

Fabiano Eloy Afílio Batista
(Organizador)

ARTE:

Multiculturalismo e
diversidade cultural



Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural



Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte: multiculturalismo e diversidade cultural

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atilio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural / Organizador Fabiano Eloy Atilio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-532-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.324210410>

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atilio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes.

As discussões propostas ao longo dos 39 capítulos que compõem esses dois volumes estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, buscando uma interlocução atual, interdisciplinar e crítica com alto rigor científico.

Por meio das leituras, podemos ter a oportunidade de lançarmos um olhar por diferentes ângulos, abordagens e perspectivas para uma ampliação do nosso pensamento crítico sobre o mundo, sobre os sujeitos e sobre as diversas realidades que nos cerca, oportunizando a reflexão e problematização de novas formas de pensar (e agir) sobre o local e o global.

Nesse sentido, podemos vislumbrar um conjunto de textos que contemplam as diversidades culturais existentes, nacionalmente e internacionalmente, e suas interlocuções com o campo das Artes, considerando aspectos da linguagem, das tradições, do patrimônio, da música, da dança, dos direitos humanos, do corpo, dentre diversas outras esferas de extrema importância para o meio social, enfatizando, sobretudo, a valorização das diversidades enquanto uma forma de interação e emancipação dos sujeitos.

Os capítulos desses dois volumes buscam, especialmente, um reconhecimento da diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das desigualdades, pois enfatizam que se atentar para a diversidade cultural e para o multiculturalismo é respeitar as múltiplas identidades e sociabilidades, de forma humana e democrática.

A coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola que direciona as discussões acadêmicas para o respeito às diversidades, sobretudo nas sociedades contemporâneas.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de

novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, do Multiculturalismo e da Diversidade Cultural.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

CORPO, *UNHEIMLICHE* E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”

Paula Poltronieri Silva

Carla Andrea Silva Lima

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101>

CAPÍTULO 2..... 11

CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA

Maria de Lurdes Barros da Paixão

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102>

CAPÍTULO 3..... 22

“MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103>

CAPÍTULO 4..... 31

LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN

Judith Leonor Ayala Martínez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104>

CAPÍTULO 5..... 38

O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO

Adriano Medeiros da Rocha

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105>

CAPÍTULO 6..... 48

“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO”

Maria Consuelo Oliveira Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106>

CAPÍTULO 7..... 61

A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS

Carolina Candida Fernandes Lima

Maria Luisa Oliveira da Cunha

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107>

CAPÍTULO 8	72
A PRESENÇA DA DANÇA NO CURRÍCULO DA DISCIPLINA DE ARTE NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO NO INSTITUO FEDERAL SUDESTE/MG	
Paulo Cezar da Silva Beatris Cristina Possato	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108	
CAPÍTULO 9	90
EDUCAÇÃO MUSICAL DA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS	
Rafaela Caporale de Castro Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109	
CAPÍTULO 10	96
TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS	
Marcela Botelho Brasil	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010	
CAPÍTULO 11	109
OUVIR A HERANÇA MUSICAL NOS TOQUES DE TELEFONE	
Amparo Porta	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011	
CAPÍTULO 12	118
JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE	
Yasmin Coelho de Andrade	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012	
CAPÍTULO 13	133
<i>BRASILIANAS IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013	
CAPÍTULO 14	147
RELACIONES ENTRE CERÁMICA, ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO AZULEJOS COMO PARADIGMA	
Carla Maria d'Abreu Lobo Ferreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014	
CAPÍTULO 15	171
DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO	

SÉC. XXI

Laura Bezerra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041015>

CAPÍTULO 16..... 182

EL PASEO SANTA LUCÍA DE MONTERREY: UN RESCATE URBANO PARA EL ARTE, LA CULTURA Y EL ESPARCIMIENTO

Rodrigo Ledesma Gómez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041016>

CAPÍTULO 17..... 194

LA INTERACCIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD EN LOS PROYECTOS CONCEPTUALES DE LA ARTISTA PERUANA TERESA BURGA

Judith Angélica Huancas Ayala

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041017>

CAPÍTULO 18..... 204

TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL

Marina Soler Jorge

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041018>

CAPÍTULO 19..... 222

A PINTURA NA ARQUITETURA PERDIDA NAS AMBIÊNCIAS VIVIDAS DE TOMÁS COLAÇO

Ana Elisabete de Gouveia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041019>

SOBRE O ORGANIZADOR..... 231

ÍNDICE REMISSIVO..... 232

JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/08/2021

Yasmin Coelho de Andrade

Universidade de Brasília, Instituto de Artes
Brasília – DF
<http://lattes.cnpq.br/8697585684265472>

RESUMO: De acordo com as ideias de Mariano Enguita (1989), a história da educação brasileira foi forjada para dar margem a um projeto de submissão, lucro e dominação, à serviço dos objetivos daqueles que aqui tinham posses: a Igreja, a Coroa e o Mercado. Esse processo acabou resultando na desvalorização e colonização dos saberes e conhecimentos tradicionais dos povos escravizados, os indígenas e africanos — sendo os negros(as), as maiores vítimas de discriminação e preconceito. Considerando tais dificuldades o governo federal, através da Lei nº 10.639, passou a incluir no currículo oficial da Rede Nacional de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Ainda assim, Nilma Lino Gomes (2008) afirma que o ensino das relações étnico-raciais continua encontrando barreiras e resistências na comunidade escolar. A experiência subjetiva da cultura da colonialidade permanece presente no imaginário de muitos estudantes, sugerindo uma ideia depreciativa da identidade negra. Desse modo, a pesquisa pretende delinear caminhos para a construção de uma pedagogia decolonial, que assegure representações positivas dos

afro-brasileiros e que tenha como foco uma educação com base no respeito à diversidade. Através do cantar-dançar-batucar (Ligiéro, 2011), propomos a investigação de um léxico próprio das performances culturais brasileiras que tem origem e influência das tradições africanas, o jongo e o funk. Estabelecendo uma aproximação entre essas duas expressões, pretendemos estimular o interesse dos alunos(as) — e, por extensão, de toda a comunidade escolar — a fim de que o corpo discente possa desmitificar certos aspectos artístico-culturais de matrizes africanas (até hoje vistos sob uma perspectiva negativa) muito presentes no cotidiano do próprio corpo discente, de tal modo que, ao reconhecer esses aspectos, os estudantes possam ressignificar e valorizar a negritude.

PALAVRAS-CHAVE: Jongo; Funk; Cultura; Afro-Brasileira; Arte.

JONGO-FUNK IN PRAXIS: DECOLONIAL AND APHRODIASPORIC PERSPECTIVES IN ART TEACHING

ABSTRACT: According to the ideas of Mariano Enguita (1989), the history of Brazilian education was forged to give rise to a project of submission, profit and domination, at the service of the objectives of those who had possessions here, the Church, the Crown and the Market. This process ended up resulting in the devaluation and colonization of the traditional knowledge and knowledge of enslaved peoples, indigenous and African people — with blacks being the biggest victims of discrimination and prejudice. Considering such difficulties, the federal

government, through Law No. 10.639, started to include in the official curriculum of the National Education Network the mandatory theme “Afro-Brazilian History and Culture”. Even so, Nilma Lino Gomes (2008) states that the teaching of ethnic-racial relations continues to encounter barriers and resistance in the school community. The subjective experience of the culture of coloniality remains present in the imagination of many students, suggesting a derogatory idea of black identity. In this way, the research intends to outline paths for the construction of a decolonial pedagogy, which assures positive representations of Afro-Brazilians and which focuses on education based on respect for diversity. Through singing-dancing-drum up (Ligiéro, 2011), we propose the investigation of a specific lexicon of Brazilian cultural performances that has origin and influence from African traditions, jongo and funk. By establishing an approximation between these two expressions, we intend to stimulate the interest of students - and, by extension, of the entire school community - so that the students can demystify certain artistic-cultural aspects of African matrices (seen until today from a negative perspective) very present in the daily life of the students, in such a way that, by recognizing these aspects, students can reframe and value blackness.

KEYWORDS: Jongo; Funk; Culture; Afro-Brazilian; Art.

1 | INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada por uma dificuldade enfrentada por mim, no contexto escolar, no ensino de história e cultura afro-brasileira, conteúdos previstos no currículo obrigatório do ensino de Arte, em todos os anos dos ensinos fundamental e médio. A abordagem de tais conteúdos acabou gerando atitudes preconceituosas por parte de alguns estudantes. Por consequência, professores e funcionários foram tomados por debates e discussões, o que acabou gerando um incômodo generalizado que se estendeu por toda a comunidade escolar. O episódio também suscitou a censura de alguns materiais didáticos e a tentativa de assédio moral sofrida por mim, com o levantamento de acusações infundadas e tentativas de inferiorizar e desestabilizar o trabalho realizado por mim.

Como bem aponta Nilma Gomes (2008) — a respeito dos desafios colocados pela implementação da lei 10.639/03 na escola — os conteúdos da história e culturas afro-brasileiras e africanas ainda causam impactos na subjetividade de negros e brancos, devido ao cultivo de hábitos culturais impregnados no imaginário simbólico da população. Todo o imaginário depreciativo da identidade negra foi sendo historicamente construído a partir de marcadores sociais da diferença que consideravam os valores dos homens brancos como “positivos” e os dos negros como “negativos”.

Mariano Enguita (1989) defende que se trata de um processo de aculturação que fazia parte do plano de dominação e de produção de mão de obra escravizada, com a transmissão de hábitos, costumes e normas ditas civilizadas para os povos que foram escravizados no Brasil. Esse processo de subjugamento e inculcação de valores considerados como “positivos e superiores” justifica a desvalorização dos saberes e conhecimentos tradicionais dos povos colonizados e evidenciam o fenômeno conhecido

por racismo estrutural.

O filósofo e professor Sílvio de Almeida (2019), em suas concepções teóricas sobre o racismo, afirma que a sociedade brasileira é marcada pelo racismo em todas as suas dimensões, sejam elas individuais, institucionais ou estruturais. O autor explica que nossa sociedade tem suas forças políticas, relações econômicas e ideologias marcadas pela relação racial. Em outras palavras, podemos dizer que o modo como damos significação ao meio (nossas visões de mundo e valores), o papel que atribuímos ao Estado e a visão que temos sobre a economia, são profundamente influenciados pela construção de uma ideia de raça. O racismo estrutural está ligado a um fenômeno que permite que as estruturas se reproduzam, portanto está além dos indivíduos e das instituições; ele os forma. Estamos tão acostumados a ver brancos reproduzindo determinados papéis e negros outros, que não conseguimos perceber que esses papéis são socialmente construídos e estruturalmente reproduzidos. Ou seja, o racismo estrutura nossa forma de pensar aquilo que é normal. (ALMEIDA, 2019). Deste modo fica evidenciada a profunda necessidade de debates e reflexões com foco numa mudança de postura – que possam assegurar representações positivas dos afro-brasileiros e uma educação que tenha o respeito à diversidade como parte da formação cidadã.

2 | COLONIALIDADE E PENSAMENTO DECOLONIAL

Com o avanço do imperialismo no século XIX, alguns países europeus passaram a realizar novas formas de colonialismo de diversos povos em diferentes partes do planeta, especialmente na África, na Ásia e nas Américas. Essa dominação foi concretizada não apenas na dimensão material (com a exploração do território físico e das riquezas materiais), mas também na dimensão simbólica, a partir de uma suposta ideia de superioridade cognitiva e racial. Em nome de uma ideologia de progresso, o homem branco europeu acreditava que estaria sendo justo e até benéfico com aqueles outros povos.

Apesar do fim do colonialismo, os resquícios do pensamento colonial ainda permanecem, sugerindo diferentes formas de opressão nos diversos níveis da vida pessoal e coletiva. Falo aqui da ideia de colonialidade. Diferente do colonialismo, a colonialidade não se apresenta de forma incisiva e direta, tais quais: o controle soberano da autoridade política ou o controle dos recursos de produção e do trabalho de uma determinada população. A colonialidade muitas vezes se dá no plano simbólico, de forma velada e intersubjetiva. Esse conceito revela que a experiência subjetiva da cultura da colonialidade não desaparecera das sociedades pós-coloniais, isto é, uma série de problemáticas histórico-sociais, que eram consideradas encerradas ou resolvidas nas ciências sociais, ainda estão latentes nos processos de produção e reprodução de identidades culturais. Assim, mesmo apesar de o colonialismo ter acabado, a colonialidade sobrevive. (OLIVEIRA; CANDAU, 2010).

Partindo dessas circunstâncias, a noção de decolonialidade se apresenta como

uma abordagem epistemológica, teórica e política, que possibilita a desconstrução de essencialismos e a descentralização das narrativas que ao longo da construção do projeto de modernidade estiveram hegemonicamente centradas na Europa. O pensamento decolonial é um pensamento que busca se desvincular da ideia de um único mundo possível (a lógica do sistema-mundo capitalista) e se abre para uma pluralidade de vozes e caminhos, priorizando o direito à diferença e buscando uma abertura para um pensamento-outro. Esta corrente de pensamento é oriunda do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), constituído no final dos anos 1990 por um grupo de intelectuais latino-americanos situado em diversas universidades das Américas. A decolonialidade busca, em um de seus princípios, reconhecer e valorizar as epistemes latino-americanas que, assim como os países asiáticos e africanos, situam-se fora do centro geopolítico do conhecimento. Neste sentido, o pensamento decolonial se torna primordial para a construção de uma prática educacional humanista e antirracista.

O professor e sociólogo Boaventura de Souza Santos (2009), um dos teóricos do grupo M/C, elucida sobre a existência de um sistema de distinção que reflete uma diferença radical entre dois mundos distintos. Um sistema que marca uma linha de distinção que separa o universo dos que estão “deste lado da linha” daqueles que estão “do outro lado da linha”. Souza Santos define esse sistema através de um conceito denominado “pensamento abissal”. Ele explica que a origem do pensamento abissal tem precedência na história da constituição do Estado Moderno, com o aparecimento das linhas cartográficas globais que separavam o Velho do Novo Mundo. Posteriormente, a definição de outras linhas globais ocorre gradualmente (a exemplo do Tratado de Tordesilhas, do Tratado de Cateau-Cambrésis e das chamadas *amity lines*) abandonando a ideia de uma ordem comum global e estabelecendo uma dualidade abissal entre os territórios deste lado da linha e os territórios do outro lado da linha. (SOUZA SANTOS, 2009). O professor ressalta que o pensamento abissal moderno se caracteriza pela sua capacidade de produzir e realizar distinções. Segundo ele, esta distinção invisível é a distinção entre as sociedades metropolitanas e os territórios colonizados.

O pensamento abissal também amparou a construção de lógicas binárias que se estabeleceram na edificação do mundo moderno, como a ideia de verdadeiro/falso, bom/ruim, belo/feio, bem/mal, razão/emoção, dentre outras. Sendo assim, qualquer outra forma de pensar ou produzir conhecimentos que estivessem para além do universo do verdadeiro ou falso, isto é, que não se encaixassem nesse modo dicotômico de pensar, desapareceriam como conhecimentos relevantes ou comensuráveis.

Tratando-se do período colonial tais conhecimentos vinham de leigos, plebeus, camponeses, negros ou indígenas. Souza Santos explica que os humanistas dos séculos XV e XVI, com base nas suas refinadas concepções de humanidade e de dignidade humana, chegaram à conclusão de que os selvagens eram sub-humanos. Quando a Igreja, através de sua figura maior, o Papa III, concebia a alma dos povos selvagens (os ditos

“índios”) como um receptáculo vazio¹ e, assim, condenava explicitamente a escravidão, justificava a invasão e a ocupação dos territórios indígenas pelo homem branco europeu. (SOUZA SANTOS, 2009).

Segundo Boaventura de Souza Santos, a característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Deste modo, para que um desses mundos possa ser fundamentado e visível, ele necessariamente precisa invisibilizar o outro, isto é, torná-lo inexistente. Souza Santos escreve que, “do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica” (2009, p.25). Para o autor, essa linha também separa o domínio do direito do domínio do não-direito fundamentando a dicotomia visível entre o legal e o ilegal.

Boaventura de Souza Santos explica que as colônias representavam um modelo de exclusão radical. Uma vez que os seres colonizados e escravizados não eram considerados sequer candidatos à inclusão social, eles poderiam ser negados e sacrificados em detrimento daqueles que se afirmavam de modo universal. O autor acredita que estas formas de negação radical produziram uma ausência radical, uma ausência de humanidade, que ele denomina de sub-humanidade moderna; sendo a lógica da apropriação/violência o meio utilizado pelos colonos como forma de reconhecer o seu direito sobre as coisas, fossem elas humanas ou não. Para ele, a realidade atual é tão verdadeira como era no período colonial: “o pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas.” (SOUZA SANTOS, 2009, p. 31). De acordo com Souza Santos, o pensamento abissal continua a autorreproduzir-se, por mais excludentes que sejam as práticas que o origina.

Deste modo, o professor então aponta que o exercício crítico depende de um pensamento alternativo às alternativas, portanto um pensamento novo, um pensamento outro, um pensamento pós-abissal. Enquanto não houver um enfrentamento à exclusão e ao pensamento abissal, será impossível fugir à lógica da opressão e do silenciamento de determinadas comunidades. Para isso, Souza Santos defende que é preciso pensar do outro lado da linha, daquele lugar que, segundo a modernidade ocidental, pertence ao domínio do impensável. “A emergência do ordenamento da apropriação/violência só poderá ser enfrentada se situarmos a nossa perspectiva epistemológica na experiência social do outro lado da linha, isto é, do Sul global não-imperial.” (SOUZA SANTOS, 2009, p. 44). O autor explica que a resistência política deve ter como postulado a resistência epistemológica, pois só é possível existir justiça global a partir da justiça cognitiva global.

Desse modo o pensamento pós-abissal caracteriza-se como não-derivativo do

¹ Souza Santos diz que essa afirmação foi registrada na bula *Sublimis Deus* (1537), que concebia a alma dos povos selvagens como uma *anima nullius*, isto é, um receptáculo vazio.

pensamento abissal, isto é, não deriva dele, mas pelo contrário, envolve uma ruptura radical com suas formas de pensamento e de ação. Para o autor é necessária a fundação de uma nova epistemologia, que tenha como base o reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e que interaja com relações sustentáveis e dinâmicas, sem comprometer a autonomia de cada um dos saberes. Souza Santos denomina essa epistemologia de ecologia de saberes, que se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento.

3 | JONGO-FUNK NA PRÁXIS

Partindo da crítica decolonial trazida por Boaventura de Souza Santos e da premissa de construção de pensamentos pós-abissais, o “jongo-funk na práxis” se apresenta como uma proposta pedagógica que tenta fugir à lógica dicotômica, àquela que, no âmbito da cultura popular brasileira, marca diferenças de gosto, estratos sociais e que define parâmetros que consagram alguns modelos da cultura popular e demonizam outros. Trata-se de uma abordagem metodológica que tem a práxis como o seu ponto de partida, portanto, poderíamos defini-la como uma abordagem metodológica teórico-prática. Pela lógica de um pensamento pós-abissal, o jongo-funk visa traçar relações entre o jongo e o funk.

Entretanto, essa relação não se dará apenas de modo análogo, comparativo, aproximando pontos em comum entre essas duas expressões, mas propondo uma mestiçagem entre elas, de modo que se perceba nitidamente a influência das tradições motrizes africanas em ambas as expressões e, ao mesmo tempo, possa dar origem a uma outra coisa, a uma expressão-outra, o jongo-funk. Sendo a co-presença uma das condições primeiras para o pensamento pós-abissal (Souza Santos, 2009), o Jongo-Funk na Práxis é uma tentativa de co-presença radical desses dois saberes (o jongo-funk e a teoria-prática), concebendo a simultaneidade como contemporaneidade² e o princípio do interconhecimento.

O objetivo da proposta é desvelar a história e a cultura afro-brasileira, reinserindo tais valores, saberes e fazeres de modo afirmativo. Aspiramos assim que a comunidade escolar possa desmitificar e reconhecer em seu cotidiano a presença artístico-cultural de tradições motrizes africanas. Tal ideia se justifica a partir da observação de que muitos(as) dos(as) estudantes têm contato cotidiano com tais tradições culturais, entretanto não reconhecem ali valores positivos, nem o quanto esses aspectos são presentes na própria construção identitária deles. Pretendemos mostrar que desde sua origem, tanto o jongo quanto o funk, sofreram inúmeras influências das culturas africanas. Pelo fato de o funk ser um fenômeno de massa no Brasil, acreditamos que ao traçar essa aproximação, podemos gerar nos estudantes o interesse em desmistificar alguns tabus que vêm sendo colocados

² Para Souza Santos, a co-presença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo. Para mais informação ver Souza Santos, 2009, p. 45.

sobre as expressões artístico-culturais afro-brasileiras.

Para a realização da proposta pedagógica será necessária a formação de um grupo de atividades teórico-práticas na escola para vivenciar o jongo-funk e despertar a consciência crítica dos estudantes para conteúdos transversais como a ética, o racismo, as desigualdades sociais e étnico-raciais no Brasil. Para além de jogar e funkear, o grupo de práxis pretende produzir momentos de debates, rodas de conversa e o estímulo à pesquisa de temas ligados à História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira, bem como resgatar a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil. A proposta também apresenta um caráter cooperativo e colaborativo. O jongo e o funk serão as duas narrativas que construirão a ponte entre o pesquisador e seus colaboradores: o jongo trazido por mim, o funk pelos estudantes.

O elo que irá mesclar essas duas expressões culturais será o cantar-dançar-batucar, que segundo Zeca Ligiéro (2011) representa a síntese da performance africana. Algumas estratégias metodológicas previstas para auxiliar na construção dessa proposta são: a cantada do funk na levada do jongo (e vice-versa); a dançada do jongo na melodia do funk (e vice-versa); a percussão corporal e dos tambores que irão se intercalar entre as movimentações do jongo e do funk (o toque do tambor, a batida das palmas da mão, a batida dos pés no chão, o *beatbox* do TchumTchaTcha/TchumTcha) e a batida do tamborzão remixada, produzindo uma nova base eletrônica para o jongo-funkeado ou para o funk-jongueado. Também pretende-se estimular o improviso da rima e da fala, tão essenciais no jongo e no funk, através da criação poética com a palavra. Esperamos com isso que os(as) estudantes possam refletir e praticar novas formas de enunciar suas próprias histórias. Almeja-se estimular junto ao grupo, momentos de reflexão e de resgate de memórias, através de pesquisas direcionadas à investigação de suas próprias vidas, da história de seus familiares, bem como de sua comunidade. Buscamos com isso, uma reconexão com a ancestralidade, o reconhecimento de seu pertencimento e de sua territorialidade. Aspiramos, além de criar uma outra forma para vivenciar o jongo e o funk, despertar também outros modos de imaginar o mundo e idealizar futuros utópicos, estimulando os estudantes a compartilharem seus desejos, suas esperanças, suas lutas, sonhos e conflitos.

Por adentrarmos na totalidade das atividades significativas da vida cotidiana e nas mais diversas dimensões da vida social, individual e simbólica dos(as) estudantes, consideramos que a cultura deva ser entendida a partir de um campo expandido – como uma complexa trama de significados, em que os indivíduos se relacionam e interagem como sujeitos sociais a partir das experiências vivenciadas na realidade concreta.

Segundo apontam as reflexões da professora e pesquisadora em educação Regina Saraiva (2015), acreditamos que a cultura seja atravessada por duas noções importantes: 1) pela noção de território, isto é, de local, de lugares, de contextos específicos nos quais as diferentes experiências simbólicas e sociais são produzidas; 2) pela noção de memória,

pois, ao olharmos para o passado, evocado pela memória, podemos ter a possibilidade de narrar novos futuros.

Saraiva afirma que as narrativas e as memórias produzidas pelos sujeitos são uma possibilidade de (re)construção das experiências — não como uma ideia de resgate do passado, mas como um processo em que a rememoração permite que outros significados sejam atribuídos. Nesse sentido, (re)construir memórias permite que outras histórias possam ser escritas e novos pontos de vista possam ser contados. A professora afirma que a memória e a tradição estão intimamente articuladas, pois, “é a memória que arranca a tradição do conformismo, procurando no passado, nas tradições, sementes de uma outra história possível” (SARAIVA, 2015, p. 63). Desse modo, Saraiva reflete que a memória pode oferecer a possibilidade de uma história ser (re)contada a partir de múltiplos olhares, garantindo à história um caráter democrático e plural, no qual cada indivíduo tem o direito de contar a sua própria história. Esse princípio construtivista de evocar a memória na arte de narrar, de (re)construir memórias, também possibilita que visões hegemônicas e dominantes sejam questionadas e exclusões possam ser rompidas.

A partir desse contexto, concluímos que a cultura não está apenas na camada superficial, isto é, na plasticidade das suas formas estéticas. A cultura está presente em todas as formas de expressão e representação humana, do real e do imaginário, que dizem respeito ao seu conhecimento de mundo. Considerando este amplo entendimento de cultura, é necessário fazer uma pequena retrospectiva na historiografia do Jongo e do Funk, compreendendo sua origem afrodiáspórica, para perceber que, desde sua origem, ambas as expressões sofreram criminalização e perseguição na sociedade brasileira. Isso aconteceu (e ainda acontece) por essas expressões serem ambas originárias de uma mesma fonte: do povo negro, pobre e das favelas. Essa situação revela que a genealogia do preconceito não está simplesmente vinculada às formas estéticas do jongo ou do funk, mas é o resultado de um conflito ético-moral e de uma estigmatização que vem sendo colocada sobre essas manifestações, que remontam a um passado colonial. Nesse sentido, fazer o reconhecimento dessas histórias e memórias é fundamental para darmos visibilidade a essa ecologia de saberes, além de nos dar suporte para traçar estratégias para uma pedagogia decolonial no ensino de artes.

4 | UM POUCO DO JONGO

O jongo é uma expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, canto, dança coletiva e rituais. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. Atualmente é praticado não só nas periferias urbanas e nas áreas rurais, mas também está espalhado pelo mundo todo e é patrimônio imaterial do sudeste brasileiro, tombado pelo IPHAN desde 2005. O jongo no Brasil consolidou-se com a chegada de negros escravizados, vindos principalmente do Congo e de Angola

para trabalharem nas lavouras de café e de cana-de-açúcar das fazendas do vale do rio Paraíba do Sul, o Vale do Paraíba, região que compreende as terras das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Essa região ficou historicamente conhecida como o Vale do Café, por ter chegado a produzir, com mão de obra eminentemente de negros escravizados, 75% do café consumido no mundo. (PALMARES, 2013, s/p.). Como relatam diversos líderes quilombolas, mestres e mestras da cultura tradicional, a história do jongo está profundamente atrelada à memória dos tempos de cativo e às histórias dos quilombos.

Após a “lida”, isto é, do trabalho com o café e com a cana-de-açúcar, os negros se reuniam para dançar, cantar e brincar o jongo ao redor das fogueiras. Para acalmar a revolta e o sofrimento dos negros com a escravidão, além de distrair o tédio dos senhores brancos, os donos das isoladas fazendas de café permitiam que seus escravizados dançassem o jongo nos dias dos santos católicos. Assim, além dos dias de santo, a festividade acontecia também nas festas juninas, nas festas do Divino, nas celebrações de casamento, batismo e especialmente no dia 13 de maio, dia da abolição da escravatura.

O jongo também era uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão, que servia como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre antigos escravizados por meio de “pontos” que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. “O Jongo sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada” (IPHAN, 2005, p.1).

Assim como outras manifestações tradicionais do povo negro, a cultura do jongo é marcada pela tradição oral, pelas histórias contadas de boca em boca — de avós para pais, de pais para filhos(as) — e pelas práticas corporais e cotidianas vivenciadas nas festas de jongo. Por isso, de acordo com a certidão que confere ao Jongo no Sudeste o título de Patrimônio Cultural do Brasil, essa é uma expressão de consolidação de tradições, de afirmação de identidades e uma forma de louvação aos antepassados. Desta forma, um elemento sugestivo dessas origens é o profundo respeito aos ancestrais.

Com a abolição da escravatura, os ex-escravizados e seus descendentes não receberam terras para continuarem trabalhando na agricultura, foram obrigados a migrar para os grandes centros em busca de melhores oportunidades. A migração ocorreu para diferentes estados do Brasil, mas especialmente para o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Alguns acomodaram-se em quilombos pelas redondezas do próprio Vale do Paraíba, ao Sul do Estado do Rio, como é o caso das comunidades quilombolas de São José da Serra e do São José do Pinheiro. Em outros casos, migraram para as periferias dos centros urbanos, como é o caso da comunidade da Serrinha. A população, pobre, começou a ocupar os altos dos morros, até então desabitados por conta do difícil acesso, dando origem às comunidades popularmente conhecidas como favelas. (JONGO DA SERRINHA, 2020).

Por volta de 1930, devido ao estreito contato com a vida urbana, aos novos modismos e à morte dos jongueiros idosos, o jongo foi aos poucos desaparecendo dos morros cariocas. Preocupados em preservar a tradição de sua cultura, na Serrinha – RJ, Vovó Maria Joana Rezadeira junto com seu filho, Mestre Darcy, pensavam que algo deveria ser feito no sentido de não deixar a tradição se acabar com o falecimento dos mais velhos. Sendo assim convidaram um grupo de antigas jongueiras para formar o grupo artístico “Jongo da Serrinha”.

Atualmente, tanto na Serrinha como em diversas outras comunidades o jongo é brincado de forma mais lúdica e tem a característica de envolver toda a comunidade, perdendo um pouco do seu caráter místico. As lutas dos movimentos negros e de frente popular, da qual integravam diversos jongueiros, também ajudaram na preservação da identidade cultural afro-brasileira. A memória dessas comunidades foi sendo preservada através das ladainhas, dos blocos de carnaval, dos pastoris, do samba de partido-alto, do calango e também do jongo, que atraía a visita de intelectuais, políticos e artistas do outro lado da cidade para suas rodas de samba, festejos, umbandas e candomblés. Portanto, foram nos quilombos, nas roças e nas periferias, naquelas áreas mais afastadas da vida urbana, que a cultura afro-brasileira tradicional conseguiu sobreviver e manter a viva as memórias da vida na fazenda e dos tempos de cativo.

5 | UM POUCO DO FUNK

O funk pode ser definido como um movimento cultural de caráter popular oriundo das comunidades dos altos dos morros Rio de Janeiro. Segundo pesquisadores trata-se de um movimento sociocultural, pois ele traduz não só a música e a dança, mas também dá visibilidade a todo um segmento social, que é histórica, geográfica e socialmente marginalizado no Brasil: os moradores das favelas. Todo o repertório do funk tem um sentido político para seus adeptos, pois é através dessa arte que esses artistas da periferia podem falar do seu dia-a-dia, do seu modo particular de agir, de se vestir, de se expressar e também denunciar a opressão, a marginalização, entre outros problemas sociais vivenciados pelos moradores dessas comunidades carentes. (COUTINHO, 2015).

Segundo a historiografia do funk, foi desde os anos 1970 que esse ritmo começou a se popularizar nos subúrbios cariocas. Esse movimento teve a influência dos chamados “Baile da Pesada”, um dos propulsores do movimento Black Rio – movimento de contracultura inicialmente inspirado pela revolução da *funk music* norte-americana. Naquela época, o Brasil vivia sob a ditadura militar, então esse movimento não era apenas de anseio musical, mas também político, cultural e intelectual. Pedro Mendonça (2018), pesquisador do gênero, explica que o movimento intitulado *Black Rio*, apesar de não estar a princípio conectado com os discursos políticos que vinham principalmente dos EUA, pelas vozes de ativistas e escritores como Malcolm X e Martin Luther King Jr, reuniu, sobre a base do orgulho negro,

os negros e negras do Rio de Janeiro, a partir de uma fala que valorizava a cultura e os traços fenotípicos desta parcela da população.

Com a chegada do *Miami Bass* e de batidas como o *Voltmix* na cidade do Rio de Janeiro, a partir do fim da década de 1980 e da primeira metade da década de 1990, o funk começa a sair das favelas e ganhar uma expansão de nível nacional. A antropóloga Adriana Facina, no documentário “Eu só quero é ser feliz: uma breve história do funk carioca”, explica que nos meios hegemônicos da época, os termos “favela” e “favelado” eram sinônimos de violência, perigo e ameaça, ou então, de miséria, pobreza e carência. Contudo, o movimento cultural do funk, que vinha ganhando uma forte expressão no Brasil, afirmava o contrário. Seu discurso era de “que a favela é um lugar legal”, “que a favela é bonita”, “que a favela tem problemas, mas que se quer morar nela”, “que o ser favelado é ser alguém que tem direito à cidade, tem direito a se divertir, tem direito a ser feliz”, etc. O empresário e fundador da Furacão 2000, Rômulo Costa, e o DJ Malboro afirmam que foi através dessas temáticas presentes nas letras de funk – que levantavam a autoestima do morro, que abordavam o cotidiano comum, falavam sobre os sentimentos dos moradores da favela e sobre as diferentes paisagens daquele local – que a favela foi conquistando o seu espaço e atraindo o pessoal do asfalto para subir os morros.

Pedro Mendonça (2018) explica que foi no decorrer da década de 1990 e das primeiras décadas dos anos 2000, que o estilo adquiriu ainda mais personalidade com a afirmação de sua afrobrasilidade, emancipando-se das batidas norte-americanas e inserindo versões eletrônicas referenciadas nas batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê, gerando assim aquilo que conhecemos hoje como o “tamborzão”. Ramiro Zwetsch (2018), jornalista e repórter musical, ressalta que manifestações de matrizes africanas foram fundamentais para o desenvolvimento dos principais gêneros musicais do país, considerando que é impossível compreender a música brasileira sem refletir sobre a diáspora africana para os continentes americanos a partir de 1500.

O musicólogo entende o surgimento da capoeira e do candomblé como movimentos de resistência, de reencontro e de reestruturação da cultura africana no Brasil. Ele explica que os instrumentos de percussão trazidos da África ou adaptados pelos escravos já no Brasil foram fundamentais para a musicalidade brasileira. Seus fundamentos posteriormente foram incorporados na criação de vários ritmos como o maracatu (no século XVII), o baião (século XIX), o choro (século XIX), o samba (entre o final do século XIX e começo do XX) e, posteriormente, essa tradição teria fornecido elementos rítmicos que inspirariam o surgimento da bossa nova, da tropicália, do mangue beat, do funk carioca e de diversos artistas contemporâneos de destaque no cenário brasileiro. Para Zwetsch, as batidas do funk evidenciam os elementos dos pontos de macumba tocados nos candomblés, tornando-se assim uma referência intuitiva à África. De acordo com ele, o funk seria uma versão mais nova da “tradução da tradição”, que é quando nos apropriamos de elementos ancestrais e transformamos em algo novo. (ZWETSCH, 2018).

Todavia, assim como outras manifestações artísticas de caráter popular no Brasil, o funk (e os funkeiros) carregavam o estigma de manifestação cultural ligada às populações pobres e de periferia. Mendonça (2018) relembra que as práticas do samba e do batuque³ no início do século XX haviam sido perseguidas e criminalizadas. Do mesmo modo, o funk começou a ser duramente atacado e classificado pela crítica como instrumento utilizado para o recrutamento de jovens para a vida do crime e do vício. Diversas medidas foram tomadas pelo governo para impor uma série de restrições às realizações de bailes funk no Rio de Janeiro, como a não disponibilização de recursos públicos para realizações dos bailes funk, a dificuldade na liberação de alvarás para os clubes onde aconteciam os bailes, bem como a criação de leis e decretos que enrijeciam e delimitavam as condições em que poderiam ser realizados os bailes. (COUTINHO, 2015). A perseguição ao funk, desde sua ascensão nos anos 1990, tem ocorrido, em amplo sentido, assim como se pode observar na citação abaixo, feita pelo pesquisador e professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídias da UFF, Felipe da Costa Trotta:

em sua pesquisa, realizada na década de 1990, Herschmann (2005, p. 69) constata que “a partir de 1992 o termo ‘funkeiro’ substituiu o termo ‘pivete’, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude ‘perigosa’ das favelas e periferias da cidade. [...] Mesmo o termo “arrastão”, que surgiu na mídia, entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se hoje, fortemente relacionado ao universo funk (TROTTA, 2016, p. 91).

Mendonça explica que a perseguição ao funk se mantém viva até os dias atuais. Nos anos 1990, quando começou a onda de “arrastões” na cidade do Rio de Janeiro, a culpa dos “arruaceiros” nas denúncias veiculadas nas mídias de massa, recaiu sobre os funkeiros. Mais recentemente, os “rolezinhos” que aconteceram na região metropolitana da cidade de São Paulo foram rapidamente associados aos jovens majoritariamente negros de periferia e ao universo do funk. No Rio de Janeiro dos dias de hoje, ainda existem políticas e resoluções que dão poderes à polícia de proibir qualquer evento cultural ou social – o que em regiões de favela significa proibir diretamente os bailes funk. O autor ainda cita um recente projeto de lei do empresário paulista Marcelo Alonso, que teria como objetivo tornar o funk “crime de saúde pública”. (MENDONÇA, 2018). Pedro Mendonça denuncia que o questionamento à premissa de que funk é cultura traz consigo um forte teor de preconceito de raça e classe, além do próprio preconceito territorial. Sua crítica pode ser observada na citação abaixo:

Alguns autores como o musicólogo Carlos Palombini e a antropóloga Adriana Facina apontam para uma criminalização que não tem uma ligação a priori com uma eventual apologia ao crime nos funks proibidos, ou ao contexto da pirataria dos CDs apontados por Russano (2006). Mas, sim, a um processo de criminalização da juventude negra e pobre das periferias das grandes cidades

3 Batuque e Samba eram os termos generalizados para designar a música e dança profana dos negros no período colonial.

brasileiras, pois, independente do contexto e das razões alegadas pelas classes média e alta, as músicas e práticas socioculturais afrodescendentes têm sofrido ao longo da História do Brasil com perseguições e criminalizações, vide a capoeira e o samba, vinculados a práticas de vadiagem na primeira metade do século XX. (MENDONÇA, 2018, p. 241).

Entretanto, em setembro de 2009, foi promulgada a Lei nº 5543, de autoria de Marcelo Freixo e Wagner Montes, reconhecendo o funk como “movimento cultural e musical de caráter popular do Rio de Janeiro” e revogando as duas leis anteriores. Segundo Reginaldo Coutinho (2015), este reconhecimento do funk é fruto de uma luta travada pelos funkeiros contra o preconceito e a discriminação ao ritmo que veio da periferia.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu som é de lá

Da favela

Eu também sou de lá

Da favela

[...]

O caô não está só aí

E aí que eu fico bolado

O caô está na origem, preto pobre favelado

Os trechos da letra da música “Apologia”, do MC do funk Mano Teko, epigrafados acima, traduzem um pouco das origens do funk e do jongo: expressões culturais que vêm do preto, do pobre e da favela. Mesmo considerando que o jongo seja uma expressão mais antiga que o funk, pois nasceu ainda nas senzalas e nos terreiros, nos tempos da colonização, foi nas favelas, periferias, roças e quilombos que essa expressão pôde continuar a se desenvolver e a traçar a sua luta pelo reconhecimento das tradições afro-brasileiras no campo da cultura. Relegadas à marginalidade, tanto o funk quanto o jongo cantam em seus versos palavras de luta, de resistência e de denúncia contra as opressões sofridas pela população carente das favelas. Igualmente falam de suas vidas cotidianas, suas alegrias, esperanças, de seus modos de se expressar, de agir, de pensar, bem como relembram memórias de seus ancestrais. A força de sua cultura, a potência do seu cantar, do seu bater e do seu dançar, fez com que esses ritmos pudessem ganhar espaço e reconhecimento em toda a sociedade brasileira, sendo, ambas as expressões, reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil. Mas nem sempre foi assim.

Desde o momento em que os povos africanos foram sequestrados de suas terras e trazidos à força para trabalhar como mão de obra escravizada no Brasil, os negros sofreram perseguição e opressão contra todas as suas formas de expressão e representação,

que dizem respeito ao seu modo de compreensão do mundo. Como bem analisado por Boaventura de Souza Santos, foi um processo de violência que envolvia não só a destruição física, material, cultural e humana, como também a apropriação e cooptação de seus saberes e elementos culturais. Souza Santos denuncia que esse modelo de exclusão radical que fora implementado nas colônias, já havia nascido muito antes, desde a consolidação do Estado Moderno na Europa. O que queremos analisar aqui é que esse pensamento excludente, ordenado por uma lógica de apropriação e violência, que constitui o pensamento abissal, representa a raiz do mesmo tipo de pensamento que condenou (e condena) e que julgou (e julga) o jongo e o funk como expressões impuras, sem valor cultural e até mesmo como perigosas.

Os rastros do pensamento abissal, aquele que demarca e separa em mundos distintos o universo do “nós” e do “outro” e os classifica em graus de hierarquia, pode ser encontrado nas primeiras descrições sobre os chamados “sambas de umbigada” (como eram denominados os jongos no período colonial). Em documentos históricos tais performances teriam sido definidas como “badernas”, “bagunças”, “barulheiras”, “promiscuidade deliberada”, “bruxaria”, “paganismo”, etc. No universo do funk, podemos citar a promulgação de leis e decretos que tiveram o intuito de dificultar, proibir e criminalizar os bailes funk.

No presente artigo não tivemos como adentrar em outras características presentes na musicalidade, no ritmo, na dança e nos elementos simbólicos do jongo e do funk, e que de alguma forma aproximam esses dois universos. Entretanto, pelo pouco que pudemos rememorar da história desses dois ritmos, observamos que são expressões culturais que estão intimamente ligadas com a diáspora africana no Brasil. Ademais, toda a tradição moderna/colonial de tentativa de destruição e opressão das expressões afro-brasileiras, perpetua-se ainda nos dias atuais e nas salas de aula com os pequenos episódios de racismo no cotidiano.

Relembrando as palavras da professora Regina Saraiva, o acionamento da memória e da territorialidade nos trazem a oportunidade de contar novamente aquelas histórias que outrora foram apagadas ou silenciadas, de reconhecer os diferentes saberes e a possibilidade de reescritura da história, na qual os sujeitos excluídos se posicionam e revelam a importância de suas marcas no território. De acordo com a noção de pensamento decolonial, o jongo e o funk já são, em si, expressões decoloniais, pois desde sua origem, são movimentos que resistem e lutam para a preservação de suas culturas e encontram a cada dia, novos modos de sobrevivência e de reestruturação da herança africana no Brasil. Portanto (re)contar suas histórias, cantar, batucar e dançar os seus ritmos também são formas de promover uma educação decolonial no ensino de artes.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019

COUTINHO, Reginaldo. A elevação do funk carioca a “patrimônio cultural”: cotidiano e embates sociais e políticos em torno da Lei 5543/2009. **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 520-541, jan./jun. 2015.

ENGUITA, Mariano Fernández. **A face oculta da escola**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

EU SÓ QUERO É SER FELIZ: uma breve história do funk carioca. Agência de Notícias das Favelas. Direção André Fernandes, Roteiro Marcos Barrera. Duração: 00:26:45. Rio de Janeiro, Approach Comunicação e AND Produções, 2016.

GOMES, Nilma Lino. A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da Lei 10.639/03. In: MOREIRA, Antônio Flávio; CANDAU, Vera Maria (Org.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. Petrópolis: Vozes, 2008. Cap. 3.

IPHAN.GOV. **Certidão de Patrimônio Cultural do Brasil ao Jongo no Sudeste**. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/JongoCertidao.pdf>. Acessado em 15/04/2021 às 18:23.

JONGODASERRINHA.ORG. **História do Jongo**. Disponível em <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo/>. Acessado em 15/04/2021 às 19:00.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MENDONÇA, Pedro M. **Funk carioca, política, gênero e ancestralidade no sarau divergente**: uma pesquisa-ação participativa. Rio de Janeiro, 2018. 322 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018

OLIVEIRA, Luiz Fernandes; CANDAU, Vera Maria. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p. 15-40, abr. 2010.

PALMARES.GOV. **Histórias sobre o jongo abrem projeto Memória e Identidade no Rio de Janeiro**. Disponível em <http://www.palmares.gov.br/?p=30116>. Acessado em 15/04/2021 às 18:44.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. Cap. 1.

TROTTA, Felipe. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, p. 88-101, 2016.

ZWETSCH, Ramiro. **Do samba ao mangue beat: como a África influenciou a música brasileira**. Disponível em <https://www.redbull.com/br-pt/music/A-influencia-da-musica-africana-na-musica-brasileira>. Acessado em 11/04/2021 às 15:34.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afro-brasileira 99, 103, 118, 119, 123, 125, 127

Afrorreferencialidade 48, 51

Alarme 109

Análise musical 133, 134, 146

Antropologia 48, 53, 55, 94, 209, 221

Arte 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 58, 59, 60, 62, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 163, 164, 167, 181, 182, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 222, 229, 231

Arte público 182, 192

Ativismo-estético 48, 54

Autoria 1, 5, 6, 7, 9, 48, 75, 76, 116, 130

Azulejos 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168

B

Base Nacional Curricular Comum (BNCC) 72, 74

Buenos Aires 37, 58, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 195, 202, 203

C

Cerâmica 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 165, 169

Contexto 11, 14, 20, 23, 31, 32, 33, 37, 67, 74, 79, 89, 92, 94, 96, 106, 107, 116, 119, 125, 126, 129, 130, 137, 140, 149, 151, 154, 157, 159, 172, 173, 175, 176, 179, 194, 202, 206

Corpo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 54, 58, 60, 72, 74, 79, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 101, 105, 108, 118, 132, 205, 212, 229, 231

Corporlidade 48

Corpos fuás 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20

Cuerpo 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 149, 157, 188, 198, 202

Cultura 6, 7, 8, 11, 12, 14, 20, 33, 40, 46, 51, 54, 55, 61, 64, 68, 69, 72, 86, 98, 99, 103, 105, 107, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 150, 156, 160, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 195, 197, 231

Cultura popular 61, 64, 123, 177, 197

D

Dança 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 125, 127, 129, 131, 137, 174

Danças tradicionais gaúchas 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71

Direito à cidade 128, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 221

Documentário 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 128

E

Educação 59, 60, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 120, 124, 131, 132, 231

ENART 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71

Ensino médio integrado 72, 73, 74, 75, 76, 88, 89

Epistemologia 48, 55, 123

Escuta digital 109

Esparcimiento 182, 183

Estranho 4, 6, 7, 38, 39, 40, 41, 46, 109

F

Feminismo 22

Fotografia 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 204, 207, 211, 212

Funk 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132

H

Helena Solberg 22, 23, 29, 30

I

Identidad cultural 147, 156, 160

Identidade 39, 40, 42, 47, 79, 84, 96, 104, 105, 106, 118, 119, 127, 132, 177

Interpretação musical 133

Irônicos 11, 13, 20

J

Jongo 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132

M

Maciel 38, 40, 42, 43, 44, 46

Memoria 109, 156, 158, 159, 164

Miguel Rio Branco 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Móvel 8, 109, 110, 113, 115, 116

Murga porteña 171, 174, 176, 178, 180, 181

Música 52, 54, 62, 66, 67, 73, 81, 82, 83, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 174, 175, 178, 210, 212, 213

Música acadêmica 109

Musicalidade 90, 91, 128, 131

O

Online 11, 48, 51, 63, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108

P

Paisaje urbano 147, 150, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 166, 167, 187, 190

Pandemia 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108

Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS) 72, 73, 82, 89

Paródicos 11, 13, 20

Participação 101, 102, 103, 137, 171, 173, 174, 220

Patrimônio 109, 110, 125, 126, 130, 132, 178

Piano 133, 134, 136, 139, 144, 146

Poéticos 11, 227

Políticas culturais 171, 173, 175, 181

Processo criativo 1, 9

R

Radamés Gnattali 133, 134, 140, 141, 143, 146

Rescate urbano 182, 183, 192

Resistência 103, 104, 106, 122, 128, 130, 209

Risíveis 11, 13, 20

T

Tatu com volta no meio 61, 62, 63, 64, 67, 70, 71

Técnica silvestre 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108

U

Unheimliche 1, 6, 10

ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br



ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

