

Gênero e reconhecimento no *funk* carioca: perspectivas para o ensino na educação básica

Gender and recognition in Rio's funk music: prospects for teaching in basic education

Carlos Eduardo Dias Souza*
Gladysmeire Guimarães Silva**

RESUMO

O uso de personagens históricas negras por vezes nos coloca uma questão: por faltarem registros mais precisos sobre as trajetórias dessas mulheres, abre-se espaço para que se inscrevam em sua biografia aspectos que acabam por fazer de sua representação um “lugar de memória”. Com base na música *Não foi Cabral*, de MC Carol de Niterói, o artigo aborda a relação entre história, biografia e memória para, em seguida, argumentar que o uso de personagens como Dandara dos Palmares facilita o reconhecimento de outras mulheres negras como agentes de sua própria história. Por fim, espera-se apontar caminhos para que tal reconhecimento atue como ferramenta pedagógica.

Palavras-chave: memória; educação étnico-racial; ensino de história.

ABSTRACT

The use of black women as historical characters sometimes leads us a question: by lacking more accurate records about their trajectories, that use opens space for enrolling in their biographies aspects that end up transforming their representation in a “place of memory”. Through the song *Não foi Cabral*, written by MC Carol de Niterói, this article addresses the relationship between History, biography and memory to argue that the use of characters like Dandara dos Palmares facilitates the recognition of other black women as agents of their own history. Finally, we point out some ways to make that recognition a pedagogical tool.

Keywords: memory; ethnoracial education; History teaching.

** Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), professor substituto de História do Brasil Império na Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ, Brasil. kdudiaz@gmail.com

** Mestranda em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ, Brasil. gladys_guimaraes@hotmail.com

*Professora, me desculpe
mas eu vou falar:
este ano na escola, as coisas vão mudar!*

É com esse aviso que MC¹ Carol de Niterói dá início à sua música intitulada *Não foi Cabral*.² Ao questionar a ideia de descobrimento numa chave eurocêntrica e passando a valorizar a experiência dos povos em contato na América portuguesa, Carol dialoga com perspectivas críticas na historiografia que têm revisitado temas canônicos como esse. Mas a música não para por aí. Carol argumenta em outro trecho que “Se não fosse a Dandara/ Eu levava chicotada”. Permeando toda a letra aparecem questões étnico-raciais e de gênero.

A opção por Dandara estaria ligada à sua presença na luta contra o extermínio do Quilombo dos Palmares no século XVII? Independentemente do motivo que levou à opção por essa figura, interessa destacar aqui dois aspectos que parecem relevantes na narrativa de Carol. Um, que Dandara personifica a mulher negra que é dona de si. Para além da imagem do negro escravizado, tão recorrente em livros de história até certo tempo atrás, o que se tem percebido desde a Lei 10.639/2003, que estabelece o ensino de história africana e afrodescendente nas escolas,³ é um interesse crescente nesses temas. Mesmo que parte desse interesse resulte da obrigação da lei, a presença crítica de movimentos e coletivos feministas negros nos últimos anos tem promovido novas visadas acerca do papel histórico da mulher negra na sociedade brasileira, figura, aliás, que tende a ser invisibilizada.

Assim, a escolha por personagens como Dandara parece realçar o aspecto de enfrentamento e resistência das mulheres negras na história do Brasil. Ao fazê-lo, porém, não raro a recorrência de discursos de tom heroizante faz da biografia dessas mulheres um espelho do que se espera da mulher negra hoje, descolando personagens como Dandara do seu espaço de possíveis. Essa é a segunda questão que se pretende discutir aqui, à luz da música de Carol. Após examinar o espaço da agência/ação feminina negra no mundo do *funk*, o discurso de poder feminino que algumas MCs têm promovido será trabalhado a partir da discussão da figura de Dandara dos Palmares. Por último, realizaremos um exame da relação entre biografia, memória e história tendo como interesse perceber a presença de questões como reconhecimento e juventude

negra na eleição das personagens tornadas símbolos de sua própria resistência na esfera do ensino de história e sociologia na educação básica.

A MULHER NEGRA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: O CASO DO *FUNK* CARIOCA

Desde a década de 1980 o *funk* vem se mostrando como uma das opções de diversão das camadas populares fluminenses. Em que pese a presença a discussão sobre sua autenticidade enquanto produto nacional (Vianna, 1990) e também sobre sua tomada como produto da indústria cultural (Caetano, 2015), a centralidade da figura da mulher negra em bailes e eventos desse gênero é marcante. Ainda que geralmente presentes sob aspecto de forte sexualização, as narrativas sobre independência feminina no que se refere à liberação de sua vontade sexual são recorrentes no *funk* desde os anos 1990 – basta acompanhar as letras das músicas de cantoras como Tati Quebra-barraco. “Sou cachorra, sou gatinha” explicita a mensagem de posse de si, apropriando-se do estereótipo de mulher fácil (“cachorra”) ao mesmo tempo que o positiva ao assumir aquilo como fruto de sua vontade.⁴

A formação de uma moralidade burguesa que toma a família como alvo de um projeto em prol dos bons costumes põe a figura da mulher em destaque. No Brasil, tal dinâmica ganhou força no começo do século XX. O “problema” para a ampliação e extensão dessa moralidade residiria nas formas de vida dos grupos populares, em muitos casos sob a responsabilidade unicamente feminina. Entre os motivos para alvoroços estava a viva e liberada sexualidade das mulheres de grupos populares, tornadas alvo de controle e moralização nos primeiros anos da República no Brasil (Soihet, 2008, p.205-207). Se o carnaval popular se manteve como espaço de subversão também feminina, o que se aposta aqui é que o *funk*, enquanto expressão popular, dá abertura ao exercício da sexualidade feminina para além de esquematismos como da mulher-objeto ou mulher-reprimida/dominada pelo homem. Uma rápida leitura das letras das músicas de MCs contemporâneas, como Valesca Popozuda e a própria Carol,⁵ o confirma.

Ainda que na MPB ou no samba a presença de mulheres como Amélia, sem a menor vaidade e subservientes ao esposo, seja algo notória,⁶ e que mesmo no *funk* não sejam raras as letras que fazem da mulher objeto descartável,

interessa notar que muito da centralidade do discurso masculino resulta de olhares também masculinos. Tais olhares, ao não atentarem para a agência feminina, fazem da voz da mulher um reflexo mal elaborado de esferas de dominação e submissão. No entanto, se o Bonde do Tigrão chamava “só as cachorras/ as preparadas”⁷ para o baile, as “periguetes”⁸ de hoje, respondendo ao chamado dos homens, não têm vergonha de dizer que sua sexualidade lhes pertence. Com uma linguagem moderna e de fácil apelo entre jovens, principalmente nas periferias, o *funk* deixa de ser percebido pelo seu aspecto meramente musical e passa a ser considerado uma linguagem de “negros e favelados”, descendente em parte de batuques africanos e espaço por excelência da agência negra.

O argumento de Hermano Vianna (1990) nos interessa, pois o autor reconhece a existência de uma dinâmica própria na cena *funk* carioca. Assim, não se faz necessário pensar tal organização a partir de modelos que exigem fidelidade para que o fenômeno seja reconhecido como tal. Nesse sentido, importa destacar a forte presença feminina negra nessa produção. Independente de nos Estados Unidos, “matriz” do movimento, ou mesmo em São Paulo a dinâmica funcionar de maneiras distintas, no Rio a voz de mulheres como MC Sabrina – cujas letras têm forte apelo de crítica social – ou mais recentemente de MCs como Pocahontas, Britney ou Yanni Filé, distanciam o *funk* do estereótipo de espaço de dominação masculina. Até porque, como notado por Kate Lyra (apud Caetano, 2015, p.12), “as vozes das mulheres no *rap* e no *funk* colocam em xeque as reificações de gênero e de identidade”.

Se antes espaços primordialmente identificados ao fazer masculino, hoje o *funk* e o *rap* têm estado mais sensíveis à presença feminina, em grande medida como resultado da atuação de mulheres nesses locais. Mais que mera abertura às mulheres, são elas as porta-vozes de uma nova linguagem na qual assumir-se como senhoras de seu desejo não é problema. Entende-se aqui que tais formas de se colocar no mundo têm embutidos tanto aspectos de legitimação (da dominação) quanto de conflito (o que aponta para a reorganização dessa legitimação). Nesse sentido, assumir-se enquanto mulher no *funk* por meio de uma linguagem sexualizada permite que nela se conflaguem novos sentidos colocados pela sua ação. Iara Viana (2013) percebe tal dinâmica entre os bondes, ou grupos, de funkeiras negras da periferia de Belo Horizonte: em conjunto com outras mulheres/meninas, “atributos como a malícia e a

sensualidade são apropriados por elas para comporem suas identidades de gênero, nas quais vão construindo socialmente suas feminilidades” (Viana, 2013, p.128).

Naturalmente, a mera expressão do fazer sexual não legitima conclusões sobre o feminismo da cena *funk*. Adriana Lopes (2010, p.131) destaca que “o *funk* é tão misógino quanto outras práticas musicais”. Porém, a autora realça que papéis tradicionais relacionados ao feminino são reelaborados na cena funkeira. Por vezes, quem está por trás das funkeiras são homens, que atuam como o produtor, empresário ou DJ que pode ou não tocar a música na rádio e no baile, chegando até mesmo a compor algumas das letras. No entanto, no jogo da sedução que a música (escrita ou não por mulheres) propõe, o polo sexual ativo, geralmente associado ao masculino, é colocado como espaço preferencialmente do fazer feminino em sua *performance* no baile. O desejo – e sua posse – descola a sexualidade feminina da tradicional “passividade”. Como dito à autora por MC Dandara, por ela entrevistada: “se todo mundo fala mal das putas, é em nome delas que eu vou cantar um *funk*” (Lopes, 2010, p.156). Em questão, pois, estão aspectos de identidade de gênero e independência feminina.

ALGUMAS NOTAS SOBRE A ELEIÇÃO DE PERSONAGENS HISTÓRICAS FEMININAS

“Faço a dança do quadradinho em cima do menino, ele fica doido (risos) depois mando ele tomar uma! (risos). A mulher pode ser frágil, fraca, não!” (Viana, 2013, p.128). A fala citada, de uma menina do Bonde das Malcriadas, realça o aspecto de independência feminina no *funk*. Tati Quebra-barraco nos anos 1990 já “mandava a letra” nesse sentido: “me chama de cachorra que eu faço auau”,⁹ cuja “fama de putona só porque como seu macho”¹⁰ não parecia ser problema. O potencial subversivo de letras como essas, muito presentes no *funk* “proibidão” e no de “putaria”,¹¹ faz que a “putaria” e o erotismo ganhem força como espaço do fazer feminino. O diálogo dessas mulheres com os gestores de suas carreiras realiza-se de forma a permitir a apropriação de símbolos e temas já existentes (como a putaria), dotando-os de novos significados, seja pela voz, seja pela *performance* das funkeiras.

A esfera do reconhecimento, pois, não deve aqui ser entendida pela via do sexo, mas como possibilidade de apropriação de linguagens no intuito de ressignificá-las. Os estudos pós-coloniais vêm destacando tal perspectiva, como aposta o teórico Homi Bhabha. O autor realça que o presente é espaço de poder porque espaço de intervenção possível, mesmo que tais intervenções por vezes pareçam irregulares e incompletas. No entanto, o que está em jogo na esfera dessa teoria é a compreensão de formas de produção de cultura enquanto uma prática social (Bhabha, 2007, p.245, 257). A agência, ou reflexividade do sujeito, é considerada espaço de indeterminação, posto que contextos diversos informam maneiras distintas de lidar com temas e questões comuns (porque circulando mais depressa entre diferentes locais num mundo cada vez mais globalizado). Inserida nesse contexto de rápida circulação de elementos culturais da diáspora negra, parte da juventude das periferias brasileiras se apropria de linguagens consideradas modernas, inclusive de produtos de regiões centrais daquilo que Paul Gilroy (2001) chama de *Atlântico Negro*. Entre tais produtos está o próprio *funk*, cuja referência inicial estaria na produção negra estadunidense. Ocorre que as maneiras como tais linguagens são apropriadas variam intensamente, como já destacou Vianna (1990).

Ao mesmo tempo, a presença marcante do movimento negro como fonte criadora e de disseminação de símbolos afro-brasileiros desde os anos 1970 leva à esfera pública alguns temas que passam a ser identificados como negros. O protesto negro alimentou o repertório político e cultural de símbolos que dialogavam com a tradição nacional brasileira. Assim, na esteira de uma historiografia ainda repleta de heróis nos anos 1970, o movimento negro também teve os seus, como Zumbi dos Palmares,¹² recentemente confirmado como símbolo da luta negra no dia 20 de novembro, Dia da Consciência Negra. O protesto negro desde os tempos coloniais ganhava, assim, historicidade, uma vez que os negros (escravos ou não) passariam a ser vistos como agentes de sua história. Na esfera da produção acadêmica, apenas nos anos 1980-1990 estudos como os de João José Reis e Eduardo Silva (1988) atentaram para o conflito presente em relações algo próximas entre senhores e escravos.¹³ A lógica de legitimação do sistema escravista passaria, por isso, por constantes negociações entre esses agentes.

A forte presença de mulheres como agentes de sua história e como centro de uma lógica organizacional diaspórica aparece a reboque de estudos sobre

as religiões afro-brasileiras. Em análises como a de Ruth Landes (2002), que explorava a centralidade da figura e da autoridade feminina entre as mães de santo do candomblé baiano, a mulher aparece como força matriz de formas comunitárias de organização. Mesmo esferas ampliadas desse fazer religioso, como o samba carioca, repleto de “tias baianas” do candomblé por trás das noitadas de samba, teriam nas mulheres o seu centro de autoridade e organização (Moura, 1995). O panteão religioso iorubá e suas divindades femininas próximas da imagem de independência feminina reforçam e legitimam o olhar que percebe em alguma África um modelo de ação para o presente. A centralidade política que mães de santo tinham e têm até hoje, seja como negociadoras com o poder estabelecido, como aquelas que concedem dádivas, seja ainda como elas próprias participantes de movimentos de requisição de cidadania nos anos recentes, trazem à tona a figura da mulher negra dona de si.¹⁴

É curioso que apenas recentemente tal simbologia feminina esteja aparecendo como demanda direta de movimentos de mulheres negras. Se figuras como Zumbi dos Palmares foram alçadas a símbolo quase incontestado da luta negra no Brasil, o que se vê hoje é a busca por mulheres que simbolizem também essa luta – pela liberdade étnico-racial e de gênero. Por isso, é o movimento político de mulheres hoje que a ressignifica, pautado em ideias e conceitos como lugares de fala e opressões simbólicas (Butler, 1992).

A falta de registros sobre tais personagens (ou a sua ambiguidade), por sua vez, cria um problema: a perpetuação de certa tendência em se heroizar ações de personagens que, dessa forma, parecem pairar acima do bem e do mal. A crítica que vem sendo proposta hoje por grupos mais à direita no espectro político, como a de que personagens como Zumbi eram escravocratas, pode ser considerada resultado dessa tendência. Ao mesmo tempo, porém, a eleição de figuras negras femininas auxilia nos projetos de reconhecimento e agência negra, especialmente em periferias. De que Dandara fala, afinal, MC Carol em sua música?

DANDARA ENTRE A BIOGRAFIA, A MEMÓRIA E A HISTÓRIA

A referência a Dandara, descrita como companheira de Zumbi no Quilombo dos Palmares, é pontual e efêmera nas fontes para consulta. Mesmo hoje, a busca por seu nome e sua participação naquela luta é dispersa. *Sites*

ligados à questão negra, como da Fundação Palmares e do Geledés, contêm pequeno esboço biográfico da personagem, ainda que assumam serem tais informações um tanto fragmentárias.

O *site* da Fundação Palmares, órgão governamental de valorização, defesa e difusão da cultura negra, afirma que Dandara foi esposa de Zumbi e que possuía habilidades não só como mãe – teria tido três filhos com ele – mas também como mulher de luta. Ela participaria ainda de atividades variadas no quilombo, desde o trabalho no campo até a luta da capoeira. Acredita-se que nasceu no Brasil, tendo participado do quilombo desde criança. Depois de capturada pelas forças de repressão metropolitanas, teria cometido suicídio em 1694.¹⁵ Já um artigo na página do Geledés, organização política de mulheres negras contra o racismo, além de repetir quase com as mesmas palavras trechos do *site* da Fundação Palmares, acrescenta informações que valorizam o aspecto heroico da personagem. Dandara é, nessa narrativa, uma guerreira incontestada, avessa às negociações com o poder, identificada no texto a orixás como Obá e Iansã, ambas divindades guerreiras e esposas de Xangô, que por sua vez é orixá justiceiro.¹⁶

Repleto de registros de uma trajetória fragmentada, os relatos sobre Dandara aproximam-se daquilo que Pierre Nora disse serem os “resíduos” da memória. Segundo o autor, diferentemente da narrativa histórica, a memória tende a eger locais – os locais de memória – que são mais abertos a vozes dissonantes e fragmentárias. Algo volátil, a memória, nesse sentido, é alvo de reelaborações constantes (Nora, 1984, p.XXIV-XXV). Em grande medida, e por esse seu caráter mais aberto, a disputa pela memória é chave e recurso fundamental no processo de legitimação política de movimentos sociais, como o movimento negro. Fora da narrativa histórica, a memória é de todos e de cada um: a voz da autoridade, ou da tradição, é aquela responsável pela veracidade do relato mnemônico.

Tal dinâmica casa-se com aspectos da organização de sociedades africanas da região iorubá, uma das fontes de inspiração para narrativas de africanidade no Brasil. Nelas, a presença da autoridade do mais velho e a força da ancestralidade são fundantes nas relações políticas, religiosas e culturais (Bastide, 1961). Logo, é o espaço da memória o lugar privilegiado de (re)construção de elementos contemporâneos daquelas sociedades. A força da tradição oral faz da fala do mais velho o *locus* privilegiado de autoridade e ao mesmo tempo

espaço de inovação: é a fala da autoridade que referenda a tradição e que, também, a ela acrescenta tópicos de sua época e contexto. Aí reside a importância dos *griot* nessas sociedades.

A exploração de tal tradição como sinal de autenticidade ou pureza, porém, pode estar pouco atenta aos tipos de relações construídas pelos próprios povos africanos. Nas falas e narrativas desses povos, mesmo que observados hoje, várias temporalidades se entrecruzam. Tal qual a memória, articulam-se tanto o tempo do lembrado quanto o tempo do vivido – o que demanda atenção do pesquisador quanto aos significados dessas articulações promovidas pelos próprios povos para o entendimento de *sua* história. Assim, a historicização de tais memórias é um movimento crucial: segundo Nora (1984, p.XXVI), a memória transformada em história perde seu caráter coletivo mas ganha aspecto arquivístico, enquanto fonte e registro material, apoiada no traço preciso, no vestígio material, no registro concreto e a na imagem visível. A memória é assim dilatada e também democratizada: não cabe mais ao Estado, à Igreja ou às grandes famílias o poder do relato histórico e da organização de arquivos. Abrem-se novas possibilidades a novos agentes, que tudo podem guardar, mesmo que a princípio não se saiba para quê. O arquivo torna-se, assim, espaço de guarda voluntária e organizada de uma memória perdida.

Aqui a questão da identidade torna-se central: para Nora (1984, p.XXIX), “a passagem da memória para a história deu a cada grupo a obrigação de redefinir sua identidade através da revitalização de sua própria história”. Cada um torna-se assim “historiador de si mesmo”: a psicologização da memória associa-se ao debate sobre identidade enquanto um passado apropriado, um passado descoberto (Nora, 1984, p.XXXII-XXXIII). A identidade assim pensada serve de fundamento para a atividade de sujeitos e de coletividades, dotando-a de sentido. A memória pode atuar, por isso, como fonte de projetos identitários – e aqui entram, no caso que nos interessa, figuras como Dandara ou, como ilustração do argumento, de Zeferina.

Líder do Quilombo do Urubu, na Salvador do século XIX, e analisado por Sílvia Barbosa (2005), Zeferina foi uma ex-escrava nascida em Angola e trazida ainda criança para o Brasil. Costuma-se retratá-la como guerreira “que enfrentou os soldados [na captura do quilombo] até o fim”, além de rainha, chefe quilombola e membro de um candomblé existente no quilombo. Reforça-se,

assim, a ideia de persistência na luta pela liberdade, além de um aspecto estrategista de sua trajetória: ela soube organizar o quilombo, junto a índios e outros escravos, aos quais auxiliara na sua fuga rumo ao Urubu. Sua iniciação no candomblé no começo do século XIX já na Bahia lhe teria valido o poder na condução do quilombo. Tal poder, fruto em grande medida de conhecimentos e tradições rituais de uma religião com forte marca da autoridade feminina, teria servido como fonte de questionamento de estruturas patriarcais da sociedade escravista baiana da época, segundo Barbosa (2005, p.24-26). A ideia de conduta ética que tem no orixá de cabeça seu fundamento e razão de ser explicaria toda a força de Zeferina, filha de Iansã – o que significava que ela era muito respeitada, querida, guerreira e transgressora.

Para Barbosa (2005, p.28), “o poder de Zeferina tem feito parte da memória histórica de resistência da comunidade suburbana que tem permitido salvaguardar essa história de luta enquanto referencial guerreiro de resgate da autoestima dessa população excluída”. Enquanto heroína, ela “renasce das cinzas” e confere legitimidade aos protestos realizados hoje no bairro. Assim como os agentes de hoje, afirma Barbosa, Zeferina resistiu e lutou por dignidade e cidadania, o que a habilitara a exercer uma prática plural e democrática na organização do quilombo. Tal força serviu de inspiração, aliás, para a fundação, em 1999, da *Associação Quilombo Zeferina*.

A análise proposta por Barbosa aproxima-se daquela que aparece sobre Dandara nos *sites* consultados. Enquanto heroínas exaltadas hoje por mulheres negras em luta por representatividade política, as personagens fornecem lastro histórico às suas demandas, que dessa forma não seriam questão apenas do nosso tempo. No entanto, a tendência ao heroísmo, ou a valorização excessiva de alguma exemplaridade na trajetória dessas mulheres, aproxima-se mais de uma perspectiva apologética do que de uma análise que considera a necessidade de se fazer a crítica às fontes – dentre elas, à própria memória.

Pierre Bourdieu (2004, p.183) já chamava atenção para os problemas inerentes a análises de tom biográfico. Para o autor, não há sentido, ao falar de trajetórias de vida, em dotá-las de um curso, cujo deslocamento unidirecional na narrativa acaba por pretender uma pretensa coerência. “O real é descontínuo” e dificilmente os heróis, cujo arquétipo sugere conduta ilibada e exemplar, escapariam das adversidades dos contextos nos quais se inseriam. Assim, pensar em quilombos como espaço que a todos recebia é problemático pois plasma os

escravos num todo pretensamente coerente e com identidade grupal (étnico-racial ou mesmo de classe, a depender da perspectiva teórica). A ênfase no aspecto racial, questão cara apenas da segunda metade do século XIX em diante, esvazia, por exemplo, os conflitos existentes entre os escravos “boçais”, recém-chegados da África e ainda distantes de redes de solidariedade, e “ladinos”, já “climatizados”, negociando seu cotidiano com base em lógicas próprias da sociedade brasileira.¹⁷ Logo, a dinâmica de organização quilombola pode ser mais complexa e conflituosa. Inseridos numa sociedade escravocrata, não necessariamente se colocava em pauta a abolição da escravidão, ainda que essa motivação tivesse crescido em finais do século XIX. Indo e voltando da escravidão, em constante diálogo com senhores, capatazes, comerciantes e agentes governamentais locais, os quilombolas percebiam que resistir passava pelo entendimento da dinâmica própria da sociedade na qual viviam (Reis; Silva, 1988).

Bourdieu tem em tal axioma ponto central de sua análise sobre narrativas de vida: é fundamental conhecer as redes de relações que o agente estudado possuía. O entendimento de sua trajetória de vida estaria, pois, intrinsecamente ligado a aspectos de seu deslocamento dentro de campos específicos (Bourdieu, 2004, p.189-190). Assim, a posse de um capital cultural legitimado socialmente – falar português, por exemplo – serve de referência nos trânsitos realizados pelo ator, como negociar com capatazes. O campo é um espaço de possíveis que fornece inteligibilidade às ações do biografado. Assim, a humanidade dos agentes estudados – e seus tropeços constantes – pode ser recolocada em cena não como um problema, mas como aspecto de entendimento e aceitação de suas ambiguidades.

E é bem verdade que, no plano simbólico, se não fosse Dandara, Zeferina e outras mulheres negras lutando e resistindo, MC Carol ainda “levaria chicotada”. O aspecto guerreiro dessas personagens é traço de suas trajetórias, independentemente de apologias ou sobrevalorizações. No entanto, as próprias ideias de guerrear, resistir, criticar ou renovar poderiam ter sentidos distintos dos que têm hoje. Ao mesmo tempo, compreende-se o porquê de as trajetórias dessas personagens terem sido eleitas como “lugares de memória” por coletivos e membros de movimentos de mulheres negras: elas podem servir como depósito de expectativas e projetos imaginados e praticados hoje. Se os locais de memória são, em certa medida, sinais da consciência de ruptura com o passado, neles tornando residual o sentimento de continuidade temporal, como

sugere Nora (2004, p.XVII), o que neles sobra tem farto potencial de renovação, uma vez que põe em diálogo constante temporalidades diversas. Barbosa chama atenção para a herança representada por Zeferina e o quilombo que existiu na região: é o poder das mulheres negras daquela periferia de Salvador hoje.

Assim, a mulher negra no *funk*, que já se percebe como dona de sua sexualidade, cria também, em músicas como as de MC Carol, o caminho para que esse estilo seja um espaço de poder da mulher negra. Se a cultura, como sugere Bhabha, tem mesmo caráter subversivo, dizer que “quem descobriu o Brasil não foi Cabral” não é desimportante.

“NA ESCOLA NUNCA OUVI FALAR DE DANDARA”:
A MULHER NEGRA E O ENSINO DE HISTÓRIA

*Meninas negras
Não brincam com bonecas pretas*

Preta Rara e Negra Jack chamam a atenção, na música *Falsa Abolição*,¹⁸ aqui citada, para um fato cada vez mais questionado: a sub-representação de negras nas distintas esferas do fazer social, inclusive na escola. Por vezes, no currículo escolar, em livros didáticos ou mesmo na narrativa docente, o ponto que se destaca tende a realçar aspectos negativos da história das pessoas negras no Brasil: o africano e o seu descendente, muitas vezes construídos por aqueles identificados à narrativa do colonizador branco, ganham uma identidade “atribuída”. Ainda que ambas sejam MCs da cena *hip-hop*, o trecho destacado pode nos servir aqui como ponto de aproximação com o *funk* para fins pedagógicos.

A região dos bairros de Morro Agudo e Comendador Soares, na cidade de Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, conta com a presença de uma organização voltada para atividades culturais ligadas à cena *hip-hop*: o Instituto Enraizados. Tendo o *rapper* e produtor cultural Dudu de Morro Agudo à frente da organização, são promovidos eventos de *hip-hop* tanto de *rap* (o aspecto musical) quanto de *break* (o aspecto dançante). Assim, por exemplo, o *Caleidoscópio*, evento promovido pelo coletivo, enfatiza a inserção do *hip-hop* como aspecto de uma cultura mais ampla e plural que dialoga com sua região. Da mesma

forma, o movimento organiza o RapLab, que leva a cultura *hip-hop*, especialmente o *rap*, para as escolas. Nele os alunos são incentivados a criar músicas a partir de suas vivências. Ao mesmo tempo, são valorizados temas de relevância pedagógica em perspectiva transdisciplinar, como a leitura, a crítica e a criatividade.¹⁹

No que voltamos ao *funk*: na região, assim como em grande parte do subúrbio do Rio, o *funk* é um dos estilos culturais que mais agrada aos jovens. Facilmente se ouvem músicas do gênero, seja na rua, em festas ou mesmo nos celulares dos alunos. E foi graças à preferência deles pelo *funk* que pudemos associar, em aulas de história e sociologia para o ensino médio na mesma região, temas como território (em sua relação com o local e com o global), globalização (econômica, mas também cultural) e juventude (especialmente no que se refere às preferências estéticas e culturais dos mais jovens). Como objetivo tínhamos o questionamento da diferença: quem é “o outro”? Quem nos diz – e o que esse alguém nos diz – sobre ele? Ele está tão distante assim de nós como parece?

Baseados em Bourdieu (2007) e suas proposições sobre a construção cultural do gosto, associado como é à subjetividade (ativamente construída) ao mesmo tempo que pautado por aspectos da cultura local (por meio da socialização e reconhecimento de certo capital cultural – o *habitus*) e reconhecendo, na esteira de Gilroy (2001), a circulação de elementos culturais comuns na região do Atlântico Negro, buscou-se questionar junto aos alunos qual a relação do *funk* com a realidade deles. Em diversos meios, inclusive em músicas do gênero, o *funk* é associado a um fazer periférico, expressão dessa identidade. Porém, considerando a alta incidência de pobreza e de certos tipos de violência em espaços periféricos, não raro tais associações se fazem a partir desses pontos. Daí certa ambiguidade com relação ao *funk* em meios como a escola, que tende a deslegitimar tal linguagem posto que enquadrada fora dos cânones daquilo que se imagina ser, na esfera da educação escolar, propriamente pedagógico por não estar contemplado em programas de ensino.

Tal ambiguidade coloca problemas para a abordagem do *funk* em sala de aula: como desconstruir os estereótipos que o associam à violência e também ao vulgar, ao sexualmente explícito, ao inadequado? A ponte que propomos foi construída a partir da associação com o *hip-hop* que, apesar de estar presente na cena local com o Enraizados (mas não só), era pouco conhecido pelos

nossos alunos. Ainda que parte dos *raps* mais divulgados na mídia tenha a sexualidade ou a ostentação financeira e/ou de mulheres como temas principais, há cantores e grupos – como Preta Rara e os grupos de *rap* reunidos ao redor do Enraizados – que promovem em suas letras visadas mais amplas sobre a música, sobre a cultura *hip-hop* e também sobre o fazer periférico.

Nesse sentido, a atividade proposta por nós, realizada numa instituição de ensino privada para turmas de 9º ano do ensino fundamental e de 3º ano do ensino médio, propunha às alunas e aos alunos uma visada sobre a sua região a partir das suas preferências musicais. Tal debate se relaciona ao conteúdo desses anos de ensino, considerando o currículo mínimo sugerido pela Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.²⁰ Para aproximar a discussão sobre globalização e exclusão social do contexto local, tomamos uma linguagem “global” – a música *funk/rap* em sua esfera “local” –, aquelas de preferência da turma e outras criadas no âmbito do Enraizados.

Vera Candau e Luiz Oliveira (2010), ao considerarem o fazer pedagógico como política cultural, propõem um tipo de abordagem pedagógica que seja decolonial, ou seja, que se disponha a tencionar os limites do Estado-nação (do local, portanto) e as epistemologias eurocêntricas (ou pautadas em tópicos formuladas no norte hemisférico) para que se alcance uma transformação estrutural no campo educacional. A partir da crítica proposta por Catherine Walsh, que pensa interculturalidade como “um processo dinâmico ... buscando desenvolver um novo sentido entre [práticas culturalmente diferentes] na sua diferença”, os autores aconselham “ampliar o foco dos currículos para o reconhecimento da diferença”. Continuam: “Mais do que uma inclusão de determinadas temáticas, supõe repensar enfoques, relações e procedimentos em uma perspectiva nova” (Candau; Oliveira, 2010, p.33).

Assim, não basta inserir o *funk* como tema se isso se fará em termos de exclusão do sujeito periférico ou ao redor de estereótipos que o associam à violência e à promiscuidade. A emergência desses temas pode ser reelaborada em termos de crítica à esquematização da cultura em “erudita” e “popular”, por exemplo, uma vez que outros gêneros musicais também relatam diversos tipos de violências em suas letras.²¹ Caetano (2015, p.22-25) fez críticas no mesmo sentido quando questionada sobre a representatividade das funkeiras enquanto porta-vozes de um fazer feminino consciente/feminista. Mas a discussão também pode ser feita dentro dessas mesmas categorias – a violência e

a “promiscuidade” – como objeto de desconstrução crítica.²² As falas e relatos sobre esses temas são sempre os mesmos no *funk*?

A questão da exclusão social, no entanto, não matizou a nossa discussão. Cremos que tecer tal abordagem como princípio esvazia o conteúdo criativo e, no caso que nos interessa aqui, de subversão da música *funk*. Da mesma forma, não foi por meio de *funks* “proibições” – ainda que alguns tenham sido citados por alunos – que iniciamos a aula. O interesse residiu inicialmente na compreensão, pela turma, dos significados do processo de globalização cultural e econômica em seu cotidiano. Assim, ao promover um olhar histórico sobre o *funk*, é possível perceber relações com a indústria cultural estadunidense, ainda que não se resuma a ela, como bem explorou Vianna (1987; 1990). Há uma questão mercadológica que facilita a circulação dessa linguagem, assim como o *rap*, para além dos Estados Unidos. No entanto, importa perceber a existência não apenas de um “mercado comum”, mas de uma cultura diaspórica que facilita contatos culturais entre grupos periféricos nas Américas do Norte, Central e do Sul, assim como do lado de lá do Atlântico,²³ na África ou na Europa, como apontou Gilroy (2001).

Porém – e aqui reside a aproximação com os conteúdos das aulas de sociologia, especialmente aqueles que discutem cidadania e participação política – há certa tendência em sobrevalorizar o aspecto violento dessa produção. Ao fazê-lo, estamos lidando com estereótipos, outro tema passível de articulação. Importa perceber, por meio da associação entre globalização, cultura e músicas de preferência da turma, a esfera das próprias alunas e alunos como agentes dessa história. Assim, ainda que em Bourdieu se reconheça, pelas preferências estéticas, certo padrão de reprodução social, é o próprio *habitus* uma matriz geradora de novas experiências a partir das antigas. Por isso, a inserção do *rap* produzido pelo Enraizados na aula põe em cena o aspecto de produção e crítica política ao se tematizarem em algumas músicas produzidas pelo instituto problemas relacionados à vida cotidiana na Baixada Fluminense, inclusive a presença feminina na cena do *hip-hop*, que tem crescido. Da mesma maneira, a esfera da participação cidadã entra em cena quando apresentados os eventos promovidos pelo grupo. Que tal, num outro momento, convidar a turma a conhecê-lo mais de perto e até mesmo dele participar? Cabe à professora e ao professor buscar mecanismos de diálogo entre o conteúdo proposto

e a realidade da turma com a qual trabalha a fim de garantir uma melhor compreensão pela turma.

Pensemos sob uma ótica feminina. Estigmas podem gerar perspectivas totalizadoras sobre aspectos da realidade que, observados mais de perto, mostram-se mais complexos. A teórica Judith Butler realça as vantagens que a crítica pós-colonial colocou às tendências universalizantes – e por isso, em grande medida, etnocêntricas – no fazer acadêmico. Ao dotar o sujeito de capacidade de reflexão, a autora destaca que as escolhas do sujeito são também “uma prerrogativa política”. Assim, o que se deve questionar são as condições de possibilidade de mobilização de temas fornecidos por tais condições para que o sujeito aja politicamente. Uma vez que o sujeito não é um dado, devendo por isso ser pensado como uma matriz onde se entrecruzam esferas distintas (como os campos em Bourdieu), é necessário estar atento aos processos de exclusão e diferenciação ocultos por trás da pretensa autonomia moderna do indivíduo. Ao questioná-los, permite-se reinserir o sujeito numa cadeia de relações que atuam, portanto, como *locus* de sua reflexividade cultural e política (Butler, 1992, p.8-9, 12-13). Logo, esse “lugar de fala” pensado enquanto local de entrecruzamento permite pôr em xeque elementos previamente considerados legítimos – como a “música erudita” ou aquilo que se reconhece como socialmente adequado.

Nesse sentido, os relatos sobre Dandara a partir da ótica da mulher negra facilitam a promoção de uma crítica sobre a representação corrente da mulher negra como agente histórico. Na esfera pedagógica, a sub-representação do negro, que começou a ser revista de maneira mais contundente apenas após a Lei 10.639/2003, era regra. Ana Célia da Silva (2011), trabalhando com livros didáticos de língua portuguesa para o primeiro segmento do ensino fundamental e comparando análises sobre como o negro era apresentado nesses livros nas décadas de 1980 e 1990, percebe que desumanização, estigma e apagamento de características fenotípicas (como o cabelo) ainda eram marcantes. Mesmo que personagens negros com ocupações socialmente desvalorizadas tenham desaparecido dos livros dos anos 1990 e ainda que as crianças negras representadas nos materiais se aproximassem de um padrão de vida típico de classe média na maioria dos casos, “o negro, como minoria, é uma representação que persiste no livro didático” (Silva, 2011, p.33).

Ainda que socialmente próximos de outras crianças brancas nos livros em questão, as personagens negras precisam ser iguais para serem aceitas? Há um modelo de conduta – de classe média, no caso – a ser seguido, ou outras formas de experiência social seriam bem-vindas (Silva, 2011, p.69-71)? Pensemos segundo as sugestões de Candau e Oliveira (2010, p.36): não seria mais interessante nos permitirmos avançar, por meio de temáticas e questões postas por exemplo por movimentos sociais, para além dos pressupostos teóricos hegemônicos? Um fazer pedagógico decolonial permite pensar o reconhecimento não como mera tolerância, mas como um exercício de “valorização da diversidade [e da] desconstrução de mentalidades”. Assim, ressignificando concepções sobre negro e raça e superando o etnocentrismo, é possível pensar algumas das vozes que emergem nos *funks* aqui abordados.

Quando MC Carol diz que não foi Cabral quem “descobriu” o Brasil, logo no início da música ela já desloca o protagonismo do homem branco europeu. Seguindo com Dandara e sua luta para que mulheres negras como ela não fossem mais oprimidas, Carol associa as categorias raça e gênero enquanto experiências comuns a ela e a Dandara e que podem, como aparece na música, embasar sua crítica. Se Dandara questionou a ordem ao se rebelar junto de Zumbi, Carol também a questiona ao dizer à sua professora (que aqui representa um fazer pedagógico tradicional e uma narrativa histórica hegemônica) que as coisas vão mudar.

Por isso a escrita e a fala da mulher negra possuiriam, segundo Mae Henderson (1992, p.151, 159), uma “simultaneidade discursiva” que permitiria a emergência de perspectivas de gênero e raça. Segundo a autora, a mulher negra possui uma “pluralidade de *selves*” que inscrevem em sua subjetividade diferentes identidades. Não que todos não sejamos vários: a experiência *racializada* de ser mulher negra coloca novas visadas sobre temas anteriormente não observados do fazer feminino. Subordinadas, porém agentes de sua história, tais mulheres negras publicizam, assim, elementos antes ocultos dessa dupla submissão (étnico-racial e de gênero). Ao fazê-lo, a mulher negra sistematiza sua opressão como dilema discursivo, colocando cânones em xeque e promovendo o questionamento de hegemonias.

Assim, no *funk* de MC Carol, identidades de gênero e étnico-raciais são colocadas em cena. Mesmo na música de outras funkeiras, como Tati Quebra-barraco e Valesca, ainda que por vezes a esfera sexual seja enfatizada, é pela

via da sexualidade da mulher – na voz, na dança, nos gestos e diálogos com o público – que ela se faz presente. Ademais, na *performance* das meninas no baile, os locais tradicionalmente associados ao masculino e ao feminino aparecem ressignificados – como no caso dos bondes analisado por Viana (2013). O mesmo quanto à identidade étnica: há que se destacar a grande presença de negros em bailes (Vianna, 1987, p.33). Não nos propomos, porém, a focar diretamente tais polêmicas no âmbito pedagógico, mas sim delas partir para lançar novos questionamentos junto aos alunos: por que a preferência por certo tipo de música (no caso, o *funk*) e não outros?

Uma aula proposta por Rafael Alves e Lígia Germano disponibilizada no *Portal do Professor*, do MEC, auxilia na proposição de ferramentas pedagógicas.²⁴ Pensadas em períodos históricos, as aulas destacam o contexto no qual surgem determinados tipos de *funk* e propõem associações entre tais contextos e a produção musical do gênero. O perigo que se tem aqui é plasmar associações entre o *funk* e a violência, que cresceu muito no Rio de Janeiro dos anos 1980-1990. No entanto, a aula que coloca tal debate tem como questão final os limites da liberdade de expressão: até onde determinadas músicas chegam a ponto de ferir a boa convivência ou promover conflitos numa esfera pública democrática e plural? Ao mesmo tempo, uma vez assumida como nossa a bandeira por uma pedagogia decolonial, as fronteiras entre o “nós” e o “outro” pode ser reposta no sentido de se questionarem os fundamentos do conflito: de qual “agressividade” estamos falando quando nos remetemos às letras de músicas *funk*, especialmente os proibições? Tal questionamento permitiria “visibilizar as lutas contra a colonialidade a partir de pessoas, de suas práticas sociais, epistêmicas e políticas”, apostam Candau e Oliveira (2010, p.24).

Claro que cada professor perceberá as possibilidades de discussão com base no diálogo com sua turma. É o caso de professora Ane Sarinara, da rede estadual de São Paulo que, junto a seus alunos, percebeu no *funk* uma forma de “agregação” de temas em suas aulas de história. Assim como o *funk* tem seus impasses, associados segundo ela a problemas sociais mais amplos com os quais se deparam os alunos, a escola também os teria: a saída encontrada por Sarinara foi fazer uma interface com os interesses dos jovens da região, incentivando que estilos musicais de sua preferência – o *funk* e o *hip-hop*, neste caso – servissem como mecanismo de expressão de temáticas direcionadas por ela em sala. Ao mesmo tempo, valoriza-se a experiência social das alunas e dos

alunos ao não deslegitimar seus hábitos e estilos, pejorativamente identificados a “coisa de periferia”, esvaziando, da mesma forma, a subjetividade desses jovens. “Costumo dizer que não estudei para domesticar aluno”, completa Sarinara, que associa a escola a uma prisão: “Você joga as pessoas lá, transforma todas elas em máquinas de obedecer sem questionar, mostra um mundo fora da realidade delas”.²⁵

No nosso caso, como tem sido realçado aqui, o *funk* é uma linguagem comum e apreciada pelos jovens com os quais atuamos. Por que não fazer desse elemento uma ponte para discutirmos gênero e raça? Como Sarinara bem destacou, a abordagem pedagógica do *funk* tem seus dilemas: por que não trazê-los para a discussão em sala e de forma crítica? Por que a ênfase em eventos como o “descobrimento” do Brasil numa chave eurocêntrica e o apagamento da ação e resistência negra escrava e feminina – na África ou já na América – na esfera do ensino de história? Nora argumenta que a própria noção de evento é um lugar de memória, e ao mesmo tempo diz que uma das características dos lugares de memória é sua metamorfose: “a memória se apega aos lugares assim como a história aos eventos” (Nora, 1984, p.XXXIX-XLII). Nesse exercício de remarcação, currículos e livros didáticos de história possuem papel fundamental: há uma ordem pedagógico-normativa que erige e legitima os grandes lugares de memória oficiais – por que Cabral e não Dandara, por exemplo.

Ainda assim, há outros lugares que fogem a essa legitimação, inclusive independentemente dela. Há outras topografias que devem ser observadas para além do visível, do “registrado”. No que Nora conclui que os lugares de memória são eles próprios seus referentes, “signos em estado puro”, distanciando-se, por isso, dos objetos clássicos de análise historiográfica. Isso não significa dizer que a memória histórica tudo pode, pelo contrário: sendo a história “o estudo das mudanças significativas”, segundo Le Goff (2003, p.47),²⁶ importa estar atento tanto aos significados dos usos políticos da memória – entendida como fardo ou como libertação – no fazer historiográfico quanto aos limites que seu uso impõe a esse mesmo fazer. Sigamos as sugestões de Manoel Salgado Guimarães (2010, p.39):

Revisitar o passado não pode ser desvinculado das demandas e exigências de um tempo presente e, nesse sentido, sua compreensão é também parte da inteligibili-

dade de uma cultura histórica que aciona experiências, imagens e atores do passado para uma contemporaneidade que busca nesse tempo que ficou para trás referências para imaginar o mundo em que vive.

Desafiada em tempos de grande demanda pela recordação, a história é chamada a participar do debate em diálogo com a memória. A memória historicizada coloca novos desafios à história, levando-a a se interrogar sobre as formas de produção e registro do passado. Assim, pelo *funk* de MC Carol, vemos que Dandara era negra e que resistira à escravidão. Que outras formas de resistência a música de mulheres no *funk* enquanto recurso didático pode nos sugerir? Como afirma a escritora Jarid Arraes sobre o ensino de história da África e do negro no Brasil:

Se toda criança conhecesse Dandara e, por consequência, todas as outras líderes negras da nossa história, grandes lacunas seriam preenchidas ... fazendo justiça à história e contribuição da África e de seus descendentes, uma lacuna na autoestima é sarada. Com isso, o combate ao racismo avança, a conscientização aumenta e nós podemos nos tornar uma sociedade menos racista, onde ser negro não seja algo associado com qualidades ruins e inferioridade.²⁷

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do debate acerca das potencialidades do feminismo e da cultura negra facilita a percepção de dinâmicas sociais antes invisibilizadas. O caso da música *funk*, cuja potência estética e cultural já vinha sendo destacada desde os anos 1990, é interessante pois favorece uma agência feminina. Ademais, sendo um estilo difundido entre grupos jovens, pode servir de elemento estimulador de debates no ensino básico de história e sociologia, caso que aqui nos interessou mais de perto.

É mais nítido hoje o papel e a importância da mulher negra no *funk*. Algumas músicas realçam a sua força, que passa pela posse de si e de seu desejo. Positivada, a sexualidade começa a perder parte do estigma moralizante e se torna espaço de exploração de sentidos. Ao mesmo tempo, tais explorações geram potenciais subversivos – vejam-se as letras de músicas com claro discurso avesso ao poder masculino. Nesse sentido, narrativas de legitimação

ganham espaço nas músicas, buscando nelas inserir uma força e uma potência femininas que não vêm de agora.

Foi nesse sentido que se quis abordar a figura de Dandara dos Palmares neste artigo. A referência a seu nome na música de MC Carol, ao mesmo tempo que faz da autora agente de sua trajetória – “se não fosse a Dandara/ eu levava chicotada” – dá força à MC, tal qual Dandara, negra livre que lutou pela sua liberdade. O mundo do *funk* também é um espaço de disputas. Assim, a projeção feminina se aproxima de um projeto de identidade funkeira que se legitima fazendo referências a momentos chave para esse projeto. De Tati Quebra-barraco nos anos 1990 a MC Carol em 2015, uma trajetória feminina negra é recontada. Nela, elementos caros a essa trajetória são inseridos, após passarem por alguma seleção. Dandara é um desses casos, ainda que algo esvaziada de seu contexto uma vez que sua imagem se faz presente em outra situação.

Tal é, afinal, o jogo dúbio da memória – ela própria entendida mais como um quadro que como conteúdo em si segundo Nora (1984, p.VIII) – e especialmente dos lugares de memória: ao entrecruzarem momentos diferentes, criam-se pontos de contato entre eles. Nesse jogo, Dandara mantém-se como guerreira ao mesmo tempo que fornece às funkeiras negras que a invocam hoje o mesmo potencial. O reconhecimento, nesse sentido, passa pela percepção de uma memória comum. As “falhas” na narrativa a memória, fonte incessante de orientações, é capaz de suprir. À história disponibiliza-se todo um manancial de referências a princípio confusas para quem vê de fora. Talvez aí resida a graça do fazer historiográfico: para além da imagem da história como um tribunal de finais do século XIX, a interpretação de sentidos por detrás de documentos ou mesmo memórias seguido de sua crítica são caminhos que levam a lugares bastante inusitados, inclusive em sala de aula. A questão reside, segundo Guimarães (2010, p.39), numa perspectiva de questionamento aberta às “possibilidades de transformação pela ação humana, sem no entanto acreditar que o futuro nos aguarda com a casa pronta”.

Nesse sentido, Dandara é guerreira pois as funkeiras negras o são: sua luta num espaço predominantemente masculino o atesta. Ao mesmo tempo, apesar de derrotada, Dandara atua como referencial de imagens para as representações que se desejam criar hoje sobre a mulher negra: em pauta, o desafio de outra história para ser contada em sala de aula.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Sílvia Maria S. O poder de Zeferina no quilombo do Urubu. *Identidade!*, v.7, p.24-30, 2005.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1961.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina (Org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004. p.183-191.
- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL. Lei 10.639/2003, que “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: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm; Acesso em: 16 jan. 2016.
- BUTLER, Judith. Contingent Foundations: Feminism and the Question of “Postmodernism”. In: _____.; SCOTT, Joan W. (Org.) *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992. p.3-21.
- CAETANO, Mariana G. *My pussy é o poder*. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – IACS, Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/12704441/MY_PUSSY_É_O_PO-DER._Representação_feminina_através_do_funk_identidade_feminismo_e_indústria_cultural.
- CANDAU, Vera Maria F.; OLIVEIRA, Luiz F. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, v.26, n.1, p.15-40, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edur/v26n1/02.pdf>.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla-consciência*. Rio de Janeiro: Cea-Ucam; São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GUIMARÃES, Manoel Luis S. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; TEIXEIRA, Rebeca (Org.) *Cultura política, historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 2010. p.23-41.
- HENDERSON, Mae G. Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer’s Literary Tradition. In: BUTLER, Judith P.; SCOTT, Joan W. (Org.) *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992. p.144-166.
- LANDES, Ruth. *Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

- LE GOFF, Jacques. História. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- LOPES, Adriana C. “*Funk-se quem quiser*” no batidão negro da cidade carioca. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771300>.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: _____. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. p.XIV-XLII.
- REIS, João J.; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: Edusc, 2001.
- SILVA, Ana C. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?* Salvador: Ed. UFBA, 2011.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Estudos sobre o carnaval carioca, da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Uberlândia: Ed. UFU, 2008.
- VIANNA, Hermano P. *O baile funk carioca: festa e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – PPGAS/MN, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 1987.
- _____. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p.244-253, 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443>.
- VIANA, Iara F. *Mulheres negras e baile funk: sexualidade, violência e lazer*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2013. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-9PRJUP/disserta__o_final_iara_viana2014.pdf?sequence=1.

NOTAS

¹ “Mestre de cerimônias”.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hfkkeo-Vmc8>; Acesso em: 15 jan. 2016. A letra da música pode ser acompanhada em: <https://www.letras.mus.br/mc-carol/nao-foi-cabral/>; Acesso em: 3/ jul. 2016.

³ Lei 10.639/2003, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm; Acesso em: 16 jan. 2016.

⁴ O nome da música em questão é *Boladona*. A letra pode ser consultada em: <https://www.lettras.mus.br/tati-quebra-barraco/145057/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

⁵ De Vasleca, a música *My pussy é o poder* (no refrão, “minha buceta é o poder” na versão “proibidão”) inspirou dissertação de mestrado (CAETANO, 2015), ainda que nela parte da ênfase esteja na relação entre o feminismo hoje e o *funk*. Da segunda, trechos de músicas como “Meu namorado é o maior otário/ Ele lava minhas calcinhas” reafirmam a mulher como agente de seu desejo e dominante sobre o homem, e não o inverso.

⁶ No que o eu feminino de autores como Chico Buarque aparece como exceção. No samba, o samba-enredo *Mulher da Orgia*, por exemplo, defendido pela Portela e cantado por Beth Carvalho, faz da mulher até alvo de pancadas. Apenas com Dona Ivone Lara, no Império Serrano, a perspectiva começa a mudar, ainda que não explorasse necessariamente o universo feminino de forma mais nítida e direta. Ali se abria, no entanto, à mulher o papel de compositora de sambas.

⁷ Da música *Só as cachorras*, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bonde-do-tigrão/133389/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

⁸ “Meninas fáceis”, sexualmente liberadas.

⁹ Da música *Me chama de cachorra*, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tati-quebra-barraco/675827/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

¹⁰ Trecho da música *Fama de putona*, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tati-quebra-barraco/495074/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

¹¹ O *funk* proibidão tem letras mais explícitas, por vezes evidenciando atos sexuais ou fazendo referências a grupos de traficantes locais (bem como a suas armas e aparato militar). As letras com ênfase maior apenas no aspecto sexual tendem a ser classificadas também como *funk* putaria (o que não deixa de fazer dessas músicas *funks* proibidões).

¹² Ainda que “Zumbi” seja um título de poder de origem africana na tradição ambundo-imbangala dado ao chefe militar, tem sido comum sua identificação a um personagem histórico específico. “Ganga Zumba”, por sua vez, seria o título do chefe religioso.

¹³ A influência do pensamento de Gilberto Freyre, que valorizava a proximidade algo dúbia porém quase familiar e íntima entre senhores e escravos em livros como *Casa-grande & senzala*, já foi mais marcante no pensamento social brasileiro, ainda que seja recorrente no senso comum até hoje.

¹⁴ Mãe Beata de Yemanjá, de Nova Iguaçu, é um exemplo de participação de mulheres negras religiosas na luta contra o racismo e contra o feminicídio. Ver: <http://www.ileomiojuaro.com.br/mini-biografia-mae-beata/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

¹⁵ Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=33387>; Acesso em: 13 jan. 2016.

¹⁶ O artigo foi escrito, aliás, por um homem, Kléber Henrique, segundo consta ao final.

Disponível em: <http://www.geledes.org.br/dandara-a-face-feminina-de-palmares/>; Acesso em: 31 jul. 2016. Acrescente-se que o *site* reúne ampla produção sobre a temática negra produzida em diferentes locais, incluindo outros *sites* – caso deste artigo.

¹⁷ O caso de um engenho em Ilhéus setecentista é exemplar nesse sentido. Após negociarem o fim do conflito com seus antigos senhores, os escravos solicitaram que os trabalhos pesados ficassem a cargo dos negros boçais, os recém-chegados ao engenho (ver SCHWARTZ, 2001, p.89-121).

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>. A letra da música pode ser acompanhada em: <https://www.vagalume.com.br/tarja-preta-rap-feminino/falsa-abolicao.html>; Acesso em: 31 jul. 2016.

¹⁹ Conferir em: <http://enraizados.org.br/#about>; Acesso em: 12 jun. 2016.

²⁰ Os currículos de história e sociologia propostos pela Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro para todos os anos de ensino podem ser consultados e baixados em: <http://www.rj.gov.br/web/seeduc/exibeconteudo?article-id=759820>.

²¹ O caso do samba defendido pela Portela, *Dinheiro não há/ Lá vem ela chorando* sugere. Ainda que associado à esfera do “popular” no cotidiano, o samba já perdeu o estigma de pobreza que teve no começo do século XX.

²² A autora questiona ainda o binarismo que pensa a liberação sexual da mulher em termos de “santas e putas”. No próprio *funk*, a violência contra a mulher é criticada, mesmo que em *funks* putaria (CAETANO, 2015, p.100).

²³ Recentemente, uma novela em horário nobre explorou o *kuduro*, estilo de música e dança angolana que ganhou vida para além da novela e se faz presente em algumas produções culturais nacionais ainda hoje. Há também *rappers* africanos de projeção internacional, como Blitz The Ambassador, cujo trabalho dialoga até mesmo com a produção de artistas brasileiros, como BNegão.

²⁴ Disponível em: <http://portaldoProfessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=36905>; Acesso em: 12 jun. 2016.

²⁵ “Professora usa *rap* e *funk* para ensinar História: ‘Não estudei para domesticar aluno’”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-36750824>; Acesso em: 31 jul. 2016.

²⁶ Daquilo que tem significado em determinado período, não no sentido de “mais importante”.

²⁷ Jarid Arraes, “Que toda criança conheça Dandara”. Disponível em: <http://www.revista-forum.com.br/questao Degenero/2015/11/09/que-toda-crianca-conheca-dandara/>; Acesso em: 31 jul. 2016.

Artigo recebido em 1º de fevereiro de 2017. Aprovado em 13 de março de 2017.