



Instituto Federal de Brasília  
Campus Brasília  
Licenciatura em Dança

CLARA STEPHANIE MEDEIROS DE OLIVEIRA

**CONTRIBUIÇÕES DO CORPO FUNKEIRO PARA O ENSINO DE DANÇA**

Brasília  
2024

Clara Stephanie Medeiros de Oliveira

## **CONTRIBUIÇÕES DO CORPO FUNKEIRO PARA O ENSINO DE DANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Licenciatura em  
Dança do Instituto Federal de Brasília como  
requisito parcial para obtenção de Título de  
Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Buiati  
Rezende

Brasília

2024

048

Oliveira, Clara Stephanie Medeiros de.

Contribuições do corpo funkeiro para o ensino de dança. / Clara Stephanie Medeiros de Oliveira. – Brasília, 2024.

46 f.

Orientador: Marcos Vinícius Buiati  
Rezende. Coorientador: Gláucia Melasso  
Garcia de Carvalho.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, Licenciatura em Dança, 2024.

CDU 793.3

CLARA STEPHANIE MEDEIROS DE OLIVEIRA

## CONTRIBUIÇÕES DO CORPO FUNKEIRO PARA O ENSINO DE DANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Licenciatura em  
Dança do Instituto Federal de Brasília como  
requisito parcial para obtenção de Título de  
Licenciada em Dança.

Banca realizada em 18 de setembro de 2024.

### BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Marcos Vinícius Buiati Rezende  
Licenciatura em Dança / IFB  
Presidente / Orientador

---

Dra. Gláucia Melasso Garcia de Carvalho  
Licenciatura em Dança / IFB  
Membro interno

---

Dra. Franciane *Kanzelumuka* Salgado de Paula  
Tecnologia em Dança / UnDF  
Membro externo

A realização deste trabalho é dedicada as minhas  
ancestrais. Se estou aqui, é porque elas abriram  
meus caminhos.

*“Uma das formas de exercer a autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade.”*

*Neusa Santos Souza*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço minha mãe, Tina Medeiros de Oliveira, e meu pai, Haendel Medeiros de Oliveira, pelo apoio de toda uma vida. Agradeço aos meus irmãos, Gabriel Medeiros de Oliveira e Cauã Medeiros de Oliveira pelas palavras e trocas. Sem dúvida, não chegaria nem perto se não tivesse vocês comigo. Agradeço também ao meu orientador, Marcos Vinícius Buiati Rezende, pelo empenho em me ajudar a concluir essa etapa da minha vida acadêmica. Foram meses de dedicação. Gratidão pela paciência e esforço em me orientar.

Inês Travassos, Laurenberg Reis, Marta Ziller, Silas Rocha, Raíssa Dantas, Ângela Silva, Nathan Souza do Nascimento, Isabela Silva, Aline, Luiza Guerreiro Moreira, Adenilza Ramalho Gama, Gabriel Magalhães Vieira, Ana Carolina Araújo Rezende, Guilherme Nery Lacerda, Nethali Medeiros Lopes, Gustavo Santos, Eliane Maria de Medeiros, Marina Leite de Moraes, Gabriela Cidade, Larissa Rocha e Silva, Ítalo Eduardo Fonseca, Rafaela Azevedo Silva, Inara Ramos, Maíra Silva Maranhão, Laura Beatriz de Freitas, Isabela Roseo Arduini, Clarice Ferrari, Lara Porfírio, Luiza Gusmão, Isabely Batista Ferreira, Camila das Dores dos Santos, Bruno Ivo Lacerda, Angela Silva Santos e Violeta Oliveira.

Agradeço, em especial, às pessoas mencionadas acima, que, em um período de intensa turbulência, durante a elaboração deste trabalho, me apoiaram e me deram força para concluir.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso discute o funk e sua utilização para uma educação em dança antirracista e anti hegemônica, a partir de uma análise teórica dos temas funk, autoestima e identidade, corporalidade e educação. Com referência metodológica na pesquisa bibliográfica e na escrivência, termo que surgiu da escrita de mulheres negras como porta-vozes de suas vidas e escritas, apresentado por Conceição Evaristo, divido o trabalho em três partes visando uma análise sucinta da história do funk, destacando suas raízes como movimento cultural e artístico. O trabalho inicia-se com minha trajetória, uma artista e educadora cuja vivência está profundamente conectada à dança periférica negra. Depois, apresento como o funk se configura como um movimento cultural, artístico e social que reafirma identidades negras e atua como um resgate da autoestima daqueles à margem da sociedade. Além disso, discuto a relevância de se integrar o ensino do funk nas salas de aula, em conformidade com a Lei 10.639/03, que prevê o ensino obrigatório da História da África e da cultura afro-brasileira na educação básica. Ao final, o trabalho enfatiza a necessidade de os espaços educativos ouvirem e valorizarem as vozes artísticas das periferias, reconhecendo o funk como uma combinação poderosa de poesia e transformação social.

**Palavras-chave:** Funk, Corpo, Educação, Dança.

## **ABSTRACT**

This final paper discusses funk and its use for anti-racist and anti-hegemonic dance education, based on a theoretical analysis of the themes of funk, self-esteem and identity, corporality and education. With a methodological reference in bibliographical research and in writing, a term that emerged from the writing of black women as spokespeople for their lives and writings, presented by Conceição Evaristo, I divide the work into three parts aiming at a succinct analysis of the history of funk, highlighting its roots as a cultural and artistic movement. The text begins with my trajectory, as an artist and educator whose experience is deeply connected to black peripheral dance. Then, I present how funk is configured as a cultural, artistic and social movement that reaffirms black identities and acts as a rescue of the self-esteem of those on the margins of society. Furthermore, I discuss the relevance of integrating funk music into classrooms, in accordance with Law 10.639/03, which requires the mandatory teaching of African History and Afro-Brazilian culture in basic education. Finally, the paper emphasizes the need for educational spaces to listen to and value artistic voices from the outskirts of cities, recognizing funk as a powerful combination of poetry and social transformation.

**Keywords:** Funk, Body, Education, Dance.

## SUMÁRIO

<b>Meu percurso no Funk.....</b>	<b>11</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1: Funk - Compreendendo suas origens.....</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo 2: Contribuições do funk para o corpo negro e periférico.....</b>	<b>26</b>
<b>Capítulo 3: Contribuições pedagógicas do funk para o corpo que dança .....</b>	<b>32</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>36</b>
<b>Referências .....</b>	<b>38</b>

# Meu percurso no funk

Para falar sobre minha história e percurso com o funk, proponho uma forma de escrita fundamentada em um conceito que surge da escrita de mulheres negras, e que Conceição Evaristo, doce e bravamente denomina de *Escrevivência*. O termo pode ser compreendido, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão de voz e escrita ainda sob o controle dos escravocratas (Evaristo, 2020, p.30), fruto do cotidiano, das recordações da experiência de vida das mulheres negras e seu povo.

Saliento que a maioria dos trabalhos produzidos pela comunidade científica apresentou narrativas com valor epistemológico hegemônico branco, o que resultou na imposição de saberes advindos de corpos, vozes e escritas eurocêntricas. A prática da escrita possibilita a reformulação de ciências legitimadas, além de resgatar os saberes perdidos e esquecidos pelo processo colonial.

A escrita a partir da vivência, conforme as autoras Passos e Borges (2023), pode promover a literatura negra, a cultura afrodiaspórica perdida e junto com esta ascensão epistemológica, pode provocar denúncias e críticas construtivas à evolução social. As feridas tampadas por anos podem e devem ser expostas, apresentadas à humanidade a partir dos relatos das mulheres negras que vivem escondidas, às margens. (Passos, Borges, 2023, p.168). Além disso, apresenta uma nova perspectiva sobre o que é o conhecimento, sobre como é ser mulher negra em um país educado para subalternizar o conhecimento que vem das camadas populares.

A exclusão da participação das mulheres indígenas, negros, ciganos, camponeses operários na escrita da história é parte de um poder que delimita o que deve ser estudado, e quais sujeitos devem ser exaltados e qual história deve ser contada (Silva, 2019, p.52).

De acordo com Silva (2020, p.119), muitos jovens negros alcançam conquistas até então inatingíveis, como a graduação, o mestrado e doutorado, e é a partir dessa consciência, que começo a escrever este trabalho.

Nascida e criada na região de Taguatinga Norte, Distrito Federal, iniciei minha vida na dança muito nova, de maneira informal. Aos finais de semana, feriados e datas comemorativas, costumava ir à casa de minha avó materna para reuniões em família com

comida, música e dança. Lembro de estar nas rodas que minhas tias e tios faziam quando dançavam forró, funk e pagode baiano e como aquilo me fazia sentir viva e alegre. Ao conviver nas periferias do Distrito Federal, especialmente nas regiões administrativas de Ceilândia, Taguatinga e São Sebastião, era comum se envolver com muita música e com a cultura do carro de som, ou seja, montar um carro com aparelhagens de som potentes, reunir-se com outras pessoas com carros de som para um lazer. Nessas situações, o funk esteve sempre presente.

Em meados de 2008, tive uma das experiências mais marcantes ao dançar funk: estava com minhas amigas quando a música do MC Leozinho *Se ela dança eu danço*<sup>1</sup> começou a tocar. Ainda sinto a ternura que dançar aquela música deixou em minha memória muscular e afetiva. Desde então comecei uma pesquisa individual sobre o funk. Queria conhecer mais sobre as músicas, as gírias, as roupas, a forma de dançar e tudo o que eu pudesse saber sobre ser funkeira. Estava certa de que queria estar e ser representada por esse universo.

Quando meus pais tomaram conhecimento do meu interesse pelo estilo, fui limitada em minha busca, já que para eles não era adequado que uma jovem de 12 anos se envolvesse com um gênero musical que abordava de maneira explícita temas como drogas, sexo e criminalidade. Meus pais provavelmente não compreendiam que o funk, que aqui tratarei de uma perspectiva mais ampla, não se limitava apenas ao conteúdo das letras, mas também à maneira como o corpo, meu corpo, se atraía com tanta facilidade e curiosidade pelo ritmo dançante, o que me fazia sentir parte de um grupo e digna de identidade.

Apesar de ser proibida em casa de escutar e assistir vídeos no YouTube de pessoas dançando, permaneci escondida pesquisando, e comecei a me reunir com amigas na escola ou em suas residências para treinar as coreografias. Hoje entendo que minha vida artística enquanto pesquisadora iniciou-se nessa época. Comecei a perceber que, na minha comunidade, era bastante comum encontrar pessoas envolvidas com a cultura do funk, seja na escola, na rua ou nas festas.

As crianças, os jovens e até as pessoas mais velhas se movimentavam, mesmo que de forma modesta, quando uma música de funk com batidas marcadas começava a tocar. Além disso, percebi que, a não ser por iniciativas minhas e de outras pessoas, esses corpos periféricos não tinham acesso a academias, estúdios ou escolas de dança. Diante deste

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SNkhZ-RMB7Y>

contexto, uma das questões iniciais que me despertaram o interesse para a pesquisa deste tema foi: onde e como esses corpos/sujeitos aprenderam a se movimentar desta forma?

Continuei minha própria pesquisa sobre a postura para ser uma funkeira, e a primeira vez que subi em um palco, daqueles improvisados, durante as gincanas e interclasses da escola, foi para dançar uma coreografia de funk em colaboração com uma amiga da época. Mais tarde, houve um momento em que precisei me transferir de escola e, conseqüentemente, sair das regiões de Taguatinga para estudar no Plano Piloto. Logo na primeira semana de aula na nova escola, notei uma diferença nos estudantes, no ambiente escolar, mas, sobretudo, nos corpos: não havia tantos funkeiros como na minha antiga escola. Hoje, ao analisar com mais cuidado essa situação, percebo que o que eu associava a um corpo funkeiro era o que, para mim, eram corpos semelhantes aos meus, que falavam, andavam e se vestiam como eu.

Ao me deparar com este novo ambiente, diferente do meu, minha primeira reação ou tentativa de adaptação foi alterar minha forma de vestir, falar e pensar. Nessa escola ser funkeira era “coisa de peba”, expressão pejorativa para definir e afastar pessoas, majoritariamente negras e periféricas. Hoje, entendo que o funk foi uma ferramenta de afirmação de identidade, visto que em determinado momento, me neguei em busca de um encaixe conforme as demandas dos corpos daquele local. Aprendi a mudar meu visual para parecer com as meninas da escola, e até dizer que odiava escutar e dançar funk. Na tentativa de me encaixar nesse novo território, minhas experiências voltadas para o corpo com base nas referências que tive do funk, foram interrompidas.

Essas experiências também se transformaram em descobertas que se estendem a como me colocar no mundo. Começando por volta dos oito anos e interrompendo, temporariamente, aos 15, deixei de lado minha autenticidade enquanto pessoa pensante, curiosa e artística para me dedicar a uma tentativa de encaixe social. Já por volta dos meus 18 anos, me foi oferecido o papel de liderar um grupo para criar uma coreografia, na escola que fiz meu último ano do ensino médio, que fica localizada no Plano piloto, quando retornei ao papel de liderança e me permiti viver o processo de criação. Minha vida foi construída sob a luz de estar à frente de trabalhos que falavam sobre a arte de dançar, criar e pensar com base no funk, como expressão dançada, falada, vestida e cantada.

Em muitas ocasiões, durante as festas, de família, durante o percurso escolar e com amigos as pessoas me questionavam se eu frequentava algum grupo de dança ou escola por ter um domínio da dança apurado e foi através desses questionamentos que comecei a pensar na possibilidade de estudar mais a fundo a dança como área de conhecimento.

Foi nesse momento que conheci o curso superior de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, que ingressei em 2018.

Ao longo da graduação, tive a oportunidade de ter um conhecimento mais aprofundado sobre o que é dançar e suas diversas formas de expressão. Além disso, tive a oportunidade de pesquisar e estudar técnicas como o balé clássico, a dança moderna e a dança contemporânea. Em linhas gerais, as danças moderna e contemporânea, originam-se de corpos que estavam em constante contato com o balé clássico. É interessante notar que tanto a dança moderna quanto contemporânea surgiram da necessidade de uma expressão corporal e artística mais sensível e verdadeira.

Durante o quinto semestre, tive um resumo de "danças do Brasil", que foram apresentadas de forma breve e com pouca relevância histórica ou aprofundamento acadêmico, dado o pouco tempo de estudo. Não tive acesso a um conteúdo que, pelo menos, revisitasse as danças brasileiras periféricas e marginalizadas, como, por exemplo, o funk. A não ser por um artigo que mencionava de forma superficial o funk no terceiro semestre, no que diz respeito à cultura e sociedade. Dada a falta de conhecimento teórico da academia em relação ao estilo, tomei uma posição ativa como pesquisadora da cultura funk dentro da universidade, a fim de compreender com maior profundidade as suas **contribuições para o ensino da dança**.

# Introdução

O funk é lazer, música, dança e um movimento cultural de grande influência no modo de vida e na construção de identidade de jovens periféricos. Conforme afirma a mestra em serviço social Nicole Araújo (2018), a definição do funk dá-se por ser também um estilo musical produzido e ouvido por jovens de periferia, e é possível tratá-lo como um movimento cultural que tem forte influência no modo de vida e na construção de identidade dessa parcela da população. O funk tem uma grande influência nas regiões administrativas do Distrito Federal, nos bailes funk, as batidas são facilmente percebidas pelos corpos, o que resultou na criação de códigos e passos com os quais os grupos de dança se apresentava e brincavam.

Nos primeiros passos que surgem, os corpos dialogam nas festas a partir dos pés, braços e a cabeça, ou seja, as extremidades do corpo, de maneira que os movimentos sejam fluídos. E, no instante seguinte, se tem a presença de movimentações mais precisas e com ênfase no tônus muscular. O passo conhecido como “dança do robô” e o *popping* foram importados do HipHop<sup>2</sup> pelos corpos cariocas para a dança charme e futuramente como o movimento Charme<sup>3</sup>. Alguns anos depois, foi incorporado às listas de músicas o gênero conhecido como "melô": um ritmo mais suave, em que as batidas do *MPC*, que é um dos principais equipamentos musicais que os DJ 's usavam para produzir seus shows, se manteve.

Quando voltamos nossos olhares para os corpos femininos, temos passos conhecidos como ‘dança da bundinha’ e o famoso rebolar até o chão. Tem-se aqui corpos que se expressavam com movimentações oriundas do quadril e a cintura que deixava a dança com intenções sensuais e também, por vezes, sexuais. Há também movimentações com a coluna em que a intenção é fazer uma onda que tinha seu início na cabeça e findava no quadril. Aqui o recorte temporal dá-se em meados dos anos de 1980 até os anos de 2005, aproximadamente.

Do final dos anos 1990 até a atualidade, o funk foi se transformando e se diluindo em subgêneros, mas talvez algo que tenha se mantido foi a maneira como as batidas e o ritmo alcançam os corpos periféricos. Mesmo que o tempo tenha passado e o ritmo hoje

---

<sup>2</sup> O Hip Hop é um movimento cultural da juventude pobre, de grandes cidades dos Estados Unidos, que se manifestam de forma artísticas variadas.

<sup>3</sup> A Dança Charme é o nome dado à sequência de passinhos sociais, que são danças coreografadas com antecedência ao baile, que os charmeiros executam enquanto ouvem o DJ tocando nos Bailes Black do Rio.

seja considerado patrimônio cultural pelo Governo do estado do Rio de Janeiro<sup>4</sup>, ainda vemos comentários pejorativos, rebaixando o movimento, dança, música e temas abordados no funk. A mídia e, programas sensacionalistas, intensificam esse olhar preconceituoso que recai sobre o movimento funk, quando associa baile funk com crimes como o tráfico de drogas, por exemplo.

Araújo (2018) aponta que o Estado, dentro das periferias, se coloca ativamente com políticas de segurança pública em repressão à criminalidade e ao tráfico de drogas, o que mascara sua real intenção, que é oprimir, encarcerar e assassinar jovens pobres e negros. Ações estas higienistas, racistas e genocidas. Vale lembrar que como nos fala Oliveira (2021, p.156), a música representa a realidade de uma comunidade periférica, coloca-se como porta-voz de corpos marginalizados e invisibilizados e a dança entra como expressão artística destes mesmos corpos. O teor de muitas letras destas músicas funciona como ato político e de protesto para as autoridades voltarem seus olhares para a realidade das comunidades que estão inseridas e sujeitas a violência extrema.

Os artistas Cidinho e Doca, em sua música *Rap da Felicidade*, reclamam do abandono do Estado em relação às comunidades do Rio de Janeiro, que em meio a violência, tentam sobreviver, e acima de tudo, poderem ter direito ao lazer, em específico o baile funk. É o que podemos observar, por exemplo, na letra:

Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz onde eu nasci, é. E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre tem seu lugar. Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar, pois até lá nos bailes eles vêm nos humilhar. Ficar lá na praça que era tudo tão normal, agora virou moda violência no local (MC Cidinho; MC Doca, 1994).

Apesar de toda essa repressão, o funk resiste, produz arte e, com muita dificuldade, lazer. A dança aqui tem um papel crucial, resgatando esses corpos marginalizados e também construindo a identidade e autoestima dos jovens.

Este ritmo polêmico que emerge nas favelas, majoritariamente cariocas, permite que jovens da periferia construam sua identidade, alavancando em autoestima uma arte positivista perante a realidade adversa em meio ao caos da violência, da pobreza e do preconceito que muitos deles enfrentam (Oliveira, 2021, p.144).

A identidade e autoestima dos jovens pode ser fortalecida também através da arte, e esta arte pode proporcionar uma aprendizagem significativa com base nos códigos do

---

<sup>4</sup> O Governo do Estado do Rio de Janeiro promulgou a Lei n.º 5.543, de 22 de setembro de 2009, que define o Funk como Movimento Cultural e Musical de caráter popular. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/819271/lei-5543-09>

funk. Aristóteles de Paula Berino, Luciana Dilascio Neves e Vanessa de Andrade Lira dos Santos (2021) no artigo, “A tarefa artística do ato de conhecer: estética, criação e reexistência em Paulo Freire”, apresentam, em diálogo com os pensamentos de Paulo Freire<sup>5</sup>, a fusão entre a estética e a educação como ferramentas para uma aprendizagem significativa. É perceptível que o funk, de uma perspectiva macro, conversa com jovens marginalizados a respeito de políticas de repressão, discriminação e as violências vividas por esses mesmos corpos, através de suas músicas, suas danças, modo de vestir e colocar-se no mundo.

O funk tem um peso relevante também em relação às questões de identidade, mostrando aos sujeitos que partem dessa cultura as possibilidades enquanto seres sociais, políticos, e criadores artísticos. A partir desse contexto, chego, portanto, a um questionamento: quais seriam as contribuições do funk para o corpo negro e periférico? Entendendo e reconhecendo o peso cultural para a identidade e autoestima desses corpos que se identificam a partir do funk, proponho com esse TCC algumas reflexões acerca de como o corpo que está inserido no funk e nas regiões periféricas de Brasília se coloca no mundo, nos bailes e na educação.

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho foi a de pesquisa bibliográfica junto à *Escrevivência*, a partir da minha experiência de pesquisadora, observadora e futura professora. A *escrevivência* é uma ferramenta que luta para que mulheres negras sejam protagonistas de suas histórias, além de servir como um exercício de descolonização dos saberes e de uso da epistemologia feminista negra. "Se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra a escrita nos pertencem também!" (Evaristo, 2020, p.30).

De acordo com Neves e Heckert (2021, p.146), o uso da escrita como ferramenta metodológica contraria a falsa ideia de neutralidade da pesquisa e a distância entre pesquisadora e campo, sendo uma subversão do modo como se produz conhecimento dentro e fora da academia, uma vez que se utiliza a entonação das vozes, sons e tons, compreendendo que esses elementos são igualmente relevantes para a pesquisa. Dado que a memória ancestral que atravessa a escrita e a linguagem dos povos negros é transmitida corporalmente, esse mesmo corpo vulnerável à experimentação.

Intento com essa pesquisa, a partir de um objetivo geral, **compreender quais as contribuições do funk para um corpo negro e periférico criador de dança, assim como**

---

<sup>5</sup> Paulo Reglus Neves Freire foi um educador e filósofo brasileiro. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira.

**para a atividade docente do professor de dança.** Enquanto objetivos específicos, intento **contextualizar brevemente as origens do funk, refletir como o gênero e a dança aliado a educação contribuem para a afirmação da identidade do corpo de pessoas negras e de periferia, e por fim, entender as colaborações do funk e do corpo funkeiro para o ensino da dança.**

Com esses objetivos em mente, o presente trabalho de conclusão de curso está organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo pretendo investigar e apresentar um breve contexto das origens do funk, no segundo capítulo esta pesquisa estará focada em entender as contribuições do dançar funk para os corpos negros, pobres e periféricos e por fim, no terceiro capítulo, entender as contribuições desse corpo no ensino da dança, compreendendo o corpo funkeiro sob a ótica de um corpo resistente, artístico, insistente, necessário, representativo e político para o resgate de sua história enquanto corpo invisibilizado e excluído.

# Capítulo 1: Funk - Compreendendo suas Origens

O funk surge nas periferias cariocas como uma manifestação cultural, social e política, e é parte da rotina das periferias, com bailes que movimentam as comunidades há muito tempo. De acordo com Pontes (2020), no artigo "Funk: sua história e evolução ao longo dos anos", o funk chegou aos bailes da zona sul do Rio de Janeiro por volta dos anos 1970, influenciado pelos ritmos estadunidenses, *Rap*, *Hip Hop* e o *Soul*<sup>6</sup> que foram bastante tocados nas discotecas nos finais de semana nas favelas. A partir do final da década de 1980, por influência do *Miami Bass*<sup>7</sup>, o funk carioca começou a dar seus primeiros passos rumo a uma presença importante na identidade nacional com suas batidas únicas e envolventes, bem como com letras nacionais nas músicas.

Para uma melhor compreensão da história em termos de linha cronológica, procuraremos compreender como os gêneros tiveram os seus primeiros passos desde os Estados Unidos até a chegada às comunidades cariocas. Tamiris Coutinho (2018) em seu livro "Cai de boca no meu B\*C3T@O: O funk como potência do empoderamento feminino" nos diz que o *Blues*<sup>8</sup> teria surgido aproximadamente por volta do século XVII, quando os negros foram forçados a deixar a África para enfrentar o sistema escravocrata no sul dos Estados Unidos. As principais características do gênero eram a entoação de frases ritmadas durante as exaustivas horas de trabalho, utilizando a voz como instrumento. De acordo com a autora, "os donos de terra e capatazes entendiam as canções como uma forma de manter a cadência do trabalho, no entanto, elas eram utilizadas como ferramenta de resistência às péssimas condições em que viviam" (Coutinho, 2018, p.38).

Após o projeto de evangelização cristã da população negra, a partir do século XIX, as expressões religiosas foram vinculadas ao ritmo proveniente da diáspora africana e as

---

<sup>6</sup> O *Soul* é um gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960; *Rap* é um discurso rítmico com rimas e poesias que surgiu no final do século XX entre as comunidades afro-descendentes dos Estados Unidos.

<sup>7</sup> *Miami Bass* é um subgênero da música *hip hop* que se tornou popular nas décadas de 1980 e 1990. Consiste no uso de caixa de ritmos do tipo Roland TR-808, bumbo sustentado, baixo pesado, ritmos de dança elevados e conteúdo lírico frequentemente sexualmente explícito, o diferenciando de outros subgêneros do *hip hop*.

<sup>8</sup> *Blues* é um gênero musical estadunidense de origem afro-americana. Surgido na década de 1890, no Sul dos Estados Unidos, a origem do gênero teve forte influência dos gêneros, cantos e letras típicas da cultura africana.

*worksongs*<sup>9</sup>. Esse processo ficou conhecido como *spiritual*, composto por canções que combinavam a mítica religiosa, o sentimento de melancolia e as questões sociais, o que foi crucial para a criação efetiva do *Blues*<sup>10</sup>. Coutinho (2018), apresentou dados históricos sobre uma das primeiras canções gravadas do *blues*, composta e interpretada por *Mamie Smith, Crazy Blues*, que alcançou um número de um milhão de cópias vendidas, o que a tornou a artista mulher negra mais bem paga na década de 1920. Ainda conforme a autora, Mamie Smith junto as *Classic Blues Singers*<sup>11</sup> foram as primeiras a entrarem no mercado fonográfico da *Black Records*<sup>12</sup>.

No século XX surge outro gênero musical de grande relevância para a *black music* nos Estados Unidos, o *Jazz*. O estilo uniu a essência do *blues* ao *swing* e à improvisação, tornando-o mais dançante com performances grandiosas. Além disso, incorporou o uso de instrumentos como trompetes, saxofones, contrabaixo e bateria. Outro ritmo que se destacou foi o *Rhythm and Blues*<sup>13</sup> (também conhecido como *R&B*), que, com suas batidas mais eletrônicas, tornou-se popular e expandiu a produção e o consumo da música para além do âmbito musical. Rui Júnior Santos (2019), analisa o *R&B* como um movimento que buscava unir a comunidade negra: “esse estilo foi denominado por *Soul Music* pela mídia cultural e traz as principais características o aspecto performático tanto dos músicos quanto do público” (p.108).

Em meados dos anos de 1930/40 nos EUA, grande parte da população negra migrou das fazendas do sul<sup>14</sup> para o norte, especialmente para as regiões de Chicago e Nova York, levando consigo o *Blues*<sup>15</sup>, conforme descreve Jullien Moretto (2015) em seu artigo "Tudo

---

<sup>9</sup> As *worksongs*, também conhecidas como canções de trabalho, eram cantadas pelos escravizados enquanto realizavam suas tarefas diárias nas plantações, nas minas ou em outros locais de trabalho.

<sup>10</sup> O pesquisador Roberto Muggiati (1995) especula acerca da nomenclatura “*Blues*”. Muggiati nos diz que blues faz referência a expressão “to look blue”, que remete aos sentimentos de medo, ansiedade, tristeza e depressão.

<sup>11</sup> *Classic Blues Singers*: Ma Rainey, Bessie Smith, Sippie Wallace, ou Sister Rosetta Tharpe. Foram as vocalistas negras que uniam em suas performances vocais sofisticadas orquestras.

<sup>12</sup> Repertórios musicais destinados ao público negro dos Estados Unidos.

<sup>13</sup> O *R&B* é um gênero musical pensado sob o viés comercial para designar as produções negras estadunidenses. O ritmo tinha batidas mais eletrônicas e popularizou-se, ampliando a produção e o consumo da música para além da comunidade negra.

<sup>14</sup> Os principais fatores para a migração entre os afro-americanos do Sul foram a segregação, um aumento na disseminação da ideologia racista, o linchamento generalizado (quase 3.500 afro-americanos foram linchados entre 1882 e 1968), e falta de oportunidades sociais e econômicas no sul dos Estados Unidos.

<sup>15</sup> O *Blues* se caracterizou pelos dizeres ritmados usando a voz como instrumento durante as exaustivas horas de trabalhos.

acaba em funk: um documentário sobre a apropriação da cultura funk". Essa mudança de estado em busca de melhores condições de vida, que carrega o *blues*, fez com que outro gênero surgisse, o *Soul*. A partir do momento em que o *R&B* se uniu ao *Gospel*, no final da década de 1970, o *soul*, que até então era um instrumento para o movimento de direitos civis e conscientização da população negra, sendo um sinônimo para *black music*, considerado por alguns músicos como mais um produto comercial.

No mesmo período, nos Estados Unidos, ocorreram movimentos e protestos em prol dos direitos civis da população negra. O gênero musical *soul* foi uma ferramenta importante para reforçar os discursos políticos e artísticos. Como Coutinho (2018) aponta:

No ápice dos protestos e das manifestações do Movimento dos Direitos Civis dos negros estadunidenses, como resposta à forte política institucional de segregação racial, os artistas do Soul fomentavam lemas como "Black and I'm proud" e "Black is Beautiful" ("Eu sou negro e tenho orgulho" e "Negro é lindo", em tradução livre, respectivamente), expandindo ainda mais a visibilidade do black power que buscava enfatizar o orgulho negro através de manifestações culturais, sociais e políticas. O lema "Black is beautiful" baseava-se na luta pela percepção positiva e igualitária da estética negra a fim de romper com a supremacia dos padrões estéticos brancos. (Coutinho, 2018, p. 40-41)

Foi nessa mesma época, como aponta Hermano Vianna (1998), que a gíria *funky* deixou de ter um significado racista. De acordo com o *Webster Dictionary*, *funky* significa *foulsmelling*, o que, na tradução para o português, equivale a mau cheiro, um termo pejorativo usado como gíria a fim de atacar os negros, conforme o jornalista Silvio Essinger<sup>16</sup> (2005) A palavra *Funky*, independentemente da sua etimologia, foi ressignificada pela comunidade negra e passou a ser usada para expressar o estilo de vida autêntica do movimento negro dos Estados Unidos. Ainda segundo Vianna (1998):

Foi nessa época que gíria *funky* deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o *soul* já agradava aos ouvidos, o funk radicalizou suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados, pesados e arranjos mais agressivos. (Vianna, 1998, p.42)

Diferente do *soul*, o *funky*<sup>17</sup> inovou ao usar ritmos mais marcados e com arranjos mais agressivos, radicalizando as propostas iniciais do *soul*. Dessa forma, o funk despertava o interesse do público e logo se tornou uma cultura de massa. De acordo com

---

<sup>16</sup> Silvio Essinger é jornalista desde 1993 e acompanha a cultura e a música, em particular.

<sup>17</sup>A palavra "Funky" era empregada para indicar a batida forte e dançante, mas também tinha conotação sexual. O termo ainda era utilizado como manifestação racista.

Moretto (2015), desde o surgimento do funk, na década de 80, nos subúrbios do Rio de Janeiro, o ritmo é considerado uma cultura proveniente das classes mais baixas da sociedade, e até então, foi visto com desconfiança por parte da população. O autor recorda que “tradicionalmente as culturas de massa seguiam um fluxo, vinham das camadas mais altas para as baixas. Seguindo o movimento inverso, o funk surgiu nos subúrbios cariocas, repleto de preconceitos, e hoje lota as casas noturnas mais caras do Brasil” (Moretto, 2015, p.9).

A cultura dos Estados Unidos chega em solo brasileiro, inicialmente no Rio de Janeiro, incentivando uma revolução musical, cultural e social. O *soul* e a *black music* permitiram o início do processo que desenvolveu uma das principais manifestações culturais do país, o funk. Para a antropóloga Adriana Facina, “a história do funk carioca tem origem em tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estados unidenses, não se tratando apenas de uma importação do ritmo, e sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana” (2009, p.2).

O funk carioca, popularmente conhecido como "tamborzão", é influenciado pelo ritmo brasileiro Congo de ouro, o mesmo ritmo do Maculelê, e, conforme a Mestra em dança Jô Gomes (2024), apresenta uma identidade afro-brasileira ao gênero. As canções de funk também apresentam influências de outros gêneros brasileiros, como o samba, que tem uma forte influência do tambor na composição.

A partir dos anos de 1970, no Rio de Janeiro, o funk carioca e o *soul* ganharam destaque nos chamados Bailes da Pesada<sup>18</sup>. O ritmo foi conquistando os jovens cariocas, que se reuniam em grupos para dançar em passos marcados. Os primeiros bailes ocorreram no Canecão, uma extinta casa de shows na Zona sul do Rio de Janeiro. Como destaca Vianna (1998), os bailes aconteciam aos domingos e reuniam cerca de 5 mil dançarinos de todos os bairros cariocas. Acontece que no auge da popularidade dos bailes, o Canecão encerrou as produções dos chamados Bailes da Pesada e o real motivo para o fim dos bailes levantou muitas questões, pois segundo Ademir Lemos, em entrevista fornecida para Hermano Vianna:

As coisas estavam indo muito bem, os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade de expressão do pessoal que frequentava, os diretores começaram a pichar tudo, pôr restrições em tudo. Mas nós íamos levando até que pintou a ideia da direção do Canecão de fazer show com Roberto Carlos<sup>19</sup>. Era a oportunidade deles para

---

<sup>18</sup> Bailes da pesada, realizados no Canecão pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, foram os bailes em que os ritmos predominantes eram soul e funk.

<sup>19</sup> Roberto Carlos Braga OMC é um cantor, compositor e empresário brasileiro.

intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile. (Vianna, 1998, p.24)

Em uma sociedade capitalista, as questões financeiras são de extrema importância para a realização de um evento, o que é uma realidade. Se, segundo Lemos, os Bailes da Pesada estavam correspondendo à altura dos resultados esperados, o argumento sobre “intelectualizar” uma casa de shows não foi coerente, levantando questionamentos sobre qual foi realmente o motivo para encerrar e excluir o ritmo musical e seus frequentadores da zona sul do Rio de Janeiro.

As festas *soul*, que antes aconteciam em menor escala nas periferias após o episódio do Canecão, passaram a ser mais frequentes. A *black music* se popularizou e, de fato, chegou aos clubes dos subúrbios cariocas. Conforme Vianna (1998, p.25), “esses bailes contavam com uma legião fiel de dançarinos”, que se interessavam principalmente pela qualidade da aparelhagem de som que a experiência dos bailes proporcionavam. Em diálogo com Vianna, Coutinho (2018) destaca que:

Quanto mais qualidade tinham as aparelhagens, mais conhecido o baile se tornava e mais fiel o público passava a ser. O Dj era importante, mas as equipes de som eram a atração principal. Por conta disso, surgiram diversas equipes, como Soul Gran Prix, Black Power e Furacão 2000. (Coutinho, 2018, p.47)

Para que os bailes pudessem ser realizados, as equipes precisavam estar atualizadas e ter os discos com as novidades. Os intermediadores, geralmente comissários de voo, viajavam até os Estados Unidos para adquirir os discos e os traziam para o Brasil. Este processo apresentava diversas dificuldades e, portanto, as equipes parceiras passaram a comercializar e compartilhar os LPs. Vianna (1998, p.26) denomina este processo como “transação de discos”. As equipes começaram a investir na *black music* brasileira devido à expansão do *soul* e à dificuldade em adquirir os discos, e, então, começaram a criar seus próprios álbuns, e *Soul Grand Prix*<sup>20</sup>, lançado em 1976, foi o primeiro lançamento.

Inspirados por essa dinâmica, o mercado independente do gênero começou a organizar e promover festas, e as equipes a produzir músicas e distribuí-las. Conforme Coutinho (2018, p.47), “essa movimentação fortaleceu esses profissionais, que começaram a entrar no circuito das grandes gravadoras daquele período, fomentando empregos e

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ajjJfNLhYCO>

impulsionando a economia local". Quando o Movimento *Black Power* apareceu no Rio de Janeiro, os bailes *soul* passaram a ser um dos principais canais de propagação e enaltecimento da estética e do orgulho da comunidade negra carioca. Este evento contribuiu para o aumento da movimentação da cena musical e do mercado do soul brasileiro. É o caso do clássico Olhos coloridos<sup>21</sup> do compositor Macau<sup>22</sup>, que segundo o portal de notícias G1<sup>23</sup>, o autor compôs na década de 70 após ser preso injustamente pela polícia militar do Rio de Janeiro em uma exposição de escolas públicas. A canção até hoje é considerada um símbolo do orgulho negro no Brasil.

Meu cabelo enrolado  
Todos querem imitar  
Eles estão baratinados  
Também querem enrolar

Você ri da minha roupa  
Você ri do meu cabelo  
Você ri da minha pele  
Você ri do meu sorriso  
A verdade é que você  
Tem sangue crioulo  
Tem cabelo duro  
Sará crioulo  
(Macau. 1970)

Não é possível apresentar dados sobre a história do funk brasileiro sem mencionar o contexto histórico vivido no país naquela época, a Ditadura Militar<sup>24</sup>. A identificação da juventude negra despertou o interesse dos militares em relação à sua capacidade de organização política e ideológica, de acordo com Vianna (1998), após uma reportagem que

---

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X2tb8YVfOqI>

<sup>22</sup> Macau é um instrumentista, cantor e compositor brasileiro. Fez parte da banda "Paulo Bagunça e a Tropa Maldita", foi nessa banda que ele começou sua carreira artística.

<sup>23</sup> Disponível em: [G1 - Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo - notícias em Rio de Janeiro](#)

<sup>24</sup> A Ditadura Militar no Brasil foi um regime autoritário que começou com o golpe militar em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O regime durou 21 anos (1964-1985), estabeleceu a censura à imprensa e restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores.

identificou a união destes jovens como o movimento *Black Rio*<sup>25</sup>. A partir deste episódio, a *black music* começou a ser amplamente discutida na mídia, o que resultou em perseguições e prisões de artistas do período. A *Black Rio*, que era sinônimo para as manifestações da *black music*, ultrapassou as fronteiras do Rio de Janeiro.

A partir da década de 1980, o termo funk começou a ser usado para designar os gêneros musicais que surgiram da *black music* dos Estados Unidos, como o *Miami bass*, o *electro funk* e o *hip hop*. Em 1985, o *Miami Bass* ganhou notoriedade nos bailes cariocas. Os discursos do gênero exploravam temas sexuais e não se concentravam em questões sociais mais aprofundadas. O gênero foi a base para a revolução musical que deu origem ao funk carioca.

Um dos primeiros artistas do funk nacional foi Fernando Luís Mattos da Matta, artisticamente conhecido como DJ Marlboro. Ele é considerado o criador do funk brasileiro e trabalhou com batidas do *hip hop*, adicionando uma bateria eletrônica e produzindo o primeiro álbum de funk, intitulado Funk Brasil<sup>26</sup>. Lançado em 1989, o álbum apresentava faixas vocais em português que se assemelhavam sonoramente às letras em inglês, denominadas "melôs". Fernando impulsionou a carreira de inúmeros MCs<sup>27</sup>, ampliando também a visibilidade do ritmo musical.

Em 1990, o funk nacional começou a se desenvolver, focando em assuntos do cotidiano carioca e, conseqüentemente, se tornando popular entre as emissoras de rádio e televisão. A título de curiosidade, a música *Feira de Acari*<sup>28</sup>, do artista MC Batata, foi o primeiro funk a ser reconhecido em rede nacional, sendo trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel*, da *Rede Globo*<sup>29</sup>. O Funk começou a abarcar diferentes estilos, sua principal fonte de programação musical continuava sendo os bailes, com muita música alta, aparelhagem de som e criatividade nas danças e vestimentas que foram herdadas dos bailes *black* e *soul*.

---

<sup>25</sup> *Black Rio* ou Movimento Black Rio é um movimento de contracultura que surgiu nos anos 1970 no Rio de Janeiro. Inicialmente inspirado pela revolução do funk. Mais sobre este movimento em: <https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJol>

<sup>26</sup> Funk Brasil é o primeiro álbum do DJ Marlboro. Foi lançado em setembro de 1989. O álbum é considerado o marco zero do "funk carioca", e ficou notabilizado pela vendagem, que ultrapassou as 250 mil cópias.

<sup>27</sup> MC é um acrônimo de Mestre de Cerimônias, que se pronuncia "eme ci". Um MC pode ser um artista que atua no âmbito musical ou pode ser o apresentador de um determinado evento que não está necessariamente ligado a uma manifestação musical.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8XhKNIBsok>

<sup>29</sup> Rede Globo é uma rede de televisão comercial aberta brasileira.

## Capítulo 2: Contribuições do funk para o corpo negro e periférico

Foi possível compreender de forma breve a história dos gêneros musicais que permitiram o surgimento do funk. Neste capítulo, abordarei as contribuições do funk para os corpos negros e periféricos. O primeiro contato com o corpo, seja ele visto e colocado como artístico ou não, para uma parte da população, acontece por intermédio do funk, e de acordo com Araújo “é possível afirmar que é no universo do funk que se dão diversos processos importantes de socialização, desde a realização do lazer- *no fluxo*<sup>30</sup>, como um espaço de música e dança, até o reconhecimento e experiência que exercem um papel significativo na vida social (2018, p.47)” É crucial compreender que o recorte social é um fator relevante para o corpo funkeiro. Este corpo busca compreender quais os processos para a criação da cultura, mas precisa ter em mente que é visto sob o contexto de sua origem social e das condições concretas da vida. Ainda conforme a autora:

[...] É possível apreender a recorrente associação do funk ao estilo de vida da população pobre e negra da periferia, e tal característica dessa expressão artística é apresentada com razão para os processos de discriminação e criminalização sofridos por aqueles que transitam nesse meio, bem como o processo de resistência a tais ataques (Araújo, 2018, p. 48).

O corpo negro é compreendido na dança como um corpo arte, de sensibilidade e poder de criação e política, apesar de constantemente invisibilizado, violentado e silenciado e como ocorreu com a maioria das culturas negras que estão inseridas no mundo ocidental, o funk torna-se uma manifestação artística vulnerável e vítima de perseguições, apesar de sua grande capacidade estratégica e criativa. A ambição, imposta aos corpos pelo sistema político e econômico vigente, torna as formas de expressão, musicalidade, oralidade e performance homogêneas, e de acordo com Lopes (2010):

o funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido

---

<sup>30</sup> Espaço de encontro dos jovens de determinado território.

lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desse binarismo. (Lopes, 2010, p.20)

Apesar da mercantilização do funk, os corpos funkeiros conseguem contornar essa situação e tirar proveito do estereótipo de vulgarização na cultura moderna, servindo de ferramenta para que a juventude negra e favelada criativamente se reinvente. Além disso, Lopes (2010), aponta que a crítica simplória ao funk apenas revela a forma pela qual a sociedade brasileira renova seus preconceitos de raça e classe camuflados pela retórica ocidental do 'bom gosto estético'. É importante ter em mente que, nas regiões periféricas, não há apenas negros, mas também brancos e não brancos. O funk não atenderá a todos os públicos. Há muitas influências das culturas do nordeste, como o forró. Além dos gêneros Hip Hop e Rap<sup>31</sup>.

Neusa Santos Souza<sup>32</sup>, no livro "Torna-se Negro", busca nos explicar a história da ascensão social do negro brasileiro em que ela se dá por uma história de construção de sua emocionalidade historicamente determinada. Para ela "a emocionalidade do negro é vista aqui como um elemento particular que se subordina ao conjunto geral de injunções da história da formação social em que ele se inscreve" (Santos, 2021, p.47). A concepção apresentada pela autora explicita que o negro, o corpo negro, era definido econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e por consequência a visão que tinha sobre si tornou-se distorcida, e, o modelo para identidade hegemônica ficou nos corpos brancos.

Outra visão que Santos nos apresenta é a de que, principalmente para corpos negros, a experiência é matéria-prima para a produção de conhecimento. "É ela que transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico num anseio apaixonado de produção de conhecimento" (2021, p.46). Se, como nos fala a autora, a experiência é matéria-prima, podemos entender como o funk torna-se, quase que imprescindivelmente, necessário para o resgate da identidade contra hegemônica, servindo como uma ferramenta valiosa para o ser, e, o corpo negro. Sua dialética, moda, poesias e códigos de movimento vem na contramão da cultura branca hegemônica.

Diante de um contexto precário que é apresentado a juventude periférica, o lugar de lazer, produzir e usufruir da cultura que esses jovens encontram é através do funk, ou seja, seguem desafiando espaços musicais e institucionais com sua existência. Araújo (2018)

---

<sup>31</sup> O rap é um estilo de música que se caracteriza por um recitado rítmico das letras, que não se cantam. Surgido nos Estados Unidos na metade do século XX, trata-se de um estilo que costuma ser associado à população norte-americana de raça negra apesar de, hoje em dia, transcende fronteiras e culturas.

<sup>32</sup> Neusa Santos Souza foi uma psiquiatra, psicanalista e escritora brasileira. Sua obra é referência sobre os aspectos sociológicos e psicanalíticos da negritude, inaugurando o debate contemporâneo e analítico sobre o racismo no Brasil.

faz menção das contribuições de Agnes Heller (2014) sobre o peso do cotidiano como manutenção física na vida, visto que, estes jovens localizados nas classes subalternas são vítimas de uma ideologia de naturalização da pobreza e violência social e em razão disto não ganham visibilidade em espaços públicos acabando por serem vistos como ameaça ao ordenamento social.

Em um trecho de uma entrevista, disponível no site YouTube, dada para o canal TV da Rua,<sup>33</sup> o músico Toni Tornado e o jornalista Carlos Alberto Medeiros contam sobre suas experiências e a importância dos bailes para seus corpos. O músico explica que os bailes eram mais populares entre as pessoas negras, enquanto o jornalista, afirma que a importância do baile estava diretamente ligada à sua identidade como homem negro. Segundo Medeiros, na entrevista: “Eu não tinha essa consciência, eu tinha uma parte dela. Eu tinha essa coisa de me valorizar, mas ainda não percebia como aquilo podia ser traduzido coletivamente”. É importante salientar que o funk ainda não era propriamente funk, iniciava-se uma onda do *Soul* que posteriormente serviu de fonte geradora para o movimento funk.

O historiador Lucas Predetti Lima (2018), em “Bailes soul, ditadura e violências nos subúrbios cariocas na década de 1970”, escancara o que foi a época da ditadura sob a perspectiva das pessoas que se encontravam nas favelas cariocas. Lima também relembra o plano de erradicação das favelas do período e como os bailes soul serviram como refúgio e protesto. Ele apresenta os seguintes dados:

Segundo dados da COHAB-GA (Companhia de Habitação da Guanabara) aproximadamente 140.000 pessoas foram removidas de suas casas em 80 favelas, e o número de “barracos” removidos foi superior a 26.000. Por se tratar de uma quantificação produzida pelo Estado e sem termos acesso à fonte primária que aponta esse número, é possível imaginar, inclusive, que são dados inferiores à realidade (Predetti, 2018, p.36).

No ano de 1973, ainda segundo Lima, chegou ao fim o CHISAM (Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio) e o abandono do projeto de erradicação das favelas. Apesar de não atingir totalmente o objetivo de erradicar integralmente as favelas, esta política aumentou as desigualdades urbanas e, como ressalta o historiador: “nesse sentido, concordamos com Pestana, que analisa as remoções forçadas como expressão do caráter classista do regime instalado em 1964, enquanto seu objetivo central era promover uma redefinição urbana em termos elitistas e

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJol&t=87s>.

segregacionistas” (2018, p.38). A única sustentação para a vida deste projeto foi o preconceito.

Durante a Ditadura Militar, o processo de identificação da juventude negra chamou a atenção das autoridades, devido à sua força política e ideológica, interessante analisar que nem todos os frequentadores dos bailes da época tinham discursos pautados em movimentos políticos, a essência dos bailes era a diversão, dança e o lazer. Nirto, um dos donos da equipe Soul Grand Prix, em entrevista ao Jornal do Brasil no ano de, 1976 declarou:

Esse negócio é muito melindroso, sabe. Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, e vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assustou. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram nessa de movimento político, mas não é nada disso, é curtidão, gente querendo se divertir. (Nirto. Entrevista ao Jornal do Brasil, 1976, p.28)

O baile *Soul*, ou também como é conhecido *Black Rio*, nasceu como uma necessidade da reelaboração da vida das pessoas que tiveram suas vidas modificadas pela política de erradicação das favelas, e quando Nirto declara que, “muitas pessoas negras juntas assusta”, deixa muito evidente o complexo vivido pelos jovens que estavam dispostos a fomentar cultura, arte e lazer para as comunidades cariocas. As performances negras, suscitam, assim, desconfiança.

Em “Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra”, Renata de Lima Silva apresenta os atributos que definem manifestações populares negras como, jogo, performance e ritual. Estas manifestações baseiam-se em saberes filosóficos africanos como, por exemplo, a cultura *Bantu* baseada na ideia de que o movimento é a força vital que mantém a ligação entre o passado e o presente. “Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (Lima, 2010, p.4). A autora analisa, conforme o que Schechner (2006) classificou em seu artigo "O que é Performance in O Percevejo", que a performance está presente tanto na vida cotidiana quanto nas artes, tendo a função de proporcionar entretenimento ou realizar algo belo.

A performance, segundo Lima (2010) pode ser compreendida em relação às concepções de Ser, Fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas. Pois Ser é a existência em si. Fazer é atividade de tudo que existe. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance, também pode influenciar a identidade ou incentivar uma

comunidade, além de curar, ensinar, persuadir ou convencer, lidar com o sagrado e o demoníaco.

O processo de construção e afirmação das identidades do funkeiro é amplo e tem origem desde o nascimento do indivíduo. Moretto (2015, p.23) salienta que, “historicamente, dentro da periferia, uma família pobre, negra e mal vista pela sociedade encontra um estilo de vida”. Além de reforçar a identidade desse corpo marginalizado, o funk também reforça a autoestima de jovens periféricos, uma vez que é um mercado de trabalho que oferece oportunidades de trabalho artístico criativo. Lopes (2010, p.20), nos diz que “o funk é contraditório e tira proveito dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como ‘lixo e vulgar’ na cultura moderna”. Ou seja, é através do funk que a juventude negra e periférica criativamente se reinventa.

A expressão cultural que o funk possibilita para essa parcela da população revisita muitas discussões, seja ele através da dança, música ou moda periférica. É pelo funk que muitas pessoas têm o primeiro contato com seu próprio corpo, seja este referente ao ser corpo no cotidiano, pela identificação de um grupo excluído, ou por construções criativas no fazer dança. Os jovens de periferia têm diversos processos importantes de socialização e construção de identidade. Esses processos de socialização são comuns a praticamente todas as expressões culturais juvenis. (Araújo, 2018, p. 47-48).

Diretoria tá de pé aí mané  
Olha a revolta do moleque sofredor  
Diretoria tá de pé é aí mané  
Olha a revolta do moleque sofredor  
Se jogou nas ondas da maldade  
Maluco, agora é tarde seu castelo desabou  
Selva de pedra que nós vivemos  
Pra assistir vários tormentos temos que nos libertar  
O clima aqui está difícil mas se liga aí parceiro  
Que eu vo continuar, é  
Eu peço a Deus para que olhe por nós  
Venderam meus pensamentos mas não calaram a minha voz.  
(Artista: MC Primo. Lançamento: 2002.)

Na música "Diretoria tá de pé aí mané", MC Primo (2002) expressa a revolta e os desafios enfrentados pelos jovens nas periferias. O funk se faz insistente na constatação

representativa de visões, posições, sentimentos e concepções de mundo, além de também ser a forma pela qual essa parcela da sociedade expressa seus descontentamentos contra as exclusões que lhes são impostas.

# Capítulo 3: Contribuições pedagógicas do funk para o corpo que dança

A arte-educação e a aprendizagem significativa, juntas, têm potencial para proporcionar um ensino-aprendizagem de qualidade. Importante salientar que é indispensável que as bases dessas metodologias sejam fundamentadas em escolhas conscientes, antirracistas e anti colonizadoras de ensino, e que, aliadas ao funk, sejam uma ferramenta valiosa para o trabalho pedagógico. De acordo com Berino, Neves e Santos (2021), uma educação voltada para a criação, que repercute na vida das pessoas e no mundo, tem o papel de desenvolver aquilo que não é precificado.

Ao examinarmos o ensino da dança na educação básica, é crucial que perguntemos qual o tipo de dança estamos estudando, tendo em mente que a linguagem da dança é corporal, sendo indispensável compreender o movimento que ocorre no corpo, o espaço, a velocidade, as emoções e, sobretudo, a interação social. O processo educativo em dança se dá através do corpo. É importante notar que, em sua maioria, os corpos que dançam funk são negros e periféricos, o que, de acordo com Soares (2023), representa um corpo real da sociedade brasileira que ainda sofre com as marcas do racismo. Segundo a autora:

O corpo que dança funk é um corpo preto da periferia, um corpo periférico e real da sociedade brasileira que sofre com marcas do racismo. Por isso, olhar a dança do corpo periférico incomoda, pois ele não está em um lugar para ser validado ou não, ele existe e está aqui. Assim como Machado (2020, p.9) “acredito na história narrada. É preciso se narrar, porque é assim que as pessoas ficam vivas”. É narrando a nossa trajetória, nossos estudos que validamos o nosso conhecimento, é compartilhando nossas práticas que se fortalece a nossa cultura (Soares, 2023, p.9).

A professora Sandra Petit<sup>34</sup> e sua orientadora Geranilde Costa e Silva<sup>35</sup> desenvolveram um sistematizador teórico-prático chamado Pretagogia, que reúne conceitos operatórios e marcadores de africanidades, além de identificar os saberes-fazeres dos corpos negros africanos em diásporas e em seus solos-mãe. De acordo com a autora, sua intenção é buscar nas referências da tradição africana e na sua transposição diaspórica no Brasil os elementos fundantes que permitam reconhecer valores filosóficos-

---

<sup>34</sup> Sandra Petit é doutora e mestre em ciências da educação pela Paris 8, graduada em línguas estrangeiras, professora na Universidade Federal do Ceará e coordenadora do NACE (Núcleo das Africanidades Cearenses).

<sup>35</sup> Geranilde Costa e Silva é doutora em educação e coordenadora pedagógica da Pretagogia.

pedagógicos da cosmovisão africana que perpassam diversas danças afrodescendentes (Petit, 2015, p.71). Já segundo Oliveira (2022, p.59), o contexto da pretagogia é um corpus conceitual de ensino e pesquisa que se dedica à formação de professoras/es de Quilombos. Seu intuito é o desenvolvimento da formação continuada e a produção de um material didático, projeto-piloto, para a aplicação da Lei de n.º 10.639/03<sup>36</sup>, que segundo o CEERT (Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades) trata-se da Lei de Diretrizes e Bases da Educação que inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da presença da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Africana".

A pretagogia está ligada aos valores da cosmovisão africana, como ancestralidade, tradição oral, o corpo como fonte espiritual e produtor de conhecimento, a valorização da natureza, a religiosidade, a noção de território e o princípio da circularidade<sup>37</sup>. A cosmovisão é um termo que se refere à maneira como uma pessoa ou grupo de pessoas percebe e interpreta o mundo ao seu redor, abrangendo crenças, valores, princípios e perspectivas sobre a realidade, a existência humana, a natureza, a moralidade e o propósito da vida. Formada por diversos fatores, tais como a cultura, a religião, a filosofia, a educação, a experiência pessoal e as influências sociais, a cosmovisão procura influenciar como uma pessoa percebe e compreende o mundo, afetando suas atitudes, comportamentos e decisões.

Como já foi mencionado, o ensino da dança, pensado na educação básica, deve ser fundamentado em metodologias que prezam por um ensino que traga como foco a valorização do respeito mútuo, além de contribuir para a curiosidade, criatividade e estímulo à descoberta. Dessa forma, de acordo com Gertrudes e Silva (2015), a sala de aula deve ser um espaço onde a cultura afro-brasileira seja valorizada como constituinte e formadora da sociedade brasileira. Para as autoras:

A sala de aula deve ser um espaço onde a cultura afro-brasileira deve ser valorizada como constituinte e formadora da sociedade brasileira, na qual os negros são considerados como sujeitos históricos, valorizando-se, portanto, o pensamento e as ideias de importantes intelectuais negros brasileiros, a cultura (música, culinária, dança) e as religiões de matrizes africanas. É necessário que a criança tenha orgulho

---

<sup>36</sup> 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. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm)

<sup>37</sup> O princípio da circularidade, segundo o filósofo, teólogo e sociólogo congolês Bas'Illele Malomalo significa: "Sou porque nós somos", o resumo da ética Ubuntu. Porém, é na construção histórica e cultural dessa ética, que nasce na África que se encontra a riqueza. Para Malomalo, toda existência é sagrada para os africanos, ou seja, há um pouco do divino em tudo o que existe. Por isso, "o Ubuntu retrata a cosmovisão do mundo negro-africano".

dos seus ancestrais e que possa assumir sua negritude sem medo de sofrer racismo. (Gertrudes, Silva, 2015, p.2)

O funk é um movimento cultural, político e social que se manifesta nas comunidades periféricas e pode ser um grande aliado na área da arte-educação. Ao analisarmos as diversas camadas da população que o funk, enquanto cultura, atinge, compreendemos como ele funciona como um agente que transmite informações sem estigmatizar negativamente os corpos que por ele são representados. Sua dança está intimamente ligada às relações significativas entre política e poder, às vezes na (re)afirmação do poder. De acordo com Almeida Neto (2017), a dança pode estabelecer relações diretas com o indivíduo, além de reforçar a identidade de um grupo cultural específico:

A arte da dança é passível de construir relações com processos identificatórios. Isso implica que, como expressão artística, a dança pode estabelecer relações diretas com sujeitos e ser um meio para reafirmar a identidade de um grupo cultural, apresentando implicações políticas e de poder. Propor um trabalho de dança com aspectos de uma determinada cultura pode fazer o indivíduo que assiste se reconhecer como sujeito participante dessa cultura, estratégia identificatória tratada pelo teórico americano Mark Franko (2002) como poder de interpelação, que consiste na capacidade que a dança tem de interpelar indivíduos como sujeitos de um grupo cultural (Almeida Neto, 2017, p. 76-77).

Dada a capacidade da dança de unir grupos através da cultura, como a afirmação de identidades, políticas e educação, possibilita-se compreender o papel do dançar funk em corpos negros e periféricos, além de buscar caminhos para trabalhar com a ideia de que o conhecimento é uma construção, desmistificando a ideia de que o ser humano, ou um grupo, é o detentor de todas as verdades ou inteligências. Soares (2023), em conversa com Tiaraju D'Andrea e Almeida Neto, a respeito dos saberes populares:

Para além daquele atribuído a periferia que envolve o sucateamento e um cenário permeado por estigmas, o autor reafirma as ressignificações da periferia feita pela periferia como um lugar além da construção imagética de pobreza, mas como a resistência através dos saberes, movimentos sociais, culturas do povo negro/periférico. O saber popular é um saber subestimado, que poucos têm a coragem para apreciar e compreender a complexidade deste saber/corpo, que de acordo com Almeida Neto (2015, p.78) “é visto como um corpo que não é especialista”. Porém, discordo totalmente desta colocação, uma vez que, se uma pessoa nasce dentro de uma comunidade, cresce, compreende que determinada dança faz parte da sua cultura, vive a cultura, não é um corpo especialista? Quando o conhecimento que se faz na periferia é válido? Quem o valida? Precisamos ocupar certos espaços para sermos vistos e reconhecidos como saberes importantes? (Soares, 2023, p. 8-9)

Quando o conhecimento que se faz na periferia é válido? Quem o valida? Precisamos ocupar certos espaços para sermos vistos e reconhecidos como saberes importantes? Essas foram as perguntas que também me fiz e que me levaram a elaborar

este trabalho. Aterrada na ideia da *Escrevivência*, que é aprender de nós mesmos a partir da memória ancestral como uma ferramenta para resgatar os saberes e recordações ancestrais e manter vivas ideias ontológicas da diáspora africana que se perderam com a colonização. Segundo Passos e Borges (2023):

Valorizar o conhecimento das margens, rever o padrão estabelecido, questionar os binarismos que subalternizam determinado grupo “tudo isso implica em escrever às avessas, imprimindo outros discursos” (Ibidem, p. 389) e esta prática deve ser pensada e tensionada na intenção de condicionar protagonistas outros a uma centralidade. (Passos, Borges, 2023, p.159)

Em entrevista concedida ao canal de YouTube IFCH- UNICAMP<sup>38</sup>, MC Hariel foi questionado sobre a relação entre o funk e a filosofia e como essa conexão é percebida pelos jovens e segundo o artista, o funk tem o papel de ensinar em uma sala cheia quando os professores não conseguem atingir todos os estudantes. O funk e os MC's têm esse papel de alcançar aqueles que se sentem excluídos do ensino público, tal como ele está hoje.

Afirmo, mais uma vez, que a importância do ensino artístico-pedagógico fundamentado em metodologias afrodiáspóricas são relevantes para uma educação de qualidade. Quando Santos, Nascimento, Quadros e Tsallis (2020) discutem como a Corp(O)ralidade<sup>39</sup> interage com a *Escrevivência*, fica claro como a valorização da ancestralidade ajuda a construir um presente e um futuro melhores, uma vez que o olhar para trás ajuda a aprender com o passado. Além disso, no que diz respeito à perspectiva do dançar, também é um local de busca pelo passado para reconstruir o nosso presente e futuro, segundo os autores:

A memória ancestral tem um papel importante no contar das narrativas através da dança. Ao dançar, narramos as memórias através do corpo, muito do que havia sido perdido ou esquecido, é lembrado naquele espaço. Rememorar é conhecer seus passos ao longo do tempo (passado, presente e futuro) e expressar seus sentimentos e emoções através de todo seu conhecimento adquirido no dançar, articulando-o com seu conhecimento pessoal (nossas vivências e ancestralidade). O ato de rememorar se torna importante no período atual, refletindo a necessidade de se construir, ou reconstruir, corpos que precisam resistir. (Santos, Nascimento, Quadros, Tsallis, 2020, p.7)

O ato de rememorar torna-se relevante ao refletir sobre a necessidade de se construir, ou reconstruir, corpos que precisam resistir. Com este trecho, retornei à minha

---

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2QbSOZg-9Q>

<sup>39</sup> De acordo com Santos, Nascimento, Quadros e Tsallis (2020), a Corp(O)ralidade é uma escrita dançada, uma palavra que movimenta.

história, em que, através do funk, pude voltar à minha comunidade e referências, tanto as de casa quanto fora dela. Ao chegar a uma nova escola, me vi em uma posição que precisaria mudar como meu corpo estava no mundo, uma vez que não me sentia parte daquele ambiente. Foi dançando com minha família e amigos, que me lembrei de quem era, uma vez que, ao dançar, narramos as memórias pelo corpo. Muito do que havia sido perdido é lembrado naquele espaço.

A narrativa que apresento o ensino do funk como uma ferramenta metodológica eficaz para uma aprendizagem significativa está fundamentada na compreensão que Gertrudes e Silva (2020) têm da relação entre professor aluno. Os autores concordam que a escola deve ser um ambiente propício à aprendizagem, uma vez que a relação entre professor e aluno é construída através do diálogo, com respeito mútuo. Além disso, o espaço escolar deve sempre estimular a curiosidade, a criatividade e o estímulo à descoberta. Se a professora ou o professor respeitarem o que o aluno apresenta em sala, com suas bagagens de casa e da rua, muita coisa será dita sobre o funk, especialmente se a escola for de uma região periférica.

De acordo com Gertrudes e Silva (2020), em diálogo com Kizerbo, a história é um meio pelo qual podemos visualizar e reconhecer a nossa própria imagem, além de beber e recuperar energias para prosseguir com o progresso humano (Gertrudes e Silva, 2020, p. 3). A educação é um instrumento indispensável para uma sociedade mais equitativa e minimamente justa. Quando despertamos nos jovens e adultos a sensação de pertencimento e a possibilidade de uma vida digna sem a necessidade de um encaixe social, é o maior incentivo para que esses mesmos jovens se sintam motivados a buscar a educação em diversos campos.

É crucial despertar o desejo de consumir o mundo, é crucial que as professoras e professores tenham a capacidade de compreender a individualidade e, sobretudo, o que está sendo produzido culturalmente nas regiões de maior vulnerabilidade econômica. A falta de recursos financeiros é complementada pela qualidade das produções artísticas e pelo desejo de conquistar o mundo. Quando estimulados, o caminho se torna ainda mais promissor. Ainda segundo Gertrudes e Silva (2020), para que possamos reviver a cosmovisão africana no ambiente escolar, é crucial experimentar os conhecimentos africanos (Gertrudes, Silva, 2020, p. 3), e dançar funk, é uma dessas experimentações em diáspora.

É sem dúvida, um desafio muito grande desenvolver, na escola, novos espaços pedagógicos que propiciem a valorização das múltiplas identidades que integram a

identidade do povo brasileiro, que leve o aluno a reconhecer-se como negro e a respeitar o outro nas suas singularidades. A importância de uma nova pedagogia, ou seja, de uma Pretagogia vem no sentido de mudar a realidade de tantos negros brasileiros que negam sua identidade, inclusive porque a escola não lhes permite conhecer sua história e saber quem são, ou de onde vieram. (Gertrudes, Silva, 2020, p.5)

A importância do funk como um instrumento para a pretagogia procura modificar a realidade de tantos corpos negros brasileiros que negam a si mesmos. A escola não os permite conhecer a sua história, saber quem são ou de onde vieram. De acordo com Petit (2015), para os corpos das pessoas negras desterradas brutalmente da África para as Américas e cujos algozes tentaram destituir a humanidade, a dança tornou-se indispensável para a sobrevivência (Petit, 2015, p. 74).

Deixando de lado a técnica ou receitas, torna-se indispensável experimentar no corpo a cosmopercepção do mundo, o que, de acordo com Oliveira (2022), se manifesta nas escolhas estéticas, alimentares, espirituais, comunitárias e políticas que caminham em direção contrária aos aprisionamentos coloniais desses corpos. Ou seja, a Pretagogia não é “nenhum receituário de técnicas”, é necessária vivência no corpo e o resto será consequência desse aterramento (Oliveira, 2022, p.59). Para responder a este argumento, trago outra experiência que tive, com o funk, o baile. Observo que os corpos dialogam com facilidade, encontrando na pista de dança passos que falam sobre o passado e o presente. Consigo identificar as danças que aprendi com meus pais e tios que dançavam em festas na juventude, bem como novos passos que surgem no presente.

Para Petit (2015), a dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza (Petit, 2015, p.74). Terminarei este capítulo com um trecho de uma das músicas que mais ouvi quando me sentia perdida ou sem inspiração para prosseguir com este trabalho, o que me dava força para continuar estudando, trabalhando, criando e fazendo arte para, quem sabe, dar sentido à minha existência e modificar minha realidade.

Decepção - MC Hariel

Bom dia, boa tarde e boa noite

Realidade freguesia

Infelizmente a realidade

Que a cultura é negada aos nossos

Pra que nós continue sempre  
Sangrando por aí  
Roubando por aí  
Matando por aí  
Morrendo por aí  
Mas tô cansado  
Certo?  
Aê  
Pra toda menorzada  
Que tá vindo se espelhando  
É desse jeito  
Então É melhor ir se qualificando  
Um beat e uma letra tá na pista  
Pra mostrar que decepção tem de monte  
Mas vou falar o que é decepção real  
Decepção é fome e barriga vazia  
Refletem nas notas do histórico escolar  
O aluno pensa só em melhor um dia  
Nota azul só de cem e as outras deixa pra lá  
O estudo que eu carrego a vida me ensina  
A rua é professora pra quem tá ligeiro  
Mas trampo para que o meu filho tenha uma vida digna  
E não passe o que eu passei por causa de apoio financeiro (Então)  
Falo do sonho mas acordo e me disponho  
Porque nada acontece só com imaginação  
E a fé que move montanha  
Me move a descer pra luta usando as quedas de motivação [...]  
Essa daqui não foi feita pra se comunicar  
Com as plataforma digital esperando estourar  
Essa foi pra se comunicar com as crianças  
Que destrinchando a minha quebrada  
Ainda vejo uma população que trabalha  
Não vê recompensa e só cansa  
Descendo mais eu vejo a pista lotada de carro  
O pó vendendo mais que sal  
Os menor para e pensa  
Mas aê menor é isso que o sistema espera de você  
Por isso bota sua necessidade na balança  
Para pensa  
Que no meio disso eu tenho uma esperança  
Que eu vejo brilhar no olhar das crianças  
Que elas percebam que só no caminho dos livros

Existe um caminho pra ficarmos livres dos nossos algoz  
É enquanto nós estiver vivo  
elas vão quer ser igual ou mais foda que nós  
(Composição: MC Hariel  
Produção Musical: Caio Passos  
Mixagem e Masterização: André Nine, 2023)

# Conclusão

Em suma, este trabalho inicia-se com a trajetória dessa artista docente que vem de um lugar onde a dança negra periférica é produzida, estudada e presente no cotidiano. Além disso, compreendemos como o funk se estruturou como um movimento cultural, artístico e social que reafirma identidades negras. Apresentou de forma breve a história do surgimento do funk e as fontes que o sustentam como movimento cultural e artístico, tendo em vista que uma das suas fontes é o movimento *black*, que é importado dos Estados Unidos para os subúrbios cariocas, sendo um forte aliado para ser um dos maiores porta-vozes da comunidade negra e periférica.

No final da década de 1970, o soul, que, até então, era um instrumento para o movimento de direitos civis e conscientização da população negra, estava se tornando um sinônimo para a black music, sendo considerado por alguns músicos como mais um produto comercial. No mesmo período, nos Estados Unidos, ocorreram movimentos e protestos em prol dos direitos civis da população negra. O gênero musical soul foi uma ferramenta relevante para reforçar discursos políticos e artísticos. Nessa época, a gíria funky deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, para se tornar um símbolo de orgulho negro. Tudo podia ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, a maneira de andar e a maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Em contraste com o soul, o funk radicalizou as suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados, pesados e arranjos mais agressivos.

A cultura dos Estados Unidos é introduzida no Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, incentivando uma revolução musical, cultural e social. O soul e a black music permitiram o início do processo que deu origem a uma das principais manifestações culturais do país, o funk. A partir dos anos 1970, no Rio de Janeiro, o funk carioca e o soul foram introduzidos nos Bailes da Pesada. O ritmo foi conquistando os jovens cariocas, que se organizavam em grupos para dançar em passos marcados. Os primeiros bailes realizados no Canecão, uma casa de shows desativada na Zona Sul do Rio de Janeiro, reunia cerca de 5 mil dançarinos de diferentes bairros cariocas.

Como ocorreu com a maioria das culturas negras presentes no mundo ocidental, o funk tornou-se uma manifestação artística vulnerável e sujeita a perseguições, apesar de sua grande capacidade estratégica e criativa. A ambição imposta pelo sistema político e econômico vigente tornou as formas de expressão, musicalidade, oralidade e performance homogêneas, apesar da mercantilização do funk, os corpos funkeiros conseguiram lidar

com essa situação e tirar proveito do estereótipo de vulgarização na cultura moderna, servindo como uma ferramenta para a criatividade da juventude negra e favelada.

O funk surgiu da necessidade que esses corpos sentiam de se expressarem através do lazer, da diversão e da arte. Além disso, também serviu como um resgate de identidades e estimas para essas pessoas que estavam nas margens e que, atualmente, estão inseridas no mundo e se conectam de forma coletiva através da dança, da música, da moda e do dialeto. Ao compreendermos como o gênero se manifesta e o público que ele atinge, que é, sobretudo, jovens de classe média baixa, compreendemos a importância de esta relevância do ensino do funk na sala de aula consoante a lei 10.639/03 que visa o ensino obrigatório ensino da História da África e da cultura afrobrasileira na educação básica.

Ficou perceptível que, quando dançarmos, narramos as memórias através do corpo. Há uma série de eventos que haviam sido perdidos ou negligenciados neste espaço, e rememorar é conhecer seus passos ao longo do tempo e expressar os seus sentimentos e emoções mediante todo o conhecimento adquirido ao dançar. Articulando-o com o nosso conhecimento pessoal, a releitura se tornou relevante no mundo atual, refletindo a necessidade de se construir ou reconstruir corpos que possam resistir. Para finalizar, reitero a relevância de compreender a história do Brasil, uma vez que o país é rico em diversidade cultural. Sendo o Distrito Federal uma região que bebe e se alimenta de todas as culturas do país, é necessário que os espaços de educação procurem ter sensibilidade para escutar as vozes artísticas das cidades que estão fora do planalto central. O funk é uma forma de poesia, educação e movimento. Funk e educação são revolucionários quando se juntam.

# Referências

ALMEIDA NETO, A. M. DANÇA: relações entre política e poder. DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [S. l.], v. 4, n. 7, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14570>. Acesso em 10 jun 2024.

ARAÚJO, Nicole Barbosa de. **Juventude e Resistência: o Funk como forma de expressão dos(das) jovens de periferia**. 2023. 200 f. Tese (Mestrado em Serviço social) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2018.

BERINO, Aristóteles. NEVES, Luciana. SANTOS, Vanessa. **A tarefa artística do ato de conhecer: estética, criação e reexistência em Paulo Freire**. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRRJ). Rio de Janeiro, 2021. Série-Estudos, Campo Grande, MS, v. 26, n. 58, p. 89-109, set./dez. 2021.

BRAGANÇA, Juliana da Silva. **“Porque o funk está preso na gaiola” (?): A criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017. 165p. Disponível em: <https://rima.ufrrj.br/jspui/handle/20.500.14407/13971>. Acesso em: 19 maio 2024.

BOECKEL, Cristina. **Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo**. G1, 2015. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/11/autor-de-olhos-coloridos-conta-que-musica-surgiu-de-caso-de-racismo.html>>. Acesso em: 20 maio de 2024.

COUTINHO, Tamiris. **Cai de boca no meu B\*C3T@O: O funk como potência do empoderamento feminino**. Rio de Janeiro: Clara Boia, 2018.

Centro de Estudos das Relações de Trabalho e desigualdades, **LDB alterada pela 10639/2003**, disponível em:[https://restory.ceert.org.br/programas/educacao/lei?gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQjwsuSzBhCLARIsAlcdLm7dapGZcqJQjq0bhLomRIRwrILlv\\_MZ4d-Od4kHRbvwKz6GumD-60aAi6qEALw\\_wcB](https://restory.ceert.org.br/programas/educacao/lei?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwsuSzBhCLARIsAlcdLm7dapGZcqJQjq0bhLomRIRwrILlv_MZ4d-Od4kHRbvwKz6GumD-60aAi6qEALw_wcB); Acesso em: 24 de jun de 2024.

SBARDELOTTO, Moisés. KUKALESA Pesquisa & Aprendizagem Afrolusobrasileira, **Humanismo, circularidade e solidariedade nas culturas de matriz africana**, 2013. Disponível em: <https://kukalesa.wordpress.com/2013/08/12/humanismo-circularidade-e-solidariedade-nas-culturas-de-matriz-africana/>, acesso em 24 de jun de 2024.

FAMECOS, Porto Alegre, n°9, dezembro de 1998.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

EVARISTO, Conceição **A Escrevivência e seus subtextos**. In: DUARTE, Constância. NUNES, Isabella. **Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Editora MINA Comunicação e Arte, 2020.

FACINA, Adriana. **'Eu só quero é ser feliz': quem é a juventude funkeira do Rio de Janeiro?** In: REIS, Lívia; FIGUEIREDO, Eurídice. (orgs.). América Latina: integração e interleção. Rio de Janeiro/Santiago: 7Letras/Usach, 2009.

FACINA, Adriana; NOVAES, Dennis. **Baile Funk**. In: Instituto Marielle Franco. Dicionário das Favelas Marielle Franco. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: [https://wikifavelas.com.br/index.php/Baile\\_Funk](https://wikifavelas.com.br/index.php/Baile_Funk). Acesso em: 15 maio 2024.

GERTRUDES, Jezabel. SILVA, Mario. **A PRETAGOGIA COMO METODOLOGIA DE COMBATE AO RACISMO NO COTIDIANO ESCOLAR**. VIII Fórum Internacional de Pedagogia- FIPED. Ceará, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB, 2020. Disponível em: [https://editorarealize.com.br/editora/anais/fiped/2016/TRABALHO\\_EV057\\_MD1\\_SA14\\_ID\\_1534\\_09092016143009.pdf](https://editorarealize.com.br/editora/anais/fiped/2016/TRABALHO_EV057_MD1_SA14_ID_1534_09092016143009.pdf) . Acesso em: 19 jun 2024.

IFCH- UNICAMP. **Aula Pública com MC Hariel, "Alma Imortal: a filosofia do funk" - Festival Internacional Hip Hop 50**. IFCH-UNICAMP, 2024. 1 vídeo (2h 4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2QbSOZg-9Q> . Acesso em: 20 jul 2024.

JORNAL DO BRASIL, 17 jul 1976:4 *apud* VIANNA, 1998, p. 28

LIMA, Lucas Predetti. **Bailes soul, ditadura e violências nos subúrbios cariocas na década de 1970**. 2018. 150 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

LIMA, Renata. **Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra**. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas 2010. Goiás, 2010. Disponível em:

<https://portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Renata%20Lima%20-%20Corpo%20Limiar%20e%20Encruzilhada.pdf>. Acesso em 10 mai 2024.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser no batidão negro carioca**. 177f. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

MC CIDINHO; MC DOCA. **Rap da Felicidade**. Rio de Janeiro: Columbia, 1994. 1 CD. Duração: 5:12.

MC PRIMO. **Diretoria tá de pé aí mané**. [Gravação musical]. 2002.

MC Hariel. **Decepção**. Produção Musical: Caio Passos, Mixagem e Masterização: André Nine, 2023

MORETTO, Julien. **Tudo acaba em funk: um documentário sobre a apropriação da cultura funk**. 2015. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Relações Públicas) – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Santa Maria, RS, Brasil, 2015.

MUGGIATI, Roberto. **Blues, da lama a fama**. São Paulo: 34, 1995.

NEVES, Gabriela. HECKERT, Ana. **Escrevivência: uma ferramenta metodológica de análise**. Espírito Santo, 2021. Mnemosine Vol.17, nº1, p. 139-162 (2021) – Parte Especial - Artigos. DOI: 10.12957/mnemosine.2021.61847. Universidade Federal do Espírito Santo.

OLIVEIRA, Keila. **Onde está a dança da Pretagogia?: Metodologia Antirracista para criar e ensinar dança**. REVISTA CIDADE NUVENS | CENTRO DE ARTES-URCA | ISSN 2675 - 6420, Ceará, - v. 2, n. 6, p. 57-67, nov./dez. 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/clara/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/TCC/onde%20est%C3%A1%20a%20dan%C3%A7a%20da%20pretagogia.pdf> . Acesso em 10 jul 2024.

OLIVEIRA, Marcos Paulo Moraes. **O funk: um ritmo musical controverso e multicultural para o nosso patrimônio**. v. 27 n. 1 (2021): HISTÓRIA, ARTE E PATRIMÔNIO CULTURAL: INTERLOCUÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO HISTÓRICO. (dez. 2021)

PASSOS, Daniela Oliveira Ramos dos; BORGES, Juliana Moreira. **“O peso do silêncio vai acabar nos engasgando”**: O uso de escrevivências como estratégia contra-hegemônica para uma educação decolonial. 2023. *Temporalidades – Revista de História*, ISSN 1984-6150, Edição 39, v. 15, n. 1 (Mar. 2023/set. 2023)

PETIT, Sandra. **Pretagogia, Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professores e Professoras: Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei nº 10.639/03**. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará - EdUECE, 2015.

PONTES, Márcio Miranda. **Funk: sua história e evolução ao longo dos anos**. SABRA, Sociedade Artística Brasileira. 25 nov. 2020. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/funk/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MACAU. **Olhos Coloridos**. Rio de Janeiro: Som Livre: 1980. Interpretada por Sandra de Sá (4:48).

SANTOS, Hebert. SANTOS, Louíse. QUADROS, Laura. TSALLIS, Alexandra. **CORP(O)RALIDADE COMO METODOLOGIA: COMPOSIÇÕES POSSÍVEIS ENTRE ESCREVIVÊNCIA E FILOSOFIA UBUNTU**. Dossiê Psicologia Social E Antirracismo: compromisso social e político por um outro Brasil, Rio de Janeiro, PSICOLOGIA & SOCIEDADE, 35, e277081, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/9JfmsczfYMGqkBWt6ZYZKxr/?lang=pt> . Acesso em 25 jul 2024.

SANTOS, Rui Gonçalves Júnior. **BLUES: A música do gueto como elemento cultural no ensino de história**. 2019. 183f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em História Mestrado) – Universidade Federal do Goiás, Catalão- GO, 2019.

SANTOS, Neusa. **Tornar-se negro: Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance**. In: O Percevejo, trad. Dandara, RJ, UNIRIO, ano 11, número 12, 2003.

SILVA, Assunção. **EscreVivência: itinerário de vidas e palavras**. In: DUARTE, Constância. NUNES, Isabella. **Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Editora MINA Comunicação e Arte, 2020.

SILVA, Roberta Ribeiro da. **Mulheres Negras, Produção e interseccionalidade**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22236/2/Roberta%20Ribeiro.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2024.

SOARES, Ana Carolina Moraes. **Diálogos Periféricos Transversais: Um debate sobre o Funk como uma Educação Antirracista em Dança**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança.

VIANA, Luciana. **O funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura**. Revista Sonora, Unicamp, Campinas/RS, vol. 3, n. 5, 2010.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.