



A DANÇA DO SAMBA E DO FUNK: CULTURA ÉTNICA DE EXPRESSÃO CORPORAL ENTRE HOMENS E MULHERES NA CIDADE CARIOCA

RANGEL, Patrícia Luisa Nogueira

Estudante de mestrado do programa de Letras e Ciências Humanas-UNIGRANRIO
rangelluisa@ig.com.br

SILVA, Cristina da Conceição

Professora de graduação - UCAM UERJ-FEBF/UNIGRANRIO
Cristinavento24@yahoo.com.br

COELHO, Patricia Ferreira

Estudante de mestrado do programa de Letras e Ciências Humanas-UNIGRANRIO
paticoelho2003@hotmail.com

134

Resumo

O presente artigo visa observar aspectos da influência da cultura afro nos ritmos e danças do samba e do funk, levando em consideração a expressão corporal dos negros e negras, com seus movimentos sensuais que incomodavam a elite da cidade do Rio de Janeiro, desde o tempo em que os africanos, arrancados de sua terra natal, diversos países da África, chegaram nos portos. Este grupo étnico, em contato com demais grupos de inúmeras nações do continente africano, rompem com suas identidades natal, mas sentem necessidade de manter vivo seus valores, costumes, tradição e cultura, de forma que recriam novos modelos culturais, como o samba, que após processo de resistência, passou a ser reconhecido como movimento cultural nacional. Séculos depois, surge um novo modelo cultural do negro, o funk, que ainda está no processo de resistência perante a sociedade, uma vez que trata-se de uma cultura de negros e pobres.

Palavras chaves: Cultura – Samba – Funk

Abstract

This article aims to observe aspects of the influence of African culture in rhythms and dances of samba and funk, taking into consideration the bodily expression of black men and women, with their sensual movements that bothered the elite of the city of Rio de Janeiro, from the time where Africans uprooted from their homeland, many countries in Africa, arrived in port. This ethnic group in contact with other groups of numerous nations of the African continent, break with their christmas identities, but feel the need to keep alive their values, customs, tradition and culture, so that recreate new cultural models, such as samba, which after resistance process, has been recognized as a national cultural movement. Centuries later, arises a new cultural model in black, funk, which is still in resistance before society, since it is a culture of blacks and poor process.

Key words: Culture - Samba - Funk



Introdução

O presente artigo visa apresentar aspectos que envolvem a cultura étnica carioca, que compreendem-se como modelos de resistências, retomando a história do período colonial escravocrata na cidade do Rio de Janeiro. Assim sendo, apresentaremos um breve histórico sobre a chegada dos africanos em solo carioca, que de diversas nações africanas foram arrancados para serem os pés e as mãos dos europeus que na cidade residiam.

Neste contexto, observaremos a perda da identidade dos escravos, em virtude do desligamento forçado com sua terra natal e com os seus compatriotas. Ao saírem de seus países, os negros tinham que conviver com outros de sua etnia, mas de outras nações, o que reforçava a troca de cultura entre os escravos. Esse fato, na cidade carioca, entre o século XVIII e XIX, era comum, tendo em vista que o comércio escravo do Rio de Janeiro era bastante movimentado e o trânsito de escravo era frequente nas ruas da cidade por atuarem em atividades urbanas e não agrícolas.

Outrossim, buscamos apresentar que esta ruptura com os seus e com sua pátria e a união com outros grupos promoveu um modelo de entretenimento, que culminou em ritmo e dança, resultando na origem do samba carioca. E nesta ambiência, é que seus corpos passam a manifestar cultura e alegria, através de movimentos sensuais que incomodam a elite do Rio de Janeiro. E este corpo negro, através de sua arte de dançar, jogar capoeira, bater palmas e utilizar, através da voz onomatopéias para representarem instrumentos de percussão, resiste durante séculos a perseguição de grupos de elite, que impunham sua cultura no território carioca.

Entretando, com o passar do tempo, o samba ganhou identidade nacional através do poder público, sendo considerado Patrimônio Imaterial Nacional, e, séculos depois, estes grupos étnicos, já longe dos açoitados do branco, recriam, nas geografias periféricas da cidade carioca, um ritmo acompanhado de uma dança sensual e erótica, que é o funk, seguindo o mesmo histórico do samba, no que tange a perseguição da elite carioca. Ainda, através de um modelo de resistência, esses homens e mulheres da periferia do Rio de Janeiro ganharam espaço na mídia e no poder público, conseguindo transformar o funk em Patrimônio Cultural Carioca. Esse movimento tornou-se parte de suas identidades, tendo em vista suas falas, vestes e jeito de andar.



Neste sentido, objetivamos através deste artigo, que foi elaborado através de pesquisas acadêmicas, periódicos e livros, promover um conhecimento acerca da cultura negra e periférica da cidade do Rio de Janeiro.

1 Ruptura com suas identidades

Ao serem escravizados, os negros africanos tiveram seus laços sociais e culturais rompidos. Souza (2006) comenta que, embora os negros viessem de um mesmo continente, eram de povoados diferentes e possuíam línguas e habilidades diferentes e ao serem capturados, muitas vezes, não conseguiam estar próximos de conhecidos ou família, mesmo quando capturados juntos.

Chegando ao Brasil, depois de uma sofrida viagem no navio negreiro, precisaram se organizar, buscando referências para que numa terra nova pudessem se situar cultural e socialmente. Essas referências e valores motivaram estratégias de resistência à aculturação por parte dos brancos europeus. Mattelart (2010) declara que o termo 'resistência' está ligado ao poder cultural que os dominados exercem, criando uma série de repertórios de obstáculos à dominação, de forma que se trata de um processo básico de convivência entre os dois grupos, dominante e dominado, em que a parte marginalizada tenta alcançar seu reconhecimento social, logo, também cultural. Os negros africanos sentiam a necessidade de manter identidade cultural, como religiosidade, dança, canto e alimentação dentro de um universo diferente do seu, precisando em alguns momentos fazer adaptações para sobreviver (SOUZA, 2006).

O escravo frequentemente não recebia a designação de sua verdadeira etnia, mas a do porto de embarque. Por exemplo, chamava-se indistintamente *mina* a todos aqueles que passavam pelo Forte de Mina, fossem achântis, jejes ou iorubás. Esses catálogos inventariados não aconteceram só no Brasil, mas nos países do novo mundo, fato que inicia uma ruptura com sua identidade nacional e de naturalidade.

Esta identidade marcada por nações dos portos de onde saíam, provocou, no Brasil, a organização dos negros em nações. No exército, os soldados negros formavam quatro batalhões: minas, ardras, angolas e crioulos. Na Bahia, por exemplo a confraria negra católica de Nossa Senhora do Rosário era formada apenas pelos angolas, enquanto os iorubás reuniam-se numa igreja da Cidade Baixa. Enfim, organizavam-se em associações de lazer, de ajuda mútua, mantendo casas nos subúrbios, onde se escondiam as cerimônias religiosas



propriamente africanas e onde se preparavam as revoltas, conforme Bastide (1974). Até o final do século XIX, a identificação, através de nação, ainda que esta fosse uma construção brasileira, estava presente nos documentos que se referem a negros, como testamentos, escrituras e relações oficiais, como enfatiza o autor.

Enfim, o encontro de culturas de diversas regiões da África e o processo de resistência de uma identidade cultural afro no meio social, que é dominado por padrões europeus, na época colonial e pós abolição, culminaram na formação da identidade cultural do povo brasileiro.

2 Encontro de culturas étnicas no Rio de Janeiro

Esta união, entre diversos grupos étnicos vindos por força de uma política de escravidão para o Brasil, nos século XVII, especificamente para o Rio de Janeiro no século XVIII, declara Silva (2013), trouxe para a cidade um jeito especial de andar, dançar e vestir. Essa característica muito incomodava as senhoras de fino trato da elite, ao verem as danças das negras e suas roupas sobre um corpo torneado, bem como os negros com suas calças de tecidos finos e com o dorso desnudo, dançando e desfilando na cidade carioca.

A história do Samba carioca se mistura com este estilo dos negros de viverem, bem como apresenta, ao longo de sua existência, um modelo de representação de expressão cultural de grupos étnicos, que do continente africano vieram para cidade com seus ritmos, danças e costumes, de acordo com Sodré (1998). O samba trata-se de uma representação cultural, formada ao longo dos séculos, que incorporaram as expressões culturais afro de grupos variados na cidade do Rio de Janeiro, como declara Karasch (2000).

No cenário brasileiro, há artes musicais identificadas pelo termo, como o samba de roda do Recôncavo e o samba rural paulista. No entanto, o samba do Rio de Janeiro se destaca por ser um acontecimento cultural forte, que atravessou o século XX, nas primeiras décadas, passando de alvo de discriminação e perseguição a ritmo coligado com a própria nação, a ponto de ser um de seus símbolos (THEODORO ET ALLI, 2006).

Outrossim, a dança do samba tem inspirado durante séculos, outros ritmos e danças, que levam corpos a se mostrarem com extrema evolução e sexualidade. Muitas vezes, este ritmo foi alvo de crítica da sociedade elitista da cidade do Rio de Janeiro, conforme Silva (2013). De acordo com Garcia (2001), pela sua origem negra e popular, tal gênero musical



sempre foi combatido por setores mais conservadores. Aceitar o samba como música nacional era misturar-se ao povo e ver, assim, um Brasil atrasado, primitivo e inferiorizado frente aos países desenvolvidos.

Haroldo Barbosa (1915 – 1979) e Janet de Almeida (1919 – 1946), em 1941, compuseram um samba “Pra que discutir com Madame”, que foi gravado em 1945, valorizando o samba diante da crítica negativa da sociedade.

Madame diz que a raça não melhora/ Que a vida piora/ Por causa do samba/
Madame diz que o samba tem pecado/ Que o samba é coitado/ Devia acabar/
Madame diz que o samba tem cachaça/ Mistura de raça, mistura de
dor/Madame diz que o samba é democrata/ É música barata/ Sem nenhum
valor/Vamos acabar com o samba /Madame não gosta que ninguém
sambe/Vive dizendo que o samba é vexame/Pra que discutir com Madame
(HAROLDO BARBOSA & JANET DE ALMEIDA, PRA QUE DISCUTIR
COM MADAME, 1956)

Garcia (2001) comenta que a Madame, de quem a música fala, realmente existiu. Trata-se de Magdala da Gama de Oliveira, crítica de rádio, que escrevia numa coluna do jornal Diário de Notícias¹ com o pseudônimo de Mag. Ela conseguiu entrar para a história da MPB com ataques contra o samba, em que tentava desclassificá-lo como música brasileira.

No começo do século XX, comunidades negras do Rio de Janeiro “rejeitada de participação integral nos processos produtivos e políticos formais, caçadas e impedidas de comemorar abertamente suas folias e sua fé” deram forma a um novo samba, diferente dos tipos então conhecidos, que viria a ser chamado de samba urbano, samba carioca, samba de morro ou simplesmente samba. Elas também criaram as escolas de samba, espaços de reunião e troca de conhecimentos, estabelecimento de redes de solidariedade, criação artística e festa, de acordo com Theodoro et alii (2006). Ao longo de sua história, o samba deixou de ser uma prática de negros e pobres e de moradores de morros e subúrbios para fazer parte da cultura carioca e do Brasil.

Kellner (2001) declara que, até o final da II Guerra Mundial, a mídia em evidência era o rádio. Com a expansão da televisão, no pós-guerra, é que a mídia tornou-se força dominante de cultura, socialização, política e vida social. Nesse sentido, a consolidação das escolas de samba, através do advento do rádio, principal veículo de comunicação entre as diferentes

¹ Foi por durante três décadas um dos mais importantes jornais do país, liderando a circulação no Rio de Janeiro. É um dos mais importantes, também, veículo de opinião livre e independente, com alto padrão de confiabilidade, de acordo com Garcia (2001).



classes sociais, e o uso político do ritmo, para definir a etnia brasileira, atrai músicos da classe média. Tais fatores deram ao samba notoriedade e prestígio para grande parte da sociedade.

A televisão provocou uma revolução, tornando-se uma realidade cotidiana para uma grande camada da população, de forma que com o advento da televisão fez com que o samba, paulatinamente, deixasse de ser um costume enclausurado para adentrar na sociedade brasileira através dos desfiles das escolas de samba. Essa notoriedade televisiva atraiu, para o universo do samba, os brancos, os bem-sucedidos financeiramente e artistas. Conseqüentemente, aos poucos originou a exclusão dos negros como verdadeiros sambistas (SILVA, 2013).

3 Música, ritmo e dança dos afrodescendentes

No período colonial, as músicas dos brancos consistiam em hinos religiosos, toques e marchas religiosas. Já as músicas africanas, apresentavam características próprias de sua terra natal com alterações provocadas pelo processo de resistência – ritmo e dança.

O negro, dentro de suas manifestações culturais, tem o canto e a dança numa sintonia, em que um completa o outro. De acordo com Sodré (1998), as músicas negras são basicamente rítmicas, diferente da música ocidental, que conduz à arte individualizada e solitária, se firmando como autônoma. Na cultura africana, a música é carregada de sentido, associada às danças, lendas, mitos e objetos, permitindo a interação entre o mundo visível e invisível.

“A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som”, elemento indispensável nas culturas africanas – jongo, capoeira, na religiosidade, no samba. No funk não é diferente (SODRÉ, 1998, p. 20).

Conta Karasch (2000) que a música para o negro sempre foi cantada, seja no momento de dor, de tristeza e de alegria. Para o negro, o ato de cantar sempre esteve presente nos momentos de suas atividades ou folgas, inclusive, após as refeições, os negros ao invés de descansarem, aproveitavam seus momentos folgas para cantar e dançar. Os ritmos cantados por eles variavam, apresentando características de lamentos e de saudades da terra natal ou mais alegres. A música e a dança não são elementos desassociados, mas, dentro da cultura



afro, são elementos imprescindíveis, como nos momentos de cultos a seus ancestrais, em que tais aspectos de canto e movimento do corpo se faz presente.

A dança imita a vida, isto significa dizer que seus movimentos representam as diferentes formas de viver, no âmbito do trabalho, lazer e religiosidade. “Explica que Toda arte e cultura africana refletem a experiência de vida e arte do africano”. Significa que os movimentos presentes nas danças dos orixás são retirados da experiência espaço-temporal e simbólica em que o mito e o rito perpassam as várias dimensões do viver e se traduzem em gestuais e movimentos presentes nas danças. Desta forma, a dança é a expressão do labor e possui uma função sagrada. (PAIXÃO, 2006, p.54).

A dança africana é a busca da inserção do ser humano no cosmo. Neste sentido, a dança solicita o corpo em sua totalidade para que os movimentos realizados integrem os princípios básicos das danças africanas. É o físico e o emocional interligando-se em uma trama de sentidos utilizando o movimento, gestos, espaço, o tempo e o ritmo na tradição africana (PAIXÃO, 2006).

Na passagem do século XIX para XX, muitos foram os ritmos musicais e danças expressados nos encontros entre negros, que marcaram sua época e sofreram perseguições, críticas. Até mesmo, eram, o ritmo e dança, motivo de vergonha para as famílias de nome, em virtude dos movimentos sexuais proferidos pelos bailarinos (as) negros (as).

Foi através da dança dos Cucumbis, performance que absorvia elementos indígenas misturados com os elementos africanos é que surge os folguedos carnavalescos promovidos pelos negros. Em suas representações como dançarinos, eles lançavam mão de elementos indígenas, como tangas e cocares (em trajes), arco e flecha (como adereços de mão) e instrumentos musicais os ganzás, xequerês e chocalhos e misturavam esses elementos a adufes, agogôs e piano- de- cuia de procedência africana.

Dizem que a dança do Cucumbis nasceu na Bahia, mas que tomou forma no Rio de Janeiro. Organizando-se em sociedades carnavalescas, deu origem aos cordões e blocos através dos grupos, como Iniciadores dos Cucumbis, Cucumbis Carnavalescos, Cucumbis Lanceiros Carnavalescos e Triunfo dos Cucumbis (COSTA, 2000).

Essa representação cultural também acontecia nas senzalas no momento dos festejos promovidos pela circuncisão dos filhos dos negros de origem congos e munhambanas. No momento em questão, eles cantavam, dançavam e comiam e essas características culturais aconteciam entre gemidos e sussurros, o que estimulava a imaginação dos moradores das casas-grandes. Esse ritmo ficou conhecido como lundu, que é o mais remoto ancestral do



samba. Foi o primeiro elo musical entre a casa grande e a senzala, além de ser o primeiro ritmo musical brasileiro a fazer sucesso fora do país, por meio do mulato violinista e compositor Domingos Caldas Barbosa, filho de pai português e mãe angolana, nascido no Rio de Janeiro em 1740, segundo Costa (2000).

Nessa ocasião, declara ainda o autor, inicia-se a dança e o ritmo do samba, cujos elementos básicos, dos movimentos e ritmos, eram da dança da umbigada (movimentos típicos do lundu). O ritmo era marcado nos pés e nas mãos e os instrumentos iam sendo improvisados. Nessa época, esses encontros ritmados e danças promovidas pelos negros eram denominados como batuque, que consistia em um círculo formado por negros dançadores. Era convidado para o centro do círculo um negro ou uma negra, que após executar vários passos, chamava o próximo dançador para ocupar o seu lugar no centro do círculo com uma umbigada, e no momento o grupo gritava semba.

Com o passar dos tempos, pouco mudou sobre as produções culturais dos grupos afro brasileiros e, neste contexto, as letras musicais produzidas pelos mesmos, passam por uma grande censura no cenário brasileiro.

4 As composições musicais dos negros

A letra musical do negro também era considerada chulá, quando não imoral e desrespeitosa, nessa conjuntura letras como *pelo telefone* teve interferências do poder público, como conta Grande Otelo no documentário *a Verdadeira História do Samba* e o *bonde de São Januário* de Wilson Batista. Dentro desta premissa, compositores afamados foram, muitas vezes, solicitados pela censura a não abordarem temas que, na visão do poder, fizessem apologia a malandragem e a boêmia.

O Chefe da Folia/ Pelo telefone Manda-me avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar (DONGA - ERNESTO JOAQUIM MARIA DOS SANTOS E MAURO DE ALMEIDA, 1917)

O Bonde São Januário Leva mais um sócio otário/ Sou eu não vou trabalhar...(WILSON BATISTA E ATAULFO ALVES, 1940)



Tendo em vista que ambas em sua versão original não agradavam a político do momento, foram alteradas em sua essência. Exemplo no samba *Pelo telefone* as trocas foram: O chefe da folia/ Chefe da polícia; Com alegria/ na Carioca; Não se questione/Tem uma roleta; Para se brincar/ para se jogar. Na letra o Bonde de São Januário, a troca ficou assim: Leva mais um sócio Otário/ leva mais um operário; só eu não vou trabalho/ sou eu que vou trabalhar.

Dando continuidade a música e a dança negra, temos uma perseguição, já na década no final da década de 70, com o cantor e ator Toni tornado ao cantar e dançar seu Soul na BR3.

A gente corre na BR-3/A gente morre na BR-3/Há um foguete/Rasgando o céu, cruzando o espaço/E um Jesus Cristo feito em aço/Crucificado outra vez/E a gente corre na BR-3/E agente morre na BR-3/Há um sonho/Viagem multicolorida/Às vezes ponto de partida/E às vezes porto de um talvez/E a gente corre na BR-3/E a gente morre na BR-3/Há um crime/No longo asfalto dessa estrada/E uma notícia fabricada Pro novo herói de cada mês (BR3, ANTÔNIO ADOLFO E TIBÉRIO GASPAS -INTERPRETE TONI TORNADO 1º LUGAR NO FESTIVAL DA CANÇÃO EM 1970).

A letra da referida música foi mal interpretada pela imprensa através do colunista Ibraim Sued, como apologia às drogas. O intuito do colunista era de divulgar o livro escrito por seu amigo General Jaime Graça, denominado “Tóxico”, mas implicou na perseguição e prisão do cantor, conforme Dolores (2009) e Mello (2003). Inclusive, a atriz Arlete Salles, branca, que estava tendo um romance com Toni Tornado na época, sofreu restrições na emissora de TV em que trabalhava.

No entanto, declara Mello (2003) que o júri no Festival da Canção indicou para o primeiro lugar a interpretação de Tony Tornado para “BR-3”, música composta por Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que, na verdade, fazia alusão à estrada – anteriormente denominada BR-135 – que ligava o Rio de Janeiro a Belo Horizonte. Por conta dos inúmeros acidentes que nela ocorriam em 1970, Gaspar decidiu fazer uma letra relacionada ao momento em que se vivia com a perigosa via interestadual. Mas nada ficou mais marcado do que a performance do cantor na ocasião, que gerou um enorme debate.

A exposição de Tony Tornado no palco do festival, inspirada nas performances sensuais de James Brown, passou a conceber, de certa forma, o prenúncio de um perigo para a sociedade brasileira: de que um negro pudesse desestabilizar o tradicionalismo da família branca.



Afirma Mello (2003) que se Toni fosse branco, no V Festival Internacional da Canção, talvez tudo fosse diferente. A etnia do cantor foi outro fator que intensificou a perseguição e o levou ao exílio – do seu apartamento para Praça XV, depois Brasília e, por fim, convidado a sair do país, foi a aproximação dele com o público dos bailes Black da periferia

Algumas atitudes assumidas pelo cantor em suas aparições nos programas de televisão, após seu retorno ao Brasil, seriam tomadas por agentes do governo militar como uma maneira que poderia causar “prejuízos” a “harmonia” social.

5 Movimento cultural nas periferias

Todo esse processo reflete nos dias atuais, quando se trata de cultura de negros e pobres, como o funk, que passou e passa pelo processo de resistência a fim de manter-se nessa sociedade.

Os negros, ao chegarem ao Brasil, descreve Souza (2006), através do tráfico de escravos, trouxeram consigo seu ritmo adquirido por instrumentos de sua terra natal, como tambor, berimbau, agogô e reco-reco e incorporaram instrumentos de origem portuguesa, como pandeiro, viola e rabeca. No funk, surge a batida tamborzão em que a representação eletrônica do som reproduz instrumento afro com a tecnologia dos tempos atuais.

Não há registro oficial de quem produziu esse som, mas, dentro do movimento, essa batida aconteceu na zona oeste do Rio de Janeiro no final da década de 90, através do ex-locutor, produtor e DJ carioca, Luciano Oliveira, conforme Ivanovici (2010). O Dj, na tentativa de colocar sons percussivos nos timbres eletrônicos, descobriu um som de atabaque bem grave numa bateria eletrônica modelo R-8, e fez um loop, repetição de som constante, do atabaque, e este som ficou conhecido como “atabacão”.

A percussão do tamborzão segue as modificações inerentes no mundo que está em constante transformação, de forma que esse som se alia à tecnologia, dando aspecto de discotecagem. D'Adesky (2009) expõe que, nos últimos 20 anos, houve velocidade e diversificação nos meios de comunicação com aparecimento de novas tecnologias e o advento da informática, reforçando a capacidade de informação.

A primeira gravação com essa batida ocorreu em 98 com o Rap do Comari dos Mc's Tito e Xandão e no mesmo ano o Dj Cabide, equipe de som A Gota, produziu a montagem “UUU a Gota”, que fez sucesso na Rádio Imprensa carioca por ter um ritmo que estimula a



dança. Entretanto, foi no Festival de Galeras dos Coroados, em 2000, na Cidade de Deus que o atabacão passou a ser conhecido como tamborzão, em que a batida virou hit como Bonde do tigrão com a música “Cerol na mão”:

...Vou passar cerol na mão, assim, assim/ vou cortar você na mão/ vou sim, vou sim/ Vou aparar pela rabiola, assim, assim/ E vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim/ Eu vou cortar você na mão/ Vou mostrar que eu sou tigrão/ Vou te dar muita pressão/ Então martela, martela/ Martela o martelão/ Levante a mãozinha na palma da mão/ É o Bonde do Tigrão (CEROL NA MÃO, BONDE DO TIGRÃO, 2000)

Ivanovici (2010) comenta que o produtor e Dj Sany Pitbull (Sérgio Reis Silva) da equipe Live, disse que, com o tamborzão no funk, as raízes africanas ganham força como os outros ritmos em que há uso de tambor, atabaques e berimbaus. A autora também comenta que para o Dj Cabide, que produziu bases para Mr. Catra e MC Frank, o tamborzão tornou-se indispensável para assegurar o balanço do funk.

Os negros, também, trouxeram no período colonial, suas danças e movimentos corporais, muitas vezes, sensuais. A música e o ritmo entram em conexão com a dança e o corpo, se completando. Falar de dança implica falar de corpo, não sobre a questão biológica, mas culturalmente, porque o corpo e seu movimento estão inseridos na história e trata-se da representação dela.

Antonacci (2009, p.54) comenta que os gestos e ritmos dos corpos negros contam história, outrora memorizadas e repassadas de geração a geração, realidades que “materializaram-se em diferentes gêneros não-verbais de comunicação e expressão no Brasil”, de forma que funcionam como base para a cultura africana no Brasil, dessa forma o corpo, música e memória são indissolúveis. Nesse sentido, o corpo como elemento cultural, contribui para construção de identidade.

A cultura afro dos primórdios contribuiu para a formação da cultura brasileira, e sua contribuição é refletida nos movimentos culturais dos tempos atuais, como, por exemplo, o samba e o funk, especialmente este último que em sua essência evidencia um modelo de diáspora africana. Esse movimento foi fortalecido nas geografias periféricas e na população empobrecida dos subúrbios e favelas, locais onde há concentração da classe pobre e negra, e um dos redutos da cultura popular, conforme Silva (2013).

Vianna (1988) aponta que não se pode desconsiderar que o baile funk, além de ser suburbano, também é frequentado em sua maioria por pessoas negras, portanto, vindo a ser uma questão identitária étnica. Continua o autor dizendo que o funk nos Estados Unidos,



sempre esteve ligado a história da música norte-americana negra e o processo de formação de identidade étnica dos negros.

O funk inicia-se na zona sul do Rio de Janeiro, relata Vianna (1988), em meio à classe elitizada, com a importação de ritmo Black dos EUA. No entanto, migra para a periferia, onde assume características próprias, se tornando um ritmo carioca de negros e pobres de comunidades. E que atualmente é marcado e também criticado pelo jeito de vestir, falar e dançar de seus admiradores.

Segundo Lopes (2011), os bairros populares no Rio de Janeiro são o núcleo da mestiçagem racial brasileira, e são nesses lugares, subúrbios e favelas, que a diáspora africana é ressignificada. O movimento funk está intimamente associado a esse espaço e é nele que tomou força e transformou-se, incorporando características próprias. É um movimento que possibilita a convivência e a valorização da cultura, envolvendo a comunidade periférica e marginalizada na produção de suas manifestações culturais que permitiram um legado histórico. D'Adesky (2009) comenta que a solidariedade grupal introduz a afirmação da identidade coletiva, que possibilita, de alguma forma, um nível seguro de existência e consciência de si próprio.

Por fim, como resultado de muitas táticas de resistência, vem o reconhecimento legal, em que o samba é considerado Patrimônio Imaterial do Brasil e o funk considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro², sendo a dança em conexão com o corpo e o ritmo na música são instrumentos de representação de um estilo de viver e interpretar o mundo.

6 Considerações Finais

E assim, por tudo que foi considerado, chega-se à conclusão de que a cultura africana conseguiu permanecer com transformações. Por meio dos antecedentes históricos, a identidade afro foi reafirmada e tornou-se base para o surgimento de novas, como o samba e o funk.

Para a população negra, a história revela a sua marginalização antes e hoje, para que a classe dominante fique em evidência por ser considerada como bela e digna de

² O funk foi considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro pela Lei Nº 5543, de 22 de setembro de 2009.



engrandecimento. Neste contexto, o samba sofre perseguições, mas consegue o reconhecimento da sociedade brasileira, a ponto de ser apropriado pela elite.

Certo tempo depois, o advento do funk, cultura periférica de grupos étnicos, também passa pelas mesmas críticas e perseguições, no entanto, apesar de ser oficializado como Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro, ainda sofre discriminação, uma vez que, por ser movimento de periferia e comunidades, a sociedade dominante estigmatiza e criminaliza seus sujeitos e suas práticas culturais.

Considerando ainda os escritos deste artigo, podemos observar também o quanto o corpo do negro, que por pura inocência, nos primórdios da formação da cidade carioca, não só sofreu os suplícios, mas também, foram alvo de críticas por uma elite perversa que denominavam seus movimentos corporais, como atitudes imorais, desconsiderando suas culturas.

Enfim, tanto o samba como o funk tem raízes no passado, através da cultura africana, que teve grande influência nas questões identitárias das expressões culturais do povo e, para se firmarem, esses ritmos precisaram passar pelo processo de resistência, usando táticas que permitiram que inserissem na sociedade.

Referências Bibliográficas

ANTONACCI, Maria Antonieta. *África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas*. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 46 – 67, jan./jun. 2009.

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo, Difel e Edusp, 1974.

COSTA, Haroldo. *Na cadência do Samba*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2000.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturismo: racismo e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

DOLORES, Maria. *O festival dos festivais*. Revista Bravo, julho de 2009.

GARCIA, Tânia da Costa. *Madame existe*. FACOM, Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, nº 9, 2º semestre de 2001. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm Acesso em 26/07/2013.

IVANOVICI, Tatiana. *Tamborzão, conheça a origem do ritmo que comanda o funk*. Revista Eletrônica Do lado de cá, 2010. Disponível em: <http://www.doladodeca.com.br/2010/10/01/tamborcao-conheca-a-origem-do-ritmo-que-comanda-o-funk/> Acesso em 17/05/2014.



- KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808 – 1850*. RJ: Cia. Das Letras, 2000.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.
- SILVA, Cristina da conceição. *O samba no Rio de Janeiro: elementos socializadores dos grupos étnicos nos quintais de Madureira e Oswaldo Cruz*. Unigranrio, Rio de Janeiro, 2013.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Mauad Editora Ltda, 1998.
- SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Parábola Editorial: 2010.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. *Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do balé folclórico da Bahia e do grupo Grial de dança*. Unicamp, Campinas, SP, 2009.
- THEODORO Helena; et alli. *Dossiê das Matrizes do samba do Rio de Janeiro*. RJ: IPHAN, 2005.
- VIANNA, Hermano. *O mundo do funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.