

As características da música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar

Monica de Oliveira¹

UNIRIO PPGM

Mestranda em Educação Musical

SIMPOM: *Educação Musical*

moniavila@gmail.com

Resumo: Este texto é o recorte de uma pesquisa de mestrado em fase inicial, cujo objetivo é apontar as possibilidades pedagógicas da música eletrônica da diáspora africana em sala de aula. A argumentação parte do princípio de que este tipo de música vem sendo menosprezado como opção de repertório no contexto escolar. Para sustentar tal argumento, recorro na parte inicial deste artigo ao histórico deste gênero musical, mostrando que tal ausência pode estar associada à negação do que é considerado como sendo cultura negra. Na segunda parte do texto, apresento minha experiência pedagógica, que motivou a escolha deste tema.

Palavras-chave: Diáspora; Música Eletrônica; Educação Musical Inclusiva; Cultura Afro-Americana.

Characteristics of Electronic Music from the African Diaspora in the Americas and its Invisibility in the Scholastic Context

Abstract: This article is a summary of my graduate research in its initial stages, whose objective is to point out the pedagogical possibilities of electronic music from the African diaspora in the context of the classroom. This argument is based on the principle that this type of music has been underrepresented as a repertoire option in the scholastic context. To sustain this argument, I begin by retracing the history of this musical genre to show that its absence or omission can be associated with the denial of what is considered black culture. In the second part of this article, I present my pedagogical experience which motivated the selection of this subject.

Keywords: Diaspora; Electronic Music; Inclusive Musical Education; Afro-American Culture.

As composições eletrônicas afro-americanas

Neste texto apresento a temática de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo propósito é aprofundar a análise das possibilidades pedagógicas que os novos procedimentos de criação da música eletrônica afro-americana parecem possuir e procurar identificar suas características diaspóricas. A partir disso, serão pesquisadas as possibilidades do uso desses

¹ Orientação da Prof. Doutora Silvia Sobreira.

procedimentos no contexto escolar. Essa busca visa um possível enriquecimento de recursos para o ensino formal da música em escolas regulares e também ampliar a capacidade do ensino em ser inclusivo e representativo de todas as esferas da sociedade ao qual pertence.

Nosso objetivo aqui é traçar um pouco das características diaspóricas de determinados gêneros eletrônicos afro-americanos, como o *funk carioca*, o *hip-hop* e o *electrofunk*. Um ponto importante a ser destacado é demonstrar os paralelismos existentes entre as culturas musicais da diáspora africana e o desenvolvimento de variados estilos musicais eletrônicos que também compõem essa cultura. As composições eletrônicas possuem sons que são bastante apelativos para as gerações mais jovens, por fazerem parte do universo sonoro contemporâneo (como sons de vídeo games, celulares ou ruídos diversos). Talvez isso possa ser considerado como um dos variados fatores que faz com que os alunos, insistentemente, voltem a pedir canções que já sabem que serão mal vistas ou, em alguns casos, até mesmo rechaçadas. Esta constatação me levou a questionar o porquê de um determinado tipo de música não ser aceito pelas coordenações, direções e até pais de alunos para serem utilizadas no contexto formal de ensino.

Percebo como uma característica essencialmente diaspórica os diversos tipos de intercâmbio artístico e social que os afrodescendentes foram capazes de desenvolver nas Américas, na maioria das vezes de forma independente aos meios de divulgação formais, enfrentando os imensos contratempos que toda essa atividade de escambo cultural marginal possa sofrer. Portanto, as interações que ocorreram entre o povo africano e seu novo ambiente escravocrata e hostil foi fator determinante para o surgimento de uma cultura afro-americana com características diaspóricas próprias e com pontos semelhantes, muitas vezes até mesmo interconectadas.

A história de vida dos indivíduos que foram escravizados, os afro-americanos, possui conexões e similaridades que se manifestam em todas as suas formas de expressão, moldando tanto as questões musicais quanto sociais, assim como a relação com o preconceito à sua produção cultural e a sua própria existência em um sentido mais amplo.

Quando ouvimos um *samba*, um *afoxé*, um *reggae* ou um *blues*, sabemos imediatamente que estamos diante de um estilo musical surgido da influência africana nas Américas, mesmo que o artista que o execute no momento seja um artista de origem diversa. Poucos hoje em dia se sentiriam incertos diante da afirmação das origens africanas de uma música como o *maracatu* ou o *funk*, mas muitos sentem-se inseguros em identificar a mesma africanidade em determinadas produções eletrônicas atuais como o *hip-hop*, a *disco*, o *electro* e o *funk carioca*. Este trabalho também intenciona trazer essas questões para o centro do debate.

O elemento eletrônico tem se tornado cada vez mais presente na música atual. Essas novas influências eletrônicas carregam consigo novas formas de se pensar, transmitir, criar e

produzir uma parte expressiva da música que ouvimos hoje. Seguindo essa linha de raciocínio, é de se supor que essas novas formas de produção musical, as produções musicais eletrônicas, possuem também uma linguagem própria, e, conseqüentemente, aparentam possuir uma pedagogia própria, muito acessível e direta, assim como o resultado sonoro de muitas de suas canções. O aspecto pedagógico e histórico dessas criações musicais será citado aqui, mas será melhor desenvolvido na pesquisa ainda em andamento.

A diáspora e a criação artística

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

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

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

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

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

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

Nos Estados Unidos, os efeitos culturais da chegada dos africanos escravizados foram também determinantes para a consolidação de uma identidade tanto artística quanto social. Vincent (2014) exemplifica claramente esta questão: “Apesar dos séculos de escravidão e aculturação, e décadas de integração, os negros americanos propagaram a experiência musical africana de forma

coerente e memorável” (VINCENT, 2014, p. 66, tradução da autora)²”. As características sociais que moldaram as primeiras interações entre negros escravizados ou recém libertos e a sociedade escravagista norte americana propiciaram o surgimento do *blues* como base para o desenvolvimento de extensas criações artísticas de origem africana.

Os negros americanos, uma vez libertos da escravidão, começaram a desenvolver seu próprio idioma musical, dos restos dos instrumentos musicais disponíveis para eles. Começando com a harpa de boca, violino e guitarra no blues dos primórdios, até os instrumentos de sopro e o jazz dos primórdios, os negros personalizaram sua música para representar seu tempo, seu lugar, sua era.³(VINCENT, 2014, p. 69, tradução da autora).

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

O *soul* forneceu a base para o surgimento do *funk* em solo norte-americano, iconizado pela figura de James Brown, mas também de outros grandes nomes como Sly and the Family Stone⁴, assim como muitos músicos talentosos que construíram a base criativa de toda essa cultura musical. Com o avanço da tecnologia, partes dessas criações musicais foram recortadas e recriadas por DJs pioneiros na primeira metade dos anos 1970, dando surgimento à *disco music*, e posteriormente ao *hip-hop*.

Tudo é o break. Se você espera entender a arte dos DJs de hip-hop — e as próprias raízes do hip-hop — você precisa entender o break. E para entender o break, nada melhor do que começar com James Brown.⁵ (KATZ, 2012, p. 14, tradução da autora).

³ Black Americans, once freed from slavery, began to develop their own idioms of music from the scraps of instruments available to them. Beginning with the mouth harp, fiddle, and guitar and the earliest blues, to the brass instruments and the earliest jazz, black folks played time, their place, their era

⁴ Este grupo é, às vezes, considerado como sendo um grupo de *rock* devido ao fato de seu baterista utilizar-se muitas vezes da batida deste gênero musical. Em geral, as revistas especializadas de rock não o mencionam como pertencente ao estilo.

⁵ It's all about the break. If you hope to understand the art of the hip-hop DJ — and even the very origins of hip-hop — you must understand the break. And to understand the break, you can hardly do better than to begin with James Brown.

A cultura do *sound-system* vem da Jamaica, sendo que o DJ Kool Herc, jamaicano que imigrou para o Bronx aos 12 anos, foi quem desenvolveu a cultura do *sound-system* no Bronx. Para isso, ele utilizava aparelhos de som potentes, usados para animar a audiência, seguindo a tradição da sua terra natal. Ele começou também a usar a tecnologia para criar novas músicas, juntando pequenos pedaços de várias canções para desenvolver uma música nova. Neste processo de criação, Kool Herc buscava ampliar os “*breaks*” das canções, aqueles pedaços das músicas *funk* onde a voz fica ausente e ouve-se apenas os instrumentos. Outro DJ importante para o desenvolvimento dessa nova tendência musical foi o Grandmaster Flash, Joseph Sandler. Ele tocava dois LPs simultaneamente, em dois toca discos separados, e com isso conseguia ampliar o *break* por um período ainda maior. Grandmaster Flash forneceu outra contribuição importante para a nova música que se desenvolvia, o *scratch*. Ele colocava os dedos sobre o disco enquanto este estava sendo tocado e fazia um movimento brusco para a frente e para trás, gerando um som muito específico de um arranhão, que seria a tradução do termo. Já Africa Bambaataa possuía um ecletismo musical muito amplo e começou a produzir suas criações utilizando-se de músicas do pop eletrônico, entre outras. Assim, um dos seus grandes sucessos, Planet Rock, foi feito utilizando um *sample* de uma música do grupo eletrônico alemão Kraftwerk, incrementada por uma bateria eletrônica conhecida como TR808, da Roland. O som pesado e grave do bumbo produzido por essa bateria eletrônica tornou-se a base do som do *hip-hop* e também do *funk carioca*. Esse estilo desenvolvido por Bambaataa ficou conhecido como *electrofunk*. Uma outra novidade que começou a despontar em Nova Iorque, foi o MC, *Master of Ceremony*, seguindo mais uma vez a tradição jamaicana de se falar por cima das músicas para agitar a audiência.

Toda essa produção musical chegou ao Brasil por meios independentes, inaugurando a época dos bailes *blacks* por volta do início dos anos 1970 no Rio de Janeiro. Como esse tipo de música não fazia parte do mercado fonográfico brasileiro, seus adeptos faziam malabarismos para conseguir abastecer a trilha sonora das festas. Alguns dos pioneiros desses bailes foram: Filó, um dos fundadores do clube Renascença, que surge em fins dos anos 1950 com o objetivo de “elevar a autoestima da população negra” (ESSINGER, 2005, p. 16); Big-Boy e Ademir Lemos e seu Baile da Pesada e Oséas Moura dos Santos, nascido no Morro da Mineira e posteriormente conhecido como Mister Funk Santos, que resolve fazer uma “festa 100% negrona, diferente dos Bailes da Pesada, “pra levar a negrada do morro para o asfalto” (ESSINGER, 2005, p. 18). Oséas tornou-se depois o criador da equipe de som Soul Grand Prix.

Conforme a música negra norte-americana foi tornando-se cada vez mais eletrônica, com o surgimento dos estilos *electro*, *house*, *techno* e *miami bass*, a nossa produção musical negra também acompanhou essa evolução e surge o *funk carioca*. E este, especialmente em sua fase inicial, incorpora elementos da percussão brasileira associado à linguagem eletrônica, o famoso

batidão. Sua origem aparece muito associada a dois nomes: os DJs Grandmaster Raphael e Marlboro. Esses DJs são considerados como sendo os responsáveis pelo surgimento dos primeiros MCs nacionais nos bailes cariocas, incentivando os jovens moradores das comunidades a escreverem e a cantarem seus próprios raps, mas muitos pesquisadores consideram que o DJ Grandmaster foi quem mais contribuiu nesse sentido.

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

O ciclo da apropriação artística feita pelo meio dominante branco e a subsequente revitalização da cultura negra em novas formas foi definida por Charles Keil no seu *Urban Blues* como “A Síndrome da Apropriação – Revitalização.” O desenvolvimento da história musical dos negros pode ser pensado como um constante processo de criação e adaptação diante de circunstâncias restritas. Essas restrições inevitavelmente permitiram aos brancos a produção de imitações, e a formalizar variados estilos musicais para consumo popular.⁶ (VINCENT, 2014, p. 50, tradução da autora).

A música eletrônica afro-americana nas escolas: relato de experiência

O objetivo desta seção é reportar fatos que ocorreram em minha prática letiva e que me motivaram a desenvolver o estudo aqui apresentado.

Durante as aulas de saxofone que ministro em um colégio tradicional do Rio de Janeiro, e que tem como público alvo as crianças do quarto ano fundamental (e como objetivo despertar o interesse dessas crianças para os instrumentos de sopro, visando futuramente formar uma banda de música escolar), comecei a sentir necessidade de ter uma melodia forte, que prendesse a atenção dos alunos e ao mesmo tempo respeitasse as limitações técnicas que crianças desta idade teriam para tocar esse instrumento, principalmente nas semanas iniciais. Percebi que os ataques de metal, aqueles feitos por músicos de sopro quando estão tocando em bandas populares, eram naturalmente atraentes. Quem não saberia cantar o ataque de metal do sucesso “Do Leme ao Pontal”, de Tim Maia ou os metais de “I feel good”, de James Brown. E foram exatamente essas duas notas dos metais da canção do James Brown que me socorreram naquelas semanas iniciais. A simplicidade e o poder desta melodia singular era algo que me encantava. Nunca havia pensado que meninos e meninas do quarto ano fundamental sucumbiriam ao me ouvirem cantar “I feel good...” e parariam automaticamente toda a bagunça que invariavelmente faziam e começariam a soprar seus instrumentos, olhando-me ávidas, esperando o momento mágico do ataque. E eu me perguntava se

⁶ The cycle of artistic appropriation by the white mainstream and subsequent revitalization by black folk culture into other forms was defined by Charles Keil in *Urban Blues* as the “Appropriation-Revitalization Syndrome.” The history of black musical development can be thought of as a process of constant creation and adaptation to restricted circumstances. The restrictions inevitably allowed whites to produce imitations, and formalize various musical styles for popular consumption.”

seria a música em si, a simplicidade poderosa da melodia ou tudo isso que exercia aquele encanto até mesmo sobre meus alunos mais rebeldes. “I feel good” tornou-se minha principal ferramenta naquele ano inicial, enquanto buscava construir minha experiência.

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

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

Atualmente penso que talvez a formação dos educadores precise começar a incluir um pouco de músicas desse universo sonoro, músicas que causem estranheza. Beltrame (2016), referindo-se ao trabalho de Evan Tobias, expressa bem essa ideia: “Sua preocupação reside em como os cursos preparam jovens adultos para se tornarem educadores musicais neste contexto em que se pode criar músicas com ilimitados timbres virtuais, dispositivos móveis e/ou colaborar com músicos de diferentes localidades” (BELTRAME, 2016 p. 44).

Todas essas experiências faziam-me refletir sobre quais fatores poderiam ser tão atraentes naquelas canções a ponto de fazer com que pessoas tão jovens e ainda em formação, simplesmente continuassem insistentemente a pedir, mesmo sabendo que encarariam uma reação negativa por parte dos professores, ao menos na maioria dos casos em que presenciei. Qual seria o encanto desses jovens em relação a esse universo sonoro? E por que essas canções pareciam tão repulsivas para quase todos os professores com quem convivi? O que poderia haver por trás de algo aparentemente simples? Haveria alguma forma de diálogo, mais aberto e claro, entre as partes envolvidas neste processo? Essas perguntas rondavam a minha mente, e ainda rondam, e levaram-

me a escolher este tema para realizar tanto o meu trabalho de conclusão de curso como também esta presente pesquisa em andamento, da qual este texto foi extraído.

Ao iniciar o mestrado, tive a oportunidade de frequentar disciplinas que me trouxeram um maior embasamento técnico acerca dos diversos entrelaçamentos existentes entre essa produção musical afro-americana, assim como ampliaram meu conhecimento sobre as histórias de determinadas criações musicais contemporâneas. Tive acesso a teorias que narravam os variados caminhos embrionários, e muitas vezes conectados entre si, do surgimento de estilos musicais afro-americanos diversos. Percebi, ainda mais claramente, a importância de uma figura como James Brown no meio disso tudo, e de muitos outros músicos talentosos, pioneiros incompreendidos e renegados invariavelmente, desde os primórdios da criação do *lundu*, *maxixe*, *blues* e *soul*, até o surgimento das composições eletrônicas afro-americanas. A partir desse ponto, pude compreender melhor todo o encadeamento criativo existente nessas composições musicais e a forma como ele aconteceu, e ao que parece, continua a acontecer, assim como as sistemáticas negações da sociedade formal até a subsequente apropriação cultural e desnudamento daquilo que não se conseguiu eliminar. E as leituras de autores como Rickey Vincent (2014), Mark Katz (2012), Frantz Fanon (2008), Silvio Essinger (2005), entre outros, também foram determinantes para clarear minha percepção acerca das características diaspóricas de todo esse universo musical.

Conclusão

O que me move é procurar compreender como essa música se desenvolveu e continua a desenvolver-se, de como esse tipo de cultura musical foi sendo construída, levantando a hipótese do imenso potencial pedagógico que essas criações parecem possuir. Pretendi traçar aqui algumas das características diaspóricas que serão aprofundadas na pesquisa em andamento. Compreender a questão da diáspora e os determinantes que esse processo produz é algo necessário para a construção de uma prática pedagógica menos excludente e mais multicultural.

Mesmo em circunstâncias às vezes extremamente desagradáveis, o ser humano é capaz de transformar o inferno em beleza, e de reinventar-se. No caso do homem negro, que movimentasse em um mundo branco, essa necessidade torna-se premente e absoluta, como menciona Fanon, “o homem não é apenas possibilidade de recomeço, de negação. Se é verdade que a consciência é atividade transcendental, devemos saber também que essa transcendência é assolada pelo problema do amor e da compreensão” (FANON, 2008, p. 26).

Referências

BELTRAME, Juciane Araldi. *Educação Musical Emergente na Cultura Digital e Participativa: uma análise das práticas de produtores musicais*. Rio de Janeiro, 2016. (285 f.) Tese (Doutorado em Música) UNIRIO.

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

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

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

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

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

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

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

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

VINCENT, Rickey. *Funk: The Music, the People and the Rhythm of the One*. 2014.