nossos valores identitários, pois "a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis" (HALL, 2006 p. 12). O fator mais importante a ser considerado é que muitas dessas novas músicas já são desenvolvidas juntamente com pequenas coreografias, e isso também se destaca como característica da expressividade diaspórica

africana de uma forma generalizada, pois a música e a dança parecem quase que indissociáveis para esses povos.

A presença apaixonada do corpo que se movimenta em sala de aula é bastante incomum em escolas regulares. "Entrando na classe determinados a apagar o corpo e nos entregar à mente de modo mais pleno, mostramos por meio do nosso ser o quanto aceitamos o pressuposto de que a paixão não tem lugar na sala de aula" (HOOKS, 2017, p. 254), e nos afastamos da possibilidade do uso do afeto, que é uma expressividade corporal do amor, da paixão, como ferramenta pedagógica. Quanto maiores as crianças se tornam, tanto mais o afastamento físico é acentuado.

A compreensão de que Eros é uma força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos, habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica (HOOKS, 2017, p. 258)

Enquanto cursava Licenciatura, tive o prazer de ter disciplinas no currículo, que incentivavam bastante o uso do corpo em sala de aula, mas em minha prática na escola, observo que o corpo é bastante ausente, e isso parece estar diretamente relacionado com a questão da disciplina e do receio que a falta de controle sobre os alunos gera nos professores. Nós, educadores, estamos sempre muito conscientes que eles estão em maior número, e ao meu ver, esse é um temor social que se reproduz na educação, o temor da "queda da Bastilha". Mas defendemos que a elevação da consciência poderia gerar jovens mais dispostos a colaborar com a estrutura escolar, pois quando as relações são mais claras e verdadeiras, os benefícios também podem se tornar mais claros, verdadeiros e inclusivos.

O estilo musical que abordamos nesta pesquisa é considerado como uma música de pista, o que significa dizer que é uma música feita para dançar, portanto coreografias estão sempre muito presentes. É muito possível que em aulas onde se utilize músicas dessa natureza, aconteça algum grau de descontrole dos alunos. Mas a dança pode ajudar e muito a compreensão musical, e o uso do corpo, como ensinou Dalcroze⁴², pode ser um facilitador do processo de ensino-aprendizagem musical. A música afro-americana, seja ela eletrônica ou não, sempre esteve muito diretamente relacionada com o corpo, e esse fato pode ser considerado como uma possibilidade pedagógica.

⁴² Sobre Dalcroze ver Mateiro e Ilari (2011).

EXEMPLOS XI / AH LELEK LEK (PASSINHO DO VOLANTE) - MC FEDERADO E OS LELEQUES (2012)

"Ah lelek lek lek lek" - MC Federado e os Leleques

https://www.youtube.com/watch?v=E1AC_k9izjY

(Acessado em 06/05/2019)

Esta música foi alvo de uma intensa batalha judicial em 2013, e foi usada como trilha sonora da Mercedes Benz em um comercial televisivo⁴³.

A melodia é contagiante, e a coreografia "viralizou" na internet logo após o lançamento. O vídeo mostra uma comunidade indefinida e seus moradores dançando e se divertindo. O subtítulo "Passinho do Volante" se dá por conta de um movimento que imita o ato de movimentar um volante de automóvel, e é uma demonstração de criatividade ímpar. Cantar esta letra ao mesmo tempo em que se dança exige coordenação motora, e apesar desta música já ser considerada como um sucesso antigo em um mercado tão volátil, mantém intacto o poder de engajar crianças e jovens. O fato dela ter tido sucesso em termos do que se considera como comerciais, não deveria ser motivo de desacreditar no seu potencial pedagógico, muito pelo contrário, talvez seja preciso que a escola reflita um pouco mais sobre as normas que regem a indústria fonográfica e a comercialização dos produtos culturais. Pouco ou nada se fala nas escolas sobre os variados processos que fazem com que as rádios toquem a música que toca, por exemplo, ou sobre as exigências do mercado cultural, como são exercidas e porque. Os direitos autorais também parecem passar ao largo do sistema educacional, e na maioria das vezes, as histórias humanas por trás de uma batalha judicial como a que ocorreu nesse caso são contadas de maneira distanciada ou melodramática, mas pouco verdadeiras.

De toda forma, a variedade de movimentos, entrecruzados com a letra, transformam essa canção em uma possibilidade pedagógica concreta. Uma aula de música assim precisaria ser dinâmica, utilizando movimentação e reprodução do vídeo proposto, com o intuito de seguir o padrão inicialmente, visando experimentalismos com o corpo e o ritmo posteriormente. Imagino uma verdadeira roda de funk, com os alunos dispostos em círculo, batendo palmas que reproduzam os padrões rítmicos da música, enquanto cantam o mesmo

⁴³Acesso em 05 de junho

<https://veja.abril.com.br/entretenimento/funk-do-lelek-lek-lek-vai-parar-na-justica/>

desenho rítmico utilizando as sílaba "tchu" para a colcheia que cai no primeiro e no terceiro tempo, e "tcha" para as outras:



figura 1: Padrão rítmico típico do funk (Elaborado pela autora)



figura 2: Variante do padrão típico (Elaborado pela autora)

O desafio de entrar no meio da roda e repetir partes da coreografia durante o refrão, por exemplo, poderia complementar a atividade. Muito provavelmente, o professor teria que separar quem faz o ritmo com as mãos ou com a boca de quem canta, pois é complexo executar ambas as tarefas.

EXEMPLO XII / AFRO REP - RINCON SAPIÊNCIA (2017)

"Afro Rep" - Rincon Sapiência

<https://www.youtube.com/watch?v=UBk5WSHgNF0>

(Acessado em 03 de junho de 2019)

Este rapper paulistano é bastante eloquente e criativo, e sua carreira artística está em um momento ascendente. Seu primeiro CD, chamado "Ponta de Lança" de 2017, já é considerado um clássico do rap nacional. Logo em seguida o artista lança o clipe desta música "Afro Rep" como *single*, isto é, sem estar vinculado a um CD completo. Ele é bastante envolvido com diversas atividades culturais⁴⁴ e seu verso é fluido e afiado. Nesta música vemos referências a Rafael Braga, que foi preso no Rio por portar uma garrafa de Pinho Sol e que acabou virando símbolo da luta por justiça no país⁴⁵ "Detergente vira detenção / Quando é negão tipo Rafa Braga", e denúncias do racismo estrutural que segrega pessoas "Para eles é um sacrilégio perder privilégios / Por isso tem medo do gueto levantar fortunas", ou quando diz que "o navio negreiro não era iate". E alerta: "Ou atura ou surta", e ao final declara "Então

⁴⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Rincon_Sapiência (Acesso em 06 de junho de 2019)

⁴⁵ <http://www.justificando.com/2019/02/22/nem-kafka-teria-escrito-um-processo-como-o-de-rafael-braga/> (Acesso em 06 de junho de 2019)

vamos dar trabalho, certo". Sapiência significa sabedoria, e seus versos traduzem a veracidade do nome.

A coreografia deste clipe é realmente contagiante, com um movimento simples que atrai a atenção e estimula a reprodução. Essa dança já está sendo usada por outros artistas inclusive, e Rincon Sapiência, também conhecido como Manicongo, demonstra mais uma vez, que o movimento é parte estruturante das criações artísticas diaspóricas. Somente cantar esta letra e reproduzir essa movimentação, já poderia transformar uma sala de aula em um lugar dinâmico e pulsante, e poderia proporcionar uma dimensão concreta do universo *hip-hop* aos alunos.

EXEMPLO XIII / CIRANDA - HEAVY BAILE feat. GOES (2019)

"Ciranda" - Heavy Baile feat. Goes

Acesso em 06 de junho de 2019

https://www.youtube.com/watch?v=tdmKl_3joA

Finalizando os exemplos de músicas e algumas de suas possibilidades pedagógicas, mostrarei um clipe feito por um coletivo⁴⁶ carioca chamado Heavy Baile, em parceria com o produtor Goes e dirigido pelo diretor Alex Tiernan, que pertence ao coletivo Old Man Taro, de Londres, cidade em que vive⁴⁷. O texto de apresentação do link que disponibilizo aqui, já demonstra um pouco do que chamamos de "síndrome de apropriação/revitalização" a que toda expressividade artística afro-americana tem estado sujeita, pois declara ser esta produção uma "fusão do funk carioca com a música eletrônica"⁴⁸, quando na realidade o funk carioca, conforme vimos até aqui, está inserido no contexto da música eletrônica experimental internacional.

O vídeo mostra um rapaz, o dançarino Jonathan Neguetti, ligando o som enquanto trabalha na cozinha de um restaurante bem simples, e ao som da música ele começa a dançar e não para mais. Ao melhor estilo de "Erendira", famoso romance do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquês, o personagem no clipe segue dançando e o final é bastante divertido. A música é instrumental, e demonstra o quanto seria possível, em uma aula de música, o uso

⁴⁶ Coletivo no universo da música eletrônica, é um grupo de pessoas que trabalham juntas, e que normalmente inclui Dj's, rappers, dançarinos e em algumas vezes, programadores de áudio-visual.

⁴⁷ Acesso em 07 de junho de 2019 (<https://advertisingstage.com/heavy-baile-coloca-passinho-e-bom-humor-como-protagonistas-em-clipe-de-ciranda/>)

⁴⁸ fusion of carioca funk and electronic music

de uma melodia quaternária tendo a batida do funk carioca como fundo. Essa ideia abre a possibilidade de adaptações de melodias variadas tendo por base a batida funk, e poderia auxiliar bastante no processo de aproximação dos alunos a esse universo sonoro, instigando a curiosidade e sinalizando que essa música é possível e desejável no ambiente escolar.

Em minha prática, percebo que a música eletrônica afro-americana, e o funk carioca em especial, ocupa um lugar no imaginário dos alunos, mas quando oferecida a eles alguma oportunidade real de se aproximar deste universo, a excitação toma conta e eles não conseguem desenvolver algo concreto. Ano passado comecei a me sentir mais confiante, e disse a um grupo de alunos que eles poderiam criar um rap, se assim o desejassem, e eu iria convencer os outros professores a introduzir o trecho na música que estávamos trabalhando, que era o sucesso pop "Havana", da cantora Camila Cabello. A ideia de fazer um rap na frente de toda a comunidade escolar, incluindo os pais, parecia inacreditável para eles. Duas alunas mais extrovertidas logo se prontificaram a escrever algo e a trazer na próxima aula, mas embora elas ficassem imitando os trejeitos de um rapper, não conseguiram realmente produzir a letra, porque precisavam de um suporte maior da minha parte. Como conseguir uma brecha dentro do espaço das aulas é bastante complicado, e implica que saíamos do conteúdo previsto inicialmente, terminamos por abandonar a ideia. Percebi que eu também precisaria do consentimento da escola como um todo para que tal projeto seguisse adiante, e pudéssemos ter a "intenção de criar um rap", com engajamento, paciência, e compartilhando com todos os outros alunos. Esta ideia ainda é uma semente a ser germinada na realidade em que estou inserida.

III.3.3 Possibilidades em ação: Alegrias, imposições e frustrações na interatividade com a expressividade artística afro-americana.

Apresentamos agora um artigo que narra um relato de experiência de um projeto executado em uma escola pública em Morro Agudo, Nova Iguaçu, por um educador chamado Flávio Eduardo (2018), que é pós-graduado em Educação pela Universidade Federal Fluminense.

O artigo narra o empenho com que dois educadores, Cleber Pacheco, professor de geografia, e Antônio Feitosa, animador cultural, buscaram parcerias fora da escola aonde trabalham, para executar uma tarefa para a qual não possuíam equipamentos e experiência necessários. A escola precisava produzir um vídeo com a participação dos estudantes, com a temática dos Jogos Olímpicos, para um concurso em que estavam escritos, e por esta razão o autor do artigo foi contatado. Flávio Eduardo, cujo nome artístico é Dudu do Morro Agudo, é

rapper e fundador de uma instituição de hip-hop que trabalha com jovens da periferia. Ele é o idealizador do projeto #RapLAB, que visa fazer "com que uma pessoa que nunca teve contato com o rap fosse capaz de experimentar o processo de composição" e é "um laboratório de rap que mescla rodas de conversa, composição e gravação de música" (ASSIS, 2018, p. 1). Sua descrição do projeto do qual é mentor, seria:

O #RapLAB é uma prática desenvolvida para provocar a produção do conhecimento em rede, auxiliar no desenvolvimento cognitivo dos jovens usando o rap como um campo educacional que permite trabalhar com a inovação tecnológica, a criatividade e a dinamização simultaneamente (ASSIS, 2018, p. 3).

O texto narra toda a metodologia empregada para que o rap fosse sendo desenvolvido pelos alunos e de como a temática esportiva foi sendo estendida para tratar de assuntos transversais que perturbavam a convivência harmoniosa da escola, como o *bulling* escolar. O processo de criação parece ter sido intenso e termina por envolver toda a escola, e o que é interessante narrar aqui, é que todo esse exercício criativo desenvolveu uma relação de confiança e amizade entre alunos e professores, e mexeu profundamente com as regras da escola. Ele narra o quanto a direção da escola foi desafiada durante o processo todo, desde liberar jogos de futebol em uma quadra aonde não era permitido antes, até abrir os portões da escola para que toda a comunidade viesse assistir ao lançamento do videoclipe com o rap desenvolvido, em uma festa organizada pelos alunos. Narra também o quanto os alunos começaram a sonhar intensamente com uma escola mais aberta, plural e inclusiva.

Os professores progressistas que trabalham para transformar o currículo de tal modo que ele não reforce os sistemas de dominação nem reflita mais nenhuma parcialidade são, em geral, os indivíduos mais dispostos a correr os riscos acarretados pela pedagogia engajada e a fazer de sua prática de ensino um foco de resistência (HOOKS, 2017, p. 36)

Outro ponto de destaque foi a desconfiança gerada na direção da escola em relação ao evento de lançamento. Isso demonstrou, segundo o autor, o quanto a escola parecia desconfiar da capacidade criativa e organizacional de seus alunos, e caso algo tivesse saído errado, poderia ter sido um problema grande para todos os envolvidos, mas o evento foi um total sucesso. Através do rap, conseguiu-se construir uma verdadeira troca de saberes e despertou-se a confiança e o desejo de construção de uma educação libertadora, uma "prática da liberdade".

A necessidade de buscar parcerias de fora dos muros da escola também é um ponto que nos interessa aqui porque, para se desenvolver saberes do mundo dentro do contexto

escolar, será necessário um intercâmbio grande tanto com os saberes dos alunos, quanto com os saberes da comunidade externa.

Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela -saberes socialmente construídos na prática comunitária-, mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns saberes em relação com o ensino dos conteúdos (FREIRE, 2014, p. 31).

A educação musical é de extrema importância neste contexto de criação de uma educação libertária e que busque a autonomia dos alunos. Conforme vimos até aqui, a música da diáspora africana tem gritado por liberdade em seus versos, em seus ritmos, em sua dança, em sua capacidade em resistir, e ela penetra os ouvidos e desperta o desejo de movimentar o corpo e, muitas vezes, o desejo da reflexão construtiva, pois ela rompe com conceitos há muito estabelecidos.

Em 2016, um funk carioca tornou-se hit do verão, e trouxe consigo uma polêmica que terminou por disseminar uma preocupação harmônica entre os produtores de música eletrônica do universo funk (FACINA; MOUTINHO; NOVAES; PALOMBINI, 2018, p. 222). O hit chama-se "Deu Onda", e seu autor de 18 anos atingiu o estrelato através dessa música. Até aqui poderia ter sido somente mais uma história de final feliz, mas como frequentemente acontece com o estilo, "a discussão sobre a música funk carioca costuma gravitar em torno dos polos da legitimação e de sua antítese" (FACINA; MOUTINHO; NOVAES; PALOMBINI, 2018, p. 226). Este artigo escrito a quatro mãos, relata uma verdadeira "fixação harmônico corretiva" que surgiu após o estouro da música na internet, e a acusação de que a produção estava errada, pois a base estava em um tom menor e o cantor cantou uma melodia em um tom maior. O nome do artigo é "O errado que deu certo" e é uma citação da fala do DJ Jorgin, produtor da música, quando questionado sobre a polêmica. A música despertou bastante reação na sociedade como um todo, e foi duramente criticada, tanto por seu sexismo acentuado quanto por sua "harmonia errada", foi feita uma versão light da letra, como muitas vezes é comum neste universo, para ser apresentada na televisão. Entretanto, os autores do artigo sugerem que esse talvez poderia até mesmo ser um caso de bitonalidade.

Conquanto fortuita, a bitonalidade de 'Deu onda' não deixaria de ser, num sentido estranho a Whittall, que dificilmente terá pensado nos processos de produção da música eletrônica dançante, um modo mecânico de derivar algo novo de algo tradicional (FACINA; MOUTINHO; NOVAES; PALOMBINI, 2018, p. 235).

O artigo segue narrando como se dá o surgimento de experimentações e de texturas harmônicas no funk carioca a partir do novo milênio, através inicialmente da vertente chamada funk proibidão, e de como que "ainda que as melodias do funk carioca possam sugerir harmonizações, não há acordes na maior parte dos clássicos dos anos 1990" (Idem, 2018, p. 235). Eles demonstram ainda como que "o funk carioca utilizou a harmonia para marcar o trânsito entre o proibidão e o consciente" (Idem, 2018, p. 236).

Para nossa reflexão desenvolvida até aqui, o mais importante, e também um tanto lamentável, é que a partir dessa polêmica, os produtores de música funk começaram a ter uma preocupação harmônica maior, e a espontaneidade inicial de toda uma forma de conceber um saber musical, corre o risco de esvair-se.

Por que um ovo cozinha? Porque o fogo esquentou a água, que cozinha o ovo através de uma série de reações físico-químicas, ou porque liguei o fogo, enchi a panela d'água e joguei-o dentro para preparar meu desjejum? As disputas acerca de 'Deu onda' suscitam questões sobre a intencionalidade e a escuta. Jorge Ferreira quis fazer jazz? Ele quis embrenhar-se numa aventura politonal? A música deve ser escutada como um roubo de finesse ou um ato de barbárie, nocivo aos ouvidos musicais? As críticas de Leo Justi, Fábio Rhuivo, Victor Júnior e Ritchie, bem como a defesa de Pedro Serapicos, inserem a teoria musical na ordem de naturalidade da maçã de Newton. Por naturalidade entenda-se aqui não o corriqueiro, o cotidiano, o banal, mas a ordem das leis naturais. A constituição do objeto artístico se daria pela utilização de esquemas específicos para atingir determinados fins. Baseados nesses esquemas, eles analisam o que escutam. Ao fazê-lo, não deixam espaço para a compreensão da intencionalidade do DJ, que aparece deformada, incompleta, inferiorizada (FACINA; MOUTINHO; NOVAES; PALOMBINI, 2018, p. 243).

A interferência do conhecimento harmônico estabelecido e hegemônico em uma música que é por natureza essencialmente experimental, levaram Jorge Ferreira, o DJ Jorgin, a comprar um teclado para seu estúdio e a ir estudar harmonia. "Para o mal ou para o bem, a harmonia tornou-se uma preocupação de outros tantos DJs produtores" (Idem, 2018, p. 245).

E encerrando nossa reflexão, analisaremos agora uma tese desenvolvida em uma escola municipal situada no bairro de Oswaldo Cruz, bairro famoso por abrigar um evento anual do "Dia do Samba", que reúne milhares de pessoas em suas ruas e que me foi descrito fielmente por uma amiga, como sendo uma "rave do samba". Mais uma vez a minha experiência tem um peso no uso desta descrição aqui, pois já estive presente ao evento e pude comprovar a veracidade deste argumento. O samba não faz parte do espectro musical pesquisado aqui, mas é uma expressividade artística afro-americana, conforme inclusive já mencionamos, e está estabelecido como sendo, talvez, o mais famoso "gênero musical brasileiro". O Brasil costuma ser visto no exterior como a "terra do samba e do futebol",

embora este seja um título controverso. Mas o fato é que o samba está há muito estabelecido na sociedade brasileira, como sendo uma "expressividade artística nacional", portanto seria de se esperar que todos os seus simbolismos estruturantes, seus códigos de conduta, sua dança e, bem especialmente aqui, a sua música, já estivessem aceitos dentro do contexto escolar.

Entretanto, este pesquisador foi bastante surpreendido ao desenvolver sua tese sobre uma escola de samba que era feita nesta escola municipal de Oswaldo Cruz, durante o ano letivo e com a participação da comunidade escolar. Neste trecho, ele explica a sua escolha.

A observação se deu em escola do ensino fundamental municipal. Tal escolha também levou em conta que, neste segmento, por abarcar, em tese, estudantes entre 4 e 14 anos, a cultura familiar tem significativo peso, ao mesmo tempo em que se constrói e se efetiva, a influência da cultura da rua na vida dos estudantes (LIMA, 2005, p.29)

O respeito aos saberes dos educandos (FREIRE, 2014, p. 31) é realmente uma ferramenta sem a qual fica muito mais difícil o diálogo com culturas que venham de fora da escola, e é uma oportunidade de transformar a educação naquilo que Hooks (2018) chama de prática da liberdade.

O pesquisador relata ter passado 8 meses investigando a relação da escola com a cultura do samba, tão presente no bairro aonde ela estava inserida, e a conclusão a que chegou é um pouco angustiante, para usar suas próprias palavras.

Mas este estudo me provocou dúvidas e angústias. Dúvidas, em primeiro lugar, assumindo minha relação de paixão pelo samba, pelo fato de não ter encontrado uma forte relação do alunado com a cultura do samba. Em segundo lugar, pela frágil presença da cultura do samba no espaço escolar, sua pouca interação com a cultura escolar/cultura da escola (LIMA, 2005, p. 231)

A escola estudada por ele costumava organizar um desfile de escola de samba com a comunidade escolar, com o intuito de abordar temas ecológicos. É importante ressaltar o empenho da direção e dos professores, assim como o empenho dos alunos, para que a atividade pudesse acontecer. No dia escolhido para o desfile, os portões da escola eram abertos e a escola de samba escolar desfilava pelas ruas do bairro, portanto havia preocupação com o intercâmbio entre a escola e a comunidade, inclusive com relatos de que os moradores aguardavam e perguntavam pelo evento.

O problema é que, segundo o autor, embora certamente alguns alunos pudessem ter familiares envolvidos com a cultura do samba, coisa que poderia ser um facilitador na aproximação ao estilo, não havia a preocupação em se fazer do desfile escolar algo mais parecido com o que é um desfile de escola de samba, não havia passistas e nem bateria, e

quando os responsáveis foram perguntados o motivo de tal ausência e da falta de interação com o "samba real", a resposta foi que "eles não haviam pensado nisso".

Entretanto, este dado não é, necessariamente, o que parece à primeira vista: uma integração da cultura do samba à cultura escolar/cultura da escola de maneira intencional. Isto ficou explícito na fala da coordenadora pedagógica e uma das principais idealizadoras do evento, quando visitei a escola explicando a idéia de minha pesquisa era de estudar as relações da escola com a cultura social de referência dos/as estudantes: 'não tínhamos pensado nisto!', disse um tanto surpresa, pois para a equipe da escola a questão em foco era 'apenas a discussão do meio ambiente' e não ter presente a tradição de samba do bairro (LIMA, 2005, p. 205)

Dessa maneira, fica bastante evidente que a cultura afro-diaspórica continua a estar afastada do ambiente escolar, ainda que estejamos falando de uma "música aceita" pela sociedade. O samba costumava ser reprimido, conforme vimos, inclusive com perseguição e prisão dos seus praticantes. Hoje em dia, um DJ famoso de funk carioca, o DJ Renan da Penha, encontra-se preso, por "associação ao tráfico de drogas"⁴⁹, e o samba continua não aparecendo da forma como poderia nos currículos escolares.

Encerramos esta pesquisa reforçando a ideia de que fica cada vez mais evidente que o componente "afro" parece ainda estar intrinsecamente associado ao problema da invisibilidade escolar e social que buscamos apresentar aqui, e que é seu fator gerador.

⁴⁹ <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2019/04/dj-rennan-da-penha-do-baile-da-gaiola-se-entrega-a-policia-no-rio-e-e-presos-cjuvwb86e00tg01roe4o0b1hr.html> (Acesso em 10 de junho de 2019)

Considerações Finais

"Minha consciência de classe tem sido continuamente reforçada por meus esforços para me manter próxima das pessoas queridas que permanecem em posições sociais desprivilegiadas" (HOOKS, 2017, p. 245), e o que me move é procurar compreender como essa música se desenvolveu e continua a desenvolver-se, de como esse tipo de cultura musical foi sendo construída, levantando a hipótese do imenso potencial pedagógico dessas criações artísticas, além de alertar para um processo de invisibilidade, que é visível de uma forma generalizada. Compreender a questão da diáspora, do racismo estrutural e dos determinantes que esse processo de invisibilidade produz, é algo necessário para a construção de uma prática pedagógica menos excludente e mais multicultural.

Acredito que a educação musical pode ter um papel de extrema relevância no objetivo maior de todo ser humano consciente do seu tempo, que é a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, que seja digna do termo humana. A música carrega consigo uma mensagem social importante, conforme vimos, e os seres da diáspora continuarão construindo a narrativa de seu futuro através de suas expressões artísticas, de suas crenças e até mesmo de seus corpos. Isso me parece ser a essência do afrofuturismo de que nos fala Eshun (1998; 2003), se faz necessário que estejamos abertos para integrar-nos com essa narrativa, para que talvez um dia, enfim, possamos proclamar a existência real de uma "raça humana", única e indivisível, embora diferente entre si, diversificada. O dia em que a diversidade será vista como um atributo positivo e não algo passível de discriminações e preconceitos. O dia em que a escola estará voltada para a formação de homens e mulheres que desejem tão somente serem pessoas melhores a cada dia, e não alcançar uma felicidade anunciada e nunca plenamente atingida, uma felicidade aonde se faz necessária a disputa entre os seres, uma felicidade que parece cada vez mais bonita na tela de uma televisão do que na vida real. Por enquanto isso é um sonho, mas sonhar é uma parte importante da atividade docente.

O saber alicerçante da travessia na busca da diminuição da distância entre mim e a perversa realidade dos explorados é o saber fundado na ética de que nada legitima a exploração dos homens e das mulheres pelos homens mesmos ou pelas mulheres. Mas este saber não basta. Em primeiro lugar, é preciso que ele seja permanentemente tocado e empurrado por uma calorosa paixão que o faz quase um saber arrebatado. É preciso também que a ele se somem saberes outros da realidade concreta, da força da ideologia; saberes técnicos, em diferentes áreas, como a da comunicação. Como desocultar verdades escondidas, como desmistificar a farsa ideológica, espécie de arapuca atraente em que facilmente caímos. Como enfrentar o extraordinário poder da mídia, da linguagem da televisão, de sua "sintaxe" que reduz a um mesmo plano o passado e o presente e sugere que o que ainda não há já está feito (FREIRE, 2014, p. 135).

A partir das novas concepções de criação artística, trazidas muito principalmente pelo incremento do componente eletrônico, muitas possibilidades musicais se abrem, conforme vimos ao longo desse texto. A criação experimental e coletiva, a liberdade no uso da palavra, o ritmo sendo usado como base da composição musical ao invés da harmonia, a dança incorporada ao fazer musical de forma coesa e clara, a utilização de partes de uma música para se criar uma outra música, são todas ferramentas pedagógicas que podem propiciar um avanço do ensino musical em direção a uma realidade existente, uma realidade que anseia por mudanças. O aspecto social do uso explícito das criações artísticas da ralé brasileira, para citar Jessé Souza, é um elemento fundamental que se acrescenta a esse panorama musical. Essas ideias podem ser desenvolvidas de uma maneira mais específica em uma futura pesquisa, talvez com a elaboração de metodologias que possam facilitar esse trânsito de influências.

Sonho, dessa forma, com o dia em que nos preocuparemos mais em transformar uma realidade opressiva, do que em reprimir a arte que a denuncia. Mesmo em circunstâncias às vezes extremamente desagradáveis, o ser humano é capaz de transformar o inferno em beleza, de reinventar-se. No caso do homem negro, que se movimenta em um mundo branco, essa necessidade torna-se premente e absoluta, como menciona Fanon, “o homem não é apenas possibilidade de recomeço, de negação. Se é verdade que a consciência é atividade transcendental, devemos saber também que essa transcendência é assolada pelo problema do amor e da compreensão” (FANON, 2008, p. 26). Assim, indo ao encontro da problematização do amor e da compreensão, que algum dia nos levará muito além de nós mesmos, encerro esta pesquisa, com a esperança de que esse futuro de igualdade e justiça social esteja próximo, muito mais próximo do que consigo vislumbrar no presente momento.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Flávio Eduardo da Silva. *O rap e a educação: quando aprender faz sentido*. Artigo. In: XIV ENECULT, Anais. Bahia, 2018.
- ARAÚJO, Samuel. *Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial*. Artigo. In: El oído pensante, vol. 1, nº1. Argentina, 2013.
- BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação Musical Emergente na Cultura Digital e Participativa: uma análise das práticas de produtores musicais*. Rio de Janeiro, 2016. (285 f.) Tese (Doutorado em Música) UNIRIO.
- BONFIM, Leticia Laurindo de. *Funk carioca, voz feminina e o caso Tati Quebra-Barraco*. Florianópolis, 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.
- BRASIL. Constituição Federal da República Federativa do Brasil. Brasília/DF, 1988.
- _____. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, 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, 2003. Mensagem nº 7, de 09 de janeiro de 2003.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life*, 2013 Headline Book Publishing.
- CAETANO, Mariana Gomes. *My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) UFF.
- CHADA, Sonia. *Tecnobrega: criação de música na periferia belenense*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal. Universidade Federal do Pará, 2013.
- COTRIM, Ricardo Murtinho Braga. *Musicalização em ambiente de estúdio eletroacústico*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) UNIRIO.
- DÖRING, Katharina. *Ouvindo a diversidade musical do mundo - para uma educação musical cognitiva "além das fronteiras"*. Artigo. In: Revista da FAEBA - Educação e Contemporaneidade, v. 26, n. 48, p. 27-46. Rio de Janeiro, 2017.
- ESHUN, Kodwo. *Further considerations of afrofuturism*. Artigo. In: The New Centennial Review, v. 3, n. 2, p. 287-302. Michigan, 2003.

_____, Kodwo. *More brilliant than the sun: Adventure in sonic fiction*, 1998 Creative Print and Design Wales, Ebbw Vale.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: Uma história do funk*, 2005 Editora Record.

FACINA, Adriana; MOUTINHO, Renan; NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. *O errado que deu certo: Deu onda, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca*. Artigo. In: *Opus*, v. 24, n. 1, p. 222-263. São Paulo, 2018.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscara Branca*, 2008 EDUFBA.

FARIA, Sueli Mayerle. *Musicalizando o corpo, incorporando a música: Considerações sobre uma educação musical significativa para os futuros profissionais da dança*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Música) UNIRIO.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Diáspora (verbetes). In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 11ª edição, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1969, p. 410.

FLORENTINO, Manolo. *Em Costas Negras*, 2014 Editora UNESP.

FREIRE, Paulo. *A pedagogia da autonomia*, 2014 Editora Paz e Terra.

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula*. Artigo. In: *Revista da Abem*, v. 20, n. 28, p. 61/80. Londrina, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2006 Editora DP&A.

HENNION, Antoine. *Pragmática do gosto*. Rio de Janeiro, 2011. *Desigualdade e Diversidade-Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8, p. 253/277.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir (A educação como prática da liberdade)* (Tradução do inglês: Marcelo Brandão Cipolla), 2018 WMF Martins Fontes Ltda.

KATZ, Mark. *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, 2012 Oxford University Press.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia* (Tradução do inglês: Ivone Castilho Benedetti), 2001 EDUCSC.

LIMA, Augusto César Gonçalves. *A escola é o silêncio da batucada? Estudo sobre a relação de uma escola pública no bairro de Oswaldo Cruz*. Rio de Janeiro, 2005. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Educação) PUC-Rio.

LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

LOPES, Nei. *Partido Alto*, 2005 Palla Editora e Distribuidora Ltda.

LUHNING, Angela. *A formação de professores de música com base nas leis 10.639/03 e 11.645/08*. Comunicação. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória – 2015

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira*, 2013 EDUFBA.

MACHINTAL, Sandro. Entrevista semiestruturada realizada em minha residência. Rio de Janeiro 18 de maio de 2016. Gravador digital ZOOM

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (orgs). *Pedagogias em Educação Musical*. 2011 Curitiba: Ibpex.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 1995, Coleção Biblioteca Carioca.

MOUTINHO, Renan. "*Foi na festa da escola que tudo começou*": *funk carioca, diversidades e (in)visibilidade(s) na licenciatura em música*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Relações Étnico-Raciais) CEFET/RJ

MOUTINHO, Renan. "*...E quando toca, ninguém fica parado*": *análise de quatro produções etnográficas de práticas musicais*. Artigo. In: Debates/UNIRIO, n. 19, p. 256/277. Rio de Janeiro, 2017.

MPC, Marcos. Entrevista semiestruturada realizada em sua residência, Flamengo, Rio de Janeiro 24 de maio de 2016. Gravador digital ZOOM

NARITA, Flávia Motoyama. *Em busca de uma educação musical libertadora: modos pedagógicos identificados em práticas baseadas na aprendizagem informal*. Artigo. In: Revista da Abem, v. 23, n. 35, p. 62/75. Londrina, 2015.

NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) UFRJ.

OLIVEIRA, Monica. *O ensino formal da música em escolas regulares: novas influências a partir do uso do elemento eletrônico*. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Licenciatura em Música) CBM-CEU.

ORLANDO JUNIOR, João. *Batidão: um estudo da variação discursiva na música funk*, São Paulo 2009. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) PUC-SP.

PALOMBINI, Carlos. *Musicologia e direito na Faixa de Gaza*. Coletânea. In: *Tamborzão: Olhares sobre a criminalização do funk*. 2013 Editora Revan.

_____, Carlos. *Entrevista concedida ao jornalista Gabriel Albuquerque*. em junho de 2016. Disponível em <https://ggalbuquerque00.wixsite.com/ovolumemorto/single->

post/2016/08/16/funk-como-prática-experimental-entrevista-com-o-musicólogo-carlos-palombini

SANTOS, Joelma de Sales dos. *Rap, periferia e questões de gênero: história e representações*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Católica de São Paulo.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular*, 2008, Editora 34.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. São Paulo, 2008 (tradução Giovani Cirino) Cadernos de campo, n. 17, p. 237-260.

SILVA, Maria Lucia da. *Memória dos Professores Negros e Negras da Unilab: Tecendo Saberes e Práxis Antirracistas*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Educação Popular e Cultura) UNINOVE

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Quem escondeu o currículo oculto?* In: Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed., 11a reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 77-81.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no Mato (A ciência encantada das macumbas)*. 2018, Mórula.

SNEED, Paul. *Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk*. Madison, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) University of Wisconsin-Madison.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. 2017, Casa da Palavra.

SWANWICK, Keith. *Música, mente e educação*, 2014 (tradução Marcelli Silva Stauernagel) Grupo Autêntica.

TATUM, Beverly Daniel (Phd). *Why are all the black kids sitting together in the cafeteria (and other conversations about race)*, 1997, Basic Books (Member of Perseus Books Group).

TEIXEIRA JÚNIOR, José Carlos. *A narrativa da montagem do funk carioca no cotidiano escolar*. In: Educação e Sociedade, v. 36, n. 131, abril-junho, Caminas 2015, p. 517-532.

VINCENT, Rickey. *Funk: The music, the people and the rythm of the one*, 2014 St. Martin's Press.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Registros da repressão policial ao pandeiro em periódicos do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX*. Artigo. In: Anais do V Simpom 2018 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. UNIRIO, 2018.

VÍDEOS:

Seu Jornal (REDE TVT) (Acessado em 08 de agosto de 2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=iWXRmO7qd58>

Música de Qualidade (Uma conversa entre amigos) (Acessado em 26 de junho de 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=prJqBGRvO4M>

ANEXO:**QUE TIRO FOI ESSE**

(DJ Batata / Pitter Correa)

Que tiro foi esse?
 Que tiro foi esse que 'tá um arraso!
 Que tiro foi esse?
 Que tiro foi esse que 'tá um arraso!
 Que tiro foi esse, viado!
 Que tiro foi esse que 'tá um arraso!
 Que tiro foi esse, viado!
 Que tiro foi esse que 'tá um arraso!
 Samba, na cara da inimiga vai
 Samba, desfila com as amiga vai
 Samba, na cara da inimiga vai
 Samba, desfila com as amiga
 Quer causar a gente causa
 Quer sambar a gente pisa
 Quer causar a gente causa
 Quem olha o nosso bonde pira
 Quer causar a gente causa
 Quer sambar a gente pisa
 Quer causar a gente causa
 Quem olha o nosso bonde pira
 Então samba, na cara da inimiga vai
 Samba, desfila com as amiga vai
 Samba, na cara da inimiga vai
 Samba, desfila com as amiga
 Que tiro foi esse, viado!
 Que tiro foi esse que 'tá um arraso!
 Que tiro...

PASSINHO DO FARAÓ

(MC Bin Laden / Mano DJ)

Tumba, tumba, tumba
 O faraó saiu da tumba, o faraó saiu da tumba
 Mão no queixo, mão no queixo
 mão no queixo, mão no queixo
 O faraó saiu da tumba
 Tó, tó, tó, tó, é o passinho do faraó

O faraó saiu da tumba, o faraó saiu da tumba
 O faraó saiu da tumba, o faraó saiu da tumba
 Tá travado tocar no piano, é o passinho do faraó

Não é o passinho do romano
Tó, tó, tó, tó, é o passinho do faraó

COTA NÃO É ESMOLA

(Bia Ferreira)

Existe muita coisa que não te disseram na escola
Cota não é esmola!
Experimenta nascer preto na favela pra você ver!
O que rola com preto e pobre não aparece na TV
Opressão, humilhação, preconceito
A gente sabe como termina, quando começa desse jeito
Desde pequena fazendo o corre pra ajudar os pais
Cuida de criança, limpa casa, outras coisas mais
Deu meio dia, toma banho vai pra escola a pé
Não tem dinheiro pro busão
Sua mãe usou mais cedo pra poder comprar o pão
E já que tá cansada quer carona no busão
Mas como é preta e pobre, o motorista grita: não!
E essa é só a primeira porta que se fecha
Não tem busão, já tá cansada, mas se apressa
Chega na escola, outro portão se fecha
Você demorou, não vai entrar na aula de história
Espera, senta aí, já dá 1 hora
Espera mais um pouco e entra na segunda aula
E vê se não atrasa de novo! A diretora fala

Chega na sala, agora o sono vai batendo
E ela não vai dormir, devagarinho vai aprendendo que
Se a passagem é 3,80 e você tem 3 na mão
Ela interrompe a professora e diz, 'então não vai ter pão'
E os amigos que riem dela todo dia
Riem mais e a humilham mais, o que você faria?
Ela cansou da humilhação e não quer mais escola
E no natal ela chorou, porque não ganhou uma bola
O tempo foi passando e ela foi crescendo
Agora la na rua ela é a preta do suvaco fedorento
Que alisa o cabelo pra se sentir aceita
Mas não adianta nada, todo mundo a rejeita

Agora ela cresceu, quer muito estudar
Termina a escola, a apostila, ainda tem vestibular
E a boca seca, seca, nem um cuspe
Vai pagar a faculdade, porque preto e pobre não vai pra USP
Foi o que disse a professora que ensinava lá na escola
Que todos são iguais e que cota é esmola
Cansada de esmolos e sem o dim da faculdade
Ela ainda acorda cedo e limpa três apê no centro da cidade
Experimenta nascer preto, pobre na comunidade

Cê vai ver como são diferentes as oportunidades

E nem venha me dizer que isso é vitimismo
 Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu racismo!
 E nem venha me dizer que isso é vitimismo

E nem venha me dizer que isso é vitimismo
 Não bote a culpa em mim pra encobrir o seu racismo!
 E nem venha me dizer que isso é vitimismo

São nações escravizadas
 E culturas assassinadas
 É a voz que ecoa do tambor
 Chega junto, venha cá
 Você também pode lutar, ei!
 E aprender a respeitar
 Porque o povo preto veio para revolucionar

Não deixe calar a nossa voz não!
 Não deixe calar a nossa voz não!
 Não deixe calar a nossa voz não!
 Revolução
 Não deixe calar a nossa voz não!
 Não deixe calar a nossa voz não!
 Não deixe calar a nossa voz não!
 Revolução

Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
 Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai, ei
 Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
 Nascem milhares dos nossos cada vez que um nosso cai
 E é peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga
 É peito aberto, espadachim do gueto, nigga samurai!

Vamo pro canto onde o relógio para
 E no silêncio o coração dispara
 Vamos reinar igual Zumbi, Dandara
 Odara, Odara

Vamo pro canto onde o relógio para
 No silêncio o coração dispara

Odara, Odara, ei!

Experimenta nascer preto e pobre na comunidade
 Você vai ver como são diferentes as oportunidades
 E nem venha me dizer que isso é vitimismo
 Não bota a culpa em mim pra encobrir o seu ra-cis-mo!
 Existe muita coisa que não te disseram na escola!

Cota não é esmola!
 Cota não é esmola!
 Cota não é esmola!
 Eu disse: Cota não é esmola!
 Cota não é esmola!
 Cota não é esmola!
 Cota não é esmola!

São nações escravizadas
 E culturas assassinadas
 É a voz que ecoa do tambor!
 Chega junto, venha cá
 Você também pode lutar
 E aprender a respeitar
 Porque o povo preto veio revolucionar

Cota não é esmola!

MENINA PRETINHA

(Denna Hill / James Bantu / MC Sofia)

Menina pretinha, exótica não é linda
 Você não é bonitinha
 Você é uma rainha
 Menina pretinha, exótica não é linda
 Você não é bonitinha
 Você é uma rainha
 Devolva minhas bonecas
 Quero brincar com elas
 Minhas bonecas pretas, o que fizeram com elas?
 Vou me divertir enquanto sou pequena
 Barbie é legal, mas eu prefiro a Makena africana
 Como história de griô, sou negra e tenho orgulho da minha cor
 Africana, como história de griô, sou negra e tenho orgulho da minha cor
 Menina pretinha, exótica não é linda
 Você não é bonitinha
 Você é uma rainha
 O meu cabelo é chapado, sem precisar de chapinha
 Canto rap por amor, essa é minha linha
 Sou criança, sou negra

Também sou resistência
 Racismo aqui não, se não gostou, paciência
 Cabelo é chapado, sem precisar de chapinha
 Canto rap por amor, essa é minha linha
 Sou criança, sou negra
 Também sou resistência
 Racismo aqui não, se não gostou, paciência

JESUS CHOROU

(Racionais MC's)

O que é, o que é?
 Clara e salgada
 Cabe em um olho
 E Pesa uma tonelada

Tem sabor de mar
 Pode ser discreta
 Inquilina da dor
 Morada predileta

Na calada ela vem
 Refém da vingança
 Irmã do desespero
 Rival da esperança

Pode ser causada por
 Vermes e mundanas
 E o espinho da flor
 Cruel que você ama

Amante do drama
 Vem pra minha cama, por querer
 Sem me perguntar, me fez sofrer

E eu que me julguei forte
 E eu que me senti
 Serei um fraco quando outras delas vir

Se o barato é louco e o processo é lento
 No momento, deixa eu caminhar contra o vento

O que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
 O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável

(É quente)
 Borrou a letra triste do poeta
 (Só)
 Correu no rosto pardo do profeta

Verme, sai da reta
 A lágrima de um homem vai cair
 Esse é o seu B.O. pra eternidade

Diz que homem não chora
 Tá bom, falou
 Não vai pra grupo irmão
 Aí, Jesus chorou

Porra, vagabundo
 Ó, vou te falar
 Tô chapando
 Eita, mundo bom de acabar!

O que fazer quando a fortaleza tremeu
 E quase tudo ao seu redor
 Melhor, se corrompeu?

Epa, pera lá! Muita calma, ladrão
 Cadê o espírito imortal do Capão?
 Lave o rosto nas águas sagradas da pia
 Nada como um dia após o outro dia?

Que?

Quem sou eu, seu lado direito
 Tá abalado? Por que veio?
 Nego, é desse jeito!?

Durmo mal, sonho quase a noite inteira
 Acordo tenso, tonto e com olheira
 Na mente, sensação de mágoa e rancor
 Uma fita me abalou na noite anterior

Alô!
 Aí! Dorme, hein, doidão! Mil fita acontecendo e cê aí?
 Que horas são?
 Meio dia e vinte, ó
 A fita é o seguinte, ó
 Não é esqueirando não, ó
 Fita de mil grau.
 Ontem eu tava ali de Cb, no pião
 Com um truta firmeção
 Cê tem que conhecer
 Se pã, cê liga ele
 Vai saber, de repente
 Ele fazia até um rap num passado recente.
 Aham.
 vai vendo a fita
 Cê não acredita

Quando tem que ser, é, jão. Pres'tenção
 Vai vendo, parei pra fumar um de remédio
 Com uns moleque lá e pá, trafica nos prédios
 Um que chegou depois, pediu pra dar uns 2
 Logo um patrício, ó, novão e os carai
 Fumaça vai, fumaça vem
 ele chapou o coco
 Se abriu que nem uma flor, ficou louco
 Tava eu mais dois truta e uma mina
 Num Tempra prata show filmado, ouvindo Guina
 Ih, o bico se atacou, ó! Falou uma pá do céu
 Tipo o que?
 Esse Brown aí é cheio de querer ser
 Deixa ele moscar, vir cantar na quebrada
 Vamo ver se é isso tudo quando ver as quadrada
 Periferia nada, só pensa nele mesmo
 Montado no dinheiro e cês aí no veneno?
 E a cara dele, truta?
 Cada um no seu corre
 Tudo pelas verde
 Uns matam, outros morrem
 Eu mesmo, se eu catar, a boa numa hora dessa
 Vou me destacar pro outro lado depressa
 Vou comprar uma house de boy, depois alugo
 Vão me chamar de senhor, não por vulgo
 Mas pra ele só a Zona Sul que é a pá
 Diz que ele tira nós, nossa cara é cobrar
 O que ele quiser nós quer, vem que tem
 Porque eu não pago pau pra ninguém?
 E eu, só registrei, né? Não era de lá
 Os mano tudo só ouviu, ninguém falou um A
 Quem tem boca fala o que quer pra ter nome
 Pra ganhar atenção das mulher e/ou dos homem
 Amo minha raça, luto pela cor
 O que quer que eu faça é por nós, por amor
 Não entende o que eu sou, não entende o que eu faço
 Não entende a dor e as lágrimas do palhaço

Mundo em decomposição por um triz
 Transforma um irmão meu num verme infeliz
 E a minha mãe diz:
 Paulo, acorda! Pensa no futuro que isso é ilusão
 Os próprio preto não tá nem aí com isso não
 Ó o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui
 A inveja mata um, tem muita gente ruim.
 Pô, mãe! Não fala assim que eu nem durmo
 Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno.

Dinheiro é bom
 Quero, sim, se essa é a pergunta

Mas a dona Ana fez de mim um homem e não uma puta!

Ei, você, seja lá quem for
Pra semente eu não vim
Então, sem terror

Inimigo invisível, Judas incolor
Perseguido eu já nasci, demorou

Apenas por 30 moeda o irmão corrompeu
Atire a primeira pedra quem tem rastro meu

Cadê meu sorriso? Onde tá? Quem roubou?
Humanidade é má e até Jesus chorou
Lágrimas, lágrimas
Jesus chorou

Vermelho e azul, hotel
Pisca só no cinza escuro do céu

Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo
Sozinho, eu sou agora o meu inimigo íntimo

Lembranças más vêm, pensamentos bons vai
Me ajude, sozinho eu penso merda pra carai

Gente que acredito, gosto e admiro
Brigava por justiça e paz, levou tiro
Malcolm X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye
Che Guevara, 2pac, Bob Marley
E o evangélico Martin Luther King

Lembrei de um truta meu falar assim:
Não joga pérolas aos porco, irmão, joga lavagem
Eles prefere assim, cê tem de usar piolhagem!

Cristo que morreu por milhões
Mas só andou com apenas 12 e um fraquejou

Periferia: corpos vazios e sem ética
Lotam os pagode, rumo à cadeira elétrica

Eu sei, você sabe o que é frustração
Máquina de fazer vilão

Eu penso mil fita, vou enlouquecer
E o piolho diz assim quando me vê:
Famoso pra carai, durão! Ih, truta!
Faz seu mundo, não, jão! A vida é curta
Só modelo por aí dando boi

Põe elas pra chupar e manda andar depois
 Rasgar as madrugadas só de mil e cem
 Se sou eu, truta, tem pra ninguém!
 Zé povinho é o cão, tem esses defeito
 Quê? Cê tendo ou não, cresce os olhos de qualquer jeito
 Cruzar, cê arrebenta
 De repente, vai, de ponto quarenta
 Só querer, tá no pente

Se só de pensar em matar, já matou
 Eu prefiro ouvir o pastor

?Filho meu, não inveje o homem violento
 E nem siga nenhum dos seus caminhos?

Lágrimas

Molha a medalha de um vencedor
 Chora agora, ri depois
 Aí, Jesus chorou

Lágrimas

DIÁRIO DE UM DETENTO (Racionais MC's)

"São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.
 Aqui estou, mais um dia.
 Sob o olhar sanguinário do vigia.
 Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de
 uma Hk.
 Metralhadora alemã ou de Israel.
 Estraçalha ladrão que nem papel.
 Na muralha, em pé, mais um cidadão José.
 Servindo o Estado, um Pm bom.
 Passa fome, metido a Charles Bronson.
 Ele sabe o que eu desejo.
 Sabe o que eu penso.
 O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.
 Vários tentaram fugir, eu também quero.
 Mas de um a cem, a minha chance é zero.
 Será que Deus ouviu minha oração?
 Será que o juiz aceitou apelação?
 Mando um recado lá pro meu irmão:
 Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão.
 Ele ainda tá com aquela mina.
 Pode crer, moleque é gente fina.
 Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá...
 Tanto faz, os dias são iguais.
 Acendo um cigarro, vejo o dia passar.

Mato o tempo pra ele não me matar.
Homem é homem, mulher é mulher.
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés,
e sangra até morrer na rua 10.
Cada detento uma mãe, uma crença.
Cada crime uma sentença.
Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,
sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,
sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.
Misture bem essa química.
Pronto: eis um novo detento
Lamentos no corredor, na cela, no pátio.
Ao redor do campo, em todos os cantos.
Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã...
Aqui não tem santo.
Rátátátá... preciso evitar
que um safado faça minha mãe chorar.
Minha palavra de honra me protege
pra viver no país das calças bege.
Tic, tac, ainda é 9h40.
O relógio da cadeia anda em câmera lenta.
Ratatátá, mais um metrô vai passar.
Com gente de bem, apressada, católica.
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.
Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
quanto seu celular, seu computador.
Hoje, tá difícil, não saiu o sol.
Hoje não tem visita, não tem futebol.
Alguns companheiros têm a mente mais fraca.
Não suportam o tédio, arruma quiaca.
Graças a Deus e à Virgem Maria.
Faltam só um ano, três meses e uns dias.
Tem uma cela lá em cima fechada.
Desde terça-feira ninguém abre pra nada.
Só o cheiro de morte e Pinho Sol.
Um preso se enforcou com o lençol.
Qual que foi? Quem sabe? Não conta.
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta (...)
Nada deixa um homem mais doente
que o abandono dos parentes.
Aí moleque, me diz: então, cê qué o quê?
A vaga tá lá esperando você.
Pega todos seus artigos importados.
Seu currículo no crime e limpa o rabo.
A vida bandida é sem futuro.
Sua cara fica branca desse lado do muro.

Já ouviu falar de Lúcifer?
Que veio do Inferno com moral.
Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um.
Comendo rango azedo com pneumonia...
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros,
Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela,
Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis.
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada.
Mas pro Estado é só um número, mais nada.
Nove pavilhões, sete mil homens.
Que custam trezentos reais por mês, cada.
Na última visita, o neguinho veio aí.
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free...
Ligou que um pilantra lá da área voltou.
Com Kadett vermelho, placa de Salvador.
Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa
com uma nove milímetros embaixo da blusa.
Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?
Lembra desse cururu que tentou me matar?"
Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno manso.
Ficava muito doido e deixava a mina só.
A mina era virgem e ainda era menor.
Agora faz chupeta em troca de pó!"
Brown: "Esses papos me incomoda.
Se eu tô na rua é foda..."
Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."
Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí.
Eu quero mudar, eu quero sair.
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum.
E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."
Amanheceu com sol, dois de outubro.
Tudo funcionando, limpeza, jumbo.
De madrugada eu senti um calafrio.
Não era do vento, não era do frio.
Acertos de conta tem quase todo dia.
Ia ter outra logo mais, eu sabia.
Lealdade é o que todo preso tenta.
Conseguir a paz, de forma violenta.
Se um salafrário sacanear alguém,
leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela.
Fudeu, foi além, se pã!, tem refém.
Na maioria, se deixou envolver
por uns cinco ou seis que não têm nada a perder.
Dois ladrões considerados passaram a discutir.
Mas não imaginavam o que estaria por vir.
Traficantes, homicidas, estelionatários.
Uma maioria de moleque primário.
Era a brecha que o sistema queria.
Avise o Iml, chegou o grande dia.

Depende do sim ou não de um só homem.
 Que prefere ser neutro pelo telefone.
 Ratatata, caviar e champanhe.
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
 quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil.
 Como modess usado ou bombril.
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis.
 Esconde o que a novela não diz.
 Ratatata! sangue jorra como água.
 Do ouvido, da boca e nariz.
 O Senhor é meu pastor...
 perdoe o que seu filho fez.
 Morreu de bruços no salmo 23,
 sem padre, sem repórter.
 sem arma, sem socorro.
 Vai pegar Hiv na boca do cachorro.
 Cadáveres no poço, no pátio interno.
 Adolf Hitler sorri no inferno!
 O Robocop do governo é frio, não sente pena.
 Só ódio e ri como a hiena.
 Rátátátá, Fleury e sua gangue
 vão nadar numa piscina de sangue.
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
 Dia 3 de outubro, diário de um detento."

A HISTÓRIA DE TITO

(MC Cidinho / MC Doca / DJ Claudio)

Essa é a história de Tito
 Um moleque Maneiro, jardim de infância
 ele já era o meu melhor parceiro
 Crescemos Juntos nas ruas da cidade de Deus

Cidade de Deus...
 Jogava a vera 13 anos ele era o melhor do time
 era maltratado em casa mas estava firme
 com vários planos pro futuro assim como eu

-Assim como todos nós Brasileiros!

14 anos bem na sala estava eu e Tito estudando
 olhava na janela e via o bicho pegando
 e a professora pedindo pra todo mundo orar

-Glória a Deus Glória a Deus!

Aos 16 eu percebi Tito não ia quase a Escola
 Já não soltava pipa não queria jogar bola
 Senti que tinha alguma coisa estranha no ar

-O amigo mudou da água pro vinho.

Agora é assim...
 A léi já não funciona mais com Tito...
 Tá sobrevivendo do perigo...
 E faz o que bem quiser fazer...Iêêêê
 Peço desculpa Mãe...
 Diz Pra vó que eu gosto muito dela...
 Mas virei soldado da favela...
 I ela tenho que defender.

MISTER NITERÓI

(Black Alien / Alexandre Brasa)

Call me mister Niterói
 Call me mister rude boy
 Call me mister superhero
 Em inglês super-herói
 You call me mister rude boy
 Call me mister Niterói
 You call me superhero
 Em inglês super-herói

You call me mister rude boy
 Call me superhero man
 Call me mister rude boy
 Black Alien on the microphone stand
 I grab the microphone and I will be the number one
 You understand?
 You're down with me in this Babylon
 In this downtown place
 I've been in disgrace
 I've been in the space
 I'm walking through the gates of the Lord
 Now I'm paid so I don't swing my swords
 And I'm walkin' through the Shaolin lands
 Don't you realize that the mic is in my hand now?

Call me mister Niterói
 Call me mister rude boy
 Call me mister superhero
 Em inglês super-herói
 You call me mister rude boy
 Call me mister Niterói

You call me superhero
Em inglês super-herói

Por todo o ambiente eu levito, observo
O que não quero, evito, não levo
De ninguém sou servo
De brasilião ou de Audi
De buzão ou a pé pela cidade
Sempre na humildade
Black Alien confortável no underground de verdade
Na fórmula que instiga, investiga a respeito
Do pensamento estreito que causou aquela briga na boate
Machuca o peito
Que habita o coração que bombeia sangue de sujeito
Então, se liga, amizade
É lógico, minha rima me protege, meu sistema imunológico
Preso nesse mundo que nem bicho no zoológico
O bom filho a casa torna, Black Alien o filho pródigo
Eu olho pra frente, eu olho pra trás
Vejo Deus e satanás
Oh, yes, ou uma caixa cheia de crachás
Mas eu não vejo justiça para Eldorado dos Carajás

Call me mister Niterói
Call me mister rude boy
Call me mister superhero
Em inglês super-herói
You call me mister rude boy
Call me mister Niterói
You call me superhero
Em inglês super-herói

Entre pobres nobres e os ricos esnobes
Eu não vou apertar a mão de quem quer que seja
O lobby não é meu hobby
Platina, ouro branco com brilhantes escraveja
Brinda com champagne, tequila e cerveja
O povo em maus lençóis padece na revista Veja
E o mal que tu semeia no grau 666
Vou cantar pra lua cheia sem o Judas na minha ceia
Onde quer que esteja, Jah Jah sabe, somos nós
Peço que Jah Jah nos proteja

Call me mister Niterói
Call me mister rude boy
Call me mister superhero
Em inglês super-herói
You call me mister rude boy
Call me mister Niterói

You call me superhero
Em inglês super-herói

ME PERGUNTARAM PORQUE

(Doralice)

Me perguntaram por que?
Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada
Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada

Tem pergunta que não quer calar, e eu prefiro até nem responder, queima de arquivo, eles mandam matar e isso não dá na tv

Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada
Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada

Tem pergunta que não quer calar e tem dor que não vai passar
A gente se depara com o extermínio do povo de cá
Ela venceu o racismo, venceu a pobreza, entrou na academia mesmo sendo mãe solteira
Foi eleita entre os nosso, defendendo o povo preto, 4 tiros na cabeça não apagam os seus feitos

E a mídia trata isso como se fosse normal, de quem são as balas que mataram Marielle?
E a mídia trata isso como se fosse normal, de quem são as balas que mataram Marielle?

Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada
Me perguntaram por que a polícia não devia andar armada

PASSINHO DO VOLANTE (AH LELEK LEK LEK LEK)

(MC Federado e os Lelekes)

Aaaaaaaaaah lelek lek
Aaaaaaaaaah lelek lek lek

Girando girando girando prum lado
Girando girando girando pro outro
Aaaaaaaaaah lelek lek
Girando girando girando prum lado
Girando girando girando pro outro
No passinho do volante
Quero ver o baile todo

Esse é o novo passinho pra geral se amarrar
Ele é muito maneiro, qualquer um pode mandar
É a revelação aqui do rio de janeiro
Se você aprender vai mandar o tempo inteiro

Pois nas comunidades esse passinho já estourou
 Dança até titia, vovó e também vovô
 Mas preste atenção agora vou te ensinar
 O passinho do volante pra você também mandar

Aaaaaaaaah lelek lek lek lek lek lek lek lek lek lek lek

Girando girando girando prum lado
 Girando girando girando pro outro
 Aaaaaaaaah lelek lek
 Girando girando girando prum lado
 Girando girando girando pro outro
 No passinho do volante
 Quero ver o baile todo

No passim, no passim
 No passinho do volante

No passinho do volante
 Quero ver o baile todo
 No passinho do volante
 Quero ver o baile todo

No passim, no passim
 No passinho do volante

No passinho do volante
 Quero ver o baile todo
 No passinho do volante
 Quero ver o baile todo

AFRO REP

(Rincón Sapiência)

Água mole, mole, pedra dura, dura
 Quando bate fura, se vai pro debate
 Quero minha carteira gorda, gorda, gorda
 A gordura boa, como abacate
 Pega a visão, lição
 Nossa abolição é nosso combate
 Cachorro bravo fica quieto quieto
 O cachorro manso late, late, late
 Chave, chave, chave, chave, chave
 Tamo abrindo porta só com alicate
 Zica memo, nós é batuquero
 O navio negreiro não era iate
 Seja mansão, pensão

Nossa oração toca na boate
O orgulho preto tá no cativoiro
Vou fazer dinheiro pra fazer resgate
Música é um condomínio
Nesse edifício eu sou residente
Acolhido, eu sou escolhido
É bem diferente desse presidente
Troco tiros como banguê-banguê
Tipo gangue banguê tão fudendo a gente
Faço verso e tô dando sangue
Sempre livre, absorvente
Evi, evi, evi, evidente
Temos coisas para exibir
Quando dizem que é mimimi
É assim que nascem os meus inimi
Classe média, não pega nada
Quando toma enquadro
Quando pega baga
Detergente vira detenção
Quando é negão, tipo Rafa Braga
Erva roxa como beterraba
Eu adoro quando mexe a raba
O detalhe é que não meto o louco
Porque durmo pouco quando a festa acaba
Papo reto, eu sou tipo Beto
Também sou Jamaica, picadilha Shabba
Rincon e gueto, esse é meu dueto
É que nem o Fernando e o Sorocaba
Vira copo, vira catuaba
Meu trabalho tá virando saque
O que eu uso vira referência
Mas a concorrência quer que eu use craque
Picadilha PlayStation
Jogo com as palavras esse é meu ataque
Fazendo coisas de Cleiton
Eu mando um salve para o William Waack
Gingando igual capoeira
Virado tô no Jiraiya
Voador tipo uma raia
Deixo que falem besteira
Cheio de sacola na feira
Geladeira cheia na baía
Sou o crioulo de saía
Que na crise deu uma rasteira
E bem de perto eu vim ver
Na rua faço o meu jet
Tamo na era da internet
Mas gosto mesmo de viver
A mente é como Tinder
Juntando as rima que deu match

É o afro rep que promete
Surpresas vem como Kinder

Eu vim da lateral, do gol eu jogo perto
Mais em forma que os novinho, meu flow é o Zé Roberto
Meu ano como Cristiano, tenho prêmios tenho marcas
Um afro que afronta e as contas nós arca
É, tipo moto sem placa, perseguido quando acelero
Vivendo como um rockstar, minha vida não é bolero
Ignoro lero-lero, porque nos dígitos eu quero acumular mais zeros
É por isso que eu trampo, não espero
Sincero, Cohab 01 a arena
Cultura de periferia, onde a música vive por anos plena
Que nem a Gloria Maria, celebração e luta
Nos cultos e missas adoram falar de amor, mas a macumba ele diz que chuta
Colorindo como capulanas, juntando manas, reunindo truta
Tambores pra nós como vencedores, que toda semana tamo na labuta
África é longa metragem, mas eles querem que seja um curta
Fui sábio lembrei do MC GW e falei assim: Atura ou surta?
Dramaturgo tipo Suassuna, mas eu odeio dramas, dizem que somos comunas
Pra eles é um sacrilégio perder privilégios
Por isso tem medo do gueto levantar fortunas