

SALVADOR TERRITÓRIO DA MUSICALIDADE NEGRA: LAZER E RESISTÊNCIA

Ivy Guedes de Mattos¹
Salvador, Bahia, Brasil

Resumo: O objetivo desse artigo é apresentar algumas reflexões a partir de uma investigação, em torno de um novo discurso cultural denominado Pagode Baiano, que se constitui como parte da musicalidade negra diaspórica e emergente contemporânea como um componente curricular para se pensar a educação das relações étnico-raciais no ambiente de formação. Parto das representações corporais e etnicorraciais das músicas produzidas pelos novos estilos musicais que surgiram a partir da década de 1990 na Bahia, elaboradas por jovens negros da periferia, cuja linguagem oral, escrita e corporal se diferencia daquela permeada por um passado de colonização e passa a valorizar a musicalidade de matriz africana como um instrumento de expressão cultural.

Palavras-chave: Musicalidade negra. Lazer. Resistência. Educação das Relações Etnicorraciais.

SALVADOR TERRITORY OF BLACK MUSICALITY: LEISURE AND RESISTANCE

Abstract: The objective of this article is to present some reflections from an investigation, around a new cultural discourse called Pagode Baiano, which composes as part of black diasporic and emerges in contemporary as a curricular component to think about the education of ethnical racial relations at the training environment. Starting from the representations and ethnical racial songs produced by new musical styles that emerged from the 1990s in Bahia, drawn by black youths from the periphery, whose oral language, written and body differs from that pervaded by a history of colonization and becomes appreciating the musicality of African origin as a mean of cultural expression.

Keywords: Black music. Leisure. Resistance. Ethnic-racial Relations Education.

SALVADOR TERRITORIO DE MUSICALIDAD NEGRA: OCIO Y RESISTENCIA

Resumen: El objetivo de este artículo es presentar algunas reflexiones a partir de una investigación, en torno a un nuevo discurso cultural denominado Pagode Baiano, que se constituye como parte de la musicalidad negra diaspórica y emerge en la contemporaneidad como un componente curricular para pensar la educación de las relaciones étnicas en el ambiente de formación. Parto de las representaciones corporales y etnicorraciales de las canciones producidas por los nuevos estilos musicales que surgieron a partir de la década de 1990 en Bahía elaboradas por jóvenes negros de la periferia cuyo lenguaje oral, escrito y corporal se diferencia de aquella permeada por un pasado de colonización y pasa valorar la musicalidad de matriz africana como un instrumento de expresión cultural.

Palabras-clave: Musicalidad negra. Ocio. Resistencia. Educación de las Relaciones Étnico-raciales.

¹ Professora Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS; docente do curso Licenciatura em Educação Física; Líder do Grupo de Pesquisa FIRMINA PÓS COLONIAL. Email: igmattos@uefs.br

Introdução

O artigo apresentado é parte da pesquisa realizada para doutoramento cujo tema principal foi o pagode baiano como possibilidade para pensar conteúdos sobre a cultura africana e a educação das relações étnico-raciais.

A escolha da cidade do Salvador como cenário geográfico dessa investigação explica-se pela histórica relação entre Brasil e África, iniciada desde século XVI, com a chegada à Bahia de milhares de africanos escravizados, provenientes de: Luanda, Cabinda, Benin, Congo, e de outras regiões que trouxeram consigo os rastros/resíduos culturais africanos elaborados durante séculos de resistência, negociações e interpenetrações. A presença de marcadores da cultura negra africana em Salvador, como atestam os especialistas no tema Cacá Machado (2010), Santos (2009), Mattos (2009), Godi (2005), Sodré (1998) e Napolitano (2002), pode ser observada através da influência decisiva na formação da língua, na culinária, na religiosidade, na arte e, particularmente, no que interessa a essa proposta de pesquisa, a musicalidade. Todas essas influências têm aproximado cada vez mais diferentes grupos populacionais numa interação intercultural com formações contemporâneas inéditas entre negros e brancos. Como método defini pela Multirreferencialidade de Macedo (2000) dada a possibilidade de aproximação dos sujeitos da pesquisa com a pesquisadora, trata-se de uma pesquisa de campo quali/quantitativa de análise sistemática.

Machado (2010, p.121) corrobora essa reflexão acerca do poder da música sobre os brasileiros: “Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num só povo, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições”. Daí a mediação intercultural que viabiliza novas reconfigurações estéticas musicais, resultado do hibridismo cultural que envolve o erudito, o popular, o religioso e o profano das interrelações cotidianas, como é o caso do pagode baiano. É preciso tomar conhecimento de que as festas de Salvador consideradas populares aconteceram na rua, as conhecidas “festas de largo”.

Convenhamos que o público marcante das festas de rua é, na sua grande maioria, negro. Segundo Risério (1981), foi por conta da desordem promovida nos entrudos que as autoridades decidiram pelas ruas para o povo e os clubes para os fidalgos. De acordo com o autor,

Talvez alguém estranhe o fato de que as ruas da cidade tenham sido cedidas de mão beijada para que os pretos fizessem seus festejos carnavalescos. Afinal o que vemos hoje é que o carnaval de rua se impôs sobre o carnaval de clube, numa vitoriosa afirmação cultural dos negros, contraditoriamente favorecida, em fins do século passado, pela classe branca dirigente, mas é preciso saber o que significava a rua naquela época. Na verdade, ela era um espaço social desprezado, estigmatizado, de valor social negativo, do ponto de vista das elites, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro (RISÉRIO, 1981, p.48).

Enquanto espaço social desprezado, podemos perceber que a rua se configurou como espaço de atuação cultural e política para os negros. Observemos o que diz Soihet (1998, p.16),

Para esses segmentos excluídos, o Carnaval, particularmente, representou uma possibilidade de participação da qual não se omitiram. Muito pelo contrário, através de formas alternativas de organização, nele investiram toda a sua energia. Valendo-se das metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de opressão que sobre eles incidiam.

Nesse sentido, avalio como a rua dá sentido às ritualizações dos africanos no Brasil e seus descendentes: foi através das festas que os negros puderam, de forma inteligente, reconstituir os cenários ancestrais fragmentados pela escravidão. Já para Santos (1997),

Os batuques, definidos oficialmente como danças ou bailes dos negros africanos ou seus descendentes, aconteciam nas ruas, largos, casas e terreiros da cidade do Salvador desde o século XVIII. A participação étnica era expressiva, visto que “multidões de negros de um e de outro sexo”, das diversas nações africanas, falavam, dançavam, ao som dos atabaques, em “línguas diversas.”²

Talvez essa relação seja resultante dos processos históricos de sanções e restrições no campo artístico e da música que atingiram a cultura musical negra durante décadas em nossa sociedade. Conforme Morato (1986, pp.12-13),

A proibição de tocar tambores, ocorrida em 1740, teve como objetivo evitar a insurreição negra. A partir dessa época, o negro improvisou outras formas de ritmos e sons, que se baseavam principalmente nas palmas, no sapateado e no banjo.

Santos (2009, p.57) afirma que:

Na cidade de Cachoeira, nas primeiras décadas do século XX, os argumentos do jornal A Ordem contra as reuniões lúdicas e religiosas não-cristãs dos populares se amparavam em princípios legais e morais que reclamavam a ordem pública, a proteção da família, da sociedade e da raça, reivindicando a civilização. Na aceção desses setores, os sambas, batuques e candomblés eram perturbadores da tranquilidade pública e da ordem [...].

Retomar questões que envolvem as políticas de classe e de raça nos períodos entre o século XVIII e XIX nos ajuda a compreender aspectos geopolíticos que determinaram o lugar dos negros na cidade do Salvador, e como procederam em suas estratégias de manutenção de alguns símbolos e signos de pertencimento africano. É com esse raciocínio que identifico a espacialidade onde estão concentradas as populações negras, bem como se dão as relações cotidianas e fronteiriças com o outro lado, o lado do poder. Paratecer minhas leituras sobre essa corporeidade étnica e juvenil que está colada com o mundo contemporâneo, porém

² VILHENA, Luis dos Santos. **A Bahia do século XVIII**. Salvador: Ed. Itapuã, 1969. p. 134.

estigmatizada historicamente, é que recorro a Sodré na sua obra “O Terreiro e a Cidade” (1988), para definir espaço e território. O autor, na verdade, faz uma distinção entre lugar /espaços e o “espaço”.

O espaço aparece aí como o resultado de *morar*. Morar, por sua vez, não se define como mero efeito de fazer comunitário, mas como algo que indica a própria identidade do grupo. O que dá identidade a um grupo são marcas que ele imprime na terra, nas árvores, nos rios (SODRÉ, 1988, p.22).

Morar, aqui em Salvador, dentro das comunidades periféricas, exige que se faça um olhar para as presenças estilizadas esteticamente, cujas regras entre a pobreza e a graça de viver estão estabelecidas num jogo de superação. Sodré apresenta de forma mais interessante uma noção de território que se assemelha a esse quadro social em questão, ou seja:

A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A história dá-se num *território* que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal (SODRÉ, 1988, p.22).

Diante disso, é aceitável dizer que existe no seio das comunidades pobres da cidade de Salvador uma presença maciça do grupo etnoracial negro e, com ele suas diferenças em relação a outros grupos étnicos. Isso faz com que dentro desses territórios sejam elaboradas normas e condutas que estrategicamente garantem a essas identidades uma forma de lidar com o real. Não é possível desprezar as ideologias higienistas ao refletir como estão alocados espacialmente os sujeitos cujo pertencimento racial é negro e cujas condições socioeconômicas estão às margens do real. Em Salvador, a distribuição de renda determina o “morar” do cidadão: as grandes avenidas, com seus condomínios de edifícios são fachadas de um quintal miserável que o turista que vem conhecer a cidade não consegue enxergar, dada a paisagem edificante de lajotas, mármore e jardins.

Onde e como vivem os jovens negros da bela Salvador? Nos quintais e nas ruas. Espaços considerados desprezíveis, onde se demarcam as diferenças de classe e de raça, mas também onde se demarca um território de manifestação, contestação e representação da população negra. Ao chamar a atenção para a corporeidade étnica, especialmente da juventude negra, é mister afirmar que existe uma presença corporal cujo ser e estar no mundo requer intencionalidade, ludicidade, agilidade e força. Ademais, toda ação do corpo deve ter intenção. A história da escravidão deixou marcas no corpo negro; portanto, um corpo negro está carregado de intenção, e, a principal é sobreviver numa sociedade perversa e discriminadora. Esse corpo precisa ser lúdico para não perder a criatividade diante de tantas desigualdades, sejam reais ou simbólicas; e ágil, para saber cair e levantar, desviar e se proteger das armadilhas veladas e mal intencionadas.

Portanto, considerando a realidade dos territórios e suas identidades, esse corpo deve se fortalecer para não sucumbir às formas de preconceito e detratamento. A juventude negra de Salvador ocupa diversos territórios; sua corporeidade é expressão viva de movimento humano que dança, canta, trabalha, estuda, inventa e se reinventa. Seria bastante cômodo concentrar meu foco apenas nos aspectos estéticos e performáticos que garantem distinção dessa juventude, especialmente. Porém, falar dessas presenças corporais nos espaços sociais dessa bela cidade requer uma descrição mais detalhada das formas de existência e resistência desse grupo social que, bem cedo, ainda antes da puberdade, é tratado na forma da lei, com rigorosas abordagens e exageros, como na atuação aos infratores quando identificados. Estigmatizados pela cor, esses jovens homens e mulheres são constantemente discriminados e inferiorizados, tratados com diferença quando consumidores, desprezados como cidadãos frente aos seus direitos básicos. Ressalto que há ainda duas condicionantes que marcam o gênero masculino e feminino: os homens jovens são frequentemente associados à marginalidade; as mulheres, por sua vez, são discriminadas no mercado de trabalho, ganhando menos que a mulher branca e que o homem negro.

Destaca-se que esses aspectos, no conjunto de ações discriminatórias a esse grupo social, imprimem um *status* negativo que acaba por influenciar essa juventude a atitudes por vezes danosas. Mas isso, de alguma forma está implicado historicamente, quando o negro escravo representava um problema social para o projeto de branquitude e, por isso, era tratado como animal. Os negros pós-abolição foram afastados dos centros e jogados para as periferias insalubres e para os morros. Sodré (1988, p.42) afirma que

Com esse pano de fundo ideológico, o antigo escravo era alguém a ser afastado e junto com ele as aparências de pobreza, de hábitos não “civilizados”, de questões sociais graves e por qualquer plano de remodelação da cidade, do espaço imediatamente visível.

Já Ari Lima (2001, p.47) diz que

Ao ser recortado em diferentes partes, o espaço representa ordenação e hierarquização dos grupos, de suas posições enquanto produtores e consumidores. A representação do espaço, portanto, está sempre carregada de intencionalidade, e o trânsito dos indivíduos pelos espaços revela a descontinuidade de relações e personalidade.

Embora Salvador seja a cidade com maior número de negros fora do continente africano, a citação do autor é relevante para a compreensão das disparidades sociais e econômicas que se perpetuam em Salvador. Recorrendo às pesquisas de Ari Lima, encontro

elementos interessantes para pensar como desde tempos remotos as populações negras tiveram as ruas e as festas de largo como espaços de identificação e manifestação cultural. Vejamos:

[...] um dado importante é que a memória dos informantes de diferentes gerações, mas principalmente dos mais antigos, tinha como referência recorrente o calendário das festas populares de Salvador. Eram nessas circunstâncias que se faziam os maiores deslocamentos, quando então, acompanhados dos pais, os mais jovens se confrontavam com a cidade propriamente dita. Nessas ocasiões, a festa era um momento solene, seu aspecto religioso, bastante enfatizado, era motivo de mobilização e congregação de todos. Para as gerações mais novas, festas populares proporcionaram deslocamentos, tornaram-se lembranças solenes, mas o aspecto religioso quase não tinha importância (idem, p.52).

É certo que as festas religiosas e o carnaval foram para os negros a possibilidade de criação e recriação dos valores culturais africanos. Reconhecemos que a música e a dança, tanto em uma quanto em outra forma de expressão sempre foram recorrentes. A música, segundo Moraes e Saliba (2010, p.38), no tempo colonial, eram divididas em duas grandes categorias:

O primeiro tipo é representado pela música tradicional, dos povos indígenas, africanos e europeus que viveram no país [...] A miscigenação racial no país fez com que, da mistura de elementos musicais praticados por vários povos, surgissem novos tipos de música, sempre em transformação até os tempos atuais. É esse tipo de música que, a partir do século XIX, começou a ser definido como folclórica ou popular[...] Por outro lado, a colonização transferiu para o Brasil uma categoria europeia de música que era produzida por músicos profissionais, para cortes, teatros e instituições religiosas e que, a partir do século XX, começou a ser chamada de "erudita ou artística".

De acordo com Napolitano (2002, p.48),

A música brasileira moderna é, em parte, o produto desta apropriação e desse encontro de classes e grupos socioculturais heterogêneos. Não houve, na verdade, a apropriação de um material "puro" e "autêntico" como querem alguns críticos (TINHORÃO, 1982), na medida em que as classes populares, sobretudo os "negros pobres" do Rio de Janeiro e mestiços do nordeste, já tinham a sua leitura do mundo branco e da cultura hegemônica.

Norteando meus caminhos, o autor Kazadiwa Mukuna (2000, p.31) ilustra essa reflexão com a seguinte definição: "a música é produto do comportamento do homem". Então, posso crer que não existiu criação musical que pudesse ser absolutamente pura, tal a influência cultural entre os povos nas Américas com a crioulização.³ Assim, é ponderável a influência da cultura africana nas criações rítmicas e musicais, não só pelos músicos tradicionais, mas também pelos artistas/profissionais. Mukuna (idem, p.97) diz que "numa entrevista publicada numa edição de

³ Na perspectiva da pós-modernidade, a crioulização, com seu valor acrescido de imprevisibilidade, de desierarquização e de intervalorização das culturas, veio a esgarçar o conceito de mestiçagem. As identificações, ou seja, as construções identitárias abertas à Relação e ao Diverso, que contêm a noção de movimento, substituem os conceitos cristalizados de identidade de raiz única, aniquiladora dos demais (BERND, 2004).

1965 do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, Donga⁴ teria afirmado que o samba nasceu na Bahia, onde se desenvolveu em ranchos, e de onde veio para o asfalto da cidade”.

Sandroni ressalta em sua obra “Feitiço Decente” (2001) os lá e cá das influências culturais na música popular brasileira, de forma que uma revisão dos diferentes estudos sobre o nascimento do samba, que ora legitima sua criação por baianos no Rio de Janeiro é, segundo o autor, na verdade, uma mescla entreaprovação e perseguição pela elite brasileira e pela polícia. E também, segundoaporte dos historiadores sobre música popular, “houve a participação de brancos de várias classes e nações no samba-carioca” (SANDRONI, 2001, p.19).

Contribuindo para a construção dessa linha de tempo social, cultural, estética e histórica, lanço mão de “Vagalume”, cronista carnavalesco, cujo nomeé Francisco Guimarães (1978, p.28) para ilustrar a sua moda o percurso do samba. Segundo o cronista

Os baianos, com justo orgulho, chamam a si a paternidade do samba, que data dos fins do primeiro império, até ai só existiamo jongo, o batuque e o cateretê. Mais tarde veio fado e por último o samba [] Da Bahia, o samba foi para Sergipe e depois veio para o Rio, onde tomou vulto e progrediu, acompanhando a evolução até constituir um REINADO. O primeiro samba era o RAIADO depois o samba CORRIDO, samba CHULADO que é este tipo de samba de hoje em voga, é o samba rimado, o sambacivilizado[]uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, oumesmo um hino.

O conhecimento sobre os ritmos musicais remonta uma narrativa interessante que, por certo, despertará interesse dos estudantes na escola, haja vista que falar da sua cultura é aproximá-los da própria história, como pode ser identificado na descrição do ritmo musical “lundu”. Segundo Almeida (2007, p.2),

Além da malícia e da sensualidade, já presentes em algumas modinhas, o lundu se distingue por expressar-se através do ritmo sincopado, originário da cultura africana, e pelo tom humorístico das letras. Ao longo do período que vai da segundametade do século XVIII ao início do século XX, passou por transformações significativas no que diz respeito à temática. A princípio, o gênero se distinguiu por unir o humor a referências do universo afro-brasileiro. Nos lundus gravados no início do século XX, entretanto, o que se apresenta são textos humorísticos de assuntos variados.

De acordo com Santos (1997, p.19), o lundu é também uma dança negra por demais conhecida, “em que os dançarinos agitam indecorosamente os quadris acompanhando com os seus movimentos o compasso da música ‘doce lundu chorado’.

O espaço onde se materializam nossas reflexões sobre a origem desses ritmos africanos é o corpo. Pensar o corpo e as linguagens corporais na expressão de diferentes ritmos propicia novas interlocuções no âmbito escolar. O lundu, por exemplo, como descreve Tinhorão (1982,

⁴ Um dos sambistas pioneiros do Rio de Janeiro.

p.3), "O termo está, portanto, relacionado aos batuques dos negros, e é compreendido inicialmente como dança: uma combinação entre a umbigada africana e o fandango europeu".

A dança simboliza um convite que os homens fazem às mulheres "para um encontro de amor sexual". O "Lundu", considerado ao lado do "Maxixe", uma dança altamente sensual, se desenvolve com movimentos ondulares de grande volúpia. No início as mulheres se negam a acompanhar os homens mas, depois de grande insistência, eles terminam conquistando as mulheres, com as quais saem do salão dando a ideia do encontro final.⁵

A dança, desde os seus primórdios, é inspiradora, e em algumas culturas, a exemplo da Índia, as mulheres quando dançam são vistas como artistas, e sua dança é um espetáculo. Nas culturas africanas, a dança, possui sempre um elemento expressivo de celebrações: com movimentos marcantes dos quadris, as mulheres que dançam nos rituais são intermediárias entre seus Deuses e seus súditos/seguidores. O que não podemos deixar de destacar são os movimentos sensuais que envolvem as danças, seja ela dança afro, dança do ventre, dança cigana e outras particulares de cada região. Porém, qualquer que seja a modalidade de dança ela só se materializa através do corpo. Podemos traçar uma linha rítmica africana e desenvolver várias vertentes musicais, ilustrando como o corpo pode ser histórico, cultural, social, e antropológico. Assim se pronuncia Henrique Alves (1976, p.17):

Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret, vemos que no Rio de Janeiro os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palmas das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça, etc.. "Batuque" ou "Samba" tornaram-se dois termos generalizados para designarem a dança profana dos negros no Brasil.

Ainda sobre o passado da música negra, Sodré (1998, p.16) fala dos espaços de sociabilização fazendo referência às instituições religiosas negras, mais precisamente na Bahia, ao final do século XIX. O autor fala da relação entre cultos religiosos e as experiências musicais, nesse caso o samba, e como as populações negras na época lidavam com a perseguição da polícia.

O autor nos remete às estratégias empregadas entre diferentes espaços criadores que inspiraram o surgimento das músicas transgressoras, anticonvencionais, resultantes da coesão "ruas, senzalas, mundo da casa", que constituíam espaços de sociabilização. Assim, afirma-se que "o samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana

⁵ Fonte: <http://www.cdpara.pa.gov.br/lundu.php>

brasileira”(SODRÉ, 1998, p.16).

Já no século XX, o samba aqui ou lá no sudeste foi ganhando força e espaço na sociedade brasileira, dentro e fora, nas ruas e nos clubes, promovendo artistas, a arte e a musicalidade negra em diferentes variações. O samba, até então descendente do lundú, cuja letra e expressão corporal são compostas de muita sensualidade, vai dando reboque a outras vertentes como o samba-de-roda e samba duro. Sem dúvida, o carnaval, como território do samba, foi solo profícuo para suas inovações. Já nos anos 70, o espaço das escolas de samba com suas alas e coreografias foram de certa forma visibilizando as formas de dançar. No entanto, o samba é uma matriz musical que vai se recriando em diferentes contextos culturais, e em Salvador, na Bahia nos anos 80, essas recriações deram origem ao “samba-reggae”, sob influência de *Bob Marley*: os blocos afro, como o Olodum, principalmente, marcaram uma identidade na música baiana através do som dos tambores, explodindo no Brasil e fora dele num ritmo inovador. O Ara ketu, que segundo Goli Guerreiro (2000) foi um pioneiro na mistura da sonoridade dos tambores com a sonoridade da guitarra e teclados, deu ao samba outras roupagens e uma identidade marcada pelo ritmo afro e por uma estética negra arrojada do ponto de vista das cores, dos cabelos e adereços.

Acontece já por volta de 1985 (GODI, 2005; GUERREIRO, 2000) a grande febre do *axé-music*. O Brasil inteiro cantou e dançou com Luis Caldas o fricote, precursor desse novo ritmo que é também mais uma vertente do samba, braço do samba-reggae que de certa forma, quebrou a hegemonia do cenário musical vigente. Desde então, a Bahia não se esgota em revelar novidades no meio musical. E a dança do *axé-music* se ramificou nacionalmente aumentando, ainda mais, o contingente de fãs e de críticos.

Nesse percurso temos o pagode, que surge na década de 90, fruto de uma cultura da diáspora, resultado de encontros múltiplos favorecidos pelos rastros/resíduos⁶ de origem africana. O pagode baiano, como se tornou conhecido em todo país, é a expressão corporal (até então) mais sensual e provocante que o próprio lundu. Sem dúvida os pagodes baianos repercutiram pelas letras das músicas que carregam em adjetivos pejorativos. Essa cultura desterritorializada se reterritorializou na diáspora atlântica de forma misturada, híbrida, e isso tem sido especialmente acolhido pelos jovens negros soteropolitanos, atores principais deste estudo.

Tratado como um ritmo musical marginal, produzido e consumido pelas classes populares em sua maioria, o pagode está, ao contrário, para o universo estudantil como uma das

⁶ Ver Glissant (2005).

manifestações culturais mais explosivas e vivenciadas, implicando novos contextos educativos, o que me remete enquanto educadora ao conhecimento e exploração desse tema, como novo campo de reflexão da educação das relações etnicorraciais.

Portanto, o desafio, segundo Bhabha (1998), coloca-se em problematizar o próprio ato de enunciação⁷ e do discurso ao trazer para o debate curricular os anseios e os desejos dos estudantes em ter sua cultura valorizada na escola.

Vejam os que diz esse fragmento que faz parte do livro “A África explicada aos meus filhos”:

A África influenciou fortemente a música contemporânea, tanto a popular quanto a chamada erudita ou clássica. Quase todos os ritmos populares difundidos do continente americano para o resto do mundo a começar pelo samba, a rumba, o calipso, a salsa e o jazz tem raízes africanas. Ou melhor, foram criações nas Américas dos africanos, e de seus descendentes (COSTA e SILVA, 2008, p.78).

Observa-se que essas formas/estilos musicais, a exemplo do que trago para a reflexão sobre cultura musical negra são pouco discutidos como conteúdo nas escolas. O fragmento apresentado faz referência ao conhecimento de uma das expressões culturais mais influentes em nosso cotidiano de sons e ritmos, e que pode ser utilizada para tematizar conteúdos sobre a história e cultura africana e afro-brasileira, situando o currículo escolar às demandas emergentes de uma educação intercultural.

Destaco esses espaços de socialização que ligam passado e presente das manifestações culturais negras, cuja presença da música invariavelmente resulta em encontros de desejos, afetos, resistência e disputas. O que desejo, através da retomada desses fatos históricos sobre a música negra, é contextualizar de que modo foram sendo elaboradas essas formas de expressão corporal e cultural dos negros a partir das expressões musicais e corporais. Portanto, não data de hoje, mas de um passado de rituais coletivos dos africanos, que ao chegarem ao Brasil como escravos ocultaram, recriaram, sincretizaram e adaptaram suas danças, promovendo o surgimento de vários outros ritmos musicais nos quais a dança é seu principal marcador. Tratados pelos brancos opressores como danças primitivas, o Lundú, o Semba, o Maxixe, o Maracatu, o Baião, dentre outros são, para a história e cultura africana e afro-brasileira, conteúdos necessários à formação global de todos os indivíduos deste país.

Ao passo que faço a análise do pagode como um ritmo derivado do samba, cuja relação de identificação com a juventude negra e pobre de Salvador é facilmente verificada, devo

⁷ O processo enunciativo introduz uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referência, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência. (BHABHA, 1998, p.64).

problematizar os conteúdos de que trata a escola formal e a importância dada aos conteúdos da cultura negra. Afinal, esse mesmo grupo social é o público escolar que na rua reelabora os seus modos de fazer cultura. Verificando que há uma lacuna sobre a história da África e de seus descendentes, passei a indagar que corpo é esse que na escola tem sua história invisibilizada e sua corporeidade rotulada negativamente, limitando sua linguagem e cerceando suas expressões mais valorativas que estão no campo da dança e da música.

Vejamos o que diz o pesquisador Jorge Conceição (2012, p.25):

Numa crônica alienação corporal e geopolítica ambiental, não nos afirmamos integralmente. Internalizamos desde a mais tenra idade da infância os valores do complexo de inferioridade, adoecendo no mais profundo da nossa alma. A alienação cultural que nos é imposta e, que está fortemente veiculada na educação formal, nos veículos de comunicação e nas relações simples do cotidiano é responsável por inúmeras posturas distorcidas tradutoras de agressão a nós mesmos, ao próximo e ao ambiente ecológico.

Nesse sentido, procuro a compreensão de que formação a escola pretende. Estaria a escola na contramão de conceber a cultura corporal em que estão inseridos seus principais atores? É por isso que fora dela esses atores se reinventam nas formas de agir e de pensar? A cultura escolar estaria dissociada da cultura corporal e da cultura negra em nome de que ideologia? No presente em que vivemos, é possível identificar o quanto a escola pública tem sido desvalorizada pelo estado. Ainda que seja observável este descompasso, é essa escola que nos interessa, é esse espaço de formação que desejamos transformar para uma educação intercultural.

Apresento um dos resultados do campo onde tivemos as seguintes justificativas para se gostar de pagode, destacando que estas categorias são fiéis às falas dos depoentes: dos estudantes pesquisados, 29% justificaram o gosto pelo pagode admitindo que se trata de um ritmo bom para dançar; 24% concebem o pagode como um ritmo divertido; 16% dos estudantes reconhecem no pagode a baixaria, mas admitem que isso não os impede de gostar de pagode; também aparecem 12% que dizem não se importar com as letras, haja vista que o ritmo é bom para dançar. Os optantes pelo pagode do tipo “baixaria”⁸ somam 9%; 8% disseram ser uma música avacalhada⁹, mas que tem um ritmo bom. Por fim, 2% são os que o identificaram como um ritmo com letras pesadas demais.

Assim, torna-se imperioso, através da interculturalidade, cultivar o valor da arte, das

⁸ Diante das respostas, faz-se necessário explicar o porquê de alguns termos utilizados para definição de algumas características do pagode. “Baixaria” é um termo que o público do pagode usa para distinguir os formatos musicais dentro do gênero pagode.

⁹ Significado de “Avacalhado” no Dicionário on-line de Português. O que é “avacalhado”: adj (part de avacalhar). Desmoralizado, relaxado, desleixado, que são particulares desse gênero musical.

performances, das narrativas e do ritmo como elementos fundamentais na formação dos alunos, privilegiando repertórios e vivências corporais negligenciados do assento em salas de aula. Por interdisciplinaridade, compreendo que seja a tendência da educação que rompe com a ideia estagnada do saber por área de conhecimento. Portanto penso a interdisciplinaridade à luz de Japiassú (1976) como processo de integração recíproca entre várias disciplinas e campos de conhecimento, associada à perspectiva intercultural segundo Fleuri (2003) que, além de cruzar e interagir com os diferentes campos do saber, nos leva a enfrentar e confrontar as diferentes culturas, promovendo a equidade entre elas, quebrando as hierarquias cristalizadas entre o que é tido como cultura superior e inferior.

A educação através desse currículo descolonizado terá mais chances de subsidiar os temas sociais que envolvem esse público escolar e que são objetos das letras de pagode, as quais, além de suscitarem a reflexão sobre a representação da mulher negra, incentivam o debate sobre sexualidade; estimulam o conhecimento sobre linguagens/memória/oralidade; ampliam a releitura sobre a escravidão e como os africanos influenciaram a cultura nacional; e ainda abrirem espaços para outras narrativas que não só a leitura e escrita, podendo ser essas narrativas um articulador em consonância com as novas pedagogias educacionais.

Assim como emerge a necessidade de adoção de novos conteúdos sobre a História e a Cultura Africana e Afro-Brasileira, os conteúdos para o ensino da música podem efetivamente estar correlacionados através da interdisciplinaridade, envolvendo diferentes áreas do conhecimento. Isto oportunizaria aos estudantes maior fruição das culturas populares, especialmente pelo pagode, até então visto pela escola como impróprio e indecente. Ressalto que não será meu objetivo e tampouco pretensão acabar com o estigma que recai sobre o pagode; no entanto, incluir o mesmo no debate por si só já representaria a quebra da hegemonia cultural e dos conteúdos tradicionais tratados no âmbito escolar.

Considerações

A educação pela cultura como uma ação transformadora não necessita de uma disciplina específica no currículo oficial, mas precisa ser compreendida na sua dimensão formativa de educação das relações étnico-raciais pelas dimensões estéticas e éticas. Definitivamente, a obrigatoriedade dos conteúdos sobre a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira é compromisso do currículo como um todo, assim como o ensino da música, pois são conhecimentos necessários à formação integral e ao despertar de uma cultura democrática de valorização da diversidade, da sensibilidade, do respeito e da cidadania.

Desse modo, pretendemos enquanto rede de intelectuais negras propor outras epistemologias para se pensar a educação das relações étnico-raciais. Saliento que as mudanças provocadas por novos atores sociais demandando validação de participação social como protagonistas de seus modos de fazeres tornam-se assim imperativa a necessidade de um aprimoramento pedagógico pelas áreas que têm o corpo como território de cidadania. E também descolonizar metodologias, enfim é urgente que educadores sejam atualizados e sensibilizados para trabalharem com cultura negra para que possam desenvolver empatia e se perceberem como sujeitos políticos que estão conectados com as novas demandas oriundas de diferentes setores educacionais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, T. V. de. **No balanço malicioso do lundu**: o gênero musical que influenciou o samba, abordou com graça e humor um tema tabu: os jogos de sedução entre o negro escravo e suas suassinhazinhas. 2007. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/no-balanco-malicioso-do-lundu> Acesso em 13 abr. 2011.

ALVES, Henrique. **Sua Exa. o samba**. São Paulo: Símbolo, 1976. p. 17.

BERND, Zilé. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe. In: JUNIOR, Benjamim. A. (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

BHABHA, Homi, K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CONCEIÇÃO, Jorge. **Negritude**: do espelho quebrado à identidade autêntica. Salvador: Editora Vento Leste, 2012.

COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elizabeth Murilo da. **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana**. São Paulo: EDUC, 2006.

COSTA e SILVA, Alberto da. **A África explicada aos meus filhos**. Agir, 2008.

FLEURI, Reinaldo Matias. **Educação intercultural**: mediações necessárias. Florianópolis: DP&A, 2003.

GODI, Antônio. **performance afro-musical**: legitimação e pertencimento no contexto eletrônico. 2005. Disponível em: www.videobrasil.org.br/pan_africana/ENSAIO_GODI. 2005. Acesso em: 3 jun. 2010.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

JAPIASSÚ, H. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

LIMA, Ari. De ilha de sapos a ilha da fantasia: reterritorialização e identidade negra, sociedade e cultura. *In*: Redalyc Sistema de Información Científica. Red de **Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal**, v.4, n.2, julio-diciembre, Universidade Federal de Goiás, 2001.

MACEDO, R. S. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: Edufba, 2000.

MACHADO, Cacá. **Batuque**: mediadores culturais do final do século XIX. 2010.

MORAES, José Geraldo V. De; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e música e no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MATTOS, Ivanilde G. de. **Estética afirmativa**: corpo negro e o ensino da educação física. Salvador: EDUNEB, 2009.

MATTOS, Ivanilde G. de. **Estética afirmativa**: corpo negro e o ensino da educação física. 2. ed. Curitiba: Editora Appris, 2021.

MORATO, Maria Eugênia P. **Ginástica Jazz. A dança na educação física**. Rio de Janeiro: Editora Manole, 1986.

MUKUNA, Kazadiwa wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos candomblés**: perseguição e resistênciano Recôncavo da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. *In*: SANSONE, Lívio. Santos; Jocélio Teles dos (Orgs.). **Ritmos em Trânsito**: sócio-antropologia da música baiana São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador –BA: Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro a cidade**. A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Editora Vozes, 1988. Coleção Negros em Libertação.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da *Belle Époque* ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira - Samba**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

NOTA DA AUTORA

Declaração de conflito de interesses

O presente estudo não possui conflitos de interesses.

Endereço para correspondência:

Alameda Praia do Corumbé, 161 casa 11. Condomínio Palmeira Jatai. Stella Mares.
Salvador BA. Cep 41600-055.

Submissão: 24/07/2023

Aceite: 23/10/2023