

Autora: Ivanilde [Ivy] Guedes de Mattos

É PRA DESCER QUEBRANDO:

**O PAGODE E SUAS *PERFORMANCES* PARA A
EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ETNICORRACIAIS NO
CURRÍCULO ESCOLAR**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação sob a orientação da professora Dr^a Jaci Maria Ferraz Menezes.

Salvador
2013

Autora: Ivanilde [Ivy] Guedes de Mattos

É PRA DESCER QUEBRANDO:

**O PAGODE E SUAS *PERFORMANCES* PARA A
EDUCAÇÃO DAS RELAÇÕES ETNICORRACIAIS NO
CURRÍCULO ESCOLAR**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr^a Jaci Maria Ferraz Menezes (UNEB)

Examinador Interno: Prof^o. Dr. Marcos Luciano Lopes Messeder (UNEB)

Examinador Interno: Prof^a. Dr^a. Elizabete Conceição Santana (UNEB)

Examinador Externo: Prof^o. Dr. Amailton Magno Azevedo (PUC-SP)

Examinador Externo: Prof^o. Dr. Luis Victor de Castro Júnior (UEFS)

SALVADOR, 14 NOVEMBRO DE 2013

MEUS MAIS SINCEROS AGRADECIMENTOS

Talvez essa seja lauda mais tranquila de se escrever, ela vem depois, ela vem no melhor momento da escrita de qualquer autora. Só preciso lançar mão da memória e deixar fluir as lembranças, imagens e sentimentos que marcaram essa etapa da minha vida. Não existe ordem de importância, nem deve cada qual sabe o tamanho da minha gratidão e do meu respeito. Posso dizer sem medo que sou privilegiada, que nessa caminhada as flores foram o jardim e as pedras o suporte para apoio do meu desejo. Desejo de ser doutora, de ser motivo de muito orgulho para tanta gente preta que me viu nascer, crescer e sobreviver nesse mundo de tanta perversidade e racismo. Para o meu pai o **Srº Guedes** esse momento talvez pareça irreal, mas não é. A sua nega preta se formou na facu[l]dade e hoje é “gente” como sempre insistiu e lutou pra que fossemos os seus cinco filhos. Pedi tanto, a Oxalá que segurasse as pontas desse nego véio de 88 anos, pra ele viver pra ver, sentir e ouvir que a sua filha chegou lá e que lá é também nosso lugar. Andei, andei, andei e aqui estou em terras distantes do Cangaíba, mas esse Cangaíba que num sai de mim esta aqui na memória, na história e no coração. As minhas mães Ivone e Dirce alicerçam desde sempre as minhas metas cada uma ao seu jeito. A mãe Ivone com seu jeito peculiar um pouco azedo um pouco doce mas sempre com muita energia. A mãezinha D. Dirce que tem sempre o alento para nos acalmar e as palavras mais sábia para te orientar naqueles momentos em que você não acha nem a si mesma. O meu legado é muito grande e especial. As minhas manas Cida, Maisa e Rosana que não medem esforços para manter a irmandade das Guedes-essas são corrente-são, **#muito amor#**. Completa esse time o meu irmão Carlos, o Caio, o Edson, o Fábio e a Carina minha preta. Meus cunhados que são meus brother's Ricardo, Marco e Luciano; As cunhadas Viviane, Ivanilda, Nelma e Claudia. O carinho especial à Larissa Meira. O Juan, e claro toda patotinha mirim: Gabriella, Beatriz, Jefferson e Luis Henrique. Queria dispor de laudas infinitas para marcar aqui todas as pessoas que de alguma forma deveriam ser identificadas, afinal o que se escreve não se apaga e fica para a posteridade. Então meus grandes amigos da Zona Leste sintam se lembrados e abraçados.

A Bahia me reservou viver experiências de lutas, desafios e muitas conquistas. Acolhida, eu pude refazer meu círculo de amigos que juntos fortaleceram o que chamamos de irmandade solidária, são vocês Família Santana, Gil, Arlene, Hamilton, Hebert, Antonia e Daniel Francisco já se vão 19 anos e continuamos juntos, vivendo emoções, muita alegria, comemorações, luto e vitórias. O símbolo dessa irmandade é o **FIRMINA** que consolida minha trajetória nessa cidade chamada Salvador são eles: Otto Agra, Patricia Pena, Fernanda Gomes, Claudia Rocha e Romilson Silva. Se cheguei até aqui o mérito é nosso e vocês sabem que somos uma família. Telma, Ananete e Victória vocês são o “trio poderoso” que deixaram marcas solidárias em tempos de desafios. Na UNEB eu construí relações duradouras, foi aqui que vivi momentos de fortes emoções, a minha história não seria tão rica se não fosse esse “lugar” onde os negros tem tido igualdade de oportunidades. O PPGeduc foi o programa de Pós-Graduação me formou mestra e agora doutora e somam-se a todos os atores que ensinaram que a vida é de buscas, os colegas, funcionários e os professores do programa em especial as minhas orientadoras Delcele Queiróz e Jaci Menezes, duas mulheres que acreditaram em mim e apostaram que podíamos construir um projeto de sociedade mais plural e menos discriminatória, minha parceira, grande mentora Manon Lopes que qualificou esse trabalho.. A Capes eu preciso destacar que foi a agência financiadora que proporcionou uma caminhada mais amparada financeiramente. A UEFS da mesma forma que através da área e do Colegiado do curso de Licenciatura em Educação Física me liberou de algumas atividades e reuniões para que eu não acumulasse encargos docentes que me prejudicasse junto ao programa.

Na UEFS eu tenho tido muitas oportunidades de ampliar o meu universo profissional e mais ainda de fazer novas parcerias irmanadas pela filosofia Ubuntu. Meus calouros das turmas de 2010 a 2013 e tod@s alun@s que fizeram as escutas mais sensíveis à poderosa Mary Caldas, as professoras Amanda Novaes, Carla Borges, Denize Freitas, Léa Barbeta, Silvia e Suzana Nogueira são as principais responsáveis pela minha adaptação em Feira de Santana, essas mulheres são cúmplices e donas de muita magia. Victor e Celestino, parceiros de toda hora, Genival Corrêa nosso vice-reitor que tem sido especialmente incentivador da minha luta com as políticas de ação afirmativa.

FAMÍLIA

Se cheguei até aqui **Wilson**, eu devo a você. Essa tese só se transformou no que é, devido o seu empenho em me fazer crer que eu tinha capacidade e talento para fazê-la. E mais, você provocou que eu mergulhasse numa problemática tão complexa que é o pagode. Acredito que juntos demos conta de enfrentar esse desafio.

Não me causa nenhum tipo de constrangimento dividir o mérito desse trabalho com você. Somos uma unidade, blindada por risos e paixões e com muita vontade de transformação. Os orixás e os nossos ancestrais nos permitiram unir o que temos de melhor em nome de uma população que nos representa e que nos faz vivos. Você sim é o “Cara”! eu não vou só....eu vou com você eu “ vou *no céu* vou *no chão*”.♪♪

Tainan e **Kenia**.....agora ficou difícil a escrita! Como descrever a minha admiração por vocês. Quem é que tem dois filhos apaixonantes, centrais na minha vida que ajudam a mãe a refletir o seu objeto de pesquisa dando dicas e intervindo com muita coerência! Não permitiram em circunstância alguma que eu desanimasse, ao contrário, me estimularam, acompanharam mano-a-mano esse caminhar vitorioso. Vejam, vocês cresceram comigo, somos únicos, somos fiéis, somos guerreiros de fé, somos # **MUITO AMOR**#

A Nelson Mandella como referência de luta. Obrigada pelo seu discurso, cujas palavras se fazem necessárias aos meus ouvidos para assimilar que: (...) “Nosso grande medo não é o de que sejamos incapazes, Nosso maior medo é que sejamos poderosos além da medida. É a nossa luz, não nossa escuridão, que mais nos amedronta (...). Portanto “eu vou brilhar”.

AGRADECIMENTOS IN MEMORIAM

Para sempre as melhores lembranças: O meu sogro Alcides de Mattos. Meu cunhado Alberto dos Santos. A minha adorada cunhada Cristhiane Mattos e a nega velha mais apaixonante da Cidade Tiradentes[C.T.]Tia Záza.

Resumo

O objetivo dessa pesquisa 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 emerge na contemporaneidade como um componente curricular para se pensar a educação das relações etnicorraciais 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. Meu aporte teórico é constituído pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, adotando a Multirreferencialidade como método de pesquisa. O *locus* dessa investigação é a escola pública e seus atores principais: estudantes e professores. Acredito que a problematização do Pagode Baiano propicie um debate bastante polêmico dada às singularidades do referido gênero musical, além de garantir a visibilidade de *performances* contemporâneas elaboradas no cotidiano sócio-cultural daqueles que são protagonistas no ambiente escolar. Buscam-se a partir do Pagode outras interpretações para a Lei 10639-03 e possibilidades pedagógicas para as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnicorraciais.

Palavras-Chave: Pagode, *Performance*, Currículo, Escola, Educação das Relações Etnicorraciais.

ABSTRACT

The objective of this research 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. My theoretical framework consists of Cultural Studies and Post-Colonial, adopting multi-referenciality as a research method. The locus of this research is the public school and its main actors: students and teachers. I believe that questioning the Pagode Baiano fosters a debate quite controversial given the peculiarities of that genre, and ensure the visibility of contemporary performances produced in everyday socio-cultural protagonists of those who are in the school environment. Looking up from the Pagode other interpretations of the Law 10639-03 and pedagogical possibilities for the Curriculum Guidelines for the Education of Foreign Ethnical racials.

Keywords: Pagode, Performance, Curriculum, School, Education Etnicorraciais Relations.

Résumé

L'objectif de cette recherche est de présenter quelques réflexions à partir d'une recherche , autour d'un nouveau discours culturel appelé pagode Baiano , qui est constitué dans le cadre de la musicalité et de la diaspora noire émerge contemporain comme une composante du curriculum de penser à l'éducation des relations ethnoraciales le milieu de formation . Vêlage représentations du corps et des chansons ethnoraciales produites par de nouveaux styles musicaux qui ont émergé des années 1990 à Bahia , attirés par les jeunes noirs de la périphérie , dont le langage oral , écrit et corps diffère de celle marquée par une histoire de la colonisation et devient apprécier la musicalité d'origine africaine comme un moyen d' expression culturelle. Mon cadre théorique consiste en études culturelles et post-coloniale , multireferentiality adoptant comme méthode de recherche . Le lieu de cette recherche est l'école publique et de ses principaux acteurs : les étudiants et les enseignants. Je crois que remettre en cause la pagode Baiano encourage le débat très controversé étant donné les particularités de ce genre, et assurer la visibilité des performances contemporaines produites dans protagonistes socio- culturelles quotidiennes de ceux qui sont dans le milieu scolaire . Regarder vers le haut à partir de la Pagode d'autres interprétations de la loi 10639-03 et les possibilités pédagogiques pour les lignes directrices des programmes pour l'éducation des Ethnoraciales étrangères .

Mots-clés: Pagode, Performance , Curriculum , école, éducation Ethnoraciales Relations .

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1-	44
-----------	----

Imagem 01: O Velho	101
Imagem 02: <i>Performer</i> masculina dançando pagode	104
Imagem 03: Segregação Racial-Circuito Dodô	105
Imagem 04: Circuito Osmar	106
Imagem 05: Trio Elétrico da Banda Black Style	107
Imagem 06: Carnaval no Pelourinho -2013	108
Imagem 07: <i>Performer</i> feminina na Festa de Iemanjá-2011	109
Imagem 08: É o Tchan – 1995	120
Imagem 09: Banda É o Tchan: na cabeça e na cintura	122
Imagem 10: Harmonia do Samba 1998	124
Imagem 11: Xanddy	125
Imagem 12: Eddy na Banda Fantasmão-2006	127
Imagem 13: Edcity- 2012	130
Imagem 14: Léo Santana	132
Imagem 15: Alex Max e Leocrete	137
Imagem 16: Banda Saiddy Bamba	138
Imagem 17: Homens Dançando Pagode	139
Imagem 18: Banda Black Style	144
Imagem 19: <i>Performer</i> feminina dançando Pagode	152
Imagem 20: Dança Afro	158
Imagem 21: Homens na Dança Afro	164
Imagem 22: Dança Ritualizada	165
Imagem 23: Roda de Pagode	166
Imagem 24: Samba de Roda	167
Imagem 25: Jovens <i>Performer</i> na Lavagem do Bonfim-2013	168
Imagem 26: Jovens dançando até o chão	175
Imagem 27: Estudantes da Escola Pública	193

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01	82
Gráfico 02	84
Gráfico 03	89
Gráfico 04	178
Gráfico 05	183
Gráfico 06	185
Gráfico 07	187
Gráfico 08	189
Gráfico 09	192

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	20
A Lei 10639/03 e a Escola: Perspectivas para uma Educação Anti-Racista.	23
A Lei 11769/08 e 10639/03: Perspectiva para uma Pedagogia Intercultural.	25
1 O LUGAR DO MÉTODO: AJUSTES NO PERCURSO	34
1.1 Lócus da Pesquisa	35
1.2 Questionário	36
1.3 Grupo Focal	38
1.4 Entrevistas	42
1.5 Bandas de Pagode	43
1.6 Perfil dos sujeitos	44
2 SALVADOR: TERRITÓRIO DA DIÁSPORA NEGRA	48
3 METÁFORAS DA TRANSFORMAÇÃO	71
3.1 Linguagens de Alcance: Música	76
3.1.1 O que pensam os/as estudantes	82
3.1.2 O que pensam os/as professores/as	94
4 O CARNAVAL E O BAIXO CORPORAL	101
4.1 Tecendo Relação: Rabeais e o Pagode	101
4.2 Crítica Corporal	106
5 BANDAS DE PAGODE: RÍTMICA HÍBRIDA	117
5.1 É o Tchan	119
5.2 Harmonia do Samba	123
5.3 Grupo Fantasmão	127
5.4 Grupo Parangolé	132
5.5 Grupo Saiddy Bamba	137
5.6 Banda Black Style	140
6 CORPOS E PERFORMANCE	154
6.1 No Compasso da Transformação	155
6.2 Corpos [Im]pertinentes	160

7 ENSINO E CURRÍCULO: DESCOLONIZAR É PRECISO	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CULTURA DO PAGODE COMO METÁFORA DA TRANSFORMAÇÃO	193
REFERÊNCIAS	201
ANEXOS	
Lista de Ilustrações	
Lista de Gráficos	
Questionários	
Entrevista	
Roteiro focal	

APRESENTAÇÃO

A intenção que mobiliza esse estudo investigativo sobre o gênero musical denominado pagode surgiu no transcorrer do ano de 2006, como admiradora do carnaval da Bahia, entre blocos e trios elétricos, ao descer a Avenida Sete de Setembro. Senti um tremor no meu corpo quando percebi que a banda de pagode *Fantasmão* se aproximava e, com ela, uma multidão em verdadeiro transe. Fiquei apreensiva, mas a música (entoada pelo cantor “Eddy”, vocalista da banda nessa época) e seu ritmo diferenciado com jeito de *Rap*¹ me contagiaram de tal maneira que desejei que aquele momento não acabasse: definitivamente vivi uma experiência incrível de medo e êxtase. Esse grupo, em especial, foi para esse estudo o gatilho responsável por minhas inquietações, por se tratar de uma banda de pagode cujas músicas traduziam em suas letras uma crítica contra as desigualdades sociais, fazendo uma trajetória diferenciada de outras bandas de pagode, como os grupos Terrasamba, Juventude do Pagode, Pagod’art, É o Tchan, Psírico entre outros.

Desse carnaval para cá, o meu interesse por este fato cultural cresceu tanto quanto o ritmo musical a ele vinculado, denominado “Pagode Baiano”: Mesmo sabendo que se tratava de um objeto no mínimo complexo, não declinei do intento de trazer o pagode para o campo da educação e pensá-lo numa dimensão educativa performática.

Propor a descolonização do conhecimento deveria ser uma missão da educação. Mas, só podem se propor a fazê-lo aqueles que conseguiram descolonizar seus corpos dos engessamentos disciplinares que estabeleceram a partir dos padrões culturais europeus, as normas de conduta e comportamento que a sociedade brasileira deveria seguir. Por isso, perceber o corpo como espaço de fala e de reivindicação me levou a pensar e desafiar, inclusive a mim mesma, a possibilidade de compreender um pouco mais esse fenômeno chamado “Pagode”, que tem no corpo sua maior expressão de liberdade e contestação às imposições normativas. E para além de apenas ser

¹ O rap caracteriza-se pela re-invenção do cotidiano através da oralidade de pessoas comuns que denunciam em suas canções problemas graves vivenciados nas situações sociais extremamente adversas e totalmente negligenciadas pelos Donos do Poder. Os rappers narram com as suas próprias vozes e olhares o cotidiano das cidades contemporâneas transfigurando-se em instigantes cronistas e críticos da modernidade (CONTIER, 2005).

mais um ritmo baiano, proponho que o pagode seja tratado pela escola como um discurso cultural importante capaz de traduzir novas narrativas subalternas.

Há algum tempo observo no campo das reflexões sobre educação a necessidade de inserção de questões difíceis que envolvem raça, gênero, sexualidade, dentre outros marcadores de identidade. Nesse sentido, proponho pensar questões que estão diretamente ligadas a uma nova organização social que traz para a esfera educacional a emergência do trato com essas questões. Assim, tornam-se necessário os conhecimentos sobre os instrumentos legais e normativos relacionados à questão da diversidade etnicorracial.

A Lei Federal 10.639/03, que altera a atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira e torna obrigatório o ensino da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira, bem como as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais², ambas relacionadas à obrigatoriedade de inclusão nos currículos da Educação Básica de conteúdos que envolvam as populações negras tanto na África como no Brasil, têm exigido dos educadores e pesquisadores da educação esforços inéditos de produção de conhecimento que subsidiem o cumprimento satisfatório dessas obrigatoriedades, seja no que diz respeito à formação de professores, à produção de material didático, à escolha de conteúdos e temas necessários e, o que talvez seja mais importante, à revisão crítica e ao fortalecimento de alternativas conceituais e metodológicas capazes de operarem transformações substantivas em concepções hegemônicas e calcificadas de currículo.

Nessa perspectiva, acredito nas produções de conhecimento que tomam esse novo universo educacional como fundamento e novos horizontes para proposições mais concretas no âmbito escolar. Os conteúdos e concepções presentes na Lei Federal 10639/03 e nas Diretrizes mencionadas podem transformar-se em importantes instrumentos a favor da formação educacional da grande maioria dos estudantes das escolas públicas, os quais segundos as estatísticas³ mostram, que em Salvador e na Bahia, de um modo geral, são geralmente negros.

² Ver a Lei na íntegra: Brasília. Conselho Nacional de Educação, Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, Brasília, DF, CNE, 10 de março de 2004.

³ Consultar: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/população/censo2>. Síntese de Indicadores Sociais- IBGE/2008.

Assim, na direção de uma escola que respeite as diferentes culturas e seu modo de produção, é que apresento o resultado do meu engajamento e da concepção de escola como espaço referenciado de lutas e transformações sociais. A estrutura da pesquisa segue a seguinte sistematização: no primeiro capítulo intitulado: **“O lugar do método”**, descrevo o caminho do estudo, as opções que se mostraram mais adequadas ao objeto proposto e sua complexidade, visto que o *lócus* da pesquisa se dá principalmente no âmbito da escola.

Desde o princípio busquei, no diálogo com pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, apresentar meus argumentos na escolha do método de pesquisa e seus desdobramentos via coleta de dados, campo e análise. Assim chego à Multirreferencialidade (2004), que ensina o pesquisador a sair do individualismo e orienta que um mesmo objeto pode ter diferentes interpretações, para tanto utilizei da bricolagem (2007) como um método que me auxiliou principalmente nas análises dos dados coletados. Já a Poética da Diversidade, de Glissant (2005), foi a inspiração necessária para uma trajetória de pesquisa menos angustiante e racional do ponto de vista das normalizações que nos aprisionam na escrita.

O referido capítulo apresenta os autores fundamentais na discussão dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Por se tratar de uma pesquisa que investiga processos educativos e concepções curriculares, procurei amparo teórico na corrente que trata o currículo sob a perspectiva da cultura, referenciada pelos seguintes autores: Henry Giroux (2003), Reinaldo Fleuri (2003), Tomás Tadeu da Silva (1998), Roger Simon (1999), Nadir Azibeiro (2003), Antonio Flavio Moreira(1999), Jurgo Santomé(1995). O interesse em buscar outras formas metodológicas para análise de objetos considerados marginalizados me conduziram à Pós-Colonialidade, muito mais como adoção de uma postura do que efetivamente como uma linha teórica. Portanto, destaco que autores Pós-Coloniais, como Homi Bhabha (1998), Paul Gilroy (2007), Stuart Hall (1998) e Glissant (1995) dão para essa investigação orientações possíveis para a inserção de temáticas subalternas no seio do mundo acadêmico.

Ainda no primeiro capítulo, detalho os procedimentos utilizados no percurso metodológico, a escolha das escolas, os espaços os participantes da pesquisa, e as bandas de pagode selecionadas para as análises.

No segundo capítulo, de título **“Salvador: Território da Diáspora Negra”** contextualizo o espaço geográfico e suas particularidades. Para tanto, tomei o conceito de território para compreender aspectos geopolíticos que determinaram o lugar dos negros na cidade de Salvador e como procederam a suas estratégias de manutenção de alguns símbolos e signos de pertencimento africano. Nesse capítulo, introduzo a música como universo de cultura dos descendentes de escravos no Brasil, e discuto como essas raízes de algum modo perpetuaram o olhar sobre o negro em Salvador, cidade de desigualdades sociais tão visíveis e de um racismo tão perverso. Contudo, é nessa cidade que se dão os encontros e desencontros interculturais, fomentando um mosaico cultural diversificado onde os negros protagonizam o talento para a música e para dança.

Introduzo no terceiro capítulo, chamado **“Metáforas da Transformação”** o pensamento preconizado por Stuart Hall (2003) sobre o questionamento das velhas hierarquias, e a cultura como possibilidade de transformação sociocultural. Contextualizo a história da escravidão e suas formas mais diversas de silenciamento da cultura africana e da invisibilidade do ser humano vindo do continente africano. Trato da música como conceito e como rastro e resíduo que asseguraram de alguma forma a sobrevivência dos negros escravizados e, posteriormente, suas formas de irmandade. Apresento, portanto, possibilidades de se pensar a inovação dos currículos educacionais a partir de outras linguagens. E sendo a cidade do Salvador o espaço de criação do pagode e de sua maior efervescência, não há justificativa para que essa cultura musical não esteja inserida como conhecimento na escola. Assim, vou tecendo as costuras entre o pagode e o público das escolas públicas, que são na maioria jovens negros numa perspectiva de educação a partir da interdisciplinaridade (JAPIASSÚ, 1976). Afinal, se considero a escola um espaço plural, o currículo deve ser compreendido na suas inter-relações e não como fora durante tanto tempo, um currículo conservador pautado em conteúdos pré-definidos e isolados. Nessa sintonia, a pedagogia intercultural (FLEURI,2003) transcende a ideia construída de culturas superiores e inferiores, e parte para a desconstrução dessas hierarquias, dialogando entre as diferentes áreas de conhecimento. É sem dúvida um passo importante a junção das pedagogias interdisciplinar e intercultural para estabelecer novos

parâmetros educacionais alternativos e que transgridam inicialmente a ordem curricular existente.

Já o quarto capítulo, nomeado “**O Carnaval e o Baixo Corporal**”, é uma intermediação entre o fenômeno denominado pagode, a escola, seu público e o maior espaço de visibilidade e fruição dessa vertente musical. Para traçar um panorama do carnaval na cidade do Salvador, foi necessário situar a trajetória desse fenômeno que teve na referida festa a sua explosão junto às massas. Desde então, o pagode passou a se configurar como um novo ritmo de sucesso; e para a surpresa ou mesmo o descontentamento de uns, o pagode transcendeu a esfera carnavalesca, sendo um *continuum* em constante ebulição.

Desenvolvo, a partir da concepção de baixo corporal de Bakhtin (1987), a relação entre o pagode e uma possível crítica corporal oriunda da *performance* das danças de pagode. Para isso, utilizo-me dos recursos da música, da gestualidade, do ritmo, das letras e da incorporação do erotismo e da sensualidade presente nas danças. O conceito *performance* neste estudo abrange diferentes perspectivas como a de Taylor (2003), na qual a *performance* é entendida como um sentido de identidade que transmite um saber social que pode ser expresso através da dança, do teatro, dos rituais, de protestos enfim uma série de práticas que envolvem cena e público.

Percebendo que o debate sobre as bandas de pagode e suas especificidades foram se ampliando durante o percurso da pesquisa, optei por agrupar as bandas em um capítulo, possibilitando uma fruição entre elas e seus integrantes. No quinto capítulo, “**Bandas de Pagode: Rítmica Híbrida**”, faço uma síntese sobre a biografia das bandas de pagode; apresento e analiso algumas músicas das bandas; busco desenvolver um diálogo entre as/os sujeitos da pesquisa com seus depoimentos e os dados coletados, a partir de uma perspectiva analítica quali e quantitativa.

O sexto capítulo, intitulado: “**Corpos em Performance**”, foca a *performance* como um conceito a ser ampliado no universo da pedagogia intercultural, trazendo o corpo como referência de materialidade para novas interpretações para a educação.

Diante das interlocuções com a teoria dos Estudos Culturais e o campo discursivo do pagode, chego ao sétimo capítulo, intitulado “**Ensino e**

Currículo: Descolonizar é preciso”, entendendo o pagode como uma possibilidade para interpretação da Lei 10639/03, tendo em vista a sua aderência junto a comunidade escolar da escola pública de Salvador. Busco na *performance* do pagode e sua produção criativa na cultura urbana, que hibridiza as formas e se mantém em cena, mesmo com acirradas críticas, contribuições significativas para outras formas de saberes que a escola precisa reconhecer. Daí a proposição de introduzir o pagode baiano no currículo escolar como uma cultura a ser experimentada, mesmo reconhecendo a sua imprevisibilidade. No entanto, diante da sua complexidade, reconheço que o professor pode ou não atuar com o pagode, buscando subterfúgios em outros gêneros musicais considerados menos problemáticos do ponto de vista da comunidade, seja ela escolar ou local. A fluidez que envolve o pagode nesse aspecto se direciona à percepção do mesmo como expressão viva ou não em determinados espaços, onde outras temáticas podem estar exigindo mais atenção, como a violência ou o uso de drogas. Mesmo reconhecendo que uma interpretação mais aguçada do pagode sobre essas especificidades pode gerar ações conjugadas de cunho formativo. Estou ciente do que o espaço de aula representa ideologicamente e reconheço possíveis deslizamentos, considerando que a pessoa do professor pode direcionar o tema para o viés único e exclusivo da representação negativa do gênero feminino, angariando do público estudantil uma rejeição mais acirrada a essa cultura musical.

Não serão dadas neste estudo receitas prontas; aqui trato de buscar o *entre-lugar* do pagode na escola. Esse *entre-lugar* não está definido inicialmente, podendo ser qualquer lugar; mas ele precisa acontecer, pois o que se percebe é um medo, uma reprovação do pagode pela escola. Se o pagode será tratado como cultura, como arte, como movimento, como literatura, história, geografia ou Educação Física é decorrência do reconhecimento desse fenômeno junto ao público escolar. Considero a partir daí a perspectiva da descolonização do conhecimento, um trabalho que reorienta a não hegemonia curricular.

No capítulo oito, que nomeei “**Considerações Finais: A Cultura do Pagode como Metáforas da Transformação**” eu fui tecendo uma reflexão mais conclusiva desse estudo apresentando alguns eixos norteadores para a aplicabilidade desse novo discurso cultural no currículo de formação. Entre

eles, está que essa proposição se dá no alcance dos professores como interlocutores/mediadores desse conhecimento no âmbito da escola, ou seja, deverá partir do professor a iniciativa de inserção do pagode no seu plano de aula, tendo em mente a abertura desse conteúdo a ser tratado onde os alunos estarão implicados no centro do debate, e conseqüentemente, os demais atores que envolvem a escola. O professor deve reconhecer a interdisciplinaridade como uma das possibilidades pedagógicas de soma e integração das várias dimensões que o pagode apresenta, tais como: a histórica, a geográfica e a cultural. Com isso, acredito que possamos sair do reducionismo que reprova a inserção do pagode na escola e pôr em equivalência de valor as experiências culturais cotidianas.

Foi deslizando por entre caminhos e descaminhos, que pude encontrar a resposta para a pergunta que mobilizou esse estudo: o pagode baiano pode exercer influência nos processos de ensino e aprendizagem a partir de uma pedagogia que compreenda a música e a *performance* como linguagem expressiva? De acordo com os dados coletados, certamente temos o pagode baiano como uma referência cultural identificada pelos estudantes e professores com possibilidades pedagógicas efetivas no âmbito escolar.

Entre outras indagações, reconheço a necessidade de introdução de novas metodologias educativas para o trato de questões mais complexas que envolvem a juventude. Considerei como objetivo principal desse estudo analisar como um novo discurso cultural instituído pelo pagode surge como um componente de destaque para se refletir sobre as possibilidades de reeducação das relações raciais na escola. Já os objetivos específicos foram: caracterizar esse campo da musicalidade negra diaspórica⁴ como objeto de discussão acadêmica (teórica e metodológica); decodificar seus códigos para interagir e compreender esse fenômeno cultural; e, a partir dele, investigar as formas através das quais essa expressão cultural pode servir como referência na elaboração de estratégias curriculares para uma educação efetivamente inclusiva.

⁴ Nesse contexto, estou denominando a música resultante do trânsito África-Brasil como "Musicalidade Negra Diaspórica".

INTRODUÇÃO

A emergência de novos atores sociais ocupando o espaço público de representação e de reivindicação de direitos tem forçado uma reconsideração dos pressupostos voltados para o entendimento das sociedades contemporâneas. Na educação, em particular, a proximidade com outras áreas do conhecimento no campo das ciências sociais, sob o influxo dos Estudos Culturais e de uma de suas variáveis mais profícuas, os chamados Estudos Pós-Coloniais, fazem-nos questionar a legitimidade e eficácia educacional de currículos pretensamente universais e indistintos perante as flagrantes diferenças que caracterizam o conjunto dos estudantes.

Aqui desenvolvo uma análise cujas considerações estão alicerçadas no movimento rítmico e corporal da juventude negra da cidade do Salvador, que representa a população amostra dessa pesquisa, o seu interesse pela cultura do pagode e o relacionamento com a instituição escolar, ao tempo em que reconheço tratar-se de um gênero musical polêmico, dada a peculiaridade das suas letras e coreografias.

Além disso, o pagode baiano representa um movimento de socialização e de contato entre os grupos sociais desfavorecidos na cidade de Salvador, visto que esse movimento envolve uma parcela muito grande de jovens (homens e mulheres) em fase de escolarização. Antonacci (2004, p. 04) corrobora com essa inquietação quando afirma:

A emergência de processos de decodificação de ícones e metas racionalizadoras, com o transbordar de questões históricas e subjetivas reprimidas, tem sido fundamental na retomada de cultura e povos deixados à margem. O intercâmbio de ideias e o desobstruir de canais e percursos físicos e mentais no contexto do Atlântico Negro vêm revigorando rotas e circuitos.

Desse modo, o objetivo desse estudo é caracterizar esse campo da *performance* musical do pagode e, a partir dele, investigar as formas através das quais a *performance* proveniente dessa expressão cultural pode servir como referência para a elaboração de estratégias curriculares para uma educação efetivamente inclusiva e, por que não, mais estimulante. Destaco aspectos de natureza formativa, tais como a valorização do passado histórico,

a crítica ao racismo e à discriminação, a elevação da autoestima e da autoimagem. Essas formas expressivas da cultura, uma vez consideradas nas construções curriculares, podem contribuir para uma inclusão mais substantiva dos jovens negros e pobres nas escolas, sobretudo nas escolas públicas.

Em outras palavras, parti do pressuposto de que a análise das presenças e ausências de determinados elementos na estrutura curricular das escolas - entendendo currículo como a multiplicidade de aspectos, valores, normas, procedimentos e práticas que envolvem o processo formativo-, contribui em grande medida para a identificação e análise das perspectivas inclusivas ou exclusivas nela presentes, com implicações significativas não só na própria formação dos estudantes, como também na sua maior ou menor integração à própria escola.

Para tanto, tomo como referência inicial as representações de corpo permeadas pelas variáveis de gênero e raça presentes no novo estilo musical do pagode na Bahia, surgido a partir da década de 1990, sob os auspícios de jovens negros residentes nas periferias de Salvador. Sobre representações do gênero feminino no pagode baiano, encontrei poucos trabalhos. Cabe destacar que esse estudo sobre musicalidade negra com foco no pagode não tem a pretensão de aprofundar o estudo de gênero, ainda que reconheça a forte implicação nas composições das letras.

Diante desta constatação, avaliar os currículos hoje e dimensionar as possibilidades de sucesso educacional a partir da forma como eles são construídos implica ir além da dimensão pedagógica por ela mesma. Dar significado e importância aos conteúdos históricos concretos subalternizados e silenciados pelas memórias dominantes; à posituação de práticas não codificáveis pelas linguagens convencionais; às sociabilidades⁵ não hegemônicas e às múltiplas temporalidades do viver cotidiano pode aproximar os currículos da realidade dos grupos populacionais historicamente subalternizados, público majoritário nas escolas públicas.

⁵A sociabilidade deve ser observada através de uma emergência da multidão, na qual os indivíduos compartilham ações baseadas no instante em que se vive e nas condições semelhantes das quais em que se encontram (BAUMAN, 2005).

Resultante de um esforço coletivo, a educação passa a vislumbrar passos largos em direção a uma educação intercultural. Temos hoje mais uma inter-relação que se destaca pela obrigatoriedade de conteúdos. São duas leis atuais que destaco para conduzir minhas interpretações acerca do objeto em questão.

LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.

Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

Art. 1º A Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"**Art. 26-A.** Nos estabelecimentos de ensino fundamental eméio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras⁶.

LEI Nº 11.769, DE 18 DE AGOSTO DE 2008:

Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º:

"Art. 26.

⁶<http://www.leidireto.com.br>

§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” (NR)

Art. 2º (VETADO)

Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos artigos. 1º e 2º desta Lei.

Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

- **A LEI 10639/03 e a ESCOLA: Perspectivas para uma Educação Anti-racista**

Para tratar de um tema cuja complexidade está posta a partir da necessidade de implementação da Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira na educação básica, é que recorro a vários fatos históricos nos quais a presença da cultura negra africana e afro-brasileira se destaca e faz emergir alguns dos principais conceitos a serem analisados, contribuindo para uma reflexão mais próxima do presente social e cultural em que vivemos e que se constitui através da educação.

A referida lei deve assegurar que a escola contemple conteúdos de uma cultura anteriormente concebida como inferior e, portanto, desnecessária como conhecimento formativo, tornando invisível a riqueza cultural particular do continente africano e de seus povos: as lutas e vitórias que contam os seus griôs - verdadeiros guardiões dessa história⁷; as formas de agrupamentos sociais, de economia e sustentabilidade; as formas de elaboração dos planos de liberdade; os mitos que envolvem os orixás e outras divindades; os cultos de devoção à natureza; o ponto de vista das artes; as habilidades artísticas e seus principais monumentos até então desconhecidos pela história; a cultura musical com a magnitude de ritmos, instrumentos e melodias que se fazem presentes em tantas composições e arranjos internacionais, mas que se quer são citadas e tantas outras histórias que envolvem o continente africano.

⁷ Histórias como a epopéia de Sundiata - rei dos reis que nasceu com sérios problemas de saúde e acabou por se tornar imperador do Mali.

O currículo como forma de poder é o *locus* determinante para as práticas de exclusão dos conteúdos que tratam das populações minoritárias, havendo uma redução e certo esvaziamento discursivo. Moreira e Silva (1999, p.31) chamam atenção para o currículo oficial quando dizem: “É central a essa tarefa de investigação do currículo oficial uma perspectiva que tenha um foco histórico”.

Durante décadas não se questionaram os conteúdos da história do continente africano transmitidos na escola, sua forma e seus métodos. Conseqüentemente, gerações incontáveis de atores participaram de uma política de dominação e silenciamento. Os referidos autores acrescentam ainda que “desnaturalizar e historicizar o currículo existente é um passo importante na tarefa política de estabelecer objetivos alternativos e arranjos curriculares que sejam transgressivos da ordem curricular existente”(Idem).

Os currículos adotados na sociedade brasileira, por excelência de matriz europeia, buscaram idealizar um modelo de sociedade que cultivasse os padrões de normas e comportamentos europeus. Foram períodos em que as crianças, mulheres e os negros tiveram sua liberdade castrada em nome de um projeto civilizatório. Ao se referir aos negros, esse espaço denominado “escola”, reconhecido pela sociedade como espaço privilegiado de “formação” dos indivíduos, discriminou e excluiu a população negra, ora através do trato ao subjugar-los como inferiores e incapazes, de forma desumana, ora através dos conteúdos destacados pela superioridade da cultura branca.

Assim, no que concerne ao processo civilizatório, tivemos dois polos distintos separando e hierarquizando os brancos dos negros: o branco como colonizador e o negro como o colonizado, tanto na escravidão quanto na pós-abolição. E, desse modo, construiu-se um pensamento hegemônico que norteou as concepções curriculares de educação em nosso país. Um currículo excludente que desvaloriza as contribuições oriundas da cultura africana, que discrimina os modos, os falares e a gestualidade própria dos negros descendentes de africanos no Brasil.

Para Moreira e Silva (1999, p.30), “isso transforma a tarefa de teorização curricular crítica em um esforço contínuo de identificação e análise das relações de poder envolvidas na educação e no currículo”. Ter essa noção implica reconhecer que é a partir de uma construção ou, a depender do

contexto, de uma reconstrução desse molde curricular, cristalizado e hegemônico, que se aplica a necessidade de reconfiguração desse currículo a partir das novas diretrizes curriculares, a exemplo das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Étnico-raciais⁸, que implica as seguintes orientações:

A obrigatoriedade de inclusão de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana nos currículos da Educação Básica trata-se de decisão política, com fortes repercussões pedagógicas, inclusive na formação de professores. Com esta medida, reconhece-se que, além de garantir vagas para negros nos bancos escolares, é preciso valorizar devidamente a história e cultura de seu povo, buscando reparar danos, que se repetem há cinco séculos, a sua identidade e a direitos seus. A relevância do estudo de temas decorrentes da história e cultura afro-brasileira e africana não se restringe à população negra, ao contrário dizem respeito a todos os brasileiros, uma vez que devem educar-se enquanto cidadãos atuantes no seio de uma sociedade multicultural e pluriétnica, capazes de construir uma nação democrática (BRASIL,2004, p.35).

Portanto, a Lei 10639/03 e as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnicorraciais são medidas a serem cumpridas na Educação Básica da rede pública de ensino. Assim, vejo como oportuno o contexto educacional desenvolver ações que envolvam a comunidade escolar e não escolar para: a diminuição do racismo; o enfretamento das diferentes situações que causam prejuízos para as relações entre negros e brancos e o reconhecimento das diferentes linguagens escolares subjacentes dando espaço para as culturas urbanas e locais que têm a escola como espaço de significação.

- **A Lei nº 11.769/08 e a 10639/03: Perspectivas para uma Pedagogia Intercultural**

A Lei nº 11.769 altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) — nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Com a alteração da LDB, a música passa a ser o único conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do ensino de artes na educação infantil, fundamental e médio. Ou seja, o planejamento pedagógico deve contemplar as demais áreas artísticas. Previu-se que até

⁸Ministério Da Educação, Secretaria De Educação Continuada, Alfabetização E Diversidade. Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.963/03, Brasília, 2005.

2011 uma nova política iria definir em quais séries da educação básica a música seria incluída e com qual frequência. Porém o que se observa uma lentidão na efetivação da mesma Lei.

O MEC recomenda que, além das noções básicas de música, dos cantos cívicos nacionais e dos sons de instrumentos de orquestra, os alunos aprendam cantos, ritmos, danças e sons de instrumentos regionais e folclóricos para, assim, conhecerem a diversidade cultural do Brasil⁹.

Desse modo, levando em conta a pedagogia intercultural, compreendo que o ensino deve se dar a partir do contexto musical da região na qual a escola está situada, não a partir de estruturas isoladas, o que implica conhecimento sobre a pluralidade musical que faz parte desse repertório local, prioritariamente, depois regional e tão logo um panorama da música universal.

A conjugação das duas medidas orientadas por Lei (10639/03; 11.769/08) provoca o enriquecimento, a interação, a troca e o conhecimento das diferentes culturas que circulam no ambiente escolar, nem sempre de forma pacífica. E a música através do ritmo tem sido presença cotidiana, principalmente depois que a tecnologia popularizou o acesso aos aparelhos celulares, o uso de fones de ouvido e das caixinhas de som. Seja dentro ou fora da escola, o contato com a música tem gerado uma infinidade de questionamentos. Portanto, a educação vive tempos de mudança, considerando as alterações da LDB e a revolução tecnológica. Chamo atenção para a recorrência da cultura acústica como característica marcante da juventude. De acordo com Lopes (2004, p.26),

Numa cultura acústica, a mente opera de outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns[...].

Desse modo, o acesso facilitado implica aproximar a cultura acústica de uma gama mais ampliada de sujeitos, tornando a escuta cada vez mais sensível e receptora de outras formas de aprendizado ao considerar a repetição a redundância. O pagode baiano, enquanto uma cultura de forte inserção local, é, sem dúvida uma cultura de repetição disseminada pela dança

⁹<http://www.leidireto.com.br>

e pelo ritmo entre a juventude soteropolitana. Assim, a escola não pode desqualificar o pagode como um discurso cultural.

Ainda sobre documentos legais que normalizam os conteúdos escolares, temos as Diretrizes Curriculares Nacionais, as Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnicorraciais e os PCN'S que precisam ser referenciados como importantes instrumentos na articulação das novas propostas de Lei. Faço uso do seguinte orientação do PCN:

- I- A Estética e Sensibilidade, que deverá substituir a da repetição e padronização, estimulando a criatividade, o espírito inventivo, a curiosidade pelo inusitado e a afetividade, bem como facilitar a constituição de identidades capazes de suportar a inquietação, conviver com o incerto e o imprevisível, acolher e conviver com a diversidade, valorizar a qualidade, a delicadeza, a sutileza, as formas lúdicas e alegóricas de conhecer o mundo e fazer do lazer, da sexualidade e da imaginação um exercício de liberdade responsável (PCN, p.113).

Elaboro, portanto, com mais consistência, um caminho estratégico para propor um currículo que compreenda a realidade social e cultural desse território de identidade majoritariamente negro, e como a musicalidade negra, através do ritmo denominado pagode baiano, pode vir a contribuir para que os estudantes sintam-se estimulados a expressarem os sentimentos que esse gênero suscita expressões, essas por meio de gestos, movimentos corporais, e *performance*; e denotam da ludicidade e sexualidade, promovendo uma ambiência escolar mais diversa e flexível do ponto de vista da produção musical contemporânea, além da possibilidade concreta de intermediação crítica sobre as ideologias presentes nos discursos culturais.

Certamente, a inclusão desse discurso cultural não irá abarcar a totalidade dos estudantes: é fato que esse ritmo musical é repudiado por muitos jovens e adultos; ainda assim, opto pela inclusão no currículo escolar dada a sua particularidade narrativa de expressão das camadas negras e pobres.

Essa escolha acontece não por acaso, mas é resultado de uma trajetória acadêmica que me permitiu, através das experiências no campo profissional, identificar a necessidade de investir num outro modelo de educação que possa contemplar novas abordagens teóricas e metodológicas capazes de recriar o

ambiente escolar a partir de novos formatos de aprendizagens que envolvam os estudantes numa atmosfera lúdica e afirmativa, representativa do seu cotidiano, interativa do ponto de vista do conhecimento e das novas tecnologias, incluindo as práticas esportivas e corporais.

O contexto educacional atual deve ser auxiliado, além dos materiais didáticos, pelos recursos áudios-visuais e performáticos. Aproximar o universo escolar proposto da realidade efetiva em que vivem seus atores principais é abrir janelas para a criatividade, para o interesse, para o movimento e para as dinâmicas relacionais entre educadores e educandos, sem falar nas várias possibilidades que essas janelas estabelecem através do melhor convívio entre a escola e a comunidade ao conceberem um interesse mútuo.

A escola que se predispõe às inovações educacionais aponta para um entendimento renovado, não apenas no que diz respeito à inclusão de novas tecnologias e recursos materiais, mas às práticas educativas; não somente para os estudantes regularmente matriculados, mas sim, para todos, numa relação de “dom e contra-dom”: *se queremos ajudar alguém, é necessário ter algo como contrapartida. Dom sem contra-dom, além de perversão, é uma forma de vontade, dominação e de arrogância*¹⁰.

É essa escola que pretendemos: um espaço cuja concepção integre a cultura, o currículo, a família, a comunidade, as gerações, os gestores, professores, funcionários e todos os excluídos da terra¹¹, tangenciados por uma pedagogia interdisciplinar/intercultural. Considerando que a minha atuação se concentra no campo da Educação Física, mais especificadamente no âmbito das práticas corporais, tenho buscado a partir da interdisciplinaridade desenvolver uma linha de trabalho pedagógico que se relacione com outras disciplinas curriculares, a título de contribuir umas com as outras, convergindo, complementando, expandindo o conhecimento, para que o aluno perceba a integração dos conteúdos numa perspectiva menos linear e mais criativa. É desse modo que venho trilhando nos espaços de formação, dando para a Educação Física o seu real valor nos processos educativos.

¹⁰Fragmento de uma exposição do professor Acácio Almeida Santos convidado para ministrar curso de estudos avançados em África no Centro de Estudos dos Povos Afro-Índio-Americanos-Cepaia em 2009.

¹¹Definição de Franz Fanon retirada do livro “Os Condenados da Terra” (2006) para designar todos os sujeitos historicamente excluídos.

Ao direcionar os conteúdos das práticas corporais da educação física para pensar a educação das relações étnico-raciais, eu recorro à interculturalidade como pedagogia promotora da descolonização do conhecimento, ou seja, quero afirmar que tanto o encontro quanto o confronto entre culturas são necessários para a reelaboração de outras metodologias para o ensino e a aprendizagem. A educação intercultural, segundo Souza; Fleuri (2003, p. 73) “ultrapassa a perspectiva multicultural, à medida que não só reconhece o valor intrínseco de cada cultura e defende o respeito recíproco entre diferentes grupos identitários”. Essa proposição de certo modo alcança não apenas os grupos étnicos discriminados, o diálogo entre culturas propõe que haja conhecimento, respeito, afeto e necessidade de reconhecer como parte desse universo.

Giroux (1998, p.94) corrobora esse pensamento ao dizer:

Nesta perspectiva, tanto a construção do conhecimento curricular quanto a pedagogia fornecem um espaço narrativo para compreensão e a análise crítica de múltiplas histórias, experiências e culturas.

Desse modo, os Estudos Culturais contribuíram substancialmente para a crítica ao currículo definindo para a cultura um lugar de destaque no currículo oficial de educação. Não há cultura sem um povo, e o lugar dessas culturas, nesse contexto, deve ser a escola. Os Estudos Culturais promovem a crítica necessária ao currículo desestabilizando o que antes era definido como padrão de educação, propondo outro olhar para a cultura popular. Portanto, a partir da crítica aos conteúdos hegemônicos que postularam os currículos de educação, os teóricos da pedagogia crítica abrem outras janelas para o conhecimento, respeitando a diversidade, promovendo equidades.

Seguindo essa linha teórica, reconhecer a musicalidade negra como um complemento curricular com forte penetração cultural advinda das sociabilidades juvenis consiste em conflitar as barreiras que permeiam o pensamento intelectual, ou seja, os racionalismos e conservadorismos, que normalmente são tomados como parâmetros curriculares da educação. Tomo o pagode baiano como representação cultural de uma categoria expressiva no âmbito escolar público - a juventude negra- para compreender essa relação entre o espaço escolar e o ritmo musical performático, o qual é desqualificado,

enquanto música pela elite intelectual formada nos moldes classicistas dominantes, mas que, para essa juventude negra, fala e toca em seus corpos.

Diante disso, recorro às culturas populares como formas de produção de conhecimento, tradutoras da realidade formativa daqueles excluídos dos processos civilizatórios eurocêntricos. Giroux (2003), nesse sentido, leva-nos a considerar novos espaços de reflexão prática/pedagógica, concebendo o corpo como espaço de reflexão discursiva de “gênero, raça e educação”.

Contabilizamos no presente das sociedades Pós-Coloniais¹² uma infinidade de prejuízos, sejam de ordem moral, social, econômica e cultural, oriundos e consequentes da experiência colonial. No Brasil, a discriminação racial é a condição, se não a mais danosa, certamente a mais cruel, dadas as sutilezas de suas práticas.

Estaríamos sujeitos ao desconhecimento das ideologias responsáveis por tais condições, não fossem as lutas travadas entre colonizados e colonizadores, se não tivesse sido derramado tanto sangue e vitimadas tantas vidas em nome da liberdade que hoje temos, inclusive com a oportunidade de sabê-la e reinterpretá-la sob a ótica dos Estudos Culturais, que contribuem para desvelar a História e Cultura Africana. Desse modo, Mattos (2003, p. 233) assegura que

Está claro que estas concepções e inovações temáticas e teórico-metodológicas cumpriram um papel decisivo, no sentido de nos orientar a pensar a escravidão e os próprios escravos para além de sua mera posição na estrutura produtiva.

Bhabha (1998) assegura que a pedagogia é mais que uma simples transmissão do conhecimento recebido, “ela pressupõe que os estudantes sejam movidos por suas paixões e motivados, em parte, pelos investimentos afetivos que trazem para o processo de aprendizagem” (apud GIROUX, 2003, p.114). Trilhando sob a luz desses autores é que identificamos, no discurso cultural originado pela musicalidade negra diaspórica, uma possibilidade curricular com afinidades interessantes em relação a essa categoria estudantil

¹² Para Homi Bhabha (1998, p.239), “as perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das minorias dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos de modernidade que tentam dar uma normalidade hegemônica ao desenvolvimento e as histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos”.

de Salvador, que no ambiente escolar não encontra reciprocidade daquilo que consome como cultura fora da escola, provocando, assim, uma fissura subjetiva entre a escola e seus estudantes, interferindo sobremaneira nos processos educativos.

Ora, se estou tratando de currículo escolar, estou pensando como pedagogicamente o pagode pode ser tematizado, ou seja, o quê dessa manifestação pode ser refletida nos processos de escolarização. Atrelar a música ao ensino e aprendizagem, além de prazeroso para uma parcela significativa dos educandos, não desconsidera a complexidade de prováveis reações contraditórias acerca da inserção de estratégias pedagógicas descolonizadas que colocam em pé de igualdade conhecimentos das culturas subalternas. Certamente, pode ser também um meio para desencadear o debate e a reflexão sobre diferentes temas – alguns de difícil abordagem didática por parte dos professores, como a homofobia, o machismo, as drogas e o próprio racismo.

E em se tratando de orientação a partir das diretrizes curriculares, tive também de, efetivamente, adentrar no campo das relações étnico-raciais, o qual tem merecido destaque por todos aqueles comprometidos com a qualidade da educação básica. Assim, é oportuna a contribuição dos Estudos Culturais, cuja proposta teórica amplia as dimensões sobre o currículo, objetivando a desconstrução das bases em que o mesmo foi alicerçado. Em tempos de transformações sociais, deslocamentos de identidades e inovação tecnológica, entre outros fenômenos da contemporaneidade, os Estudos Culturais convidam os formadores e os intelectuais a um novo desafio, qual seja: promover a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira a um patamar privilegiado na educação brasileira.

Desse modo, a inter-relação dos Estudos Culturais e das pedagogias interdisciplinar e intercultural acontece nesse contexto de proposição para uma educação das relações étnico-raciais que garanta a obrigatoriedade dos conteúdos sobre a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira (Lei 10.639/03). Portanto, adotei esses aportes teóricos e metodológicos como desconstrutores

de uma educação que desconsiderou, entre outros, o significado das culturas africanas.

Desenvolver um estudo sobre o campo da música e a influência histórica da música negra é novo em minha trajetória de pesquisas; portanto, para buscar nessa influência histórica, rítmica e simbólica uma conexão com os currículos de educação na diáspora, foi necessário elaborar o que Mattos (2001,p.388) define conceitualmente como:

O “sublime”, ou seja, a dimensão redentora da dor ou a capacidade criativa que as populações negras tinham, na escravidão, e têm, ainda hoje, de transformar a experiência da exclusão social, da opressão, do preconceito e da discriminação racial, em substrato cultural-existencial vivido, e voltado para a afirmação positiva e celebração da vida, principalmente da inventividade nas formas de expressão criativas, como a música [...].

Nesse sentido, é que fiz a escolha por associar o trabalho de pesquisa que não é tarefa fácil, a um objeto cujo interesse me motiva corporalmente. Achei por bem transitar nesse universo de normas e métodos científicos, inspirada pelo ritmo do pagode e da poética da diversidade, objetivando sem riscos o que desse pagode interessa para a escola. Daí, optei pela perspectiva educativa do pagode em vez de enveredar unicamente pela discussão identitária, mas como possibilidade de interpretação para a Lei 10639/03.

Compreendo que, ao adentrar nesse debate, necessariamente tenho a questão de gênero a ser refletida; afinal, temos no pagode baiano, entre os ritmos atuais, alguns que enfatizam de forma hostil e depreciativa a figura da mulher. Destaco que não farei coro ao projeto de Lei da deputada Luisa Maia, do PT-BA, que sugere ao governo baiano a não contratação dos grupos de pagode cujas músicas desrespeitam a figura feminina e atentam contra a dignidade da mulher. Seria o esperado; mas estou fazendo o esforço de transcender inclusive a minha crítica, descolonizando minhas ideias, para compreender esse universo juvenil de exposição do corpo, utilização das imagens e vínculos identitários com determinados gêneros musicais que invadem a cena do cotidiano local. E as mulheres, ao passo que se conscientizam da sua representação prefigurada nas letras de pagode, poderão ressignificar esse apelo ou não, ou fazer uso dessa linguagem para posicionamentos mais críticos.

Da mesma forma, oportunizei a fala dos estudantes sobre a sua realidade social, econômica e cultural e analisei em que medida o pagode, como uma linguagem performática¹³, descreve o universo de uma população cujo cotidiano é um sobe e desce de experiências de dor e alegria. A partir disso, torna-se indispensável tomar esses aspectos e a produção musical que permeia essa juventude para pensá-la como um elemento de aprendizagem cultural, histórica, social e crítica. É exatamente essa reflexão que constitui a presente pesquisa.

¹³Adoto o conceito de *Performance* para desenvolver a ideia que norteia essa pesquisa. Ele será mais à frente aprofundado, considerando também o argumento de Rogher Abrahams (apud CARSLON, 2009, p. 26,) que “a *performance* é um meio de persuasão por meio da produção de prazer.”

1 O LUGAR DO MÉTODO

Certamente, tive de ajustar o compasso. Um pagode não nasce pronto e um bom ritmo requer muitos ensaios, afinações, repetições, e variações até se chegar ao ápice da sonoridade desejada. Nem sempre as experiências que adquirimos em determinadas situações poderão ser dadas como caminhos de acertos.

No caso dessa pesquisa me refiro, especialmente, ao pagode baiano, que envolve não só letras de música, mas ritmos, vozes, sons, imagens, *performances* corporais, remetendo-nos a histórias, resistências, críticas, memórias e dinâmicas relacionais próprias.

Para me ajustar à harmonia do método mais adequado para este estudo, propus lançar mão daquele que já venho manuseando. Trata-se da Multirreferencialidade (MACEDO, 2004), que me permitiu aproximar os sujeitos da pesquisa às minhas expectativas investigativas, exatamente pela clara oposição as racionalidades simplificadoras, unificantes e redutoras. Desde o princípio venho esclarecendo sobre a apropriação teórica, mesclando referenciais sensíveis as formas de conhecimentos subalternos, o que não inviabiliza o marco teórico dos Estudos Culturais, mas legitima uma abertura à pluralidade de referências, às alteridades e às contradições orientadas pela Multirreferencialidade.

Lanço mão da técnica Bricolagem, a partir do momento em que minhas fontes se mesclam entre letras de músicas, fatos da atualidade, Leis e documentos. A partir da pedagogia interdisciplinar, posso identificar na Bricolagem a pertinência da inter-relação de conhecimento de outras áreas para melhor interpretação dos dados coletados. “A bricolagem, não apenas *tolera* a diferença, mas a cultiva como uma centelha à criatividade do pesquisador” (KINCHELOE, 2007, p.95). Assim, enveredo nesse tear complexo do método, percebendo que o uso de diferentes instrumentos me conduz a uma harmonia rítmica/compassada e não-convencional, assim como o objeto em questão. Para uma leitura mais leve, faço uso de imagens como recurso ilustrativo, identificando os atores da pesquisa, suas estéticas e *performances*.

Diante disso, minhas categorias principais foram currículo, escola, música, corpo, cultura, juventude, gênero, raça e sexualidade. Para os professores, foram definidas as seguintes categorizações: formação, bairro em que trabalham, tempo de magistério, e relação com a Lei 10639/03 e o pagode.

1.1 LÓCUS DA PESQUISA

O trabalho de campo se deu com estudantes de escolas públicas e outros espaços formativos localizados em Salvador: Colégio Hamilton Lopes (Calçada); Colégio Landulfo Alves (Calçada); Colégio Luis Tarquinio (Boa Viagem); Colégio Rômulo Almeida (Marback-Boca do Rio) e outras instituições escolares reunidas enquanto grupo participante de um curso de formação técnica no Cepaia (Centro de Estudos dos Povos Afro Índio Americanos) definidos preliminarmente pelo fácil acesso e porque agregam o perfil dos depoentes para essa investigação.

A escolha do Colégio Estadual Hamilton Lopes se deu por se tratar-se de um conglomerado escolar constituído de dois colégios (O próprio Colégio Hamilton Lopes e o Colégio Landulfo Alves), que oferecem o ensino médio pela rede estadual os quais estão abrigados em um complexo doado pela Petrobrás. É um espaço considerado de grande porte; no entanto, não acontecem atividades culturais sistematizadas, atividades esportivas e de lazer extra-curriculares para os estudantes, a não ser aquelas praticadas no âmbito das disciplinas. Considerei esses dois espaços significativos para o desenvolvimento da pesquisa.

O Colégio Luis Tarquinio (Ribeira), uma escola pública de porte médio, que durante a pesquisa foi muito receptiva, e foi escolhida devido à relação de proximidade com uma professora do quadro, o que certamente favoreceu a aplicação dos questionários e o interesse dos estudantes pela pesquisa.

O Colégio Rômulo Almeida (Marback) figura como uma escola que tem no seu cotidiano a inclinação para as atividades musicais, esportivas e recreativas sendo, portanto, um *lócus* interessante para essa investigação.

As outras instituições escolares são representadas por estudantes que participaram de um projeto com estudantes negros do ensino médio que acontece no Pelourinho. Dada a conjuntura favorável e o fácil acesso a esses

jovens de diferentes escolas públicas de Salvador, foi possível agregá-los na pesquisa, contribuindo significativamente para a aplicação do questionário e do grupo focal. Fazem parte desse grupo o Colégio Estadual Landufho Alves, Colégio Estadual Duque de Caxias, Colégio Estadual Manoel Novaes, Colégio Estadual Severino Vieira, Colégio ICEA e Escola Técnica Estadual Navarro de Brito.

O repertório flui melhor quando a cadência de ritmos tem uma marcação determinante. Assim, optei por alguns instrumentos que viabilizaram a coleta de dados seguindo essa perspectiva ritmada por outros métodos de pesquisa que não os tradicionais. A Bricolagem, nesse caso, é a inspiração analítica que me deixa livre e permite afinação entre os grupos focais, entrevistas, questionários, documentos, depoimentos e Internet (redes sociais).

Segundo Kincheloe (ibidem, p.30): “A bricolagem se dedica a uma forma de rigor que dialoga com inúmeros modos de produção de sentido e de conhecimento, que têm origem em diversos locais sociais”.

Optei pelos seguintes instrumentos de pesquisa: questionário, grupo focal, as letras, entrevista semi-estruturada, Internet e *Facebook*.

1.2 QUESTIONÁRIO

Definido o *lócus* da pesquisa, levei para os estudantes o questionário fechado para, através deste, iniciar o caminho de pesquisa com a finalidade específica de testar as impressões sobre como é visto o pagode baiano por esses estudantes; o que eles identificam no pagode além do ritmo; se eles percebem que existe uma crítica dos professores ou da própria escola sobre o pagode; além de mostrar quem são nossos pesquisados: o questionário diz onde moram, idade e se gostam da escola, variáveis importantes considerando a população amostra e as práticas culturais próprias. Segundo Gatti (2004, p.11).

O questionário fechado e estruturado é um importante instrumento de coleta de dados e a estatística é responsável pela análise dos dados, estabelecendo relações entre o modelo teórico adotado e os dados observados na realidade.

Reconhecendo no questionário um método eficiente para o trato entre as variáveis destacadas para esse estudo, procurei detalhar o instrumento aproximando sempre que possível a linguagem e a escrita das questões da realidade da população amostra. Adotados os conceitos principais: escola, raça, gênero e música, e as variáveis: preferências musicais; condição social, econômica, cultural e lazer, as mesmas foram utilizadas como questões norteadoras para indagar o grupo-alvo. Destaco que foi tomada uma decisão preliminar quanto ao método de coleta de dados: não seria descartado nenhum questionário respondido, foi definida uma margem de erro de 1% a 3 % para mais ou para menos para cada resposta; em determinadas questões o percentual é relativo a 100% para cada resposta; os dados computados correspondem à amostra representativa dessa população. Com isso, foi possível determinar o nível de mensuração dos dados, oportunizando análises quantitativas mais flexíveis.

“O questionário é um instrumento de investigação interessante, que visa a recolher informações baseando-se, geralmente, na seleção de um grupo representativo da população em estudo” (GATTI, 2004, pág.13). Já o tinha utilizado em pesquisa anterior, pois identifiquei no questionário um caminho de investigação de fácil aplicabilidade, por me permitir utilizar questões de múltipla escolha e, conseqüentemente, meu universo de pesquisa se amplia. Pensando no público alvo (jovens: homens e mulheres do ensino médio e faixa etária entre 15 e 25 anos de baixa renda) estruturei o formato do questionário enquadrando as questões por dimensão (dados pessoais, interesses musicais, interesses escolares), a fim de facilitar a leitura e o seu preenchimento.

O grupo alvo, como já se sabe, é formado por estudantes de escolas públicas de Salvador do nível médio; são também atores dessa investigação os professores da rede pública. O uso do questionário, inicialmente, teve um caráter específico de pré-teste, tendo função exploratória junto ao grupo alvo. A partir dos resultados do questionário, foi elaborado o roteiro de questões para a realização dos grupos focais que resultaram em outras variáveis e análises interdependentes. Da mesma forma, essa atividade de pesquisa contribuiu para a estruturação das perguntas a serem indagadas aos professores e aos cantores de pagode.

O uso estratégico dos questionários auto-administrado foi para minimizar equívocos nas respostas. O instrumento foi elaborado levando em consideração os conceitos centrais da pesquisa e a necessidade de uma linguagem clara. Além disso, o questionário foi estruturado em questões de múltipla escolha que se encontravam agrupadas para facilitar o raciocínio dos estudantes. O tempo médio necessário para responder ao instrumento também foi considerado quando de sua elaboração sendo previstos 20 minutos, pois não seria interessante que os estudantes, durante o procedimento diminuíssem o interesse ou até mesmo desistissem de respondê-lo.

O questionário, desse modo, possibilitou análises quantitativas importantes inclusive para definir o roteiro do grupo focal. Os dados coletados foram tabulados utilizando, para isso, o Banco de Dados do site do Grupo Firmina¹⁴.

1.3 GRUPO FOCAL

No caso do grupo focal, percebi que esse público classificado por “juventude” apresenta disponibilidade para dispor do uso de sua imagem e das informações coletadas. Os jovens demonstraram euforia ao serem convidados para fazer parte de um estudo que requereu o uso de suas imagens.

Segundo Barbour (2009), o uso de grupos focais se tornou uma importante abordagem nas pesquisas qualitativas em diferentes áreas. Outras características do grupo focal são: o estímulo ativo à interação do grupo ao qual está relacionado, obviamente conduzindo a discussão do grupo focal e garantindo que os participantes conversem entre si, em vez de somente interagirem com o pesquisador ou “moderador”.

Certamente, o moderador deve garantir as discussões, interpretar mensagens e incentivar a interação, ou seja, foi no papel de moderadora que eu pude atuar de forma mais interativa, utilizando inclusive a linguagem comum

¹⁴O site do Grupo Firmina está hospedado nos servidores da KingHost (<http://www.kinghost.com.br>) com plataforma windows. Para construção do site e do sistema de cadastro (questionário e de artigos) foi utilizada a linguagem C# (ASP.NET) no framework 3.5 da Microsoft. O banco de dados utilizado é o MySql 5.1. O sistema acessa o banco com a utilização do framework nhibernate<www.grupofirmina.com.br>

entre os jovens pesquisados. Destaco aqui que a oralidade associada à linguagem corporal é o que mais tem me auxiliado empiricamente.

O uso do grupo focal para esse estudo considerou uma característica importante que se trata da escolha de um grupo homogêneo, cujo contexto seja compartilhado. Neste caso, esses jovens de maioria negra, mesmo que não curtam o gênero musical, têm o mesmo como parte do seu universo de relações cotidianas. No caso do pagode, temos imbricadas questões éticas, como o uso abusivo da representação feminina, e étnicas por se tratar de um conjunto de manifestações da cultura negra. Para o primeiro focal, selecionei estudantes das escolas cujas localidades são próximas umas das outras, como os Colégios Hamilton Lopes, Landufho Alves e Luis Tarquínio, todas na cidade baixa de Salvador. Desse modo, pude criar uma logística para desenvolver o trabalho em único dia no Colégio Hamilton Alves que dispõe de espaço reservado e apropriado para a gravação do focal.

O meu interesse pelo trabalho com grupo focal como técnica de construção e de coleta de dados se deu na medida em que reconheço o impacto dos recursos tecnológicos sobre o grupo-alvo. Considerando a experiência vivenciada com estudantes cotistas egressos da Universidade do Estado da Bahia que relataram suas trajetórias acadêmicas através de depoimentos gravados coletivamente, seguindo um roteiro prévio, posso afirmar que o emprego desta técnica experimentada é um recurso facilitador, pelas suas características de registro e pela possibilidade da escuta sensível. A seleção de estudantes para participarem desse grupo focal gerou enorme expectativa no interior das salas de aula das escolas selecionadas: ao serem informados do que se tratava o convite, crescia o número de voluntários para participar. O grupo focal captou imagens e movimentos corporais expressivos que o questionário, por si só, não seria capaz de contemplar, o que comprometeria minhas análises. O roteiro de perguntas para os estudantes também foi elaborado a partir das questões centrais da pesquisa, que davam abertura para o debate suscitando novas questões de interesse da investigação, além de seguir alguns direcionamentos apontados nos resultados dos questionários.

Houve uma intencionalidade para que durante a gravação do grupo focal meninos e meninas opinassem com liberdade sobre o pagode. Segundo Callaghan (2005),

Os grupos focais podem dar aos participantes a oportunidade de simultaneamente administrarem suas identidades individuais e fazerem uma representação coletiva para o pesquisador, conseqüentemente provendo *insights* valiosos da construção de significados e dos impactos na ação (Apud BARBOUR, 2009, p. 65).

A escuta sensível e o espaço de fala foram as principais estratégias para garantir a espontaneidade dos estudantes. Destaco que a “Reflexividade¹⁵”, a espontaneidade, a linguagem utilizada e a corporeidade de alguém que reconhece o corpo como produtor de um discurso foram, sem dúvida, intermediações necessárias, criadoras de uma atmosfera lúdica entre a pesquisadora e seus entrevistados. Isso foi extremamente importante nesses processos de aproximação com os estudantes como a construção da logística junto a eles e a coleta de dados

Foram realizados dois momentos de gravação: o primeiro com um grupo de 16 estudantes (10 homens e 06 mulheres) da mesma faixa etária, que gostam e que não gostam de pagode. Esse grupo focal contou com jovens de 03 colégios: o Colégio Hamilton Lopes, o Colégio Landulfo Alves e o Luis Tarquínio. O segundo momento, contou o apoio do Centro de Estudos dos Povos Afro-Índio-Americanos (Cepaia), unidade da UNEB no Pelourinho, que atua com projetos voltados para a formação e capacitação de jovens de baixa renda. Em articulação com a coordenação do Projeto Nextel, foi possível realizar o grupo focal com 18 estudantes (dez mulheres e oito homens) oriundos de diferentes bairros e escolas públicas nesse caso o Colégio Estadual Landulfo Alves, Colégio Estadual Duque de Caxias, Colégio Estadual Manoel Novaes, Colégio Estadual Severino Vieira, Colégio ICEA e Escola Técnica Estadual Navarro de Brito. Este segundo grupo focal foi mais extenso em horas de gravação, dada a particularidade do grupo ter na composição um grupo de mulheres cujas posturas se mostraram mais combativas ao posicionamento de alguns homens do grupo. Interessada em como as mulheres e também os homens refletem sobre o ritmo e as letras das músicas

¹⁵ Reflexividade: “A personalidade do pesquisador causa impacto na forma e no conteúdo dos dados eliciados de grupos focais” (BARBOUR, 2009, p.76).

do pagode, as mesmas foram entrelaçadas no roteiro do grupo focal, de onde acredito ser possível extrair as descrições sobre as representações de gênero no pagode, as formas de sociabilidades, a aderência à cultura negra associada às perspectivas Pós-Coloniais. Portanto, para essa etapa da pesquisa a amostragem consistiu de dois grupos focais, advindos de realidades e contextos semelhantes, de faixa etária variada e diferentes segmentos etnicorraciais e religiosos.

Reconheço que as fontes são múltiplas, algumas convergentes outras divergentes do ponto de vista do objeto investigado, daí o interesse em escutar aos sujeitos sensivelmente.

1.4 ENTREVISTAS

As entrevistas também fizeram parte do conjunto de procedimentos metodológicos que me permitiram o acesso às escolas e perceber outras reações por parte dos estudantes. Para tanto foi necessária a contribuição de duas pessoas, um estudante e outra pesquisadora, que também é do Grupo Firmina. Com esse apoio pudemos entrevistar 24 estudantes (14 mulheres e 11 homens), com um roteiro que continha 11 perguntas. De acordo com Delgado (2006, p.26)

Os roteiros das entrevistas devem conter a síntese das questões levantadas durante a pesquisa em fontes bibliográficas, em fontes primárias e nas informações recolhidas no primeiro contato com o futuro entrevistado. Constitui instrumento fundamental das atividades subsequentes, além de sistematizar informações, articulando-as com os problemas e questões que motivaram a pesquisa.

Fiz uso de depoimentos para compreender diferentes significados do pagode de representações significativas para a pesquisa, nesse caso, os professores. Ressalto que foi operacionalizado o acesso à Internet nas suas mais variadas possibilidades, a fim de viabilizar o encontro com fontes importantes para a pesquisa, bem como aplicar a entrevista aos professores da Educação Básica entendendo que o uso dessa tecnologia junto à educação tem sido bastante recorrente. Também cabe destacar que esse meio virtual facilitou a ampliação do número de professores participantes, totalizando 26

(16 mulheres e 10 homens) de escolas do ensino médio de Salvador. As redes sociais também se fizeram necessárias para a interlocução, consultas aos sites das bandas e trocas com os participantes de um modo em geral.

1.5 BANDAS DE PAGODE

No decorrer dessa trajetória de pesquisa, destaquei alguns grupos e artistas que figuravam no cenário da música popular conhecida como pagode baiano que deram início à popularização desse gênero. Sem a pretensão de aprofundar o método de análise do discurso, busquei fazer uma leitura analítica de algumas letras de pagode, com o intuito muito mais dialógico do que crítico.

Ao decidir por esse campo de pesquisa, considero que há uma preferência pelas bandas musicais de pagode baiano surgidas a partir da década de 1990. Procurei dentre os grupos de pagode selecionar para esse estudo apenas os grupos de formação cuja origem seja nas periferias de Salvador e que sejam bandas cujo apelo tenha me remetido a identificá-las no contexto com forte expressividade junto à população jovem.

Assim, não estou trabalhando com a grande maioria, e sim com as representações do pagode cuja visibilidade teve maior amplitude nos meios musicais com características específicas, como: as letras, a irreverência, a politização e a expressão performática. De fato, fiz a opção por grupos de pagode que reiterassem as expectativas de pesquisa apontando para uma das características já mencionadas, e cheguei às bandas: Gera Samba/É o Tchan; Harmonia do Samba; Fantasmão/*Edycit*; Parangolé; *Saiddy Bamba* e *Black Style*.

Desenvolvi essa investigação entrelaçando as perspectivas narrativas e performáticas elaboradas pelo pagode com autores destacados pelas suas produções relacionadas a esse tema de pesquisa e aos novos referenciais teóricos propostos pelos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Cabe destacar que esses grupos são representações de arranjos coletivos construídos em solos de periferia, com trajetórias semelhantes de exclusão e discriminação, dada a sua condição de classe e de raça.

Ressalto que esses caminhos por mim já percorridos apresentaram alguns percalços no contexto da pesquisa: a classificação dos participantes

como determinado grupo social é mais complicada - afinal, não são todos adultos-, daí a minha opção por denominá-los de “jovens”, termo que compreende uma geração socialmente representada. Outro fator que diferencia essa pesquisa é o objeto de investigação, nesse caso o pagode, que é por si mesmo complexo, mediante as diferentes rotulações negativas empregadas a essa vertente musical. Daí, fazer essa coleta de dados no ambiente escolar, sem dúvida, foi um processo um pouco mais difícil.

Tenho certeza de que as dificuldades me serviram como estímulo para um maior empenho nessa ação, e para acreditar que, de fato, estava diante de um fenômeno que as escolas não viam como de interesse educativo. Além desses aspectos descritos, pude perceber que nem sempre os métodos de pesquisa dão conta dos processos de construção de outras variáveis surgidas no contexto da aplicação dos instrumentos de coleta. Corroboram com esse raciocínio as autoras Olegário; Hillesheim (2011, p.22)

De que forma escolhemos os fios que se encarregarão de tecer a pesquisa? Que perguntas importam hoje fazer à educação? Como elaborar perguntas que interessam para a Academia? Que efeitos têm para a educação aquilo que investigo? Escrevemos para manter as práticas discursivas dominantes ou tentamos, por meio do ensaio, encontrar rachaduras nas quais se aposta na multiplicidade, possibilitando outros modos de olhar, sentir e viver?

Considero que essa pesquisa acontece num contexto de demarcação política, pois, enquanto educadora e pesquisadora de temas voltados para as populações negras encontro nos meios acadêmicos certas resistências que invariavelmente estão implicadas nas minhas condições de gênero, classe, raça e epistemologia. Assim nesse campo discursivo, não vejo por que seguir hierarquias científicas que não atenda às expectativas do referido objeto. Se ousar essa quebra requer enveredar por labirintos, creio ser esse o meu desafio, entrar e achar a saída. A autora Sandra Corazza (2002, p.120) contribui dizendo,

Os labirintos *pós* só podem ser formados por antidisciplinas, contradisciplinas, pós-disciplinas, desde que o conhecimento *pós* –moderno não é mais disciplinar e, sim temático- os temas funcionam como galerias, por onde transitam os saberes.

Certamente adotei referenciais metodológicos mais próximos dos Estudos Culturais que pudessem dar conta de investigar o fenômeno que me dispus a compreender. Nesse sentido, a Multirreferencialidade como um método mais abrangente do ponto de vista da utilização de diferentes instrumentos de coleta, é a *priori*, para o universo desta pesquisa científica, uma referência interessante. Destaco que ao mesmo tempo em que percorri caminhos conhecidos, fui percebendo que surgiam novos obstáculos e dificuldades a serem superadas.

Esses caminhos de que falo são os tais enquadramentos necessários para a investigação do fenômeno denominado “pagode”. O contexto implica a necessidade de percepção e sensibilidade do/apesquisador/a para os contextos em que surgem novos elementos flagrantes de observação e análise, de onde decorre a necessidade de um outro olhar para esses objetos. À luz dessa reflexão, o autor Larroza (2002, p.21) diz: “não pensamos como pensamos, mas com palavras; não pensamos a partir de uma suposta genialidade advinda da inteligência superior, mas a partir das nossas palavras”.

1.6 PERFIL DOS SUJEITOS

É necessário fazer um destaque sobre que juventude é essa a que estou me referindo, mesmo sendo uma categoria geracional, posto que a juventude negra da cidade do Salvador tem um modo de “ser” e “estar” bastante particular do ponto de vista estético e corporal. Homens e mulheres, nessa etapa de vida não estão distantes de tudo que envolve o mundo do consumo, seja ele tecnológico, visual, material ou cultural. Esteticamente falando, observo a relação que tem essa juventude com o próprio corpo, quando se nota um certo despojamento, que não se restringe ao uso de poucas roupas.

Os homens, na sua grande maioria, são magros, com músculos definidos e uma cintura pélvica aprofundada, normalmente à mostra por suas bermudas (tipo surfista) bem abaixo da linha do quadril, sem camisa, e de chinelos. E se encontram nas ruas, em localidades próximas aos seus domicílios ou na praia. Os cabelos também chamam a atenção: não é raro encontrar jovens negros com os cabelos descoloridos e cortes de cabelos em formas geométricas; outros buscam nas formas de alizamento a possibilidade

de usarem os cabelos tipo moicano e, certamente, há àqueles que adotaram os *dread's*(cachos estilo rastafári) e trancinhas para compor um visual mais étnico/híbrido .



Quadro 1- Estéticas masculinas e femininas (Fonte: acervo pessoal)

As mulheres também esbanjam variedades em seus *looks*, ora estão de tranças, ora usam *megahair*, sem falar da chapinha (cabelo liso, sem ondas) que entrou com toda força no universo dos penteados contemporâneos, seja para as negras ou não. Vestidas em roupas de baixo custo de malha, na maioria das vezes, ou shorts jeans bem curtos, deixam à mostra suas curvas, e delineamentos corporais, sejam elas magras ou gordas. Não é possível avaliar se há algum tipo de descontentamento vivenciado pelas mesmas devido a suas formas, dada a linguagem corporal expressa em movimentos rápidos e sinuosos de andar.

A cultura do consumo da moda é uma realidade no âmbito das periferias. Dadas as devidas proporções sócio-econômicas, os jovens são fortemente influenciados pela mídia a adquirirem, a terem, e serem. Segundo Jean Baudrillard (2008), “você é o que você tem”. Assim, eu descrevo a juventude negra de Salvador como um grupo social que convive com a falta de emprego, com a pobreza e em condições desprezíveis pelo estado; porém uma parcela desses jovens possui uma capacidade ímpar de tentar driblar esse cotidiano, seja no mercado informal, nos bicos, fazendo renda com muita criatividade. Ainda que às margens, são atores com forte presença no campo social e cultural. Para Featherstone (1991, p.170;178),

A imagem do corpo belo abertamente sexual [...], enfatiza a importância da aparência e do look.[...] A percepção do corpo na cultura é dominado por um vasto arsenal de imagens visuais. De fato, a lógica interna da cultura de consumo depende do cultivo de um apetite insaciável para o consumo de imagens.

Atento Gilroy em “Entre Campos” reflete essa corporificação nos levando a compreender o corpo nesse contexto de consumo no qual, para o sujeito ser incluído, ele deve fornecer provas, sejam elas culturais, sociais e financeiras. É no corpo que se materializa o “lugar” desse sujeito. O autor diz que “o que, em termos culturais é necessário para pertencer, e melhor ainda, o que é necessário para ser reconhecido como pertencente, começa a parecer muito incerto”(2007, p.44).

Assim, não é surpresa que tenha havido euforia no contato que tive com os jovens para convidá-los para a pesquisa. Vivemos um tempo de registro de imagens marcado pelo consumo de imagens próprias. Nunca se registraram e postaram tantas imagens, ampliando o espectro de visualização através das redes sociais. Cada vez mais se busca conferir o que somos, onde fomos, o que comemos, quanto gastamos, e onde estamos. A postagem tem de ser em tempo real, não bastando apenas registrar, todos devem “curtir”, ou seja, devem sinalizar a visualização. Mas isso não é condicionante para a equidade entre os grupos sociais como corrobora Gilroy. Essa juventude de que estou tratando, ainda que tenha acesso a essa tecnologia de comunicação e imagem, é um grupo estereotipado, que tem a sua imagem frequentemente associada à “galera do mal”, os “braus”¹⁶, pivetes, entre outros termos pejorativos. Portanto, ainda que esses jovens busquem estar inseridos nessa cultura juvenil de uso de roupas, tênis e *look's* atualizados, eles não necessariamente são incluídos socialmente; existe todo um conjunto de signos e símbolos incorporados em nossa sociedade que distingue os grupos sociais por classe e raça, ou seja, essas são as novas faces do racismo. De acordo com Pais (2006, p.37),

A estetização do corpo arrasta uma expressividade que é fonte de reconhecimento e integração grupal. A aparência é causa e efeito de uma intensificação da actividade comunicacional, e dela se revelam territórios de pertença, estéticas, inclusivas ou exclusivas.

A propósito, entre esses jovens pesquisados há um imaginário de sucesso que envolve a busca pela semelhança estética dos cantores de pagodes, cujo estrelato vem de histórias de sujeitos simples, que em curto tempo, tornaram-se representações positivas dentro desses grupos étnicos. São criadas expectativas em torno da música e da dança como passaporte para o sucesso. Assim, é comum no interior desse grupo a apropriação da linguagem estética musical e corporal seja através do contato direto e/ou por outros canais afetivos sensoriais, como nos terreiros, nas igrejas e nas organizações escolares a exemplo das fanfarras, onde eles exercem suas *performances*.

¹⁶Ver Etnografia do brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador. (PINHO,2005).

2 SALVADOR: TERRITÓRIO DA DIÁSPORA NEGRA

A escolha da cidade do Salvador como cenário geográfico dessa investigação explica-se pela histórica relação entre Brasil e África, iniciada desde o 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 formatações contemporâneas inéditas entre negros e brancos.

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 por que as festas de Salvador consideradas populares acontecerem 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”.¹⁷

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.

¹⁷Luis dos Santos Vilhena. **A Bahia do século XVIII**. Salvador, Ed. Itapuã, 1969, p. 134.

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 acepção desses setores, os sambas, batuque 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. Para tecer minhas leituras sobre essa corporeidade étnica e juvenil que está colada com o mundo contemporâneo, porém 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”.

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 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 do Salvador uma presença maciça do grupo etnicorracial 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 às 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 de tratamento. 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, 1981), 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 crioulação¹⁸. 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 1965 do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, Donga¹⁹ 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 entre aprovação e perseguição pela elite brasileira e pela polícia. E também, segundo aporte 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 nome é 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 existiam o 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 samba civilizado[...]uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafio, um desabafo, ou mesmo 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

¹⁸ Na perspectiva da pós-modernidade, a crioulação, 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).

¹⁹Um dos sambistas pioneiros do Rio de Janeiro.

pode ser identificado na descrição do ritmo musical “lundu”. Segundo Almeida (2007, p.02),

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 segunda metade do século XVIII ao início do século XX, passou por transformações significativas no que diz respeito à temática. A princípio, o gênero se distinguia 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 (1983, p.03), “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 final²⁰.

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

²⁰ Fonte: <http://www.cdpara.pa.gov.br/lundu.php>

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 os 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 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 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,1998; 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/resíduos²¹ 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 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.

²¹ Ver Glissant (2005).

Portanto, o desafio, segundo Bhabha (1998), coloca-se em problematizar o próprio ato de enunciação²² e do discurso ao trazer para o debate curricular os anseios e os desejos dos estudantes em ter sua cultura valorizada na escola. Vejamos o 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 têm 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

²² 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).

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 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.

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

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 etnicorraciais 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.

Diante disso, o que pretendo não se limita à preferência por um gênero musical, mas fornecer, através dessa escolha, no caso do pagode baiano, indicadores sobre possibilidades geradoras de novas práticas pedagógicas para um novo currículo escolar. Busco nas reflexões de Gilroy (2001, p.166) a extensão dessa proposição:

Trazer a história da música negra para o primeiro plano encoraja duas propostas. Isto exige também o registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é exclusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário.

Dentre essas várias possibilidades supracitadas, destacamos a oralidade por ser um dos instrumentos mais preciosos para a história dos povos africanos e seus descendentes, e pelo seu significado valorativo num contexto privilegiado pela escrita. De acordo com Boubacar Barry (2000, p.33) “é evidente que as tradições orais, além do testemunho e informações que podem conter, antes de tudo, constituem discursos históricos”.

Sendo o pagode um universo de representações sociais e culturais preferenciais do grupo etnicorracial negro em fase de escolarização, observa-se a discriminação e vários outros processos de aniquilamento semelhantes aos que sofreram seus antepassados com a invisibilidade e a opressão da sua matriz cultural africana. Vejamos o que diz Santos (2009, p.46):

Caso observemos a importância dispensada pelas autoridades coloniais à dimensão étnica dos batuques durante a escravidão africana do Brasil, as diferentes práticas levadas a efeito pelo 6º Conde da Ponte (1805-1810) e pelo 8º Conde dos Arcos (1810-1818) são referências obrigatórias na discussão. As referidas autoridades estavam atentas ante a possibilidade de tensões e alianças étnicas recriadas na Bahia, Enquanto o primeiro acreditava na repressão sem descanso para por fim aos batuques que subvertiam a “ordem simbólica” europeia e facilitavam a criação de laços de solidariedade entre os africanos, o segundo acreditava na possibilidade de os batuques preservarem ou mesmo acirrare as divisões étnicas entre os negros. Ou seja para o Conde dos Arcos era necessário tolerar os batuques de negros como forma de preservação da ordem escravista, uma vez que, caso os africanos preservassem suas rivalidades étnicas, pouco poderiam fazer contra os donos do poder-os brancos.

Mattos (2008, p.132) destaca que:

As prisões de negros, motivadas pela participação em reuniões religiosas como o candomblé, não se restringiam apenas aos escravos. Pierre Verger informa, que em consequência da proibição dos batuques na época um outro termo também utilizado para nomear os candomblés, danças e reuniões de negros, foram presos em 26 de outubro de 1861, por participarem de um batuque na Quinta das Beatas, 42 negros. Dentre estes, o autor identificou 7 escravos. Do total desses negros, 30 eram africanos, 4 foram identificados como mulatos escuros e 8, como crioulos²³.

Destaco que, no passado, essas repressões não se deram sem resistência, mas foram contestadas através de estratégias de insurgência que colaboraram para o fortalecimento das populações negras escravizadas. De acordo com Jaci Menezes (2003, p.23), *somente em 1938, sob pressão de uma então crescente organização dos negros, se suspende a proibição dos atabaques*. No capítulo sobre carnaval e o baixo corporal vou referenciar com mais ilustração esse período de conflitos entre a polícia e os batuques, e de que forma o samba se mescla às atividades culturais da sociedade, porém sem nunca deixar de enfrentar as mazelas da discriminação. Observo no presente que nos espaços sociais e educacionais há um investimento de forças simbólicas com o mesmo intuito de controle das práticas culturais de matriz africana dos seus descendentes, para que não se comportem de forma diferente.

Algumas danças derivadas da Angola e do Congo são, em sua maioria, marcadas de acordo com os ritmos, ora “agressivos”, ora “brandas” cujas leituras perpassam pela malícia, subversão e transgressão. Segundo Sodré (1998, p.29), são elas: “o sorongo, o alujá, o queimbetê, o cateretê, o jongo, o chiba, o lundu, o maracatu, o coco de zambé, o cachambu, o samba, o bambelô, o batuque e outras”.

Desse modo, a dança como elemento da expressão corporal indissociável dos negros postula uma memória corporal que se reflete na contemporaneidade através dos usos do corpo, principalmente pela juventude baiana, através dos novos ritmos musicais. Daí meu interesse em provocar o

²³ Ver “Notícias da Bahia -1850”. Salvador: Corrupio,1981 (p.230).

entendimento sobre o corpo que carrega essas marcas do passado e encontra na música popular negra uma referência de sua evolução histórica através do lundu, do maxixe, da polca, do samba e hoje, também por esse novo ritmo musical denominado pagode.

Considerando que o repertório que compõe a musicalidade negra é bastante vasto, optei por essa vertente musical popular por se tratar de um importante fenômeno local que imprime no corpo sua característica distintiva, aproximando-se demasiadamente da teoria do realismo “grotesco”, definida por Bakhtin (1987, p.17) para explicar “o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Dialogar com as idéias preconizadas por Bakhtin sobre o carnaval no renascimento proporciona a elaboração de hipóteses mais circunstanciadas. É o caso do pagode baiano, que se diferencia pelas letras, pela ludicidade e pela dança, cujo apelo ao baixo corporal²⁴(diretamente relacionado aos órgãos genitais, ao ventre e as nádegas), além de entrar em comunhão com a terra concebida, prenuncia provavelmente uma insubordinação que se utiliza dessa estratégia rítmica e performática, uma de suas formas mais evidentes de expressão cultural e de protesto.

Antonacci (2004, p.07) corrobora essa linha de reflexão:

Na perspectiva de que palavras, sons e corpos matrizes de tradições orais africanas, estão investidos de valor importa dizer que entendemos ser possível, por meio de valores subjacentes e ondulações fonéticas de palavras, a ritmos sonoros, como a movimento, posturas e vibrações corporais, apreender fundamentos, sentidos e significados de cultura africana.

Diante desse contexto que envolve a temática musical, o pagode baiano não se enquadra nos moldes estruturantes de uma cultura elitizada, nem tampouco livresca. Ao contrário, o pagode é a representação da subalternidade produzida por negros e pobres, reatualizada como no passado do samba, segundo Ordep Serra (2000, p.107):

Aliás, é típico desta manifestação lúdica de toque jocoso. As letras das cantigas são frequentemente cômicas, ou encerram

²⁴Em outro capítulo específico, o conceito de baixo corporal será discutido com maior profundidade à luz de Bakhtin (1987).

alusões maliciosas, dichotes, gracejos; a dança costuma oscilar entre o sensual o burlesco, que combina de diversos modos.

Assim, busco reatualizar ao modo proposto por Antonacci (2004) a leitura sobre o pagode baiano como um conjunto de falares, vozes, gestos e *performances*, fundados em poéticas e saberes oralmente transmissíveis, como fizeram aqueles que me antecederam na busca analítica, teórica e metodológica sobre o pagode: Milton Moura (1996); Sirleide Oliveira (1999); Sandroni (2001); Ari Lima (2003); Anderson Pena (2010); Clebemilton Nascimento (2010;2012).

Mas esses atributos ainda não superaram as discordâncias sobre o que seja cultura popular, estando o pagode para alguns críticos musicais enquadrado como lixo cultural, mesmo sendo consumida também por brancos de classe média.

Reconheço que existam diferentes perspectivas para se conceber o que seja cultura popular. E em linhas gerais, o que é popular é produzido pelo povo, invariavelmente é reconhecido como inferior. Para o pesquisador Abib (2000, p.07) são possíveis outras definições, ou seja:

[...] os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular têm como base para sua efetivação a vivência em comunidade, pois só essa característica permite que os princípios aqui já discutidos como a memória, a oralidade, a ancestralidade e a ritualidade, possam ser enfatizados de maneira a garantir que os processos de aprendizagem social dos sujeitos se realizem com base na cultura e nas tradições daquele grupo social.

Hall, na sua obra “Da Diáspora”(2003,p.338), expõe com muita exatidão as formas pelas quais a cultura popular vem ocupando espaço nesse mundo contemporâneo. Segundo o autor, o surgimento dos novos atores sociais, como os gays, as lésbicas, os negros, deficientes, idosos e outros, somam força para a inserção de temas e políticas que reorientam a configuração da sociedade.

Em se tratando do pagode baiano, que emerge das periferias, pode-se afirmar que as críticas que recaem sobre este gênero musical não se esgotam apenas nas letras, mas há um recalque identitário muito forte. De acordo com Hall (2003, p.341), “por definição, a cultura popular negra é um espaço

contraditório. É um local de contestação estratégica”. Portanto, não apenas como uma expressão cultural das comunidades populares, o pagode baiano tem uma característica subversiva, híbrida e performática que deslocou o “centro” de lugar. O lugar da cultura popular, que anteriormente esteve sob a dominação da cultura erudita, nesse contexto da musicalidade negra diaspórica, vê-se diante de um fenômeno musical que atravessa fronteiras sociais antes estabelecidas, provocadas por políticas culturais da diferença, lutas contra as desigualdades raciais e, certamente, pela entrada de atores sociais negros em espaços nunca antes ocupados, como nas esferas política e acadêmica. Não estou, com isso, afirmando que o pagode baiano passa a ser reconhecido pela classe dominante. O que interessa aqui são as formas como essa cultura musical negra subverte a ordem e por que a escola se abstém desse debate.

É devido a essa circularidade que os Estudos Culturais me orientam a compreender e elaborar uma crítica que exponha a escola e os currículos de formação como estruturas de poder, reprodutores de um conhecimento que não contempla as diferentes culturas. Assim, omite-se o papel importante que tiveram os negros escravizados vindos para o Brasil, portadores influentes de uma cultura altamente rica do ponto de vista da linguagem musical, como forma de expressar no mundo os usos e costumes da relação com a natureza e com o próprio corpo. *A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa* (Eduardo Galeano, s/p.).

Certamente, o corpo é um espaço resultante de uma construção histórica, cultural e social. E em tempos atuais os tabus que incidem sobre o corpo têm sido ocupados por outros discursos que não apenas o da igreja e da moralidade. Por muito tempo a igreja se apropriou do corpo como santuário, depositário da alma, e, através do discurso do pecado, tentou controlar os desejos da carne. A medicina, por sua vez, através da higienização dos corpos lança mão dos hábitos de higiene como meio de entrar no seio das famílias para estabelecer novas condutas sociais. Também se tornou a instituição responsável pelos novos ordenamentos na cidade, no comércio, na vida cotidiana, enfim. Com o fim da escravidão e um projeto de nação pautado na

Europa a medicina, amparada, pelo estado, desencadeia uma série de ações voltadas para o corpo social sob a luz da eugenia²⁵. O Brasil vive então uma época que, para o corpo negro livre da escravidão (Séc.XIX) foram tempos tão penosos quanto eram quando escravos. Sobre o corpo negro incidiram diferentes formas de controle e subjugação; ora eram os responsáveis pelas grandes epidemias; ora rotulados como selvagens. Observa-se que historicamente o corpo negro desde a escravidão nas Américas foi aliado em suas formas de expressão: ameaçado e humilhado como escravo, desapossado da sua cultura, injustiçado pela condição de ex-escravo, discriminado pela cor e pelo ódio esse corpo viveu e vive o racismo agora sob outras versões.

Estamos em pleno século XXI, e somos parte de uma sociedade cujas sequelas escravistas se perpetuam. A educação sempre esteve associada à imposição das normas de conduta sociais, às quais os corpos deveriam se submeter. De modo especial, a sociedade de consumo tem, em conexão com a tecnologia da informação, propagado modelos corporais que forjam a inclusão do negro. Não, não é sem intenção que as propagandas envolvem os negros nos seus comerciais e *out-door*. Gilroy (2007) chama atenção que nesse modelo de sociedade onde as imagens principalmente são democráticas e inclusivas sob a ótica da estética induzem a discursos circulares de culturas que até então eram desaprovadas e destituídas de valor frente ao que se considerava verdadeiro e dominante. O que há nesse terreno de falsa democracia e inclusão, onde o que usam e vestem e adquirem os sujeitos não rompem com estigmas de cor?

Em defesa dos interesses desse grande mercado de signos e símbolos está a indústria cultural que envolve os jovens negros, referências de uma negritude que pela diferença é localizada como corpos valorativos e características étnicas supostamente afirmadas na esfera global. Portanto, diante desse contexto, as fronteiras do racismo parecem se diluir: já não estão

²⁵ Historicamente, o eugenismo contribuiu para a formação de discursos ideológicos de fundo racista, propondo idéias de relacionar a fealdade tudo que não fosse belo. Ao adotar certas características consideradas atributos de beleza e nela prevalecer o modelo grego, certamente, os negros se enquadram no conceito de fealdade segundo a proposta eugênica. Se o ideal de beleza e saúde tem como modelo o imaginário "branco", torna-se, portanto, muito difícil reverter o estigma imposto aos negros (Mattos, 2009).

no plano do inalcançável os produtos de marca, o consumo dos *faast-food*, e uma estética cada vez mais híbrida e cara nas suas formas de pagamento.

Obviamente, o discurso sobre discriminação e racismo sobre esses corpos pode se conflitar com os interesses dos mais sagazes que tentam fragilizar e esvaziar o discurso contrapondo que nunca antes a sociedade brasileira viveu tempos de ampla democracia racial. No entanto, o que mobiliza a população a essa percepção são os holofotes dados a uma minoria presente na televisão à possibilidade de consumo das classes mais baixas a partir de políticas de governo e, sem dúvida, das políticas de ações afirmativas implantadas no país desde meados do ano de 2003.

O que me inquieta no debate sobre o corpo, especialmente sobre o corpo negro, ainda são os estigmas da cor. Mesmo tendo acesso a bens materiais, há estéticas globalizadas e uma série de outros itens que antes se mostravam mais difíceis de tê-los, e esse mesmo corpo vive cotidianamente as faces do racismo. As crianças e os jovens negros nas escolas privadas invariavelmente são protagonistas do *bullyng*, algumas vezes pelo distanciamento de seus corpos; outras vezes pela textura e estilo do seu cabelo; às vezes pelo peso a estatura; ou por nada, apenas pela sua presença indesejável naquele espaço. Não é difícil a percepção da discriminação ao corpo negro: é como se fosse um corpo marcado pela cor, e quanto mais negro é esse corpo, e mais elitizado o espaço em que ele circula, mais se revela a repulsa pelo olhar. É fato que a população negra de uns dez anos para cá ascendeu socialmente, inclusive já citei os fatores que se somam para essa realidade, mas ainda assim esse corpo como construção histórica, cultural e social, ainda não conseguiu desconstruir o rótulo da dominação, que parece tatuagem definitiva: em qualquer parte do corpo estará sempre em destaque.

É fácil concluir que nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. O reconhecimento do "outro", daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus

padrões culturais e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os "outros" sujeitos sociais que se tornarão "marcados", que se definirão e serão denominados a partir dessa referência (LOPES,2000, p.09).

Tomando a análise de Lopes como um fio condutor para o raciocínio que ora desenvolvo, implica dizer que estão fora de serem reconhecidos na sua diferença os corpos negros de homens e mulheres, e que esse corpo remete “o lugar” hierarquizado pela elite predominante branca nessa cidade de maioria negra. Segundo Jaci Menezes (2012,p.12)

A dimensão da cor-de-pele como característica demográfica foi reintroduzida no Censo Demográfico de 1980. A divulgação dos resultados obtidos trouxe de volta ao debate as desigualdades sociais e sua relação com raças e etnias, no Brasil, considerados os diversos indicadores elaborados a partir do Censo, inclusive, o que nos interessa em particular, o menor acesso à escolarização dos negros e mestiços.

Diante disso como se relacionam então o corpo, a escola e o pagode nesse debate? Primeiro, destaca-se que estou falando do corpo negro e da escola pública em Salvador que têm uma relação quase de simbiose dada a conjuntura social em que vivem os jovens negros de baixa renda. Estamos diante de uma problemática que consiste na negação do pagode pela escola como uma cultura musical de origem periférica, cujo público é, em grande parte, constituída de jovens. Segundo Foucault, o corpo é um espaço de poder:

Aprender a comportar-se, movimentar-se, ser preciso e ter ritmo. Gestos são fabricados, e sentimentos são produzidos. Este adestramento é resultado da aplicação de técnicas positivas de sujeição baseadas em saberes pedagógicos, médicos, sociológicos, físicos etc. O corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo torna-se dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.(FOUCAULT,1987, p. 28).

Esse corpo que se expressa na dança do pagode é um corpo marcado pelos discursos coercitivos, disciplinares, higiênicos e físicos. No entanto, o que intriga nesse contexto é a interpretação desenvolvida desses corpos sobre seu próprio corpo. Se Foucault diz “que o corpo é uma interpretação” e que a

interpretação que temos do nosso corpo é sempre pelo olhar do outro. Então, essa juventude negra que se expressa através do corpo quando dança o pagode subverte os discursos de adestramentos fixados sobre o corpo negro. Numa tentativa de interpretação desses corpos, o que os meus olhos veem a partir da perspectiva histórica da escravidão, que determinou pela percepção da ciência e das ideologias o olhar sobre esses corpos como subalternos, é que os gestos são seus principais atributos de enfrentamento às interpretações históricas carregadas de um imaginário de preconceitos às suas origens, crenças, culturas e à própria existência na sociedade. A dança do pagode, que sem dúvida nenhuma é uma linguagem corporal que exprime movimentos de muita cadência rítmica, provocação sensual, simulação do ato sexual e de agachamentos frenéticos levando os quadris até o chão, e aos meus olhos, não só é expressão de uma dança que impacta e seduz, mas também um movimento que se usa do corpo como um discurso contra as disciplinas corporais, de moral e recato a que foram submetidos todos os corpos, especialmente rompendo com a dominação que imprimiu nos corpos negros o direito ao próprio corpo.

Se há um discurso de reprovação sobre o pagode baiano no contexto atual, o mesmo não está dissociado de uma interpretação carregada de preconceito e discriminação sobre seus protagonistas (público e artistas). A escola como espaço de confluência entre sujeitos e discursos não pode se abster de incluir na ordem do dia a tematização das culturas urbanas que envolvem seus principais atores no âmbito escolar. Reconheço os esforços que professores e gestores têm empreendido para uma educação mais plural que possa garantir a inclusão das diferenças no cotidiano escolar. Reconheço que, apesar desses esforços, alguns temas são tidos como especificidades e que, portanto, deixam de ser garantidos considerando velhos tabus e pouco ou nenhum conhecimento por parte do facilitador, seja ele o professor, gestor ou outro.

Abordar questões voltadas para a sexualidade é um desses temas pouco assistidos, sendo levado em consideração a pouca idade, quando se trata de crianças do ensino fundamental I e falta de maturidade para os jovens do ensino fundamental II. Já para o ensino médio, a discussão é centrada na ciência biológica, e quando acontece a ampliação desse conhecimento, não há

um aprofundamento que garanta ao envolvidos o aprofundamento de questões cujos interesses estão na órbita da convivência, aproximação e experimentação dos alunos que normalmente compreendem esta etapa de escolarização. As drogas lícitas e ilícitas também são tematizadas de forma pontual, quando as estatísticas têm sinalizado a precocidade no uso de drogas e ingestão de álcool. O racismo, mesmo com a implantação da Lei 10639/03, que ora cria condições legais e obrigatórias para que professores e gestores desenvolvam ações de combate e reflexão, é ainda considerado um assunto difícil, polêmico e, às vezes, até desnecessário sob o argumento de que em Salvador especialmente não existe racismo. Portanto para que a escola reconheça a urgência do trato pedagógico que envolve a História e a Cultura Africana e Afro-Brasileira teremos, que trabalhar na desconstrução desse currículo escolar, e pensar a partir das Metáforas da Transformação.

3 METÁFORAS DA TRANSFORMAÇÃO

Para Hall (2003), as Metáforas da Transformação é o passo primeiro para iniciarmos um novo jogo de sistemas na sociedade contemporânea, que vem a ser a quebra das hierarquias dos sistemas universalizantes. Parto dessa metáfora para repensar a cultura do ponto de vista performático, pois estamos na trilha dos negros subalternos no pós-escravidão, para discutirmos novas configurações socioculturais propostas pelos estudos Pós Coloniais, cuja semelhança propositiva com Hall parte das metáforas aludidas de um mundo moderno.

As metáforas da transformação devem fazer pelo menos duas coisas. Elas nos permitem imaginar o que aconteceria se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados, se as velhas hierarquias sociais fossem derrubadas, se os velhos padrões e normas desaparecessem ou fossem consumidos em um “festival de revolução, e novos significados e valores, novas configurações socioculturais começassem a surgir (HALL,2003, p.219).

Dessa maneira, tenho procurado, no âmbito acadêmico propor outras formas de conhecimento para compreender a sociedade em que vivemos, já que estamos num contexto sociocultural de discriminação e exclusão das populações negras na política, na educação, na saúde, no trabalho e no lazer, dentre outros. Tenho oportunamente me utilizado da interdisciplinaridade²⁶ e da interculturalidade²⁷ para refletir acerca da interação entre as áreas de conhecimento, e sobre como transformar os modelos educativos, que são os principais responsáveis pela cultura de valores, respeito e cidadania.

²⁶Ver: JAPIASSÚ, H. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

²⁷Ver: AZIBEIRO, N. **Educação intercultural e complexidade**: desafios emergentes a partir das relações em comunidades populares. Ed. DP&A, Rio de Janeiro, 2003.

Há algum tempo, os Estudos Pós-Coloniais apresentam-se como uma perspectiva teórica instigante para pensarmos a cultura como território político e não mais apenas como símbolo distintivo entre grupos sociais. Autores como Hall (1997;2003); Giroux (1999; 2003) e Glissant (2005) sintetizam essas colaborações:

O domínio constituído pelas atividades, pelas instituições e pelas práticas, que chamamos “culturais”, expandiu-se a ponto de se tornar irreconhecível. Ao mesmo tempo, a cultura assumiu um papel de importância ímpar na estrutura e na organização da sociedade moderna tardia, nos processos de desenvolvimento do ambiente global e na disposição de seus recursos materiais e econômicos. (HALL, 1997, p.134).

Desse modo, um contingente muito grande de recursos humanos foi envolvido para que o projeto de sociedade global se materializasse, não importando o quanto a cultura local sofra ou mesmo se extinga.

Giroux (2003, p.19) complementa:

A cultura tornou-se a força pedagógica por excelência, sua função como uma condição educacional mais ampla para o aprendizado é crucial para a aplicação de formas de alfabetização dentro de diferentes esferas sociais e institucionais pelas quais as pessoas definem a si mesmas e sua relação com o mundo social. A relação entre a cultura e a pedagogia, nesse caso, não pode ser abstraída da dinâmica da política e do poder.

Esse é o norte, pelo qual busco compreender a negação das escolas às culturais locais, quando essas são tidas pela sociedade como culturas marginais. O pagode a exemplo é a expressão de uma cultura cuja identidade está nas comunidades pobres, marginalizadas pela elite dominante.

Glissant (2005,p.98), invertendo a lógica, diz:

Chamo de caos-mundo,[...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea. Portanto, a definição ou a abordagem que proponho dessa noção caos-mundo é bem precisa: trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um *melting-pot*, graças à qual a totalidade-mundo hoje está realizada.

Diante dessas afirmações, posso transitar entre as metáforas da transformação e a realidade de situações mensuráveis de transformações que a cultura vem sofrendo. Pensando a partir da perspectiva dos Estudos Pós-Coloniais a que estou nomeando de “descolonização do conhecimento,” considero que alguns aspectos da história e cultura africana e afro-brasileira, ao se misturarem, criam e recriam novas leituras sobre os símbolos e signos identificadores dos negros na diáspora africana: são os confrontos impostos a partir de novas configurações sociais, ressignificando o conhecimento sobre a história das populações negras no Brasil.

Para tanto, torna-se imprescindível recordar a chegada forçada desses povos nas Américas. Segundo Mattos (2009,p.42),

Como sabemos, os negros brasileiros são descendentes de africanos trazidos para o Brasil através do tráfico negreiro. Hoje, nos reconhecemos como afrodescendentes ou afro-brasileiros. Entretanto, por qualquer que seja a nomenclatura atual, isso não diminui a tragédia de origem dessa história, da memória dos nossos ancestrais negros, trazidos nos porões dos navios, amontoados, humilhados, açoitados, tratados como animais, como se fossem corpos sem alma, corpos sem dor.

Hoje temos a possibilidade de ampliar nossas leituras sobre a escravidão, e conhecer outras dimensões desse período, não só no Brasil. Isso colabora definitivamente para o rompimento de sequências imagéticas e ideológicas que atribuíam ao negro escravo apenas o lugar da submissão ao domínio do colonizador branco e da agressividade, posto que todos os negros escravizados foram caracterizados como violentos e responsáveis pelas doenças e epidemias que assombraram a sociedade no período de ascensão da burguesia, no século XVII. Além disso, nos foi ensinado que os escravos eram de uma única África, um continente de fome, de miséria, selvagem, sem história e destituído de qualquer tipo de organização familiar, social e econômica.

Recontar essa história e desconstruir esse imaginário é possível a partir de autores fora da órbita dos chamados clássicos, a exemplo dos caribenhos, haitianos, afro-brasileiros, indianos e africanos, dentre outros, que descrevem esse período da história através de novas narrativas, como faz Glissant (2005), escritor caribenho, que trata da ideia de criouliização nas Américas e afirma ser

esta uma consequência principalmente do tráfico de escravos, resultante dos interesses das classes dominantes e do poder da força.

Glissant nos mostra como as Américas passam a ser constituídas desse processo histórico, classificando-as em América dos povos autóctones (aqueles que já estavam antes da colonização); América dos povos testemunhas (que sempre estiveram lá); América daqueles que chegaram. Sidney Mintz (2003) corrobora na impossibilidade de um grupo transferir-se de um local para outro, mantendo intactos seu estilo de vida, as crenças e costumes que lhes eram comuns. No caso da transposição dos negros para as Américas, diferente dos europeus, esses não dispuseram da liberdade para dar continuidade e manutenção as suas culturas. Reforça o autor, que o contexto em que chegaram os negros africanos nas Américas na condição de escravos, fez com que os diferentes grupos étnicos criassem outros moldes de manutenção da cultura.

Paremos para analisar por alguns instantes a comunicação entre sujeitos semelhantes ocupando um mesmo espaço e dividindo as mesmas condições de sofrimento, sem terem sequer o alento das palavras que os auxiliassem numa forma de conforto e diminuição de sua dor ou, quem sabe, para compartilharem o estranhamento em que se viam. Pois, é desse lugar do passado, da vinda forçada dos negros africanos para as Américas, de que falam os autores para discorrerem sobre o povoamento nas Américas que, segundo eles, deu-se pelos mares do Caribe e do Mediterrâneo.

Diante dessas reflexões, o autor defende a tese de criouliização nas Américas dada a prevalência de africanos, pois também ocorreu a vinda de europeus que chegaram como colonos, na condição de homens e mulheres livres. O fenômeno da criouliização, resultado da grande população de escravos nas Américas, permite pensar sobre a Metáfora das Transformações proposta por Hall (2003, p.220): “o que aconteceria se os valores culturais predominantes fossem questionados e transformados?”. Para Glissant (2005, p.21),

A criouliização supõe que os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa criouliização se efetue realmente[...] e quase por toda parte da Neo-América foi

preciso restabelecer o equilíbrio entre os elementos colocados em presença, primeiramente através de uma revalorização da herança africana[...]

É diante desse contexto que me permito pensar, em consonância com o autor, que vivemos um tempo de exercício da revalorização das heranças africanas para propor um novo pensamento sobre as formas de conhecimento, de relações humanas e de sociedade. Um país que viveu mais de 500 anos de escravidão exige de novos pensadores uma ousadia teórica e, por que não dizer, uma prática de insubordinação epistêmica para fortalecimento do “ser” através da interculturalidade. Desse modo, vislumbramos a descolonização do conhecimento.

É necessário compreender em que sociedade vivemos e o que desejamos alcançar com tais propostas inovadoras, especialmente para a educação brasileira. Que população especialmente desejamos influenciar com outras noções de “si” e do “outro”? O que pretendemos efetivamente com a Lei 10639/03? Como intervir de fato nos currículos educacionais?

São essas questões mais inquietantes que conduzem essa investigação. Entendo que vivemos numa sociedade complexa, dada as influências da globalização. Segundo Hall (1997), as sociedades, de um modo geral, vivem e convivem com as trocas culturais, com os deslocamentos de identidades e com a expansão das novas tecnologias da mídia e da revolução da informação, cada vez mais difundidas pelas redes sociais.

É nesse universo que estão inseridos os sujeitos que pretendemos transformar; é na escola que decidimos investir em um novo projeto de educação que pense o seu currículo a partir da interculturalidade e da revalorização das culturas africanas. É através de novas metodologias de ensino voltadas para o mundo das novas linguagens performáticas e tecnológicas que enfatizamos nossa aposta para a implementação da Lei 10639/03 na educação básica. Ousar romper com o ensino tradicional é enfrentar o desafio de confirmar ou não a hipótese levantada de que a musicalidade negra pode se configurar como um componente curricular para a educação básica. É necessário problematizar a questão da linguagem nesse contexto de reflexão sobre a cultura musical e a escola, pois temos a complexidade do currículo invisível e do currículo oculto, duas variáveis que

dentro dos processos de escolarização não deram conta de reconhecer a importância das contribuições linguísticas, artísticas, culturais, estéticas e socioeconômicas dos africanos para a diversidade que compreende o país. Para Verônica Gomes (2007, p.27),

Currículo Invisível: É a transmissão dos valores, dos princípios de conduta, e de normas de convívio, ou, numa palavra, dos padrões socioculturais inerentes à vida em comunidade, de maneira informal e não explícita, permitindo uma afirmação positiva da identidade dos membros de um grupo social. A construção desse currículo invisível constitui, assim, um processo histórico, no qual a linguagem, e em especial as linguagens musicais e corporais, desempenham um papel essencial.

Uma pedagogia descolonizada pode, tranquilamente, abordar os falares africanos presentes nas letras dos pagodes e, a partir daí, dar a importância que essas palavras têm para o cotidiano desses sujeitos. A pedagogia descolonizada nos desobriga da universalização de sistemas quando se há compromisso com um currículo que apresente teórica e metodologicamente outros conteúdos que valorizem as culturas de outros povos em equidade de valor. O intuito aqui é o redimensionamento do currículo escolar pela interculturalidade, pois, o currículo oculto segundo Silva (2001, p.78),

é constituído por todos aqueles aspectos do ambiente escolar que, sem fazer parte do currículo oficial, explícito, contribuem, de forma implícita para aprendizagens sociais relevantes (...) o que se aprende no currículo oculto são fundamentalmente atitudes, comportamentos, valores e orientações

Nessa perspectiva pedagógica, entendemos a escola como um mundo social dotado de características próprias. Seguindo esse fio condutor que entrelaça as dinâmicas sociais, culturais e históricas dos povos africanos no Brasil, observa-se claramente o ritmo e o movimento corporal como predominância nas diversas formas de entendimento da escravidão nas Américas.

3.1 LINGUAGENS DE ALCANCE: MÚSICA

Iniciando essa primeira abordagem, temos a música, que tem sido objeto de estudo de vários pesquisadores, desde os que se interessam por ela para tentar explicar as emoções, quanto para exemplificá-las como forma de comunicação com o mundo. Segundo Moraes (1991, p.24),

música é uma maneira peculiar de sentir e pensar, que propõe novas maneiras de se fazê-lo. “É por isso que se pode perceber a música não apenas naquilo que o hábito convencionou chamar de música, mas – e sobretudo – onde existe (...) a invenção de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo.”

Busco pensar quais linguagens estão mais próximas dos sujeitos considerados “jovens” negros da cidade do Salvador, na Bahia, que estão, geograficamente, concentrados nos fundos dessa bela cidade, atores principais deste cenário chamado escola que deveria ser o espaço onde todos os “jovens” pudessem vivenciar experiências formativas para a vida, de maneira mais plural. Identificar essas linguagens não chega a ser uma tarefa muito difícil quando se está inclinada a questionar e transformar velhas hierarquias.

A música como categoria de análise é compreendida nesse contexto urbano como linguagem contemporânea de forte apelo juvenil, haja vista que a população alvo dessa pesquisa vive num contexto de revolução tecnológica, a exemplo das novas formas de relacionamento instituídas pelos espaços cibernéticos (*MSN, Twitter, Orkut, kinkg chat, LinkedIn, Baddo, Skype, Facebook e Flickr*) nos quais especialmente a estética da informação se dá através do som e das imagens.

O estudo da música nessa pesquisa está diretamente relacionado ao contexto juvenil como expressão cultural, com uma de suas margens no Atlântico Negro. Autores como Acácio Piedade (2012); João Carvalho (2004); Claudia Neiva Matos e Rosângela Pereira Tugny (2006); e Kazadiwa Mukuna (2000) já superaram a dicotomia música/cultura, mostrando como há uma interação tão forte nestes campos que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida. De acordo com Mukuna (*idem*, pág.87),

A presença de africanos e seus descendentes, durante quase cinco séculos, no cenário brasileiro, deixou valiosos elementos culturais do velho mundo, cujas marcas persistem em várias

facetadas da expressão artística. Na música, esses elementos, juntamente com elementos de fontes indígenas e européias, forneceram um solo fértil para o crescimento de várias formas religiosas e profanas[...].

Corrobora essa reflexão a pesquisadora Angela Luhning (2006, p.41) quando diz que

Vivenciamos e discutimos a questão do ritual e do sagrado e suas diversas faces: obviamente existem rituais em todas as culturas, todos nós temos rituais. Mas parece que os rituais do mundo ocidental são mais técnicos e burocráticos do que sagrados.

Nesse percurso, observam-se as inter-relações da música com as diferenças culturais, e em Salvador não é diferente: a musicalidade negra não nos permite uma definição palpável, já conhecemos a trajetória do sincretismo dos ritmos e rituais africanos a título de sobrevivência. Portanto, no pagode, temos a influência das várias faces apontadas pelos autores que misturam signos do sagrado e comportamentos do profano. Dentro desse raciocínio, é comum o aprendizado desse ritmo acontecer entre muitos jovens a partir da oralidade, de forma espontânea. Muitos dos grupos de pagode surgiram de encontros informais, com instrumentos muitas vezes improvisados, por imitação e por diversão. Ainda assim, os jovens que decidem se apropriar do conhecimento da música têm dificuldades com o formato didático, visto que a escuta sensível lhes fornece elementos estéticos da música, facilitando o seu desenvolvimento musical. Angela Luhning (2006, p.46) diz que

A música percussiva tem muitos mais recursos e outras riquezas que não fazem parte da música ocidental erudita, então não adianta correr atrás dessa teoria musical que você não vai achar uma resposta e também não faz sentido reinterpretar conceitos porque eles estão presos a um determinado tipo de música.

Um dos elementos estéticos da musicalidade negra na Bahia é, sem dúvida, a percussão. E de acordo com Goli Guerreiro (2000, p.274),

Mesmo a partir dos anos 70, com as transformações tecnológicas e crescente circulação de informação musical, promovida também pela presença de músicos estrangeiros (que forneceu algum tipo de subsídio teórico ocidental para os percussionistas nos anos 80 e 90), o quadro se alterou

timidamente. O conhecimento oral continua sendo a regra entre os percussionistas baianos.

É possível perceber no pagode baiano os incrementos tecnológicos. No entanto, o ritmo e a repetição na musicalidade negra baiana são marcas inconfundíveis de uma sonoridade contagiante. Daí o pagode ser identificado nesse contexto analítico como uma linguagem performática que referencia uma identidade de pertencimento cultural/étnico.

Sendo assim, a música torna-se uma linguagem que inspira e comunica o rastro/resíduo da resistência e manutenção das formas de comunicação das populações negras vítimas do tráfico de escravos e de suas mazelas subsequentes.

Glissant (2005) afirma que a memória se configura como suporte depositário possível para o migrante (negro-escravo). Despojado de tudo que lembrasse o seu cotidiano de origem, os negros mantinham vivas suas memórias entoando os cantos que, no passado, faziam parte dos eventos familiares, dos rituais a suas divindades e das mais diferentes formas de reverenciar a natureza. Como isso foi possível? Através da cultura acústica. Uma cultura com forte tradição oral que, segundo Lopes (2004, p.27),

Nessa cultura, os homens e as mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isso, com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz [...] É uma cultura caracterizada por um conhecimento, histórico, social, individual do sistema de representação fonética da língua oral, ou seja, da “escrita alfabética”, do qual hoje vêm se apropriando, via educação escolar.

Feito isso, Glissant (2005) e Sodré (1998), ao traduzirem o pertencimento identitário dos negros com a música, orientam-nos a identificar rastros/resíduos transatlânticos potencializadores da cultura de matriz africana nas Américas que se materializam na oralidade, na gestualidade e na estética; e pelos resíduos da memória que apresentam um lugar de destaque para pensarmos o caos-mundo. Este poderia ser o caminho para a “equivalência de valor” para a cultura de matriz africana!

Trazendo a discussão para o contexto sociopolítico desse estudo, afirmo que os grupos sociais estabelecidos, além de manterem a população negra

estigmatizada e excluída dos processos sociais, enfatizam comportamentos de submissão e condicionamento da referida parcela majoritária da população baiana, recorrendo à falácia sobre o que seria um bom baiano, portador de características como a brejeirice, o modo simpático e acolhedor, prestativo ao extremo e festeiro, limitando assim as possibilidades de insurgência e expressão de qualquer descontentamento e crítica.

Faço essas observações por entender que existe um projeto velado de sociedade provinciana na cidade de Salvador que se inspira na filosofia do “pão e circo”. Há, por parte de uma elite minoritária, a dominação dos espaços de trabalho e das estruturas de poder que garantem uma qualidade de vida superior a poucos e o descaso com a maioria da população negra e pobre.

Portanto, quando defendo propostas educacionais para um espaço que agrega uma população estudantil de maioria negra, assumo uma postura política e, até certo ponto, descolonizada, pois reconheço que alguns condicionantes que envolvem as estruturas educacionais não são facilmente transponíveis e ainda parecem necessários diante do contexto atual. Quando proponho uma postura descolonizada, certifico de que “lugar” estou falando, cuja preocupação consiste na revalorização das culturas africanas e seus formatos inéditos na diáspora²⁸, na reconfiguração dos currículos escolares capazes de influenciar os alunos a se perceberem como cidadãos, elaborarem novas formas de aprendizagens e saberem reconhecer a si mesmos e aos outros. Assim, tentaremos coletivamente proporcionar para essa população conhecimentos sobre a sua cultura, valorização e emancipação crítica, o que poderá, por certo, contribuir para a formação crítica cidadã desses grupos étnicos.

Estou convencida de que os veículos de comunicação (a televisão e o rádio) são na contemporaneidade os meios de maior acesso, ensino e aprendizagem dos sujeitos. Especialmente, em se tratando da população alvo dessa pesquisa, o rádio é indiscutivelmente a maior referência de música. De

²⁸ O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não se separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim (HALL, 2003, p.33).

acordo com os dados coletados no grupo focal a maioria dos entrevistados respondeu que o rádio é imprescindível em suas vidas. Dizem eles:

Eu só ouço as rádios que tocam pagode (R.S, 17anos, Feminino).

Na minha casa, a gente tem um som e meu pai tem o radinho dele que ninguém pode meter mão. Daí como meus irmãos gostam de pagode, beleza; mas minha irmã que é chata não curte e perturba pra gente baixar o som (M.T, 21 anos, Feminino).

Seria uma miséria se não tivesse um som decente em casa, ouço de tudo: funk, pagode, samba... (O.P, 19 anos, Masculino)

Temos dois sons em casa: eu ouço meus cd's de música e meu irmão curte as vezes os rap dele. Eu não gosto muito (risos), prefiro quando ele põe reggae, principalmente do Natiruts. Quando a televisão tá ligada, a gente desliga o som. Agora sempre tá ligado um ou outro (L.S, 17 anos, Feminino).

Se não tivesse um som, eu não ia pirar porque o meu celular toca música, e sem ele eu não fico hora nenhuma (P.C, 21anos, Masculino).

Morato (1986,p.29) procura descrever como o corpo reage à música:

Dessa maneira, a música por sua natureza abstrata elimina os conflitos, e afeta emoções que podem ser diretamente expressas através de ações; atuando através do controle do ego, produz um rápido desenvolvimento da fantasia; modifica o sentido; fisiologicamente aumenta o metabolismo corporal e afeta a energia e resistência muscular, respiração e circulação; reduz a fadiga e melhora o desempenho motor; provoca excitação ou relaxamento; estimula o ouvinte a ponto de acreditar que trabalha mais e melhor; é importante elemento de auxílio à fisioterapia; ajuda a passar o tempo; é agradável ao ouvido e a mente; estimula a alegria. Além disso, é altamente catártica[...]

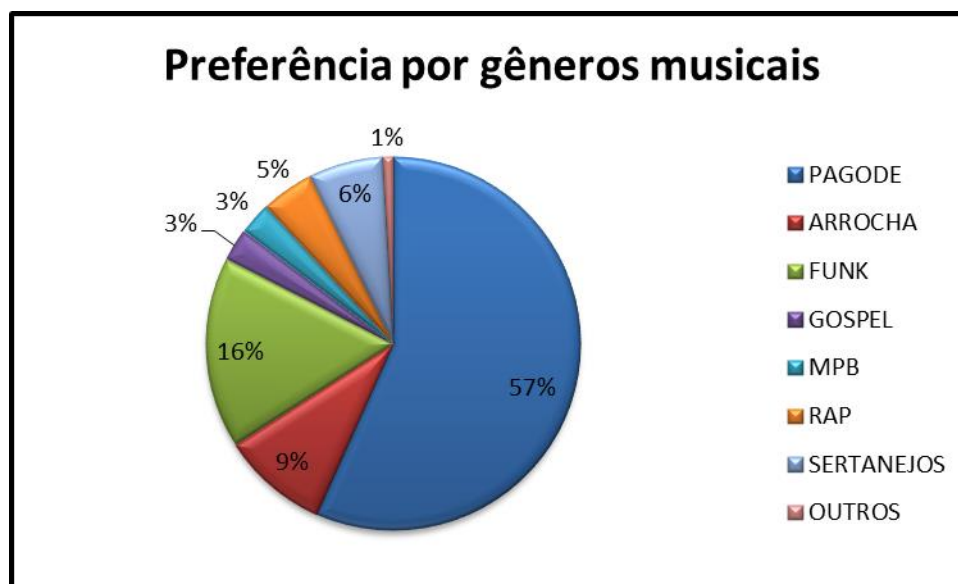
É nesse sentido que estou buscando elementos para compreender a importância da música para os processos de ensino e aprendizagem, dadas as alterações fisiológicas e subjetivas muito bem fundamentadas por Morato. Portanto, levando em conta a aderência do ritmo pagode baiano a uma camada

expressiva da população negra e pobre da cidade do Salvador, que é a maioria dos nossos estudantes, devemos atentar para esse aspecto como potencializador nos processos educativos. Se a música do pagode está promovendo efeitos negativos em torno do que se canta nas suas letras, nós como educadores não podemos negligenciar esse debate no seio da escola, como também não podemos ficar indiferentes à aceitação desse ritmo pelos jovens negros.

3.1.1 O QUE PENSAM OS ESTUDANTES/AS

Aplicados os instrumentos de coleta de dados junto aos estudantes, os resultados apontam para uma gama interessante de respostas às perguntas feitas considerando as dimensões socioculturais e educativas individuais e coletivas da população juvenil que apontam a urgência da discussão desses temas pelos professores. Observem a análise do Gráfico 01 e os desdobramentos reflexivos possíveis a partir dos resultados:

Gráfico 01 - Pergunta sobre a preferência por gêneros musicais



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

O gráfico 01 apresenta os dados referentes às preferências musicais dos estudantes pesquisados, a partir do percentual de preferência de cada gênero

musical, obtendo maior expressão entre os estudantes pesquisados o Pagode, com 57%; em segundo lugar, os estudantes responderam gostar do *Funk*, com 16%; em terceiro lugar o Arrocha, com 9%; MPB com 6%; *Rap* 5%. Tivemos um empate entre os gêneros Gospel e o Sertanejo, com 3%. Os dados confirmam as hipóteses norteadoras dessa pesquisa, quando considera relevante a cultura musical cotidiana das populações negras e pobres da cidade do Salvador no contexto escolar.

A maioria dos estudantes pesquisados respondeu que o pagode é a preferência musical entre eles; portanto, o pagode assume um lugar de destaque nesse contexto de sociabilização entre a juventude e a escola.

Confirmando minhas expectativas sobre o pagode e a aderência dos jovens em fase de escolarização, esse dado é especialmente importante para a reflexão da importância da música e sua influência no comportamento desses jovens e nos seus estados emocionais. Segundo estudos de Sekeff (2007), a emoção sofre influência da cultura, e, nesse caso específico, há uma grande influência da cultura do pagode sobre esses jovens no âmbito das suas individualidades e também no coletivo, promovendo a experiência emocional-estética. Daí a necessidade de pensar essas experiências no contexto escolar, haja vista que não podemos, enquanto intelectuais públicos, invisibilizar questões que precisam ser discutidas e problematizadas no campo do currículo e da educação. Desse modo, Giroux (2003, p.156) defende que,

Como prática performática, a pedagogia abre um espaço narrativo que afirma o contextual e o específico, enquanto simultaneamente reconhece as maneiras em que tais espaços são atingidos por questões de poder.

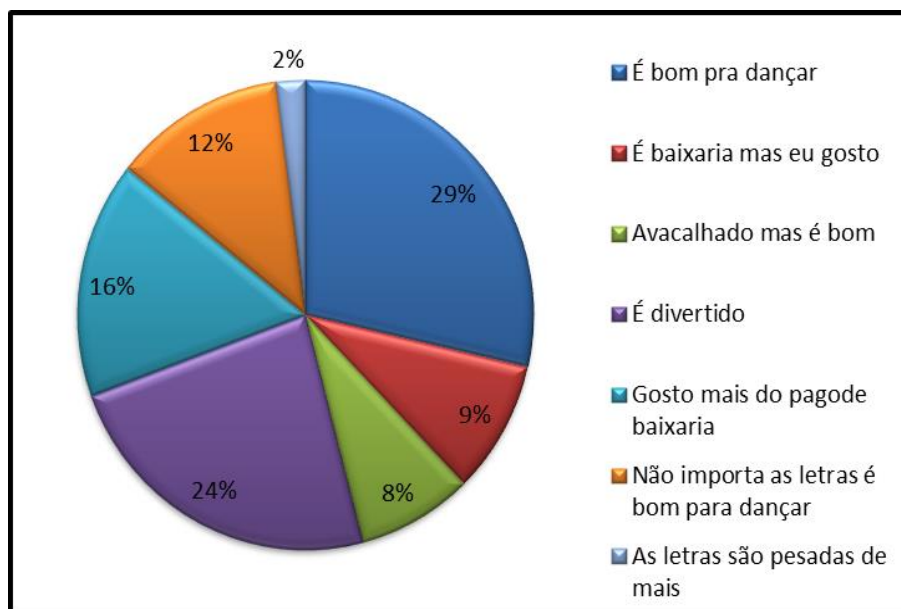
Para isso, é importante identificar no campo da cultura corporal, das artes e da música como alterar as formas de poder dominantes e hegemônicas. Observemos a importância da música como fenômeno perceptivo que pode, a partir dessa ação/reação, estimular o conhecimento do “novo”.

Ela possibilita captarem-se estruturas num complexo relativamente plástico, em que essas estruturas podem coexistir virtualmente com muitas outras. E, se não bastasse, a emoção que se dá diante das relações novas que se percebem na escuta faculta ao receptor o prazer do novo, do original, o prazer do estranhamento. Mais ainda, o exercício da música,

sua prática e sua escuta alçam um sentido da maior importância na educação, tendo em conta que a linguagem musical é sustentada em leis de expressão e organicidade cada vez mais complexas em relação ao código utilizado (SEKEFF,2007, p.63).

Se considerarmos o que Gilroy (2007) destaca na relação música x transgressão voltaremos às reflexões iniciais desse capítulo onde sinalizamos como um dos aspectos importantes sobre a temática a ‘provável’ crítica corporal manifestada pelos alunos. Ali percebo a incorporação da *performance*, do ritmo e das letras do pagode para debochar e, indiretamente, protestar.

Gráfico 02-Caso goste do pagode, justifique



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

Este gráfico apresenta dados referentes ao grupo-alvo que respondeu se gostava do gênero musical pagode. Assim, temos as seguintes justificativas para se gostar de pagode, destacando que estas categorias são fieis 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 gostarem 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”²⁹ somam 9%; 8% disseram ser uma música avacalhada³⁰, mas que tem um ritmo bom. Por fim, 2% são os que o identificaram como um ritmo com letras pesadas demais.

O que analiso no conjunto das respostas é o que faz com que os jovens se envolvam com esse gênero musical que têm letras polêmicas, em alguns casos, ritmo dançante e *performances* atrativas aspectos que compõem uma cultura geracional típica dos jovens negros soteropolitanos na qual, independente do conteúdo das letras, os mesmos se reconhecem nessa cultura musical, singularizando um sentimento de pertença.

O olhar à parte da censura me remete a uma percepção do pagode associado a esse suporte conceitual da emoção-estética. Culturalmente, o pagode tem sua origem nas periferias, cujas características moldam-se aos repertórios da musicalidade negra e das linguagens corporais que se expressam de forma gestual e performática. À luz do pensamento de Nunes Filho (1997, p.375),

Essa experiência da embriaguez, que origina a obra de arte, constitui-se na maior violência aos esquemas repressivos que pretendem comandar o comportamento humano. A arte traz em seu núcleo o germe da ruptura com a lógica imposta, uma vez que incita à atuação desse mundo incontrolável, não determinado pela simplicidade dos esquemas morais e não direcionável pela ideologia. Esse mundo é o corpo.

Desse modo, os corpos que dançam ao som do pagode e que se movem maliciosamente provocam a emoção-estética anulando, momentaneamente, a ação cerebral de censura diante das letras, promovendo experiências fisiológicas e psicológicas, segundo as fontes consultadas.³¹ Nas observações feitas principalmente no carnaval de Salvador, no circuito Osmar localizado no Campo Grande, foi possível ver o trajeto de vários trios de pagode e seus seguidores em verdadeiro êxtase. Somado às experiências no carnaval, o conhecimento sobre a cultura corporal do movimento e a formação

²⁹Diante 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.

³⁰Significado 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.

³¹Ver Sekeff, 2007.

humana me faz compreender que essa linguagem corporal movida pela *emoção–estética* se localiza referencialmente falando, em uma ruptura com a lógica imposta da censura sobre o corpo. À luz do pensamento de Nunes Filho (1997), uma vez que esses corpos se desprendem das amarras ideológicas, se lançam-se na cena em coreografias desconcertantes, provocativas e *performáticas*. Brasileiro e Marcassa (2008, p.199-200) propõem:

é possível dizer que existem, pelo menos, três maneiras de compreender a linguagem corporal: há uma linguagem individual, formada a partir de uma gestualidade própria, que diz muito sobre os sujeitos, sobre seu universo psíquico e sobre a sua personalidade que — apesar de individual, de seu caráter pessoal — é construída na relação com a cultura; há também um conjunto de marcas, normas, regras e expressões gestuais que perpassam a linguagem corporal dos grupos e das pessoas que compartilham de uma mesma cultura; e há, por sua vez, as práticas ou manifestações da cultura corporal que, ao serem sistematizadas e elaboradas com base em saberes e interesses específicos, isto é como modelos de educação do corpo, comportam sentidos e significados que contextualizam, explicam, classificam e selecionam movimentos, ações, expressões e atividades corporais humanas.

Sendo assim, reconhecemos que, na escola, os conteúdos que fazem uso do movimento corporal, sejam nas aulas de educação física, de artes, de música ou de teatro, quando disponibilizados, geram uma concentração significativa dos alunos. Por outro lado, é fácil evidenciar a evasão recorrente desses estudantes das atividades escolares que rotineiramente exigem uma disciplina corporal estática, de retidão, como aquelas geralmente promovidas nas aulas de matemática, geografia, língua portuguesa, química, física e inglês.

É fato que o corpo não se dissocia da mente; no entanto, a tradição de uma cultura escolar letrada normalmente impede que uma abordagem performática, gestual e rítmica assuma lugar de destaque para explorar a criatividade, participação e assimilação dos conteúdos pelos alunos. Vejamos alguns exemplos que podem ilustrar essa proposta, apresentados por Lima (2006, p.44):

Práticas culturais como brincadeiras infantis, danças, manifestações coreografadas como capoeira, maculelê, jongo e canções são oportunidades de desenvolvimento que formam redes neuronais, que dão suporte à aprendizagem dos

conteúdos escolares. Isto acontece pela interdisciplinaridade interna do cérebro.

É frente a essas proposições que trago a musicalidade negra para refletir como um de seus gêneros que faz muito sucesso entre a população estudantil das escolas públicas em Salvador pode ser um recurso interessante para inovar as práticas pedagógicas, entendendo que toda disciplina que compõe o currículo escolar tem hoje a obrigação de trabalhar com a História e a Cultura Africana e Afro-Brasileira, como proposto pela Lei 10639/03 e pelas novas diretrizes. As orientações para a Educação das Relações Etnicorraciais (2010, p.69) estabelecidas nas referidas diretrizes demandam a construção de um currículo que

[...] contemple a efetivação de uma pedagogia que respeite as diferenças. Tratar a questão racial como conteúdo inter e multidisciplinar durante todo o ano letivo, estabelecendo um diálogo permanente entre o tema etnicorracial e os demais conteúdos trabalhados na escola.

Seguindo as orientações das diretrizes e de teóricos como Giroux, Hall e Gilroy, proponho uma abordagem de prática pedagógica que dê saltos capazes de transpor o estabelecido, a regra geral, o manual e a cartilha escolares que determinaram por décadas o ensino brasileiro. Sem dúvida nenhuma, o ensino precisa ser reconfigurado a partir das novas diretrizes curriculares, tanto para a educação das relações etnicorraciais quanto para a educação quilombola que, em breve, entrará em vigor.

Assim, vamos precisar de atualizações que dialoguem com a pluriculturalidade no âmbito do conteúdo, das práticas e das relações interpessoais. As experiências pedagógicas em que o pagode foi contextualizado geraram problematizações que me conduziram a desenvolver novas habilidades e competências e a perceber que vivemos uma época de passagem da cultura letrada para uma cultura audiovisual. O pagode traz implicações que interessam aos alunos não só na dimensão do lazer musical, mas por outros aspectos por eles valorizados, como: o território de apartheid dessas identidades; a crítica à produção musical que, segundo eles, vem de guetos; e a perspectiva de integração, seja por bairros ou idades, que é para os jovens depoentes uma cultura de sociabilidade.

As variáveis que, como o lazer, se fizeram necessárias na medida em que a história da civilização contribuiu para as diferentes formas dos negros driblarem a solidão da escravidão, reféns de uma ideologia que sentenciou as formas de fazer das populações negras escravizadas proporcionaram estratégias competindo com as regras estabelecidas nos momentos de diversão, romance, lazer, culto e fé. Tomando por referência as ideias de Michel de Certeau (1994, p.79), tais sabedorias exercidas pelos negros podem ser identificadas como “*trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia, esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais”. Assim, do passado escravocrata à contemporaneidade, a população negra inventa e reinventa o cotidiano de acordo com as novas formas de opressão. A apropriação dos espaços de lazer no contexto da juventude negra soteropolitana acontece pela trapaçaria, ou seja, para determinados espaços sociais e de lazer essas presenças negras são indesejáveis. Reconheço que lazer é coisa séria, e que o contexto em que vivem os jovens de baixa renda é comum à prática do lazer no sentido de estar em grupo. Daí o interesse em saber onde se divertem os sujeitos dessa pesquisa.

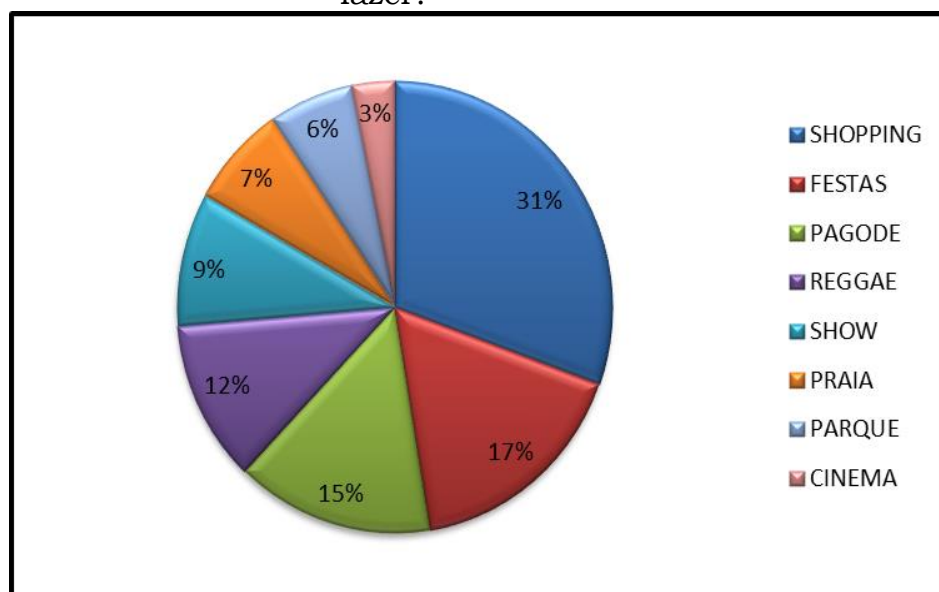
Em seguida, temos o Gráfico 03 que mostra os resultados percentuais de cada opção; portanto o gráfico concentra as respostas por questões individuais respondidas pelos estudantes. Apesar de terem muita semelhança entre si, os termos usados para o lazer se diferenciam no cotidiano. Explicando: na cidade do Salvador existe um calendário de festas populares que normalmente acontecem nas ruas, é o caso da Festa de Santa Bárbara; Lavagem do Bonfim, Presente de Iemanjá; Festa da Nossa Senhora da Conceição, Lavagem de Itapuã, Desfile de 02 de Julho. Vejamos o que diz Castro Junior (2011, p.02):

É nas festas de largo que podemos observar como esses corpos em movimento se expressam. Os territórios das barracas são fisicamente divididos pela organização do festejo e cada grupo se estabelece nos espaços que lhe são destinados, mas a aglomeração das pessoas nas barracas vai

se dá, a partir do estilo musical, ou seja, pela preferência que cada um tem de “escolher” seu gênero musical.

O autor com a sua definição precisa o formato das festas de largo em Salvador, sejam religiosas ou cívicas: todas atuam na esfera do lazer, considerando que grande parte do público vê nesses espaços momentos de diversão. Há na cidade uma variedade de *show's* com apresentações de artistas do mundo da música em vários espaços de entretenimento, a exemplo de casas de show, boates, parques, clubes, entre outros. Além das apresentações de cantores locais reconhecidos e internacionais em casas de show, acontecem também nos bairros, em bares, nas casas e nas ruas, agregando aqueles que curtem esse gênero musical. É preciso dizer que em Salvador de um modo geral as pessoas quando vão se divertir em lugares que têm música, costumam usar a expressão: “vou num reggae”, que serve para reuniões festivas onde cada um leva alguma coisa para beber ou comer, ou apenas como convidado. A opção denominada *reggae* como espaço de lazer se dá por considerar que são vários os espaços que tocam *reggae*, ir ao pagode também se diferencia na prática, pois existem locais como clubes, casas de show e boates que só tocam pagode e têm o seu público específico. Vale ressaltar que, nas festas, esses ritmos se misturam assim como o seu público que são na maioria negros, homens e mulheres.

Gráfico 03- Nos finais de semana quais são suas atividades de lazer?



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

O que vemos é que as atividades de lazer nos finais de semana mais praticadas são: ir ao *shopping*, para 29% dos jovens; em festas 16%; curtir pagode, 14%; curtir o *reggae*, 11%; a frequência em shows para 9%; ir à praia, 7%; frequentar os parques para o lazer, apenas 6%; ir ao cinema, 3%, e divertir-se na rua, 2%. Certeau (1994, p.79) corrobora na *trapaçaria* dos jovens que responderam divertir-se no *shopping center*. Não faz tanto tempo que esse espaço era restrito às classes mais altas; a estética desse lugar não foi aludida nos parâmetros sociais da maioria da população soteropolitana. O que vemos hoje acessível faz parte de um conjunto de políticas públicas que beneficiou as classes populares economicamente. Não obstante, é preciso estar atento às

Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja o espaço instituído por outros caracteriza a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas (Idem).

Ou seja, os negros são incluídos na estética e nas representações sociais do consumidor, mas não efetivamente na igualdade de oportunidades e aquisição de *status quo*. Cabe ressaltar que um dos *Shopping's Center* mais frequentados da cidade, permite a avaliação da distribuição de classe e raça organizada estruturalmente no interior de seu espaço físico. De seus três pisos o último é privilegiado com lojas de *griffes*, alamedas refrigeradas por ar condicionado, requintada decoração inibindo explicitamente a presença dos consumidores de baixa renda. Aos olhos da elite o negro será sempre o subalterno a lhe servir.

Os dados que me interessam concentra-se nos que vão para as festas, pagodes, shows e *reggae*, perfazendo um total de 50%. Esses dados somados refletem os espaços de lazer mais frequentados por essa juventude pesquisada. São espaços de músicas, de encontros, de danças e de possibilidades performáticas envolvendo o corpo, a sexualidade, suas subjetividades e a emoção-estética. À luz desses dados, chamo atenção a para forma de lazer que mais atrai a juventude, ou seja, aquela em que interage entre nuances de classe e raça. Segundo Osmundo Pinho (1997, p.197),

A elaboração criativa de formas de lazer cultural pelos *negros* na diáspora envolve várias formas comuns, como por exemplo a relação entre os artistas e seu público, realizada como uma operação dialógica, onde os espectadores não assistem passivamente a execução de uma peça musical, mas participam ativamente, como no partido alto e no *funk* cariocas, na capoeira e no samba de roda baianos, etc.

Esse pensamento norteia a necessidade da escola e de seus professores ampliarem as possibilidades metodológicas do ensino da História e Cultura Africana e Afro Brasileira. A riqueza que tem a cultura musical negra e suas vertentes mais atuais como o pagode baiano implica reconhecer que existe uma relação de identidade e valoração entre os artistas do pagode baiano e seu público, relação essa que provoca transformações e influências comportamentais. Nos espaços de pagode se observam diversas situações em que a juventude desvela suas vaidades, identidades, corpos e sensualidade; é nesses espaços que se dão as interpretações sobre o “outro”; é nesses espaços onde acontece a efervescência da juventude: são corpos em movimento, estilos estéticos *performatizados*, interagindo, conflitando, desejando, desafiando e se expondo; são homens, mulheres, e homossexuais em busca desses espaços de lazer.

Todos os domingos a gente sai pro pagode: eu e as meninas da, rua. A gente se encontra na casa de uma pra se arrumar, e ai troca roupa, empresta um “body”³² pra colega para combinar com o short; e quando a gente fica pronta pro pagode, é pra causar mesmo (A.C, 17 anos, Feminino).

Tem vez que eu vou só e lá eu encontro com os parça...a galera desce total pro pagode, porque é lá que as coisas acontecem: muita mulher, o som é bom. Eu curto (P.S, 20 anos, Masculino).

Entre os depoentes do sexo masculino dessa pesquisa, dois eram homossexuais, e tanto na escola como em outros espaços formativos temos a questão da homossexualidade invisibilizada. O contato com esses atores sociais e o tema sugerido para debate (o pagode) trouxeram à tona as percepções sobre o corpo, o gesto e as expressões corporais positivadas pelo pagode enquanto *performance* corporal dançada por homens e mulheres,

³²“Body” é uma espécie de maiô, com fechamento entre as pernas, não é feito para o uso em meio aquático, mas em composição de figurino urbano.

inclusive homossexuais, que se manifestaram à vontade no âmbito das escutas. Diante da cena criada no desenvolvimento da gravação do grupo focal, pude observar que as meninas sentaram umas ao lado das outras, inclusive os dois homossexuais, indicando que as minorias se aproximam. Os demais meninos escolheram seus lugares aleatoriamente, conforme foram chegando. Cientes da atividade, pude iniciar fazendo breve exposição sobre o objeto a ser debatido. No decorrer da ação, os jovens foram se soltando mais. Entre eles, havia um estudante evangélico com uma retórica bastante rebuscada, divergindo das opiniões favoráveis ao pagode. Ao mesmo tempo em que se posicionou negativamente em relação às letras do pagode, provocava as meninas a argumentarem sobre suas colocações. O debate, nesse sentido cresceu, promovendo uma atmosfera de tensão entre eles. Poucas vezes interfeiri, pois o objetivo estava sendo alcançado. Outros meninos também se colocaram nas falas, expondo suas opiniões sobre o pagode, às vezes corroborando com o colega evangélico. Vejamos as falas:

Eu sou da opinião que as mulheres não deveriam dançar e cantar esses pagodes. O pagode inferioriza as mulheres, como pode uma letra que diz: “A mulher é igual à lata: um chuta, o outro cata” (P.R.20 anos, masculino).

Essas colocações foram muito perturbadoras para as meninas que são fãs do pagode baiano. Observei que enquanto o colega fazia sua exposição, as mesmas se expressavam com gestos de impaciência, querendo interromper a fala do mesmo. Ansiosas, elas rebateram o posicionamento do colega:

Você acha que toda letra de música as pessoas fazem o que a letra diz, já pensou....se fosse assim, essas músicas românticas que dizem blá...blá vou morrer de amor, então o cara vai se matar, vai morrer de verdade, claro que não. Ai você acha que só porque o pagode fala o que os homens fazem com as mulheres é o que vai acontecer! (A.C, 17 anos, feminino).

Não vejo porque deixar de cantar e dançar pagode, é divertido, eu curto, não vejo problema nenhum, porque é só música. Agora se a música diz que a mulher é igual lata, um chuta o outro cata, é porque tem mulher assim mesmo. Aquelas que não estão nem ai pra p.....nenhuma, fica com todo mundo, tem muita mulher assim hoje, mas isso não quer dizer que a

menina que curte o pagode vai ser assim, ou é assim. Nada a ver o que você falou aí (L.S, 19 anos, feminino).

Eu até entendo o que o colega P.R tá dizendo....Se eu não fosse um cara que gostasse de pagode, talvez ia na dele. Porque os caras do pagode escracham com as mulheres nas músicas, mas a gente sabe que é só zoação (W.C,20 anos, masculino)

Só que outras músicas também zoam com as mulheres ...E porque ninguém fala nada? Só o pagode que é baixaria, nada! Esse sertanejo universitário também fala da mulher só que de outro jeito, mas a galera canta e dança e não são criticadas. Eu gosto do pagode mesmo, e não dou ousadia! (M.P. 17 anos, feminino).

Certamente que o pagode no currículo escolar, quando inserido virá a ser um tema gerador de diálogo e de muitas tensões sobre a condição das mulheres nas letras das músicas; sobre o papel machista dos homens e das bandas; pode vir a despertar a noção de corporeidade crítica, lançando mão do debate sobre a promiscuidade a erotização precoce entre adolescentes. Por ser uma cultura que envolve a juventude, o pagode pode ser um meio para tematizar também a violência na escola, nas festas e em outros espaços de sociabilidade. Além disso, deve-se tratar esse ritmo como cultura urbana que tem uma raiz histórica e representa um grupo social periférico que se manifesta corporalmente. Cultura esta que não apenas diverte, mas comunica e tensiona outras esferas da sociedade.

O contexto educacional brasileiro nesse momento de renovação curricular deve priorizar a emergência de novos atores sociais, como os homossexuais, os deficientes, os quilombolas e indígenas, reacendendo os debates por uma escola da diversidade.

A obrigatoriedade do ensino da música é visto aqui como mais um conhecimento aliado à auto-estima dos estudantes que poderão ter a cultura local contextualizada em sala de aula. Fazer convergir o conhecimento sobre a cultura afro-brasileira e africana e os sentidos e emoções despertados pela música pode ser uma aliança sensível, lúdica e afirmativa para tratar de temas tão necessários à vida sociocultural dos alunos nas escolas. Um dos objetivos da Lei nº11.769, aprovada em agosto de 2008, é uma formação mais humanística dos estudantes, na qual serão desenvolvidas habilidades motoras

e de concentração, e a capacidade de trabalhar em grupo, de ouvir e respeitar o outro. Portanto, nós, como intelectuais públicos, devemos exercitar novas percepções e nos permitir a emoção-estética para criar e recriar outras formas de ensinar.

Assim é que o pagode enquanto uma vertente da musicalidade negra torna-se interessante do ponto de vista pedagógico, como um conjunto de saberes subalternos, componente a ser tematizado no currículo da educação básica.

3.1.2 O QUE PENSAM OS PROFESSORES/AS

Destaco que essa proposição geradora de controversas e sucessivas críticas, de alguma forma, já é experimentada pelos professores da educação básica que fizeram parte dessa pesquisa cujas críticas sobre o pagode são referenciadas pelo olhar educativo. Ressalto que a participação dos/as professores/as corrobora no que pese a sua importância como o elo entre o currículo e os estudantes. Vejamos o que dizem alguns professores e professoras sobre esse tema:

Meus alunos são adolescentes entre 15 e 18 anos. Em sua quase totalidade, negros, de classe baixa. Mas a maioria tem acesso à internet, todos têm aparelhos celulares, vestem-se bem, vaidosos e vaidosas em relação aos aspectos físicos: maquiagem, perfumes e os meninos fazem sobrancelhas. Lêem pouco; poucos participam das aulas dando opiniões. Alguns assumem traços negros: cabelos enrolados...Educados e brincalhões, e adoram discutir temas ligados a sua vivência: sexo, namoro, música, sites de relacionamentos...(M.A, professora de Sociologia do ensino médio, Cidade Baixa, docente há 13 anos).

A professora faz uma descrição do perfil dos seus alunos do ensino médio. Contrariando as convenções sobre o comportamento dos estudantes desta faixa etária, a professora destaca que seus alunos são educados e brincalhões; no entanto, ela os qualifica como desinteressados. Nas oportunidades que tive nas escolas, dialoguei com vários professores que

reforçam esse quadro de desinteresse dos estudantes pelo estudo, mas não pela escola.

Eu tento acompanhar algumas letras; mas geralmente, faço críticas às letras, que, no meu ponto de vista, não dizem nada. É fato: todos os alunos adoram; todos têm no celular músicas de pagode, e estão sempre dançando. Nós temos muita dificuldade em conviver com esse estilo de música (A.C, professora de História do Fundamental II, Barris, docente há 24 anos).

No depoimento da professora dos Barris, chama atenção quando a mesma diz que as letras não dizem nada, mas que ela sempre faz crítica as letras. Pode ser que nesse depoimento haja uma inclinação crítica/negativa por parte da professora pelo gênero musical em questão. Obviamente que para uma interpretação da Lei 10639/03 não encontraremos um quantitativo elevado de professores que estejam dispostos a sair da sua zona de conforto e queiram ultrapassar a fronteira que os separa do mundo real em que vivem seus estudantes da escola pública de Salvador. O não gostar de pagode não pode ser uma barreira para se compreender a realidade em que a maioria do público estudantil jovem negro soteropolitano se reconhece.

Tivemos uma gincana na Semana da Consciência Negra no ano passado, em que se incentivou os estudantes a cantarem e dançarem, como em um Festival de Talentos. Um grupo de meninas trouxe uma música cuja coreografia simulava uma relação sexual. Acho que é necessário se refletir sobre isso: de que maneira esses valores estão circulando na sociedade como um todo? Qual o impacto de uma sexualização precoce do corpo na vida de uma pessoa?

Obviamente nem todos os pagodes têm essa veia sexualizada de maneira vulgar. Falo de uma sexualização que deprecia, pois a música brasileira sempre foi muito sensual e bela, justamente em função disso (R.C, professor de História e Filosofia do ensino médio, Calçada, docente há 11 anos).

Tornou-se recorrente o debate entre especialistas sobre a sexualidade precoce; o depoimento ilustra a preocupação do educador com a problemática que atinge não apenas a juventude negra da cidade do Salvador, a escala é muito maior. Há um tipo de relacionamento que as gerações mais novas

aderiram pelo relaxamento das regras até então instituídas de um relacionamento amoroso: “ficar” passou a ser a modalidade mais requerida entre os jovens. Mas o que implica “ficar”? É estar num relacionamento sem o compromisso da fidelidade, a pessoa pode “ficar” com mais de uma pessoa, pode inclusive numa mesma situação a exemplo de uma balada, “ficar” com vários/as meninos/as, caso seja da sua vontade. Há também o “ficar” com uma única pessoa, mas ainda assim através do acordo “sem compromisso”, o que torna esse tipo de relacionamento uma teia complexa para pais e educadores, pois são as responsabilidades que os jovens não desejam encarar. Numa relação amorosa onde corpos se atraem haverá sempre o desejo de uma relação sexual, e aí surge a dualidade entre o querer e o não querer, entre a promiscuidade e o afeto, precaução contra doenças e possível gravidez, entre outras situações. Assim, o depoimento do professor tem, na verdade, um significado extremo para a pedagogia escolar, tendo em vista as novas reconfigurações geracionais que se espelham naquilo que a mídia veicula, tomando como referência de comportamento e estilo, e ao seu modo propagam e reinventam modos, formas, gestos e gostos; o que sem dúvida coloca em desigualdade de valor o que a escola tem a oferecer.

Diante disso, é que proponho uma pedagogia descolonizada, que se aproxime desse mundo tecnológico e das diferentes linguagens operadas nesse universo juvenil, como o pagode para os estudantes de Salvador. E com essas estratégias, pensar como fazer o estudante se identificar com os conteúdos que a escola oferece, e exercitar novas experiências educativas que inovem, trazendo as referências culturais dos estudantes com igualdade de valor para serem discutidas e refletidas, como a sexualidade precoce. Se as meninas irão se propor a apresentar uma coreografia que simula o ato sexual, elas, com isso abrem espaço para que professores assumam o compromisso com o ato de educar a partir de um gatilho problemático, mas real.

Se as letras do pagode de algum modo são interpretadas como indutora de comportamentos libidinosos, por que então não tematizá-las em sala de aula? Lembrando que não é exclusividade do pagode apresentar letras com duplo sentido, outros ritmos musicais também o fazem como o próprio funk e o forró universitário. Segundo Rua e Abramovay (2001, p.143),

A idade média da primeira relação sexual é significativamente mais baixa entre os alunos do sexo masculino do que entre as estudantes do sexo feminino. No caso das meninas, em Porto Alegre, Manaus e São Paulo, encontram-se as mais baixas idades médias da primeira relação sexual (15, 15,1 e 15,2 anos), ficando mais elevadas em Belém e Fortaleza (16 e 15,8 anos). Quanto aos rapazes, registram-se em Cuiabá, Manaus e Salvador a mais baixa idade média da primeira relação sexual (13,9 anos), ocorrendo em Florianópolis a mais alta (14,5).

Ocorre que essa geração que compreende a juventude pesquisada faz parte dessa estatística, talvez o que possa parecer atípico é o fato da primeira relação sexual ser mais precoce entre os homens. Portanto ao deflagrar o debate sobre as letras do pagode e a questão de gênero, cabe ressaltar que o homem também faz parte desse universo. Ainda tomando os dados como parâmetros, pode-se identificar que as baixas idades envolvem outras capitais que, por certo, vivenciam outras realidades que levam os adolescentes à primeira relação sexual. E, assim como em Salvador, outros fatores implicam o comportamento sexual da juventude.

Na perspectiva da reflexão, há muitos anos, trouxe um funk chamado “Eguinha Pocotó” para discutirmos em sala de aula. Quando vou falar de fontes históricas, em Introdução ao Ensino da História para o 6º ano e 1ª série do ensino médio, trago uma letra de música de pagode para os estudantes refletirem sobre o que pode ser dito sobre os jovens que consomem essa música. Já utilizei “Firme e Forte” de Márcio Vítor, e “A Cidade de Nação Zumbi” para discutir o problema da má ocupação do espaço e o deslizamento de encostas em 2010 (S.S., professora de Geografia da educação básica fundamental II e médio, docente há 12 anos, e do ensino superior há 2 anos, Brotas).

Percebe-se que há por parte da professora o interesse em utilizar os recursos da música para propor atividades interdisciplinares e, nesse caso, basicamente as músicas de pagode. O depoimento é sugestivo sobre os recursos que a musicalidade negra nesse contexto pode contribuir para alicerçar conteúdos que provoquem reflexão conduzindo os estudantes para dimensões concretas da realidade em que são sujeitos. Os autores Maria Izilda Mattos (2003); Napolitano(2002) e Sekeff (2007) remetem à seguinte reflexão:

a música sempre foi utilizada para expressar a existência humana pelas suas dores, amores, desilusões, protestos, por conquistas e perdas concretas.

A música sempre acalma, inspira e/ou ressignifica emoções. Além de ser um conjunto harmonioso de notas, ritmos e compassos distintivos de grupos sociais, a música tem diferentes vertentes e, reconhecidamente, dois estilos: música clássica e popular. Tomo o estudo da pesquisadora Sekeff (2007, p.17) como referência interessante para o diálogo entre a música e a educação, considerando a interdisciplinaridade e a interculturalidade como eixo pedagógico de aprendizagens e dinâmicas culturais. A autora desenvolve o seguinte raciocínio:

A música é um poderoso agente de estimulação motora sensorial, emocional e intelectual, informa a psicologia. Sendo assim, não favoreceria o desenvolvimento de nossas potencialidades e maturação de nossa equação pessoal?

Foi perguntado aos professores se eles gostam de pagode. Destaquei alguns depoimentos, entre eles o da professora de Educação Física do colégio localizado em Pituaçu:

Quando estou em uma festa, danço todos os pagodes. Adoro dançar, e entendo que é um ritmo maravilhoso para dançar. Mas em minha casa não escuto e nem quero que minhas filhas escutem. Ou quando a minha adolescente de 15 anos traz algum refrão do tipo “desce com a xana no asfalto”, eu acho que é isso, eu analiso com ela, geralmente para evitar que se repita (F.A. professora de Educação Física do ensino médio, docente há 4 anos, Pituaçu).

No depoimento da professora de Educação Física, temos a leitura mais próxima das experiências vividas por número expressivo de pessoas que assumem não gostar de pagode, das suas letras e que reprimem os filhos quando percebem que eles cantam e dançam o ritmo. No entanto, são pessoas que, diante de um contexto mais festivo e mais relaxado disciplinarmente, permitem-se ao despojamento das danças e coreografias sugeridas pelo ritmo do pagode. Especialmente em Salvador, o pagode é um ritmo recorrente em ocasiões festivas, como casamentos, aniversários, formaturas, congressos científicos, em largos e bares frequentados por diferentes classes sociais e

raciais. Os depoimentos seguintes corroboram em que se repense o pagode enquanto um importante discurso cultural a ser tematizado pelos professores em sala de aula.

É uma manifestação popular e que agrada a quase todos. Acho que como mediadores podemos sugar o que o pagode baiano tem de melhor, como a musicalidade, a originalidade, a alegria e juntamente com eles, alunos, transformar o que o pagode na escola tem de não “edificante”, como o incentivo à marginalidade (E.N, professor de Artes, docente há 14 anos, Brotas).

Sempre gostei; porém, atualmente, tenho deixado de curtir porque, mesmo com uma “levada” tão empolgante, a famosa “swingueira”, esses novos cantores, através de sua música, têm incentivado à marginalidade e ao uso de drogas. Mas fora isso, eu gosto muito. Não sou pagodeira, mas gosto de dançar sempre que me sinto à vontade, com alguns amigos bem próximos (J.L, professora de Ciências, docente há 8 anos, Pituaçu).

O conflito de ideias, nesse caso, é extremamente importante para o movimento em direção à emancipação do pensamento crítico dentro da escola entre seus maiores implicados (alunos e professores). A intenção aqui foi provocar os professores a refletirem e exporem suas ideias sobre o pagode. Há que se criar um ambiente favorável para que essa temática seja desenvolvida, pois não é possível desconsiderar esse fenômeno cultural contemporâneo. O que se observa nos fragmentos destacados da entrevista feita com professores e professoras é que a variável cor é predominante, e que o gosto pelo pagode prevalece enquanto conjunto de práticas que envolvem sexo, dança e estética.

Os professores reconhecem que o pagode faz parte da vida dos seus estudantes, e respeitam sua forma de consumo, obviamente. Algumas professoras assumem que gostam do ritmo e que também dançam o pagode, ressaltando que não o fazem da mesma forma que os seus alunos, publicamente ou em festas, mas em locais mais reservados e entre amigos.

Essa particularidade é muito comum entre indivíduos que, de alguma forma tentam “preservar” sua imagem quando estão em ambientes mais frequentados e públicos, em função do lugar social que ocupam e da possibilidade de reprovação social de suas atitudes e práticas. Colaboram com esse pensamento Dias e Monteiro (2010, p.03):

O reconhecimento dos intercâmbios entre cultura popular e erudita, bem como seu papel na música popular de massa, não deve, no entanto, impedir que se compreendam as especificidades da produção artística popular tradicional no que ensinam sobre uma diversidade de modos de fazer e viver a arte. Alicerçada na devoção, na festa, na tradição, é um fenômeno múltiplo que não pode, nem deve ser reduzido a uma única dimensão, no caso a artística.

Considerando que todos os povos são ricos culturalmente e que a música é presença em quase todos os rituais comemorativos, festivos, cívicos, folclóricos, dentre outros, a escola pode se apropriar dessa característica e usar a música como ferramenta para dinamizar as relações entre os conteúdos programáticos e as atividades extracurriculares.

4 O CARNAVAL E O BAIXO-CORPORAL



Imagem 01- O Velho
Fonte: www.mezzo-mondo.com/arts/³³

4.1 TECENDO RELAÇÃO: RABELAIS E O PAGODE

Por vezes, as razões que nos levam a investigar determinado objeto não se conformam com as razões geralmente esperadas pelos ditames acadêmicos. Sendo assim, volta e meia me vejo questionada pelas não razões. Sabendo-se que o objeto em questão, o “pagode” baiano, já deriva de uma conotação musical frequentemente rotulada de “lixo cultural”, e que pelas letras já se observa o repúdio de uma parcela feminina, procuro entre outras razões

³³ Obra de Pieter Bruegel, o Velho, representando o combate entre o carnaval e a quaresma, feita no século XVI. Em cima do barril está o “gordo carnaval”; na cadeira, está a “Magra e velha quaresma”. Entre outras coisas, podem representar também a luta entre as culturas populares e os valores das elites pautados no cristianismo.

aquelas não colocadas em questão, os nós de uma trama complexa e de narrativas performáticas próprias.

O que procuro é desenvolver um direcionamento contrário em relação a essas produções culturais, ou seja, é decodificar essas *performances* próprias, e seus discursos reveladores da juventude negra e pobre de Salvador, as manifestações de identidade e de comunidade que operam no âmbito do público, do formal, do lúdico e do lazer.

Um dos lugares de enunciação a que me detenho nessas reflexões são as relações de identidade e de comunidade estabelecidas a partir de ritmos musicais que estão à margem, condenados a juízos de falsos moralismos.

Vou provocar desse modo um exercício interessante: a Idade Média e o Renascimento, na obra de Rabelais, introduzidos por Bakhtin (1987), e o pagode na Bahia no século XXI. A relevância do cruzamento entre a teoria Bakhtiniana e o fenômeno pagode baiano permite redimensionar o espírito do carnaval. A especificidade na obra de Rabelais se dá pelo caráter lúdico e altamente crítico do ponto de vista das instituições normativas. Certamente, existem outras obras importantes que tratam do carnaval; no entanto, é sob a perspectiva Bakhtiniana que me interessa analisar alguns conceitos recorrentes nessa pesquisa, como: liberdade, sexualidade, corpo, ritmo e movimento expressos no carnaval do passado e no carnaval presente da Bahia, este de forma mais fixa e explícita. Ouso dizer que, em Salvador, vivemos numa atmosfera carnavalesca permanente. Para esse argumento, precisamos trilhar uma linha temporal imaginária sobre o que representava o carnaval no passado e o que representa o carnaval contemporâneo na cidade do Salvador-Bahia.

Na Idade Média, o princípio do carnaval se dava com o “cômico” e se convertia como a segunda vida do povo. O carnaval tinha o caráter de contrariar as festas religiosas e oficiais, o que lhe tornava o espaço-tempo da liberdade. Segundo Bakhtin (1987, p.09),

Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas, destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas

barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seus empregos e sua situação familiar.

Seja na Idade Média ou na Contemporaneidade, o princípio da liberdade se estende não só para quem brinca o carnaval, mas para aqueles que o assistem. É fato que o carnaval, em dias atuais, apresenta aspectos bastante diferenciados no que diz respeito à “liberdade”. Pode-se dizer que temos uma liberdade vigiada, preocupada com a violência gerada pelo frenesi do carnaval. Além disso, temos o gozo de certa permissividade dada às transformações culturais e à afirmação de novos grupos sociais, dentre eles os gays, travestis, lésbicas e outros.

Temos consciência de que, no presente, talvez apenas pela mudança dos personagens oficiais (reis e rainhas), somos espectadores de uma cena hierárquica durante as festividades do carnaval (políticos, artistas, cantores e celebridades globais). Contudo, reconhecemos que tanto na Idade Média quanto na Contemporaneidade, nos dias destinados aos festejos do carnaval, o “povo” é o maior beneficiado, entenda-se aqui pelo espaço de liberdade fora das cordas que delimitam o carnaval em Salvador. Segundo Souto Maior (1974, p.81),

Como não poderia deixar de ser, o Carnaval chegou ao Brasil por intermédio do português colonizador, de quem herdamos hábitos, costumes e tradições. Era anteriormente conhecido como entrudo, intróito, introdução, desde 1595, compreendendo os três dias que precedem a quarta-feira de cinzas, período em que, até os nossos dias, pobres e ricos, velhos e moços, homens e mulheres, pretos e brancos, esquecem as diferenças de ordem social e econômica existentes nos outros dias do ano, para uma dedicação total aos festejos carnavalescos.

Vejamos o que disse Bakhtin (1987, p.10) sobre a festa do carnaval:

Ela caracteriza-se principalmente pela lógica original das coisas “ao avesso”, ao “contrário” das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) da face, do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.

Retomando a ligação conceitual da definição elaborada por Bakhtin sobre o carnaval, referencio-me da citação para reelaborar o que estou identificando como relacional entre o pagode e uma crítica corporal. Parto da

ideia anteriormente concebida de que o carnaval “põe a vida de ponta-cabeça” para que o povo se liberte das posturas e condutas sociais estabelecidas pela sociedade. Nesse caso, o pagode, que é de fato uma expressão própria do carnaval baiano, revela-se através do que a sociedade cristã rotula de degradação apelativa e imoral.

No pagode, a dança e a *performance* corporal são suas manifestações mais visibilizadas e também mais contestadas. O ritmo do pagode proporciona ao corpo dançante uma certa “malemolência”³⁴, o que permite uma intensa relação entre música e corpo com um grau elevado de liberação de endorfina, causando momentaneamente um êxtase em que o dançante deixa de operar com a racionalidade e se entrega ao prazer. E nesse prazer, a letra da música passa a ser secundária e o ritmo a necessidade primária para entrar no clima da festa. Segundo Sekeff (2010, p.37), “além de sua característica *aconceitual*, a música é dotada de uma dimensão onírica, inconsciente e sexual, o que possibilita acesso ao nosso eu”.



Imagem 02 : Performer masculina dançando pagode

Fonte: <http://br.bing.com/images/search?q=alex+max&go=&q=bs&form=>

É com esse raciocínio que identifico na obra de Rabelais uma relação extremamente forte sobre a descrição da realidade grotesca, desenvolvida por Bakhtin. Consigo perceber um traço descolonizado no dialogismo conceituado por Bakhtin que, ao seu modo específico, buscou descrever o significado que

³⁴ Ritmo gingado, característico da interpretação de certos cantores de samba, dançarinos, ou modo característico de portar-se dos antigos malandros; molejo.

tem para o povo uma festa cujo objetivo é a ocupação espacial dos de “baixo”, livres de formalismos, na maior festa popular que é o carnaval.

Essa incursão pelas Teorias Rabelaisianas reorganizam o que buscamos denominar de descolonização do conhecimento, ou seja, a partir do objeto em foco, permitirem o encontro e o confronto sobre as representações do carnaval para pensar as construções sociais e culturais contemporâneas em Salvador. Assim, estou diante desse nó destrinchando esse emaranhado complexo, usando lentes livres de armação para discutir sob outra ótica o significado do carnaval, do baixo corporal e do pagode baiano para a juventude preta e pobre da cidade do Salvador.

Existe de fato uma ideia sobre o carnaval de rua de Salvador que parte de uma memória daquilo que já foi um dia, quando as pessoas se despojavam de suas condutas sociais mais disciplinadas e esbanjavam alegria, contrariando a rotina a que estavam envolvidas no cotidiano. Fantasiadas ou não, as ruas eram o espaço da liberdade, como já foi muito bem descrito por Bakhtin. O contraponto se dá em torno da liberdade no carnaval. Nesse caso, é como a maioria pobre em Salvador é tratada, e como essa maioria, ao mesmo tempo, vê-se representada pelos animadores do carnaval, no caso os artistas das bandas que tocam no circuito da folia.



Imagem 03- Segregação Racial-Circuito Dodô

Fonte: <http://ts4.mm.bing.net/th?id=H.4911716965287963&pid=1.7>

A presença da população negra no carnaval de Salvador é, notoriamente, muito maior que a população que integra os blocos, os “de

dentro” das cordas. São os blocos que reúnem uma massa de foliões pagantes que optam por brincar o carnaval dentro de um espaço delimitado pelas cordas laterais que “separam” os foliões do bloco dos foliões pipocas. As cordas são sempre levadas por cordeiros que fazem uma espécie de barreira humana impedindo, de forma austera, a penetração de pipocas. Para o folião do bloco, entende-se pagar para brincar com segurança, ainda que dentro do espaço das cordas aconteçam muitas atitudes violentas, como brigas e assédios morais. Falo de uma realidade concreta e incontestável, dado o valor que se paga pelos abadás. O carnaval é a alegria do povo, como diz a música. Certamente o é para negros, brancos, pobres e ricos, dadas as suas devidas dimensões socioeconômicas e espaciais.

4.2 CRÍTICA CORPORAL



Imagem 04 – Circuito Osmar

Fonte:<http://ts2.mm.bing.net/th?id=H.5018086069110813&pid=1.7&w=193&h=138&c=7&rs=1>

A relação entre Rabelais e o pagode baiano começa a se fazer a partir daqui, quando entra em cena um gênero musical que se consagrou nos carnavais de Salvador no “Circuito Osmar”, reconhecido como o circuito da massa que não pode pagar camarote e se aperta por entre becos e passeios públicos para admirar os trio-elétricos, seus artistas mais queridos, e sair atrás

como pipoca quando finda a corda e ainda se pode ouvir a banda tocando e assim curtir do jeito que der.

Lá vem o pagode baiano, que ao descer a Avenida Sete, no circuito Osmar, arrasta uma multidão ao lado das cordas, atrás das cordas e à frente das cordas, transformando o circuito numa grande onda negra esfuziante, desconcertante e assustadoramente empolgante, “quebrando” as limitações impostas pelo sistema. É a verdadeira expressão de uma liberdade crítica, afrontando o instituído pelo poder da burguesia.



Imagem 05- Trio da banda *Black Stylie*

Fonte:<http://ts1.mm.bing.net/th?id=H.4696242731024388&pid=1.7&w=215&h=139&c=7&rs=1>

Pra nós, o pagode é gueto mesmo, é coisa nossa, é música de preto que fala das coisas da gente mesmo, da nossa realidade. É por isso que o pessoal não gosta de pagode; mas, pra gente essa é a nossa música, que a gente gosta de ouvir e dançar (W.C, 18 anos, Masculino).

O depoimento do estudante é salutar, é nele que estigma e estima se misturam. Partindo dessa realidade de preconceito e discriminação à cultura subalterna produzida por esses artistas negros, é que vejo o pagode baiano como uma cultura autêntica de sua forma vernacular. Pensando sob os auspícios da Pós-Colonialidade, compreendo o pagode baiano como uma crítica performática contra o instituído, suas normas de condutas sociais e usos do corpo pela elite dominante.

Exatamente como na Idade Média, quando na festa do carnaval prevaleciam as linguagens obscenas, a profanação, os sacrilégios e as ações provocadoras que nesse período festivo eram permitidas, pois eram vistas como brincadeiras, é aí que evidencio as semelhanças e diferenças entre os aspectos desse propósito brincalhão. Podemos considerar que o carnaval em Salvador, de certa forma, fixou categorias expressas na Idade Média, principalmente as de uso do corpo. É reconhecido que o carnaval é o espaço da liberdade dos corpos nus, seminus, pintados ou grafados, não sendo privilégio dessa ou daquela região do país onde o carnaval tem sua expressão mais midiática.



Imagem 06: Carnaval no Pelourinho (2013)

Fonte:Acervo Pessoal

Há sim uma especificidade no carnaval de Salvador, quanto ao uso das linguagens corporais. Predominantemente, o pagode é um ritmo de corpos em movimento, suas danças e coreografias acompanham as músicas e são, na sua maioria, marcadas pela sensualidade de gestos e movimentos eróticos (rebolados, retroversão dos quadris, agachamentos e alongamentos próximos ao chão) exacerbados em malemolência e tremor dos glúteos, descortinando a sexualidade para os olhos da audiência. Ainda que eu tenha o conhecimento da cultura corporal do movimento como concepção pedagógica da Educação

Física, confesso que descrever o movimento dançante do pagode dificilmente alcançará a dimensão do prazer que o mesmo proporciona. Diz a estudante:

Quando eu saio pro pagode, saio para dançar. Ponho meu shortinho curto, mas não aquele que mostra a metade da bunda, com meu top, lógico, e com minhas amigas dançamos coreografias ensaiadas...A gente dá um show! Fica todo mundo olhando e quanto mais olham mais eu danço. Quando eu danço, eu me sinto bem, gostosa e provocante (F.F, 19 anos, Feminino).



Imagem 07-Performer femininas na Festa de Iemanjá (2011)

Fonte: Arquivo pessoal

Segundo Bakhtin (1987) e Sohiet (1998), o “rebaixamento”, ou seja, a transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado leva o indivíduo a debochar da sociedade e da sua suposta seriedade através do riso. A minha re-interpretação do “rebaixamento”, no atual contexto sócio-econômico, cultural e, racial da cidade do Salvador se configura não apenas no carnaval, como era na Idade Média, mas nele e fora dele, através do pagode. Esse gênero musical já foi absorvido como cultura musical local, e não mais como um ritmo casual de um calendário de festas, cuja participação da população negra e pobre, ainda que de forma desorganizada, porém intencional, dissemina pela cidade o grito dos excluídos, sendo usado para expressar o que o baiano tem de mais precioso, a sua criatividade.

Dentre as mais diversas formas de expressão criativa, no pagode, o apelo ao baixo-corporal tem sido recorrente pelas bandas, sejam as bandas rotuladas de “baixaria” ou aquelas mais “*light*”. A expressão corporal performática dessas bandas é, sem dúvida, a representação do seu grande público de ouvintes e fãs. Não há dissociação entre o artista e o público nesse caso; afinal, segundo o mapeamento das bandas eleitas para esse estudo, a maioria vem das camadas populares da cidade do Salvador.

Portanto, busco no conceito de “rebaixamento” de Bakhtin (1987) estabelecer uma conexão mais contemporânea sobre os usos do corpo no pagode, para além das coreografias sensuais e provocantes, mas também como uma crítica corporal e tentando decodificar essa narrativa expressa pelo pagode que, associado ao ritmo, às letras e à harmonia possam estar pondo para fora a revolta dos sujeitos oprimidos e excluídos da cidade do Salvador.

O riso, o deboche e a obscenidade, na verdade, não são manifestações somente de alegria e contentamento, como querem definir as elites, cunhando para Salvador o título de “terra da felicidade”; não vivemos essa felicidade no cotidiano, sequer a tal democracia racial, dado que Salvador é, indiscutivelmente, a cidade fora do continente africano com o maior número de negros. Mas a publicidade insiste nessa paisagem pitoresca da qual a cultura negra é guardiã, e esses descendentes de escravos, com elevado potencial para as artes, música, dança, teatro e outras manifestações performáticas que mantêm viva e pulsante essa cidade não são seus maiores beneficiados.

Portanto, através das minhas experiências acumuladas no âmbito da área de Educação Física, permito-me arriscar a tecer essa relação sobre o uso do corpo e o “rebaixamento” no pagode, cuja *performance* expressa através da dança não revela somente alegria; ela transcende e faz uma crítica estética ao que está posto pelas elites dominantes, nesse caso, o “lugar” do negro na capital baiana. O riso, o deboche e a obscenidade são, portanto, categorias analíticas de resistência presentes na dança do pagode. Desse modo, compreendo o pagode como a narrativa mais próxima de um discurso crítico que a juventude negra em fase de escolarização busca utilizar para contestar. A apropriação do corpo a partir do pagode se revela como uma forma de subversão, seja dentro da escola ou fora dela, nas festas, nas ruas, no

carnaval, nas praias, em todo lugar. Corrobora esse pensamento Castro Junior (2009, p.17) quando diz que,

Dançar, pular e brincar pelas “rotas de passagem”, seja atrás dos Filhos de Gandhi ou do trio elétrico, entre as cordas (ou não), é um espaço feroz onde os corpos abrindo e fechando os cotovelos lutam pela sua visibilidade na festa. Sendo assim, o corpo no festejo não é apenas um simples adereço, ele é a expressão viva das relações sociais de poder. As manifestações contraditórias, entre estes, expressam um recorte global, o que acontece em Salvador é apenas um pequeno retalho de toda uma sociedade excludente e perversa.

Para Sodré (1998, p.22), o dançar é mais que comunicar:

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa.

Mesmo ainda que dominados pelo sistema, encontram na música e na dança o “*entre-lugar*” para a insurgência. É o corpo negro se manifestando criativamente, ocupando o espaço público, anteriormente proibido pelas perseguições da polícia aos batuques, à capoeira e aos candomblés. Seguindo essa linha de raciocínio, a melhor definição para o conceito de cultura partiu desse lugar:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste, Oeste, Norte e Sul (BHABHA, 1998,p.239).

Percebe-se que, mesmo adquirindo elementos da cultura europeia, as manifestações culturais negras sempre foram tidas como marginais, obscenas e anti-morais frente aos comportamentos idealizados como padrão pela elite brasileira. Ainda que,

Paradoxalmente, a festa negra também constituía uma atraente opção de lazer para muitos brancos proprietários de escravos, como acontecia nas fazendas e engenhos isolados.“As senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças lúbricas dos pretos,

e os saltos grotescos dos negros”, escreve Freire Alemão, em 1859, sobre um batuque que presenciara em Pacatuba, Ceará (DIAS, 2004,p.43).

A penetração da cultura negra musical na sociedade brasileira se deu através da mistura, pois como já dissemos anteriormente, a cultura musical negra no passado escravista sofreu com as perseguições do poder público, que via como desviantes os artistas e músicos. Paulo Dias (2012, p.03) apresenta a distinção dos grupos étnicos que aqui deixaram suas marcas:

Em grandes linhas, podemos assim resumir o percurso da musicalidade dos dois principais grupos étnicos da diáspora africana no Brasil: os sudaneses jêje-nagôs da África Ocidental concentrados principalmente em zonas urbanas do Nordeste deixaram sua marca cultural quase exclusivamente nos domínios da religião afrobrasileira (candomblés), enquanto os bantos da África Centro-Meridional, fixados em sua maioria em áreas rurais, com maior densidade no Nordeste e sobretudo no Sudeste brasileiro, impregnaram vivamente com sua música festejos populares de diversas ordens, sejam eles da religião afrobrasileira, do catolicismo popular ou de celebrações profanas nas cidade ou no campo, além da música popular urbana.

Desse modo, a contribuição de Napolitano é a reafirmação de que a cultura musical negra é resultado das mais variadas formas de hibridização, e que a sociedade brasileira precisa conhecê-la. Acredito que o fato dos negros trazidos para o Brasil não dominarem a língua e menos ainda a escrita tenha sido um dos fatores para a não legitimidade dos ritmos genuinamente africanos.

Mas a vida musical das ruas, senzalas e bairros populares era intensa, embora tenha deixado poucos registros impressos ou escritos. Seu legado é basicamente oral e preservado através das canções folclóricas, festas populares e danças dramáticas (NAPOLITANO, 2002, p.44).

Portanto, a mistura/hibridismo foi, sem dúvida, uma das estratégias de resistência para a manutenção e resgate dos rastros/resíduos dos ritmos africanos, como também uma forma de negociação entre a cultura dominante do colonizador e as expressões de resistência dos mais variados grupos étnicos escravizados. Tais reflexões são suportes históricos necessários para a releitura da importância da música e de suas características nos processos de

formação da sociedade brasileira. Ao reconhecer a importância da Lei 10639-03 como obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Africana e Afro Brasileira, podemos considerar tais conhecimentos sobre a cultura musical negra como importante conteúdo a ser dado nas escolas, ressaltando os diversos aspectos que envolvem temas ligados à musicalidade, como: a emoção-estética, a produção de endorfina (hormônio produzido quando sentimos alegria/felicidade), a forma lúdica de aprender e apreender outras leituras sobre a presença dos negros escravos no Brasil e suas contribuições para a cultura nacional.

Já em tempos mais recentes, próximo da década de 90, há um novo reboiço nesse caldeirão cultural que se tornou o carnaval da Bahia, ainda sem dar conta de contemplar de forma igualitária os seus maiores produtores, ou seja, as/os compositores, intérpretes, cantores e diretores dos blocos afros. O carnaval da Bahia não para, o seu movimento criativo é incomparável, como já descrevi antes. Se existe algo em que efetivamente os baianos são potenciais é nas suas formas mais criativas de lidar com as dificuldades do cotidiano, e a arte de reinventar as coisas através da música e da dança lhe são peculiares.

Desse modo é que recorro ao Bloco Olodum, o Ilê Ayê, à Timbalada e ao Araketu para chamar atenção sobre as suas transformações estéticas. Notadamente tratam-se de três grupos que marcaram as mudanças no carnaval de Salvador. Podemos dizer que eles são destaque na profissionalização dos sujeitos ocultos que fazem o sucesso da música baiana em território nacional e internacional.

Mas o que na verdade estou chamando atenção é para o hibridismo com que se fecundam as novidades da música baiana através da inserção de novos instrumentos, do próprio *sampler* e das novas tecnologias em instrumentos musicais. Os seus representantes João Jorge (Olodum), Carlinhos Brown (Timbalada) e Tatau (Araketu) são, portanto, porta-vozes de uma nova geração que tem suas raízes na “*blackatitude*”, fortalecendo as simbologias africanas no seu gestual, na sua música, na *performance* e no instrumental de base.

Destaco que, mesmo com suas recriações, o pagode seguramente tem a sua matriz na modalidade do samba de roda. Vejamos a perfeita descrição elaborada por Ordep Serra (1999, pp. 107-8):

Samba de Roda: O erotismo constitui um traço marcante do samba de roda, que o assinala quase sempre. Essa dança dá destaque a movimentos da cintura pélvica e das coxas, que se projetam para frente em rápidas flexões dos joelhos. O impulso projetivo é mais explorado pelos homens, ao passo que as mulheres capricham em produzir oscilações ondulatórias dos quadris: é o que chama *mexida*, *remelexo* ou *mexer as cadeiras*. Podem combinar-se com a *mexida* movimentos primeiro descendentes, depois ascendentes, do corpo da bailarina, obtidos através de gradual flexão dos joelhos, em lances sucessivos e bem ritmados, com pequenas síncope, de modo que a movimentação no eixo vertical se verifique mais lenta, em contraste com a rapidez da “circulação” dos quadris....

É desse universo multicultural que renova e reinventa a cultura musical negra que chego a esse ritmo denominado “Pagode”, diferenciado no meio musical como pagode baiano.

Nesse caminho de novas aprendizagens, percebemos que a criouliização nas Américas não apenas influenciou a criação de novas formas de cultura, mas, também, foi apropriada pelas elites locais que forjaram suas origens nomeando e classificando principalmente os ritmos e danças africanas à sua moda. Edmar Santos (2009, p.13) afirma que

A criouliização ou mestiçamentos dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os batuques modificavam-se, ora se incorporaram às festas populares de origem branca, ora se adaptaram à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros.

Reconhecemos que a música e dança sempre estiveram implicadas como formas de lazer entre os povos, e, para os africanos escravizados, foram também a maneira de suportar a dor física e simbólica. Dias (2004, p.43), em “Comunidades do Tambor”, reflete sobre esses caminhos ao dizer que desde “os tempos da colônia o som vibrante dos tambores afro-brasileiros ecoa por aqui, em terreiros de fazendas, pelas ruas das vilas ou nos adros de igrejas, com seu poder de arrancar os homens à dispersão forçada em que vivem”.

Diante dessa forma híbrida que o pagode apresenta enquanto um ritmo musical descendente do samba e de outras variações, é que Glissant corrobora quando fala sobre a criouliização nas Américas, e as formas como os negros,

através da música, misturaram-se a outros tantos ritmos. Para ele, é possível identificar a presença rítmica forte dos tambores africanos e daquilo que posteriormente se classificou de síncopa:

A presença da síncopa na música brasileira entre o final do século XIX e início do século XX surge como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto dos gêneros dançantes praticados nas três Américas. O fato é que durante o processo de adaptação ao Novo Mundo, principalmente a contradança e a polca, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais: o *ragtime* na América do Norte, o *danzón* na América Central, o maxixe e os tangos brasileiro e argentino no Cone Sul, para não ir muito longe nas variações dos novos gêneros americanos (MACHADO, p.18,2010).

Na literatura consultada, não foi possível definir se a Síncopa tem origem africana seria um risco fazer tal afirmação. No entanto, seguindo os rastros de Sodré(1998, p.11) é possível compreender que:

[...] a síncopa, a batida que falta. Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto repercute mais forte. A *missingbeat* pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra nas Américas. De fato, tanto no *jazz* quanto no samba atual, de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta no apelo da síncopa.

A memória e a oralidade são para os rastros/resíduos da música como tradução da resistência da cultura africana nas Américas. Isso porque a língua foi perversamente silenciada pelos colonizadores e o ingresso na escola também foi tardiamente conquistado, promovendo, desse modo, entre os povos africanos nas Américas, outras formas de comunicação. Para nosso embasamento discursivo, Gilroy (2001; 2005) é uma referência teórica densa, provocadora e atualizada para análise desse conceito analítico chamado música na diáspora. Mas antes, quero dizer que vou me valer de um pensamento de Glissant (2005) para usar com frequência a “repetição”, pois, segundo ele, quanto mais se repete, mais podemos avistar os indícios de uma novidade que começa a aparecer: a musicalidade negra, como uma cultura de característica acústica, tem na repetição o formato mais peculiar, seja no

samba de roda, de caboclo, nas expressões do *axé music*, do pagode e do arrocha, o que diretamente ativa a percepção pelo ouvido e, conseqüentemente, favorece o fácil aprendizado. Para Azevedo (2006,p.37),

As musicalidades e as gestualidades corporais, movidas pelo dançar, sempre foram, para os descendentes de africanos nas Américas, sentidas e expressadas como formas de comunicação e cultura em substituição ao discurso e à política.

Ari Lima (2003, p.107) desenvolveu o seguinte raciocínio:

Em outros termos, diria que a característica “contrametricidade” transmitida pelos africanos ao *samba* ou à MPB, renomeada como “síncope”, é uma metáfora, uma sombra para a presença negro africana contramétrica e descontínua no Brasil. Logo, compreendo este *samba* “sincopado” como gênero musical tanto quanto como uma categoria analítica que me permite falar sobre, traduzir “experiências”, não apenas com o som, mas também experiências corporais, raciais, de gênero, sexualidade. Emerge, por conseguinte, carregado de historicidade, determinado por injunções sociais, sempre reorientado pela agência de sujeitos interessados que refletem e veem a realidade do *samba*, mas também a ouvem, a cantam e dançam.

A música, definitivamente, para as populações negras, fala de um lugar de liberdade, do contato com a natureza, da relação com a sua ancestralidade. Gilroy (2001, p.160), diante disso, traz a seguinte análise: “A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos”. Azevedo (2001, p.37) afirma que, “vivenciadas desse modo, a música e a dança permitiram manter uma dimensão estética de um ser negro”.

Segundo Oliveira (2005),

Em Salvador, a dança está imbuída de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de sua matriz cultural, em especial a africana, onde o dançar se traduz como poder de comunicação em sentidos mais profundos. Constatamos que ela reproduz em movimentos e gestos elementos fortes quais são reforçados com o figurino, a música e a sua história. Entendemos que os elementos estéticos, tanto das danças sociais como das religiosas, estão vinculados aos aspectos físicos, sensoriais, emocionais de qualquer etnia (p.62,63).

Certamente, para as populações negras da cidade do Salvador em especial, a manutenção dos seus mais caros signos e símbolos ancestrais não permitiu que se hegemonizasse a tradução da música e da dança africana.

5 BANDAS DE PAGODE: RÍTMICA HÍBRIDA

Se um dos objetivos dessa pesquisa foi localizar o espaço de enunciação³⁵ da problemática referente ao envolvimento e identificação da população negra estudantil do ensino médio de Salvador com as categorias: gênero, corpo, sexo, ritmo e *performance* presentes nos repertórios da musicalidade negra, é interessante apresentar um breve histórico de algumas bandas de pagode. Cada qual possui uma trajetória, cada artista tem sua própria história, mas para o seu público todos têm algo em comum a *swuingueira*. Além disso, quis refletir o significado dessas novas narrativas dentro de um contexto educacional em tempos de mudanças. De acordo com Antonacci (2004, p. 03)

Entrevendo em cantorias, narrativas de folhetos, iconografias populares, sinais e sensibilidades de corpos negros que sustentaram e reconstituíram culturas africanas de matrizes orais entre nós, foi se evidenciando que memória e corpo, articulam-se em um todo indissociável em tradições de oralidade. Tradições reatualizadas historicamente, em presenças de corpos transmissores e receptores, que materializando diferentes gêneros não-verbais de narratividades, através de suas *performances* e vocalidades, configuram-se em mediadores e ressignificadores de mensagens, ritos, crenças, comportamentos, práticas, celebrações. Corpos performáticos em sua capacidade de emitir “vozes do corpo”³⁶ em gestualidade.

Desse modo, faço uma breve descrição das bandas de pagode que norteiam as reflexões sobre o pagode e o currículo escolar. O grupo “É o

³⁵ De acordo com Bhabha (1998, pág.68), “O novo lugar de enunciação político e histórico transforma os significados da herança colonial nos signos libertatórios de um povo livre no futuro”.

³⁶ Expressão de Michel de Certeau(1998).

Tchan” foi meu ponto de partida nesse contínuo ao caminho da musicalidade negra na diáspora. Daí, um breve recorte temporal para ilustrar essas passagens e recriações estéticas desse samba de raiz, não com o compromisso de historicizar essas transformações, mas de tão-somente promover uma contextualização do ritmo, suas letras, influências e recriações, para que, aos poucos, essa construção estética e performática possa ser conduzida de forma mais concreta em propostas inovadoras para os currículos escolares.

O Pagode foi uma grande transformação musical que caiu imediatamente no gosto do povo. Quem não se lembra do “Grupo Gera Samba”, que, em meados de 93 e início de 94, através de seus músicos da época resolveram criar um novo estilo musical, que seria a mistura do samba de-roda, samba de raiz e samba duro. Desse modo, busquei sistematizar esses referenciais ao período predefinido (de 1990 a 2010), enquanto marcador temporal dessa pesquisa, tomando como ponto de partida o “Grupo É o Tchan”, antigo “Gera Samba”, com as suas músicas e um conjunto de aspectos que anunciaram uma nova incorporação da música negra em nossa sociedade com a denominação de “pagode”. Segundo Milton Moura(1996, p.06),

O Gera Samba, penando há dez anos em shows mal pagos em toda sorte de clube, saltou para o sucesso integrando novos elementos, como teclado de sopros, e colocando no centro da cena seu trio de dançarinos, definindo a moda coreográfica de cada verão. Este modelo é perseguido pelos outros grupos. Cada pagode, seja nos bairros populares, seja nos clubes aristocráticos, combina os dois tipos de repertório, incluindo alguns sucessos de outras origens, como foi o caso dos “Mamonas Assassinas” no verão 95/96. No ambiente da rua e da praia, contudo, o repertório é todo local, continuando a prática tradicional de fazer samba nos bairros e nas praias, reforçada pela ascensão do pagode à mídia, sobretudo no que diz respeito à sucessão das modas coreográficas.

Esse grupo, que tem como origem a periferia, é um grupo de pagode baiano, com uma música próxima ao samba-de-roda, surgido em Salvador, formado em 1992 com dez músicos, um dançarino e duas dançarinas, segundo informações do pesquisador Ari Lima. É comum os grupos de pagode passarem por algumas transformações ao longo do tempo. No início, o Gera Samba mantinha um estilo mais regional de pagode, tendo como uma de suas músicas “Paquerou”:

Paquerou
(Gera Samba)

*Esse pagode gostoso quem trouxe pra nós?
Como é o nome dele? É assim como nós:
Esse samba gostoso que só tem
gente bamba
O nome dele é o Gera Samba.
Bota a mão na cabeça
e começa a descer.
A mão na cintura e começa a mexer.
A mão na cabecinha e começa a descer.
A mão na cinturinha e começa a mexer.
Oh, meu Deus! Que delícia!
Oh, meu Deus! É só você e eu.
É o novo som de Salvador,
é o novo som de Salvador,
Paquerei, paquerou.*

A letra desse pagode recorre ao rebaixamento; portanto, observa-se que não há apelos explícitos. Sucesso de 1990, o refrão: “*Bota a mão na cabeça e começa a descer/A mão na cinturinha e começa a mexer*”, tem uma letra ainda bastante ingênua se considerarmos alguns pagodes da atualidade. A sua coreografia trazia o movimento dos quadris de forma bastante pronunciada, levando-os em direção ao chão. Portanto, já era possível o uso da sensualidade como forte atrativo junto à audiência masculina. Evidentemente, lançava-se na praça uma novidade. Novidade esta que, mesmo com um formato lúdico, as suas letras já apresentavam outros sentidos para determinados significados. Vejamos “*A mão na cabecinha e começa a descer*” está diretamente relacionada a uma ação cujo foco está no sexo. Em: “*Oh! Meu Deus/ é só você e eu*”, ainda que evocando a Deus, o significado da frase indica o ato entre duas pessoas, logo, o ato sexual; embora, obviamente, a composição em si cantada não revele o sentido obsceno que a dança apresenta.

5.1 É O TCHAN

Em 1995, fruto de algumas mudanças no interior do “Grupo Gera Samba” surge o “É o Tchan”, o grande fenômeno baiano que conquistou o país com suas músicas de duplo sentido com coreografias carregadas de

sensualidade e que, aos poucos, foram tomando uma configuração de movimentos sexuais, envolventes e instigantes, dado o poder gestual de suas dançarinas “Carla Perez” e “Débora Brasil”, e do coreógrafo “Jacaré”. Foi o grupo “É o Tchan” o precursor da transformação do ritmo de samba-de-roda em algo mais apimentado, promovendo outras linguagens corporais para o samba, ou seja, a *performance* sexual traduzindo as letras com movimentos vigorosos e sincronizados que veio a dar volume e forma ao que hoje é popularmente chamado de pagode baiano. É nessa época que as letras/dança começam a transpor o que antes era impróprio e indecente aos olhos da sociedade. Vejamos um de seus ritos mais famosos:



Imagem 08- “É o Tchan” (1995)

Fonte:<http://s2.sscdn.co/cifraclubnews/wp-content/uploads/2012/11/eotchchan.jpg>

Na Boquinha Da Garrafa

([É o Tchan](#))

*No samba, ela me disse que rala
 No samba, eu já vi ela quebrar
 No samba, ela gosta do rala, rala
 Me trocou pela garrafa
 Não aguentou e foi ralar
 Vai ralando na boquinha da garrafa
 É na boca da garrafa
 Vai descendo na boquinha da garrafa,
 É na boca da garrafa.
 Desce mais, desce mais um pouquinho.
 Desce mais, desce devagarinho.
 Vai saindo da boquinha da garrafa,
 É na boca da garrafa.
 Vai subindo na boquinha da garrafa,
 É na boca da garrafa*

*Sobe mais, sobe mais um pouquinho.
Sobe mais, sobe devagarinho.
Sim, ela gosta do ralar, rala e no embalo do samba
Ela só pensa em ralar.*

Com o grupo “É o Tchan”, a música baiana alavancou uma série de outros grupos baianos de pagode. O que chamo atenção é que, a partir de 1996, além da avalanche rítmica do pagode baiano, as letras que antes apresentavam a malícia nas suas entrelinhas, agora partem para refrões mais explícitos, exaltando principalmente o movimento corporal do quadril feminino de abaixar até o chão. É quando entra em cena a expressão “ralar”³⁷, derivando assim vários refrões de diferentes grupos de pagode. No entanto, o pagode usa o duplo sentido para algumas palavras e, nesse caso, ralar tem a conotação sexual de aproximar a genitália feminina da boca da garrafa. Na época, letra e coreografia não deixaram dúvidas para o público de que se tratava de uma *performance* que explorava os movimentos dos membros inferiores e uma gestualidade lúdica e sensual. A dança da “boquinha da garrafa”, na época, fez muito sucesso, e não raramente era dançada em festas, culminando com apresentações de pessoas comuns que, voluntariamente, colocavam-se na roda onde havia uma espécie de disputa para ver quem descia mais próximo à garrafa, cujo significado se remetia à genitália masculina.

Com outra formação, o grupo se transformou no “É o Tchan!” em 1990, atuando com um novo conceito estético e com a inserção de mais uma bailarina e um dançarino. Sem dúvida o grupo “É o Tchan” conquistou o Brasil com sua *performance*³⁸ em que ao mesmo tempo em que se mostrava sensual, guardava um certa dose de ludicidade, fazendo com que as críticas se dividissem e aumentassem seus diferentes públicos.

³⁷ Ralar, segundo o dicionário da Língua Portuguesa, significa: “Passar pelo ralador; moer, triturar: *ralar coco, pão, queijo*. / *Fig.* Atormentar, afligir; maçar”. No contexto do pagode, “ralar” pode ser, “encostar” e/ou “roçar”.

³⁸ Essa abordagem será compreendida por *performance* enquanto prática pedagógica a ser discutida, ampliando esse conceito para mais que exibição de habilidades.



Imagem 09: Na cabeça e na cintura
www.volta-ao-mundo-com-e-o-tchan.html

Creio ser desse contexto musical e da procura das crianças pelo aprendizado das coreografias reboativas do grupo “É o Tchan” o surgimento de uma geração que se expressa e se diverte através de novas apropriações do corpo. Certamente, a indústria cultural investiu pesadamente para que essas novas representações musicais tivessem alcance junto à sociedade. Sobre essa intervenção, falaremos mais à frente quando das consequências que a indústria de massa provocou para o sucesso de algumas bandas e o fracasso de outras tantas.

O grupo É o Tchan, ainda que muito badalado pela mídia e assediado pelos fãs, não resistiu aos conflitos internos e, como outras bandas, também se desfez. Depois de um período (mais de 5 anos) fora da agenda de shows, a banda retoma suas atividades, em 2011; porém, sem aquele apelo das principais mídias, que, na época do “boom” do grupo, festejaram altos índices de ibope, com os concursos³⁹ da morena e da loira do “É o Tchan”, época de ouro da banda, inclusive que operou no mercado lançando não apenas um ritmo coreografado, como também inúmeros outros produtos comercializados com o nome da banda e, posteriormente, com o nome de suas bailarinas “Carla Perez” e “Sheila Carvalho”.

Chamo atenção para o bailarino da banda, o Jacaré (Edson Cardoso), que se manteve na banda desde a formação (1990) até 2007, contribuindo

³⁹A banda, em uma das suas versões, foi composta pelas dançarinas Débora Brasil e Carla Perez que, em momentos distintos, deixaram-na. Primeiro, a dançarina Débora Brasil em seu lugar, eleita através de concurso na TV, assumiu a dupla com Carla Perez a morena Sheila Carvalho. Posteriormente, com a saída de Carla Perez, um novo concurso elegeu a loira Scheila Mello.

para a ascensão da banda. Posterior a sua saída do grupo o ex-dançarino atuou como ator em programa de humor na Rede Globo de televisão.

Durante um período a referida banda oscilou entre aceitação e rejeição através de novos vocalistas e dançarinas, que não implacaram com o mesmo sucesso dos seus antecessores. De uns três anos pra cá, há uma retomada da banda com o nome “É o Tchan do Brasil” com um número maior de dançarinas e seus dois antigos vocalistas precursores do grupo, “Compadre Washington” e “Beto Jamaica”, regravando antigos sucessos e aos poucos, buscando o seu espaço no mundo do show *business*. Obviamente, o grupo não impera a mesma força atrativa de tempos atrás, visto que no presente outras bandas são mais requisitadas pelo público, e aquele formato de banda e performances coreografadas foi recriado e a sensualidade antes provocada pelas dançarinas tornou-se lugar comum.

5.2 HARMONIA DO SAMBA

No trajeto, eu abro parênteses para tratar do grupo “Harmonia do Samba”, de origem pobre, nascido em 1993, na Capelinha de São Caetano, um bairro situado na periferia de Salvador. A história de formação dessa banda foi bastante veiculada pela mídia porque se tratava de um fenômeno musical comentado de boca em boca. Conta-se, através da mídia virtual (www.juniordocavaco.com.br), que a história do surgimento da banda acontece em dezembro de 1993, quando um dos seus componentes, Roque Cezar, um jovem negro morador do bairro da Capelinha de São Caetano, apaixonado por música, pediu à mãe, Dona Graça, alguns instrumentos de percussão como presente de Natal. Ao receber o presente, Roque Cezar dividiu os instrumentos entre vizinhos e primos, e começaram a tocar músicas de grupos famosos, como “Fundo de Quintal”, “Só pra Contrariar”, “Negritude Junior”, entre outros.

Ensaizando todos os dias na varanda da casa de Dona Graça, o grupo não parava de evoluir e incorporar novos instrumentos, como baixo e cavaquinho. Dessa forma, após o grupo possuir estrutura de banda, sendo dirigido pelo baixista Bimba, o cantor *Xanddy*, ex-vocalista do grupo “Gente da Gente”, assumiu os vocais do “Harmonia do Samba” em abril de 1998, consolidando a formação oficial. A explosão da banda se deu através de um

show em que ela, então desconhecida do grande público, tocou para uma multidão, deixando-a entusiasmada com o novo som.



Imagem 10- Grupo Harmonia do Samba (1998)

Fonte: <http://onordeste.com/administrador/personalidades/imagem>

Desde então, o Brasil passa a conhecer mais um grupo de pagode baiano. Com forte apelo sensual, a banda se projeta na mídia, dada a singularidade do seu vocalista. A banda, que não apresenta na sua composição nenhuma dançarina, destaca-se pelo excelente dançarino, o próprio vocalista da banda, contrariando o jargão que diz que “homem que é homem não rebola”. O cantor *Xanddy*, da banda “Harmonia do Samba”, assim como o dançarino “Jacaré” do grupo “É o Tchan” apresentaram para a sociedade o rebolado masculino, entrando na cena estética das coreografias que particularizam esse ritmo musical e colaboram explicitamente para a quebra do tabu machista, preconceituoso e conservador de que homem não rebola, seduzindo as mulheres com o seu rebolado e atraindo os homens a rebolarem sem que, para isso a masculinidade seja colocada sob suspeita.

Com letras e ritmos envolventes e dançantes, o cantor e sua banda estabeleceram rapidamente uma relação marcante com seus fãs. Observa-se que o “Grupo Harmonia do Samba” faz um contraponto, quando não há inserção de adjetivos negativos em relação à figura da mulher: as suas letras transitam na esfera do erotismo com nuances de romantismo, tornando esse tipo de pagode mais aceitável e menos criticado. Ao mesmo tempo em que a figura principal da banda é dona de uma estética positivada pela mídia,

transferem-se para as suas músicas mensagens subliminares de paixão e sedução, cativando um número expressivo de fãs.



Imagem 11- Xanddy (2000)

Fonte: <http://www.xanddyharmonia.blogspot.com.br/perfil.jpg>

Dá Um Remelexo
(Harmonia do Samba)

*Que molejo é esse
Que encanta e fascina?
Quebra tudo, menina, que eu tô louco pra ver!
Esse seu rebolado deixa neguinho parado.
Me mostra todo gingado, ai, ai, ai, ai!
Treme a base e a estrutura, me deixa com água na boca.
Se tá gostoso, deixa, é uma coisa louca!*

*Dá, nega, um remelexo, nega
Um remelexo, nega,
Um remelexo, nega,
Um remelexo pro papai! (Bis)*

*Avisa pra não me esperar,
Vou descer com a turma da alegria.
O swing o corpo balança.
Vem correndo, libere a energia.
Treme a base e a estrutura, me deixa de água na boca.
Se tá gostoso, deixa, é uma coisa louca!
Dá, nega, um remelexo, nega,
Um remelexo, nega,
Um remelexo, negona,
Um remelexo pro papai!*

O fato do Grupo “Harmonia do Samba” não fazer um pagode apelativo, não significa que o seu ritmo não se encaixe nesse movimento da quebradeira do qual estou tratando. Sim, o grupo é mais um ícone desse carnaval, onde a muvuca⁴⁰ é predominante. A muvuca para aqueles que não sabem, é um termo usual em Salvador que, de um modo geral, seria para referenciar uma situação de multidão desgovernada, seja em espaços públicos, privados, abertos ou fechados, onde não há certo controle da ordem. Isso é recorrente no carnaval de Salvador, principalmente para o folião que está fora dos blocos de trio. Certos de que é preciso coragem para sair na muvuca, os seus participantes, os “pipocas”, não abrem mão dessa aventura em que, algumas vezes, surge pancadarias entre folião e pipoca, pipoca e cordeiro, agressões físicas e verbais, furtos àqueles mais distraídos, motivos insuficientes para que a muvuca se disperse. Sair na pipoca só é possível seguindo o fluxo contínuo e descontínuo do povo em movimento, seja liderado por um som frenético, como o dos trios elétricos ou também dos ritmos de percussão. Sair na pipoca, hoje, é ter consciência de que fará parte da muvuca no carnaval.

E nessa muvuca, além do entusiasmo, da agressividade e da adrenalina dos seus participantes, o contato corporal é inevitável; pois a concentração de pessoas em determinado limite espacial gera o abafamento, o empurrão, apertos em função da briga por espaço para se movimentar, pular e dançar o ritmo tocado. Outro fato gerador de violência nesse contexto é, sem dúvida o uso abusivo de álcool e drogas. Vale ressaltar que essa não é uma especificidade apenas do carnaval de Salvador e das festas de pagode.

E o “Grupo Harmonia do Samba” é também uma das bandas de pagode provocadoras de muvuca no carnaval de Salvador pelo seu forte poder de atração performática e agitação da plateia. Faz-se constantemente distinção à referida banda das classificadas como bandas “baixaria”. Isso não implica a diminuição da adrenalina provocada pelo seu ritmo contribuindo, inclusive, com a violência nas festas ou nos show’s. Portanto, cabe salientar que outros fatores, além da letra da música, são propulsores da violência junto ao público do pagode. A banda, hoje com dezessete anos de carreira, é sucesso no

⁴⁰Ver Lopes, Nei. Dicionário Banto no Brasil, 2003 : Termo usado popularmente para designar esconderijo, bagunça, confusão.
Acesse:http://www.geledes.org.br/component/rsfiles/view?path=cor-da-cultura/Memoria_MEC.

Brasil. Com fãs espalhadas por toda parte, talvez seja uma das poucas bandas desse estilo musical que mantém sua formação inicial. Apesar disso, é louvável a consolidação do grupo de músicos que integram o universo da musicalidade negra em constante evolução.

5.3 GRUPO FANTASMÃO-EDICTY

Faço aqui um destaque ao cantor Edy, que durante um tempo esteve ligado à banda “Parangolé”. Posterior a sua saída da referida banda, o cantor lançou a banda “Fantasmão”. Sem dúvida o cantor se destacou por ser porta-voz da realidade das populações negras de Salvador. Mas, como já alertei, é comum os grupos passarem por transformações, e com o “Fantasmão” não foi diferente. Independente das novas formações, o Grupo Fantasmão foi por um período (2006 a 2009) um grupo badalado nos meios musicais e de forte apelo junto à juventude negra de Salvador, principalmente no carnaval. Uma das características estéticas marcantes dessa banda de pagode foi o rosto pintado de branco e o uso de batas longas, com cordões de *rap* no pescoço.



Imagem 12: Edy-Fantasmão (2004)

Fonte: <http://biografiadopagodao.blogspot.com.br/2010/11/biografia-da-banda-fantasmao-e-do.html>

O Grupo Fantasmão, na época de 2006, foi um exemplo de banda que usava o vocabulário em sentido dúbio, como era o caso da palavra “quebrar”⁴¹. Este grupo investiu num pagode com letras de cunho social, protagonizado pelo cantor Eddy.

Pra Descer Quebrando

(Fantasmão)

*Chegou a banda da galera.
Não fique quando eu passar!
É pra descer quebrando,
Se saia!*

*Malandro que é malandro não vacila,
Malandro que é malandro não rebola,
Malandro quando chega é considerado,
Na roda.*

*Chegou a banda da galera.
Não fique quando eu passar!
É pra descer quebrando,
Se, saia!*

*Malandro que e malandro, não vacila,
Malandro que e malandro, não rebola,
Malandro quando chega e considerado,
Na roda.*

A expressão “quebrando”, nesse caso, tem a conotação de trazer a multidão arrastando tudo no carnaval, ou seja, é para descer quebrando na avenida, usando os corpos para abrir espaços e enfrentar a polícia, se preciso for. “O Grupo Fantasmão”, quebrando na “Avenida Sete”, no carnaval, arrasta uma verdadeira multidão. O grupo definitivamente mostrava, que algo diferente estava acontecendo no carnaval de Salvador, seguido por uma juventude frenética e altamente adrenalizada com o ritmo grovado. Na época, o teor das suas letras, a face pintada e uma vestimenta diferenciada para uma banda de pagode faziam com que o “Fantasmão” emplacasse como um fenômeno do pagode baiano. Sem perder as características da musicalidade baiana, o cantor Edy foi uma referência para essa nova roupagem de um discurso musical contemporâneo.

⁴¹ Segundo o dicionário da Língua Portuguesa a palavra “quebrar” significa: reduzir a pedaços, por efeito de choque ou golpe. Partir, romper, fragmentar. E, no pagode, seria uma redução do termo “requebrar”, geralmente, o que não é o caso desta banda!

O grupo “Fantasmão” ainda não havia estourado na grande mídia quando a apresentadora do Programa “Periferia” da Rede Globo, Regina Casé, que circulava pelo cotidiano das periferias, deparou-se na gravação de um programa sobre internet e *lan-house* em Salvador, e descobriu que um grupo chamado “Fantasmão” tinha mais de cem mil acessos na Internet. Indo às ruas para saber sobre o grupo de pagode, ela constatou que se tratava de um artista chamado Edy, que comandava o grupo, e que estava agradando a massa preta e pobre de Salvador.

Por essa e outras incursões, o pagode foi ganhando a cena. Dono de uma estética híbrida⁴², o cantor Edy desligado da banda Fantasmão desde 2009, trouxe para o palco da música baiana o “*groover* arrastado”: trata-se de novos arranjos para o pagode com a inclusão da guitarra, ritmo esse cunhado pelo próprio cantor. Com letras carregadas de protesto, o cantor acenou no universo do pagode baiano com respeitosa consciência sobre questões e problemáticas etnicorraciais. Dentre outros atributos para a análise desse estudo, as letras e músicas gravadas pelo cantor trazem elementos da cultura e do cotidiano da juventude negra de Salvador.

Comumente associada às bandas de pagode, a violência é associada aos jovens frequentadores das festas de pagode. Segundo os depoimentos de alguns estudantes, como já foi dito, não é o pagode que gera violência, são as pessoas violentas que vão para o pagode, e já saem de casa determinadas a arrumarem confusão. Indo ao ponto de convergência entre pagode e violência, em Salvador estão os seguintes fatores: a desigualdade social, o racismo, questões econômicas, desemprego e as drogas.

O cantor Edicty, desde as suas primeiras incursões na Banda Fantasmão, traz nas suas músicas o enfretamento às instituições reguladoras da ordem, como a polícia. Desse modo, a juventude negra que vive uma realidade condenada aos moldes truculentos da polícia se incita com as palavras de ordem oriundas dos refrões das músicas desses pagodes como, as do artista Edicty. Nesse caso, a atmosfera de apresentações de algumas

⁴² Esse termo foi por mim utilizado a partir dos estudos realizados sobre estética corporal. Ver: Mattos (2009) *Estética Afirmativa*. Salvador, EDUNEB.

bandas de pagode é carregada de tensão, e a polícia por sua vez, assume seu papel de austeridade para refrear os ânimos dos mais excitados.



Imagem 13- Edicity (2012)

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?hl=pt->

Nesse percurso, é possível perceber as novas roupagens que esse artista e sua banda vêm sofrendo nos últimos tempos. São mudanças que vão desde a sua formação, a estética e a elaboração das letras. Num processo de legitimação no mundo da música, é possível que algumas mudanças tenham acontecido de maneira exógena, sob efeito da indústria cultural. Observemos a mudança ocorrida na imagem e na música do referido cantor. O mesmo apresenta hoje um corpo esteticamente “malhado”, sob um figurino artístico cujo *design* favorece a visibilidade da sua musculatura hipertrofiada. E também a letra das suas músicas perdeu o tom essencialmente crítico, o que não diminui a sua relação junto ao público do pagode. Atentemo-nos à letra dessa música que trata do cotidiano dos sujeitos que estão à margem:

Não Vá Que É Barril
(Edcity)

*Se um beco escuro
Fumaça, bagulho, achou que viu.
Becos e vielas lá na favela
A mais de mil, já viu!*

*Te livre a maldade que tira o direito de viver. Se ligue na ideia, meu brother, que eu dou pra você. Ô tiradinho, a miserável bota a base atrás do trio.
Não vá que é barril, não vá que é barril!*

*Se um estuprador, pedófilo, na detenção caiu,
Não vá que é barril, não vá que é barril!*

*Sexo sem camisinha só porque é bonitinho
Não vá que é barril, não vá que é barril!
Não vá que é barril, não vá que é barril!
Troca tiro com a Rondesp, dá de testa com a Civil,
Não vá que é barril, não vá que é barril!
Se um beco escuro
Fumaça, bagulho, achou que viu.
Becos e vielas lá na favela
A mais de mil, já viu! [2x]*

*Te livre a maldade que tira o direito de viver.
Se ligue na ideia, meu brother, que eu dou pra você.*

*Ô tiradinho a miserável bota a base atrás do trio.
Não vá que é barril, não vá que é barril!*

*Se um estuprador, pedófilo, na detenção caiu,
Não vá que é barril, não vá que é barril!*

*Calazar, Alto das Pombas, Nordeste e Boca do Rio,
Não vá que é barril, não vá que é barril!
Não vá que é barril, não vá que é barril!
Trocar tiro com a Rondesp, dar de testa com a Civil,
Não vá que é barril, não vá que é barril!*

O que chama atenção é o pagode revelar tantas faces, ou seja, a sua maneira ele fala de sexo, drogas, estima, identidade, território, conflitos. Observemos as consequências das ações a que a juventude é facilmente envolvida nas periferias, seja através do tráfico de drogas, de envolvimento em furtos, roubos e situações de violências físicas. Da mesma forma que o pagode retrata a realidade dos conflitos sociais, ele põe o dedo na ferida, apontando os algozes desse sistema. Com a possibilidade de uso da música, alguns artistas buscam a sintonia com a realidade social soteropolitana para denunciar. Os efeitos podem não ser os mais desejados; porém, a reação do público revela a potência do pagode. O termo “barril” é empregado na construção musical como um indicativo de perigo, um alerta; portanto, significa: não vá, porque é arriscado. Os estudantes afirmam que o pagode trata da realidade do povo de Salvador; e esse povo de que falam são os pretos e pobres na sua maioria.

Cabe destacar que no cotidiano do baiano esses termos são de uso coloquial para uma diversidade de situações, de diálogos, de experiências e vivências. Daí algumas bandas retratarem musicalmente que, em determinados lugares em Salvador, “*Não vá que é barril, não vá que é barril!*”.

5.4 GRUPO PARANGOLÉ

Outra banda importante que foi acolhida para esse estudo é a banda “Parangolé”. Buscando informações nas redes sociais, encontrei no site www.samba.com um breve histórico da banda: a banda “Parangolé” surgiu em 1997, no bairro da Federação, também em Salvador, no bar da dona Maria. Todas as tardes, Adriano Nenele e Nailton se reuniam para jogar baralho e sempre ao fim das partidas, faziam um pagode. O som foi agradando e se espalhando. Com o tempo, só se ouvia o comentário: “que parangolé é esse que tá rolando na Federação?” E foi assim que surgiu o nome da banda. Já foram cantores da banda: Adriano Nenele (um dos fundadores da banda); Bambam e Edy.

Atualmente, tem como vocalista Léo Santana e duas dançarinas, cujos nomes ainda não se destacaram junto à banda, mas que têm se fortalecido pela beleza, estética e competência naquilo que fazem, são elas: Tinna Vianna e Tina Oliveira, duas mulheres negras integrando a composição da banda com elaboradas coreografias.



Imagem 14- Léo Santana
Fonte: <http://1.bp.blogspot.com>

Balacobaco
(Parangolé)

*Ela pede, ela gosta, ela quer toda hora
é mexer, sabe o quê?*

*Balacobaco, mexer balacobaco.
Balacobaco, mexer balacobaco.*

*Mas o gostoso é até embaixo,
gostoso até embaixo*

*Olha, você está querendo me provocar:
Com seu jeitinho de menina, vem tirando meu sossego.
Eu acho que ela quer, me provocar.*

*Sua danada, descontrolada.
Se eu levo pro samba, não quer mais parar.*

O termo “*Balacobaco*”, palavra de origem africana que, segundo o Dicionário Banto, significa: “excelente”, “ótimo” e que não tem definição no dicionário da Língua Portuguesa por se tratar de vocabulário corriqueiro, quer dizer na música que mexer o “*Balacobaco*” é mexer bem a região da genitália e dos quadris. Consagrada por introduzir o pagode em diferentes setores da sociedade, a banda ganhou em 2009 o Premio Dôdo&Osmar como cantor revelação e melhor banda, com o sucesso “*Rebolation*”, além de explodir no carnaval da Bahia de 2010 como a melhor música. Também foi a melhor banda de pagode em 2011 e levou o prêmio de Melhor Grupo de Pagode pelo segundo ano consecutivo. O grupo ainda foi indicado nas categorias Melhor Cantor, com Léo Santana, e Melhor Música, com “*Tchubirabirom*”. Mas foi mesmo o “*Rebolation*” que entrou em cena nas novelas, nos programas de *Talk show*, nos telejornais, sendo cantado e tocado em vários eventos (esportivos, musicais, escolares, etc). Talvez tenha sido, nos últimos tempos, a banda de pagode que mais teve espaço na mídia. A banda “Parangolé”, que já teve várias formações, também foi uma banda marcada pela irreverência quando seus integrantes se apresentavam de saia.

Convém destacar a nova configuração estética da banda, que tem outro apelo: em pouco tempo, seu vocalista Léo Santana revelou-se como destaque reelaborando a proporção do seu corpo a um estágio exagerado de hipertrofia,

o que denota uma exigência máxima da corporeidade, de que muitos jovens e adultos estão reféns.

Sendo o cantor uma referência identitária da Bahia e do pagode, é possível que haja um objetivo de *marketing* em que essa *performance* seja cultuada, adorada e seguida como uma característica da “negritude baiana”, que esbanja alegria e sedução. A banda “Parangolé” nos leva ao trajeto da quebradeira, envolvidos pelo contexto da muvuca; ela se apresenta como uma banda influente, dona de *hits*, como: *Favela*; *Rebolation*, *Tchubirabiron* e *Leite Condensado*. Altamente performática, a banda “Parangolé” arrasta uma multidão atrás do trio elétrico. Essa multidão tem por essas bandas de pagode uma forte relação que não se limita apenas à afinidade com o ritmo; existe por parte do grande público do pagode uma admiração pelos artistas, que são tratados pelos fãs como pessoas que eles conhecem e têm como referência.

A cultura do pagode na Bahia, e em Salvador mais especificamente, tem mostrado que há um movimento crescente de aderência junto à classe média e branca. É óbvio que estão aí implicados vários fatores, como o consumo desse gênero musical que tem sido mais valorizado pela mídia local, a exemplo da filial da Rede Globo na Bahia, a TV Bahia, que, de uns tempos para cá, frequentemente convida as bandas de pagode para o jornal do meio-dia, um horário de grande audiência para a emissora no estado. Certamente, isso é parte das estratégias de mídia onde ganham todos, e o pagode é um gênero musical que se tornou um produto altamente comercial, incluindo os “pagodes baixaria”, que também têm garantido seu espaço na televisão baiana.

Todos esses aspectos somados à raiz do pagode nas periferias mais pobres de Salvador nos conduzem a perceber o pagode sob novas leituras, que não apenas as suas letras. Fazendo uma conexão do “Parangolé” e do “Edicity”, proponho pensar essas duas bandas dentro de uma perspectiva harmoniosa onde os hibridismos⁴³ são bastante aparentes, destacando que o cantor Edicity foi o vocalista da “Banda Parangolé” e da “Banda Fantasmão”, a qual o levou a ser indicado em 2010 ao prêmio Dodô & Osmar nas categorias de melhor grupo de pagode, banda e cantor revelação. Deixando sua marca

⁴³Hibridismo, nesse contexto, trata-se de uma “tradução cultural” (HALL,2003).

nas referidas bandas, o cantor se denomina como o inventor do que ele categoriza como “*groove arrastado*”. Segundo fonte acessada no site do cantor,

A essência permanece, dando voz aos guetos e favelas. As letras com fortes críticas sociais, aliadas a uma proposta sonora diferenciada, acabaram criando mais uma vertente musical batizada de *Rap Groovado*. O *Rap Groovado* nasceu da união de elementos do *Hip Hop* com as guitarras pesadas do *rock'n roll*. Tudo isso, é claro, sem perder a alegria e o *swingue* irresistível da percussão baiana⁴⁴.

Com esse novo incremento, o pagode vai se reinventando e se consolidando nessa linha traçada desde 1990, com o grupo “Gera Samba”, destacando-se que o hibridismo não anula diferenças. A partir dessas bandas já podemos introduzir em nosso glossário o termo “*swingueira*”, como sendo mais um substantivo característico dessas bandas baianas contemporâneas. Segundo Pirenne (1994, apud Guerreiro 2010, p.265),

Swing: intraduzível nos parâmetros da musicologia tradicional, o termo se refere a uma qualidade flexível de natureza pulsativa, orgânica, um fenômeno que é da ordem da duração e não do tempo, que anima o ritmo sugerindo a dança.

Não posso afirmar que esse termo seja específico dos ritmos baianos, apenas saliento que o *swing* assim como outros ritmos, são derivações do samba que mesclam o *reggae* e instrumentos percussivos de marcação forte, como o repique. No carnaval, quando essas bandas passam na avenida, as pessoas chamam os cantores por seus nomes e esperam o retorno dos mesmos, os quais, muitas vezes, fazem referência a essas pessoas mandando recado. E quando são conhecidas, acontece uma resenha entre gozações e saudações por parte dos artistas, que é gente do povo e não renega as suas mais preciosas origens. Em tempo, convém destacar que algumas celebridades do carnaval baiano usam desse expediente como estratégia de atuação junto às massas.

O que fica muito claro é que não apenas as mulheres demonstram ânimos esfuziantes diante das apresentações musicais dessas bandas. O meio digital utilizado para acessar as letras dos pagodes oferece a possibilidade de ouvir a música e rever alguns shows dessas bandas, nos quais é comprovado

⁴⁴ <http://www.blogedcity.com/2010/09/institucional-historia-carreira.html>

que homens e mulheres, diante dessas *performances* artísticas/musicais entregam-se totalmente numa espécie de transe. Para Sekeff (2010, pp.43-44),

A música também apresenta uma outra característica psicológica, a indução. Ela é indutora das atividades motora, afetiva e intelectual em razão de seus elementos constitutivos-ritmo, melodia, harmonia, timbre-, de seus parâmetros formadores -duração, altura, intensidade, densidade e textura- e de seus movimentos sintáticos e relacionais, todos com poder de *co-mover* o receptor que, na escuta, acaba por responder afetiva, intelectual e corporalmente a esses elementos de “comunicação” postos em jogo por ela, música.[...] essa força indutora, que bem orientada contribui para a direção e o rumo do indivíduo e da coletividade.

No caso, essa coletividade reflete um grupo étnico que compõe uma geração e que desenvolve, através do contato com a música, experiências motivadoras, simbólicas e também políticas orientadas pelo não lugar de enunciação a que foram limitados enquanto descendentes de africanos escravizados. Certamente que, nesse contexto da musicalidade negra diaspórica, essa “comunicação” acontece pelo efeito da ação e reação. A maioria desse público é de origem de um grupo etnicorracial que sofre com a discriminação e a falta de oportunidades para se alcançar um padrão de vida razoável dentro dos parâmetros mínimos de sustento e dignidade.

Fazemos parte de uma sociedade de consumo que dita através da mídia o que devemos “ter”. Mas o acesso a esse ter não é dado da mesma forma aos indivíduos que compõem essa sociedade que é marcada pela desigualdade social e racial. Assim, é comum vermos jovens das classes mais baixas de maioria negra, irem para o caminho do crime na tentativa de aquisição de bens materiais baseados nos estilos de vida impostos pela mídia.

O racismo é um agente ativo para o aumento da violência: os negros são a população mais pobre, são os que ganham o salário mais baixo, estão na maioria das funções consideradas subalternas, são menos de 5% da população universitária. Daí a compreensão sobre a reação desses receptores diante da escuta das músicas de pagode.

5.5 GRUPO SAIDDY BAMBA

Trago para o campo das reflexões sobre gênero uma banda de pagode que gravou um de seus DVD's num show no Parque de Exposições, em Salvador, onde reuniu mais de duas mil pessoas, é o grupo de pagode “*Saidy Bamba*”, criado em 1999. Em particular, a banda tinha na sua composição o cantor, dançarino e travesti popularmente conhecido(a) como “*Leocrete*”, que fez muito sucesso na Bahia, no ano de 2009 Alecsandro de Souza Santos, a “*Leocrete*”, foi um(a) dos(as) vereadores (as) mais votados(as) na cidade do Salvador.

Dono de longas madeixas cacheadas e de uma flexibilidade corporal invejável, o dançarino proporcionou para os públicos masculino e feminino momentos de diversão, operando nas subjetividades o desprezo e o desejo. Afinal, trata-se da exibição pública de um homossexual num cenário onde as mulheres dançarinas, primeiramente, e agora os homens prevalecem. O “*Saidy Bamba*”, é um grupo cujo apelo junto à população jovem e negra de Salvador é muito significativo para este estudo, pela particularidade de um de seus integrantes, a dançarina *Leokret*, homossexual que, durante muito tempo, temperou as apresentações da banda com a sua *performance* e seus movimentos de bate-cabelo⁴⁵. Trajando um figurino de poucas roupas, a dançarina *Leocrete* desconstruiu a ideia de bandas de pagode apenas com dançarinas mulheres. A mesma, por sua vez, cresceu tanto dentro da banda, que aventurou sair em carreira solo no meio artístico e no cenário político. Destaca-se, a referida dançarina, cantora e política obteve significativa projeção social a partir da sua participação na banda de pagode *Saidy Bamba*, pode se afirmar que o universo do pagode além de projetar possíveis talentos da música, é também nesse contexto possibilidades de visibilidade profissional, política agregadas a melhores condições de vida.

⁴⁵ Segundo o Dicionário Informal, o bate-cabelo tem origem na década de 70, nas baladas, quando as *transformers* agitam freneticamente a cabeça, jogando os cabelos, preferencialmente grandes madeixas. Recentemente, o cantor Márcio Vitor homenageou a dançarina/cantora *Leocrete* com a música bate-cabelo.



Imagem 15- Alex Max e Leocrete

Fonte: <http://www.aratuonline.com.br/imagens/Image/Saidy23.JPG>

Mais um grupo de pagode com muita “swingueira” segundo o site www.bandasaidybamba.com.br o *Saidy Bamba* começou sua história através da banda “Coisa de Bamba”, pertencente a Tonho Matéria (cantor, compositor e capoeirista), que desistiu do projeto quatro anos depois. Porém, o restante do grupo optou por continuar, só que com outro nome.

Assim como os demais, tem como destaque seu vocalista, Alex Max, cuja estrutura corporal sofreu impactante transformação como a do cantor Léo Santana, do Parangolé, e do *Edicty*, característica estética importante que os levou à categoria de cantores símbolos de sexualidade juntamente com *Xandy*, compondo todo um arcabouço estético-perfomático que elege a sexualidade como um atributo importante desse produto chamado pagode. No processo de transformações do pagode, é observável como o corpo sempre esteve associado às mudanças, ou seja, é o corpo das letras, é o corpo da voz, o corpo que dança, o corpo que desafia e que encanta o seu público.

A banda “*Saidy Bamba*” apimenta o corpo das letras e joga com os atributos positivos e negativos das mulheres e dos homens, retratando o universo comum desse público. No caso dos homens, a banda emprega o termo “badalo” para as suas genitálias. Observemos:



Imagem 16- Banda Saiddy Bamba (2012)

Fonte: <http://www.canalfest.com.br/portal/wp-content/uploads/2011/09/saiddy-bamba.jpg>

Badalo
(Saiddy Bamba)

Olha o badalo do negão!!!

Badala, badala, badala
Badala aí, seu negão!(4x)

As mulheres gritaram e reivindicou
porque o badalo não balançou.
Rolou fuzuê na multidão,
todo mundo quer ver o badalo do negão.

Olha o badalo do negão!
Badala, badala, badala
aí, seu negão!

As mulheres gritaram e reivindicou
porque o badalo não balançou.
Rolou fuzuê, rolou confusão,
elas querem ver o badalo do negão.

Badala, badala, badala
aí o seu moião!

Assistindo alguns vídeos das bandas e outros vídeos amadores disponíveis no youtube, chega a impressionar a *performance* dançante dos homens no pagode. Digo isso considerando os valores morais estabelecidos em nossa sociedade branca e judaica-cristã, que nos fez acreditar em falsas verdades, ou seja, de que homens que rebolam são pervertidos e afeminados. A moralidade imposta pela Igreja rejeita fervorosamente condutas que fogem às prescrições por ela ditadas. Os homens, nas dança do pagode, mexem a

bunda, descem até o chão e fazem movimentos de retroversão e circundação dos quadris o que pronuncia a genitália levando as mulheres ao “fuzuê com o badalo do negão”, segundo a letra da música.



Imagem 17- Homens dançando pagode

Fonte: <http://www.correio24horas.com.br/>

A imagem mostra uma cena bastante comum em espaços onde se toca pagode, seja em festas de largo, show's, eventos escolares, etc. Desse modo, concordo com Louro (2009, p.87):

Como parte desse contexto, aliás como parte especialmente importante, foram sendo construídas novas formas de representar e dar significado ao homem e à mulher, às suas relações, à sexualidade.

São postas em dúvida as marcas que antes determinavam o ser homem. Dentre elas, o rebolado: “*homem que rebola é veado*”! Numa perspectiva Pós-Colonial, essas marcas não são mais reguladoras dos papéis definidos para os gêneros masculinos. No pagode, as *performances* dos artistas foram sendo atualizadas com o propósito explícito de sensualizar. Os corpos dos cantores como já chamamos atenção, também sofrem mutações, cujo empenho por uma estética mais musculosa ganha cada dia mais adeptos e os cantores de

pagode não fogem aos apelos da mídia que elege para o mundo contemporâneo um corpo espetacular, cujos contornos definem formas mais hipertrofiadas. São esses cantores referências binárias de performance de dança e estética para uma parcela significativa de jovens fãs do pagode.

Falando um pouco sobre outro aspecto o DVD da banda “*Saidy Bamba*” chama bastante atenção pelo número de mulheres presentes nas festas⁴⁶, e como as mulheres se envolvem com a música, cantando com a banda, executando as coreografias completamente imersas no contexto da festa. Não que isso seja um dado excepcional, mas é relevante, pois diante de uma conjuntura de reivindicações de feministas negras, a banda faz sucesso com uma música que tem no seu refrão o adjetivo “metralhada”⁴⁷ para as mulheres que não se enquadram ao padrão de beleza socialmente aceito.

Metralhada
(*Saidy Bamba*)

Sempre a vejo
Em todos lugares:
No pagode
Ou na mesa de um bar,
Se tem mitié,
Ela quer se jogar.

Ai, meu Deus do céu,
Essa mulher tá acabada.
A rapaziada te deixou arregaçada,
Sua fisionomia hoje é de metralhada.

A rapaziada te deixou...
Sua fisionomia, eu vou dizer...

E o peito, abaixo do joelho,
E a barriga de cachaça.

Trá, trá
Tá toda metralhada.
Trá, trá
Toda metralhada.
Trá, trá

⁴⁶Em Salvador, terra do entretenimento e de vários shows de bandas, é comum o público usar o termo “festa” em vez de show para esses tipos de eventos musicais.

⁴⁷A música “Toda metralhada” foi um grande sucesso da banda, tocada nas rádios, nas rodas de pagode, por outros cantores de pagode e de axé e com forte apelo junto às crianças, jovens e adultos na cidade de Salvador, fazendo referência às mulheres que não se enquadram ao ideal estético socialmente aceito.

*Toda metralhada.
Trá, trá*

*Peito abaixo do joelho,
Barriga de cachaça.*

*Trá, trá
Está toda metralhada.
Trá, trá
Toda metralhada.
Trá, trá*

*Sempre a vejo
Em todos lugares:
No pagode
Ou na mesa de um bar,
Se tem mitiê,
Ela quer se jogar.
Ôô Êê*

*Ai, meu Deus do céu,
Essa mulher tá acabada.
A rapaziada te deixou arregaçada,
Sua fisionomia hoje é de metralhada.
A rapaziada te deixou...*

*E o peito abaixo do joelho,
E a barriga de cachaça.*

*Trá, trá
Toda metralhada.*

Quanto à letra da música “Metralhada” do grupo *Saidy Bamba*, mesmo falando da mulher de forma pejorativa, desqualificando seus atributos corporais e estéticos, é, na verdade, a música mais cantada no show gravado nesse DVD. E o mais intrigante de tudo isso que foi relatado é que, na gravação, é possível distinguir que as mulheres fazem o coro principal dessa música, que as envolve pelo refrão de fácil aprendizado, pela natureza das mulheres que, ao contrário das esteticamente positivas, estão metralhadas. Segundo a pesquisa de Anderson Pena: “tudo é uma brincadeira e que tanto para eles quanto para elas importam muito mais os ritmos e coreografias às letras” (2010, p.96). Daí a inferiorização das mulheres e assimilação das ideologias de branqueamento elaborando um efeito sarcástico na letra da música. Para o público que canta a letra da música, o que se apresenta é divertido.

Desse modo, a banda “*Saiddy Bamba*” emplacou vários sucessos, arrastando a massa no carnaval e alcançando uma audiência extremamente interessante nos seus ensaios na Ribeira (Cidade Baixa), na casa de show “*The Best Beach*”, já sendo classificados como a melhor sexta da Ribeira. Com um repertório longe dos discursos sociais, a banda usa a figura das mulheres com duplo sentido, ora exaltando, ora explicitando questões sexuais.

Nesse momento, a crítica é deslocada dando espaço apenas para a melodia que induz uma similaridade entre essa mulher da letra da música e a mulher que canta e dança na festa. Destaca-se, nesse contexto festivo de apresentação das bandas em grandes eventos, que há todo um complexo que envolve seus atores fora a infra estrutura montada para esses grandes eventos: há também uma circularidade de informações que se somam ao sucesso dessas bandas junto a esse público que lota os espaços. Portanto, o pagode deve ser compreendido para além da letra, mas como um território de contato, onde a dança é o meio de aproximação deste contato.

É particularmente expressiva, nos shows de pagode, a presença do público jovem negro (homens e mulheres). Esse conjunto de informações também traz outros elementos importantes, como: o contato; o espírito agregador; as pessoas que se movimentam e buscam recursos para estarem presentes nesses shows; a ansiedade para elaboração do estilo observado no cabelo, na roupa e nos adereços inclusive, há alguns homens que fazem a sobancelha e delinham o corte do cabelo com creme gel . Esse tipo de evento é também denominado “Festa de Camisa”, e já são conhecidos da população, a exemplo do “*Salvador Fest*”, “*Holliday*” e do “*Muqui Fest*”. São chamadas festas de camisa porque há uma unificação, em Salvador, de venda de ingressos atrelados a camisas, certamente para garantir o espaço visual das marcas patrocinadoras. Em Salvador, são frequentes esses megaeventos, acontecem em um antigo parque aquático que tornou-se um espaço de show, e no Parque de Exposições de Salvador normalmente requisitado para esses eventos. O calendário de eventos de pagode na cidade permite afirmar que esse gênero musical se mantém dinâmico, promovendo inclusive encontros com outros ritmos musicais e seus mais conhecidos artistas como: Belo, Péricles, Saulo, Pablo, Mc. Catra, entre outros.

5.1.5 BLACK STYLE

A banda “*Black Style*”, formada em 2006 por jovens negros do bairro da Fazenda Grande, em Salvador, caracteriza-se pela mistura dos ritmos pagode e *funk*. A banda tem agradado muito o público juvenil, com as músicas “Vasa canhão” e “Rala a *theca* no chão”. A banda “*Black Style*” não conquistou apenas o público da capital baiana, mas as cidades do interior e outras capitais, como Aracaju e Recife, usando e abusando do baixo corporal (expressão corporal erótica dos membros inferiores).



Imagem 18: Banda *Black Style*

Fonte: <http://pagodeiro10.com.br/web/wp-content/uploads/2012/03/Black-Style-0.jpg>

Destaca-se que a banda liderada por Robyssão, como é popularmente conhecido o seu vocalista, há uns anos idealizou o projeto “*Pocket Show*”, através do qual percorreu as escolas públicas levando o pagode nos intervalos das aulas, a fim de promover o contato dos fãs com seus ídolos. Hoje, dada a agenda cheia da banda, o projeto não acontece mais, o que certamente se configura como perda para nossas análises. Composta na sua formação por onze músicos mais o vocalista, a banda vem lançando mão de uma estética híbrida semelhante à dos *rapper’s* americanos que investem na imagem da ostentação: uso exagerado de joias (cordões no pescoço, anéis, brilhantes nas orelhas e nos dentes), figurino de marcas renomadas do mundo *fashion*, preferencialmente de ternos bem cortados, sapatos de couro, chapéu e óculos escuros. O cantor Robyssão, na medida em que mistura o *funk* ao pagode, revela essa estética mais usada pelo *neofunk*, que é a imagem da ostentação.

Sem dúvida, o artista traduz o hibridismo estético inovando para o público do pagode que, de alguma forma, já elegeu uma estética a ser seguida, conforme já comentado anteriormente sobre o binarismo *performance* de dança e estética. O referido cantor faz sucesso junto a esse público, ainda que contrarie esse binarismo: ele não dança como os demais cantores de pagode e apresenta uma imagem corporal fora dos padrões idealizados por outros cantores.

Observamos que o estilo de música do *Funk*, do *Rap* e do Pagode tem se assemelhado em vários aspectos: o uso da figura da mulher, a sexualidade, o tom debochado, a estética corporal e as letras. Porém, analisando esse conjunto de fatores que envolvem a musicalidade negra, é notável a facilidade com que alguns protagonistas desse universo se transformam em referências para a juventude. As bandas de pagode selecionadas, de alguma forma são exemplos de sucesso no limite geograficamente falando em que estão inseridos os sujeitos dessa pesquisa. Ou seja, não é apenas pela estética e pelo espetáculo performático, essas bandas têm uma linguagem que inclui esse público.

Nesse contexto de sexualidade, chegamos ao ápice dessa linha de transformações e imprevisibilidades do pagode, que abriga mais uma face polêmica do debate em torno de si. As bandas classificadas como “baixaria” atropelaram tudo o que tinham pela frente. Completamente destemidas às críticas, bandas como a “*Black Style*”, “*O Troco*” e a “*Bronkka*” tiram a tampa desse grande caldeirão que já está em fervura e acrescentam mais ingredientes geradores de uma ebulição que a juventude, como primeira degustadora (consumidora), aprovou.

Rala a xana no asfalto
(*Black Style*)

*E ela já ralou,
ralou a theca no chão.
E ela já desceu,
desceu com a mão no tabaco.
Agora ela vai
esfregar a xana no asfalto.*

*Agora ela vai
esfregar a xana no asfalto,
Então esfrega a xana no asfalto,*

*esfrega a xana no asfalto,
 esfrega a xana no asfalto,
 esfrega a xana no asfalto,
 Xana no asfalto.*

*Esfrega!
 Esfrega!
 Esfrega!*

*esfrega a xana no asfalto,
 esfrega a xana no asfalto,
 esfrega a xana no asfalto,
 Xana no asfalto.*

*Jogou a lupa.
 E o chapéu do Robinsão,
 De minissaia
 Bem curtinha e salto alto,
 Agora ela vai,
 Esfregar a xana no asfalto,*

Dentre o seu repertório de “baixaria”, temos essa “Esfrega a Xana no Asfalto”, entre outras músicas, como: “Empina a Bunda”; “Vaza Canhão”,” Rala o Parreco” e “Rala a Tcheca no Chão”, que são conhecidas na cidade do Salvador pela massa que consome o pagode sem distinção. O termo “xana” se popularizou no pagode, sendo empregado para denominar as genitálias femininas. “Ralar a xana no asfalto” é aproximar os quadris do chão. Porém, para que a música se adeque à coreografia, utiliza-se, em vez dos quadris, o termo “xana”.

Na linha de frente das bandas de pagode marginal⁴⁸, que apelam para adjetivações negativas para a figura das mulheres, defronta-se o Projeto de Lei Antibaixaria⁴⁹, aprovado na Assembleia Legislativa em 27.03.2012, da deputada petista Luiza Maia. Pouco intimidado, o cantor se aproveitou da onda de protestos contra o projeto de lei e criou, em parceria com o cantor da banda “O Troco”, a seguinte música “Vem pro meu mundo”, que traz esse refrão:

*A deputada quer barrar um gosto popular,
 Mas não vai conseguir,
 Porque o povo não vai deixar[...]
 Vem pro meu mundo.*

⁴⁸ O termo “pagode marginal” é utilizado no contexto das bandas de pagode transgressoras, consideradas imorais e inapropriadas para as normas sociais estabelecidas e para as regras de condutas consideradas normais.

⁴⁹ O Projeto de Lei Antibaixaria veta a contratação por políticos de bandas que tocam e cantam letras de pagode que discriminam as mulheres.

*Barrar o pagode é um absurdo.
Eu disse ia, ia, ia, sou fiel à putaria[...].*

As outras bandas citadas têm também se concentrado em letras que perpassam o universo feminino e também as drogas, causando reações em vários setores da sociedade. Fiz a opção pela banda *Black Style* como representante dessas bandas, ressaltando que dentre elas a referida banda não faz apologias ao uso de drogas, sendo a minha opção pela ênfase no corpo, na dança, e nas *performances*. A banda “*Black Style*” oferece grandes oportunidades analíticas, pois há por parte da banda elaborações musicais que juntam pagode e *funk*, este que também é uma expressão musical marginal, porém mais disseminado no estado do Rio de Janeiro, mas não menos criticado.

Sendo esses ritmos altamente dançantes, percebo as mulheres se expressando com muita riqueza de movimentos sensuais. Nos shows da banda, elas ficam enlouquecidas, desejando dançar com o vocalista. Sobem ao palco ao seu chamado, disputando quem sobe mais rápido. E, sem nenhum tipo de constrangimento, exibem suas habilidades coreográficas, deixando à mostra suas partes mais íntimas.

Mulheres e corpos despudorizados: não há censura que os inibam, nem controle que os aprisionem. O obsceno ocupa o espaço público, retomando o carnaval de Rabelais, só quer nesse caso, fora do período da festa de momo. Não estaríamos vivendo a barbárie da carne como forma de protesto?!

A banda *Black Style*, no contexto dessa pesquisa, remete o seu pagode às narrativas do cotidiano daqueles que estão à margem da sociedade. Suas letras refletem o que é particular desses sujeitos que vivem dentro de um sistema cujas ofertas de moralidades são para frear as linguagens por eles utilizadas. Já há algum tempo se observa o uso do corpo como marcador de diferenças. O corpo negro é, na sociedade brasileira, um corpo carregado de estigmas. A história da civilização dessa sociedade, perpetuou para os corpos negros o cerceamento da sua liberdade. Ao me debruçar sobre os estudos referente ao pagode, passo a reinterpretar as formas de expressão de homens e mulheres nesse contexto. Daí a compreensão sobre o abuso das expressões

libidinosas e das atuações desses corpos em público, provocando desejos, repúdios e muitas críticas.

O pagode, seja *light* ou baixaria, está interpretando melodiosamente uma sociedade machista, homofóbica e branca que discrimina aquilo que lhe parece estranho, diferente. Para Stallybrass; White (1986,apud HALL,2003, p.226),

Continuamente nos deparamos com a surpreendente ambivalência das representações dos estratos inferiores(do corpo, da literatura, da sociedade, do lugar) em que estes são ao mesmo tempo abominados e desejados. Repugnância e fascínio são os polos gêmeos de um processo no qual o imperativo político de rejeitar e eliminar o “baixo” degradante se choca poderosa e imprevisivelmente contra o desejo pelo outro.

Considerando que a juventude é uma categoria constantemente *insatisfeita*, e que está sempre disposta a contrariar a ordem, não surpreende que seja alimentada por uma mídia que vem desordenadamente aumentando a produção de programas com teor de depravação dos valores morais, banalização do sexo, desnudando os corpos, naturalizando o que antes era considerado imoral e inapropriado para a televisão.

Principalmente a emissora Rede Globo de televisão, que assume na contemporaneidade um lugar que até então era de outras instituições como a escola. Pretensiosamente, a emissora é que emite o discurso do que é certo e errado, introjetando na sociedade valores equivocados de moral e respeito. Procuo discorrer sobre esse assunto sem ser moralista, visto que como educadora, tenho uma realidade de formação humana a construir. Assim, é preciso uma releitura sobre os usos e abusos do corpo por essa juventude que ataca a sociedade e que aceita sem críticas o que a televisão impõe, mas que sacraliza o que o pagode representa.

Retomando a reflexão sobre a Black Style, associada a essa *performance* estão as letras das músicas que, invariavelmente, recorrem a narrativas da virilidade masculina e obscenidades envolvendo as mulheres. Mas não foi sempre assim, com explícitos refrões; essa é uma transformação que também segue um recorte temporal de ressignificações do próprio samba-de-roda que, por sua vez, brinca com situações de disputa e conflitos entre homens e mulheres. O que não se pode é achar que todos os pagodes apelam

de forma vulgar para a figura da mulher e aos atributos sexuais masculinos. Em linhas gerais, essa é uma característica particular do pagode baiano, assim como o *Hip Hop* americano. Gilroy (2007,p.217) diz que “precisamos prestar uma atenção bem mais paciente e cuidadosa às questões de gênero e sexualidade do que aquelas que os críticos têm lhe dedicado até agora”.

Ou seja, dar ênfase a questões de gênero a partir das letras das músicas dos pagodes é tratar das desigualdades e violência contra a mulher de maneira superficial, quando temos a necessidade de aprofundar situações que estão no cotidiano das relações, seja no âmbito familiar, público e institucional. Sancionar uma lei que impeça os cantores de pagode de serem contratados pelo poder público não irá reverter mudanças significativas na produção das músicas; e ainda, não será através da “Lei Antibaixaria” a negação ao pagode pelas mulheres que hoje dançam e cantam suas músicas. A discussão sobre a desvalorização da mulher, sobre o preconceito às mulheres negras, a violência contra mulher não se limita às letras de algumas músicas de pagode. As letras, por sua vez, devem ser refletidas pelo poder público, autoridades, educadores e profissionais envolvidos com as políticas para mulheres não apenas como críticas à representação das mulheres, mas especialmente como um possível indicador a ser mensurado, estudado e compreendido nas suas dimensões culturais, sociais e econômicas. Temos nos seguintes depoimentos a impressão dos estudantes sobre a “Lei Antibaixaria”.

Eu acho uma lei, de certa forma, sem cabimento. Porque com tanta coisa a mais pra o governo se preocupar, e se preocupando com músicas que esculhambam a mulher, sendo que elas mesmas voltam e dançam as músicas, eu acho que não dará certo. E outra, não concordo, também, pelo fato de que as pessoas têm o livre arbítrio de fazer o que quiserem da vida delas. Quem dança, dança por que quer, porque cantor nenhum obriga ninguém a dançar. As pessoas montam passos e dançam, porque querem e gostam e se sentem bem dançando da forma que elas dançam. Enfim, acho que o governo tinha que parar de tá pensando em músicas que esculhamba a mulher, as pessoas, e pensar nas escolas que a cidade está precisando, nos hospitais, nas reformas das escola que já existem e que estão caindo aos pedaços, nas greves de professores, na homofobia, no tráfico, isso sim (A.P, 20 anos, Masculino).

Só acho que a lei não está sendo cumprida porque cada dia que passa aparece mais músicas baixo astrais (T.B, 17 anos, Masculino).

Sobre a Lei, acho totalmente ridícula! Porque se essas músicas que ofende as mulheres de certa forma fazem tanto sucesso é porque eles têm público pra isso, e com toda certeza a maioria são mulheres (S.F. 22 anos, Masculino).

Discordo da lei, pois cada um ouve e dança o que quer e gosta (T.G. 18 anos, Feminino).

Desse modo, o desejo e o político no pagode vão interagindo, ainda que de maneira sufocada, porém existente e deslizante. O Pós-Colonial como delimitante teórico e marcador histórico permite-me anunciar o lugar de passagem cultural desse fenômeno que se interconecta com as Metáforas da Transformação de Hall e White (2003), a Poética da Diversidade de Glissant (2005) e as formas não reducionistas “do alto e do “baixo”, de Bakhtin (1987).

O corpo histórico, social e cultural tem sido cada vez mais o local discursivo das minorias. Atento às emancipações políticas e reivindicatórias de diferentes pautas, o corpo se revela no pagode enquanto narrativa transformadora, transgressora ao mesmo tempo em que empreende a ruptura das hierarquias estéticas dominantes. O pagode, na sua densidade rítmica e performática, tem-se agregado não somente às minorias negras e pobres, mas à juventude soteropolitana, especialmente, que tem se misturado como um todo nessa cultura musical urbana. Observo, ainda, que há por parte de outros grupos sociais não aderência à musicalidade negra, pois os mesmos não se misturam. Nas festas, em *shows* nos bairros onde há espaços de entretenimento musical na cidade as classes sociais ora se distinguem entre “festa da orla” (*playboys*) e “festa de brau” (pretos e pobres). Outra denominação bastante frequente entre os jovens de classe média é rotular algumas festas como de “gente feia” e de “gente bonita”.

Reconheço que existem grupos de pagode com diferentes versões (letras, ritmo e harmonia). Convém destacar suas diferenciações. Aliás, é nas suas diferenças que exercem as ações de contato, agregação, identificação, críticas, rótulos, a aceitação social, a negação cultural, a inserção ou a exclusão em diferentes espaços, entre eles a escola, a família e a aprovação ou reprovação pela elite dominante.

Observa-se que no estudo de Araújo (2000) em que apresenta o pagode e a *axé-music* como ritmos distintos para a sua análise, os grupos musicais que representam o pagode são, na sua concepção, de fato, os grupos de pagode reconhecidos popularmente, como “Katinguelê”, “Art Popular”, “Exaltasamba”, “Fundo de Quintal”, ainda que o estilo desses grupos seja na sua base musical muito diferente dos grupos de pagode baiano. E os grupos aos quais ele referencia como sendo *axé-music*, ao menos aqui entre baianos, não são todos exatamente de axé, como: “É o Tchan”, “Companhia do Pagode” e “A Timbalada”.

Para a estudiosa Manon Pinto (2010), é flagrante a diferença entre *axé-music* e pagode baiano. Segundo ela, a coreografia das danças é a característica mais visível. A expressão corporal da dança de *axé-music* está no movimento aéreo, braços pra cima, palmas no alto da cabeça, repetidos movimentos de flexão e extensão dos braços, e mãos espalmadas; já no pagode, observa-se o movimento plano, para os lados e para baixo, pernas semi-flexionadas e repetidos movimentos de flexão e agachamento, combinados com a retroversão e circundução dos quadris. Outras definições se fizeram necessárias para distinguir o pagode baiano. Encontrei no estudo de Oliveira (2001,p.51) uma definição interessante para o pagode baiano:

O novo pagode trata-se, na verdade, de um novo movimento em torno do samba, agora promovido por dois segmentos sociais distintos em suas origens, mas com objetivos semelhantes, sobretudo no que se refere à obtenção do lucro comercial. No primeiro grupo, encontram-se os empresários da indústria fonográfica, que buscam promover o sucesso comercial de seus produtos, estes constituídos do segundo grupo, quais sejam os grupos de samba, compostos por jovens, em sua maioria negros e mestiços originários da periferia de algumas cidades brasileiras, dentre as quais São Paulo, Uberlândia/MG, Rio de Janeiro e Salvador. Eram esses grupos, aos quais referi anteriormente como os reprodutores do pagode carioca em outras cidades, que há muito tempo animavam rodas de sambas informais e os bailes da periferia em suas respectivas cidades. Recrutados pelos empresários da mídia, ganharam uma nova produção, incluindo modernos instrumentos como bateria, guitarra, baixo e teclado, e foram transformados em bandas modernas, com toda a parafernália sonora e visual que caracterizam essas bandas.

Na Bahia, no entanto, essa vertente musical é distinta de todos os demais ritmos, desde o *axé music* até o mais recente fenômeno baiano, o *arrocha*⁵⁰. Aqueles que gostam e aqueles que não gostam sabem diferenciar com clareza o que é o pagode baiano. Em todo o Brasil o pagode baiano é distintivo de um lugar cujos significantes são marcados pelos tambores.

Primeiramente, como já apresentado pelas letras sempre carregadas de refrões de fácil aprendizado e que usam o corpo na composição, celebrando ou erotizando a figura feminina e exaltando os atributos masculinos, caracterizados pela dança. Apenas por essas características já se diferenciaria o pagode baiano de outros pagodes. No entanto, é importante destacar que outros grupos baianos de pagode produzem músicas com o mesmo ritmo e harmonia, sem o uso recorrente e extravagante do baixo corporal. Portanto, trata-se de um debate que interessa à educação, à sociologia, à antropologia, à história, à educação física, à língua portuguesa, à geografia, às artes, à música e demais áreas do conhecimento conectadas com a contemporaneidade e seus valores, sentidos e significados.



Imagem 19- Performer feminina dançando

Fonte:pagode.<https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd>

⁵⁰O "Arrocha" é um gênero musical e dança brasileira originário da Bahia. Ele veio proveniente da seresta, influenciado pela música brega e o estilo romântico, com modificações que o tornaram, segundo seus adeptos, mais sensual. Estilo musical originário da Bahia, nasceu na cidade de Candeias. Não é necessário ser tocado por uma banda completa, normalmente são usados: um teclado arranjador, um saxofone e uma guitarra. Ver: <http://sonsemelodias.blogspot.com/2010/11/arrocha.html>

Enquanto isso, a classe média capitaliza e desfruta dessa cultura musical através de uma identidade homogênea rejeitando, pelos seus simbolismos, as diferenças. Não há consenso ou equidade nas esferas que determinam o poder. Os de “dentro” fecham cada vez mais o cerco, usando máscaras da democracia racial, forjando o real. Portanto, essa linguagem performática do pagode é transcendente e deslizando no que diz respeito ao centro das coisas. Segundo o pensamento de Zumthor (2007, p.79),

Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível. Não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não numa ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo. O corpo não pode jamais ser recuperado.

Daí a necessidade de expor essa corporeidade, ultrajar as conveniências e emitir discursos que não podem ser compreendidos pela ótica textual tradicionalista, mas através da poética da diversidade.

6 CORPOS EM *PERFORMANCES*

A música tem sido um canal de comunicação expressivo das massas, pois fala de um lugar que as aproxima. Talvez daí o pagode ser esse ritmo musical de contato, de ajuntamento. Descreve Mello (1997) que o advento fonográfico veio a influenciar enormemente a base epistemológica deste campo de estudo. Por conta disso, é que temos a possibilidade de discutir teoricamente a importância da musicalidade negra não só como fonte inspiradora de cultura, mas como um conjunto de componentes importantes que têm como referência simbólica a matriz africana. Suas relações e influências permeiam não só a juventude, mas todas as pessoas sensíveis ao som e ao ritmo da música negra.

Há uma produção musical efervescente disseminada globalmente, com sonoridades e paisagens culturais aproximadas e distanciadas, referenciadas pelo espaço de atuação social dos ouvintes ou da audiência que é envolvida por um conjunto de apropriações, seja pelos produtores musicais, seja pelos músicos e as estruturas físicas, e, com isso, a possibilidade de se reconhecer como parte desse cenário.

É possível compreender alguns aspectos sociais e culturais a partir de Pena (2010), que discute consumo e relação de gênero no pagode e Nascimento (2010), com o trabalho “*Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos*”. Nas suas abordagens, os autores lançam mão das composições cujas letras são todas escritas e interpretadas por homens, e a figura da mulher negra tem maior visibilidade. O que nos aproxima em reflexão é que o autor também destaca a *performance* como algo mais a ser visto, e como o pagode se configura em mais um espaço de socialização e construção de identidades coletivas.

Nessa linha de raciocínio, a *performance* resultante dessa negociação não é de forma alguma ingênua ou puramente artística: devemos considerar que, no pagode, a *performance* exibida através da dança não está dissociada de um tipo corporal e de uma estética condensada pelo padrão de beleza socialmente aceito. Ou seja, o pagode baiano enquanto um estilo musical performático ganhou notoriedade a partir de estéticas que referenciam o

padrão corporal desejado por essa audiência. No conjunto o sucesso não está apenas na voz, na música ou na harmonia, mas, principalmente na *performance* que atua como uma linguagem cujos códigos sofrem influências dos espaços sociais criando uma interação passível de aprofundamento. Segundo Janotti Junior (2005, p.03),

Aqui, descortina-se um ponto importante dos trajetos sonoros da música popular massiva, ou seja, a apreensão da música também depende do modo como as sonoridades habitam os espaços inscritos em suas performances. A estrutura musical evoca sensações no ouvinte que estão conectadas imaginariamente a determinadas atmosferas.

No caso do pagode baiano, especificadamente, a *performance* é expressa por um corpo social cujas marcas da discriminação se revelam em diferentes atmosferas. O reconhecimento desse corpo social no estilo musical denominado pagode tangencia subjetividades, realidades e simbologias de um sistema de consumo que transforma a cultura popular em produto e espetáculo. Observamos o uso polissêmico do popular por diferentes setores da sociedade que massificam o consumo das culturas musicais, como o pagode baiano, investindo pesadamente nas referências locais como símbolos de baianidade.

6.1 NO COMPASSO DA TRANSFORMAÇÃO

Abro parênteses para fazer uma justificativa às impressões musicais que, a princípio, estão reservadas às experiências próprias, sem nenhum conhecimento prévio do campo da musicologia. Tomarei para mim, que não sou historiadora, o que Moraes e Saliba (2010, p.10) disseram sobre os historiadores:

A afirmação de que é preciso usar “*a sensibilidade dos sons e dos dedos*” é muito interessante e pode ser a indicação de um criativo caminho para a evolução deste campo de investigação historiográfica [...] Isto é, para os historiadores que tem interesse pela música, não basta somente a linguagem escrita para compreender e traduzir o passado; ele tem que levar em conta os sons desse passado e sua escuta no presente.

Sekeff (2007, p.20) dá pistas para essa compreensão:

Se música não fala nem pensa, não se reduz ao que “sentia” o compositor no momento de sua criação nem ao que se pretende que surgiram as imagens sonoras, as respostas que suscitava vão muito além, reconhecidas na ação do chamado *jogo poético da linguagem musical*. Tendo em conta que a mera combinação de sons é construção imantada de sentido, deduz-se que a música se constitui verdadeiramente *objeto material* que, entrando pelo ouvido enraíza-se no eu, insere-se num esquema afetivo, estimula atividades corporais e, por sua ludicidade que não serve a nada servindo a tudo ao mesmo tempo, permite que o ouvinte se revele na escuta sem que ele mesmo se dê conta.

Assim, levo em conta os sons do passado, ou seja, os rastros musicais africanos trazidos para cá que, de algum modo, sugerem a criatividade indicada pelos autores acima para compreender a riqueza de ritmos no presente que fazem da música esse objeto estético e performático fundamental para compreender essa juventude negra soteropolitana. Além do que, teremos a possibilidade de difundir os valores musicais cerceados pela hierarquia cultural, pela dominação e por um projeto de sociedade pautado em valores e padrões europeus. A música, de acordo com Sekeff (idem) pode ser classificada como uma arte de representação, uma arte sublime, uma arte de espectáculo. Desse modo, a música é relevante no conjunto de categorias valorativas na ambiência formativa, permitindo seu uso para desenvolver dito afetos e desejos, potencializando esses sentimentos a serem vivenciados no espaço escolar. Para Oliveira Pinto (2001, p.222),

Música é som em movimento, num sentido amplo e subjetivo. Ela está quase sempre conectada a outras formas de cultura expressiva, principalmente a dança. Considerar este contexto expandido significa adotar um enfoque antropológico do estudo musical.

Reconheço serem áreas de conhecimento distintas -a educação, a história, a dança, a educação física, a musicologia e a antropologia- a orientarem teoricamente essa breve reflexão. Mas, no bojo das relações interdisciplinares, o pagode é um objeto de reflexão que reúne todos os aspectos citados.

Para Bell Hooks (2008, p.03), autora que discute o lugar da linguagem nas relações de poder,

[...] quando os escravos cantavam “nenhum corpo conhece o problema que eu vejo”, seu uso da expressão “nenhum corpo” adicionava um significado mais rico do que se eles tivessem usado a expressão “ninguém”, porque era o corpo do escravo que era o local do sofrimento.

Catâni (2008, p.32) afirma que,

[...] assim como ocorre com outras práticas culturais, a música (tanto em sua dimensão de prática instrumental/vocal como no que se refere ao ouvinte) é um dos elementos que compõe o que seria a essência da condição juvenil segundo as representações do que a sociedade constrói sobre etapa da vida.

Quando falamos do corpo como espaço de reflexão discursiva sobre gênero, raça e educação, é devido às representações que recaem sobre esses conceitos tematizados no contexto do pagode baiano. O uso da *performance* nessa investigação não está unicamente vinculada ao movimento corporal/teatral, mas é a partir do corpo em movimento que elaboro a reflexão sobre *performance* como uma expressão crítica e um possível viés pedagógico sob a luz de Carlson (2009, p.218): “Como outros termos culturais, em especial termos essencialmente contextualizados, a *performance* deve ser compreendida por uma práxis que é contraditória, fluida e mutante”.

Desse modo, quando falo do pagode na perspectiva da *performance* como linguagem, tomo essa expressão corporal como possibilidade de interação com outras dinâmicas. Desse modo, aqui a *performance* se inscreve como uma categoria de resistência. O corpo, como lugar do saber, traz para a escola as questões de gênero, raça, sexualidade, identidade, estima, desejo, discriminação, entre outras. Portanto, recorrendo ao campo da dança para compreender a linguagem corporal, veremos em Nanni (2003, p.45) que:

O homem vem apresentando seus sentimentos mais íntimos através da dança, com expressões corporais ritmadas que mantêm estreito elo com a religiosidade e o misticismo, com a energia e a sexualidade, com a ludicidade e o prazer. Assim sendo, a dança vem demarcando a sua presença em todos os aspectos da existência humana, seja na esfera do sagrado, do profano, ou numa outra dimensão que envolva ambas as esferas.



Imagem 20- Dança-Afro

Fonte: <https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=>

Sendo a *performance* uma categoria de resistência dentro desse arcabouço teórico denominado Pós-Colonial, vislumbro nas danças do pagode e suas mais eloquentes demonstrações públicas a materialização da insurgência dos corpos negros. Diferente das danças religiosas de terreiros, a dança do pagode das festas e das ruas tem uma *performance* altamente criativa; e do ponto de vista das condutas morais, é extremamente libidinosa o que gera nesse *entre-lugar* uma tensão entre o que é moral e o que é imoral.

A *performance* oriunda do pagode é tida como polêmica pela linguagem que a mesma expressa; no entanto, a população brasileira, de um modo geral, historicamente foi criada dentro de um universo erótico desde os antigos programas de televisão, a exemplo do Chacrinha, que em 1982 estreou na televisão brasileira com suas bailarinas cujos corpos eram expostos em maiôs cujas cavas e decotes eram bastante generosos, e suas coreografias apelavam para o sensual. Recuperando a memória desse programa, as dançarinas eram filmadas pelos técnicos de imagem com tomadas de baixo para cima, enfatizando as regiões do corpo mais eróticas. Nem por isso, naquela época a sociedade se moveu em críticas, nem nunca questionou o horário do sábado à tarde para transmissão do referido programa.

Um pouco mais recente, a exemplo dos programas de auditório o Pânico na TV, da emissora Bandeirantes, também apresenta um conjunto de paniquetes/dançarinas em trajes de banho minúsculos, rebolando de maneira

intermitente, donas de uma estética escultural, dentro dos padrões elogiados pela mídia.

De certo modo, a indústria cultural cria, e recria e produz os objetos, desde sempre investindo no corpo como apropriação de mercado. As capas de revistas normalmente traziam modelos vestidas apenas de maiô; as propagandas, as fotonovelas, invariavelmente, deixavam-se apelar pelo sensual; e os gêneros musicais, por sua vez, também apelaram para o erótico e sensual. Concordemos que a dança do forró, a gafieira, o samba da passista da escola de samba, o tango, e agora o arrocha são modalidades de dança um tanto quanto sensuais e provocativas eroticamente, mas os exageros não são vistos como pornografia. Com isso, as críticas nunca foram tão agressivas como são para o pagode baiano.

Mas esse não é um tema local. Se fizermos uma leitura mais abrangente veremos os extremos de cor branca, como é o caso da cantora Madonna. Em suas turnês pelo mundo, ela é protagonista de uma *performance* altamente sensual, transexual, pornográfica com gestos obscenos ora com homens, com mulheres e com ambos, envolvidos numa esfera extasiante de luzes, cores, fumaças e muito “glamour” afinal, é uma estrela pop em cena. Além dela, temos outra figura não menos *performática* que também apela para os usos do corpo e para a simulação do sexo e fantasias, a nova rainha louca da música contemporânea, *Lady Gaga*, internacionalmente conhecida por sua ousadia e criações de figurinos futuristas. São duas mulheres, mas são brancas, e isso diminui significativamente as críticas sobre suas canções, teor das letras, sentidos das coreografias e representação negativa da figura feminina.

Ao contrário do pagode baiano e seus representantes, vemos uma aura de glamour global dessas mulheres no cenário artístico/musical. Ou seja, o olhar da censura recai sobre o pagode como *performance* porque é um corpo que expressa um território, uma classe social, uma raça.

Localizar um espaço discursivo sobre gênero feminino no pagode baiano que não seja radical é um exercício, no mínimo, complexo a partir do lugar da mulher negra nessa sociedade excludente e machista. A inclusão dessa temática nos espaços educativos deve contribuir para que as mulheres sejam críticas às letras dos pagodes e incluam nesse cabedal a necessidade de serem críticas também às personagens negras nas novelas, ao protagonismo

no universo da discriminação no mercado de trabalho, e à forma como as mulheres são tratadas pela sociedade. Diante de um contexto local, onde as mulheres feministas têm se posicionado com determinação contra o pagode, eu aguardei através das redes sociais o mesmo repúdio ao Big Brother Brasil; ao Pânico na TV; a diversas cenas exibidas nas novelas de discriminação à mulher. Chamo atenção mais uma vez para que enxerguemos o lugar da crítica, a moral e as conveniências que giram em torno do público, das danças e das letras do pagode baiano.

6.2 CORPOS [IM]PERTINENTES

A proposição de incluir na escola o pagode como uma vertente cultural de periferias e como um ritmo musical efervescente da contemporaneidade é também devida às evidências já analisadas de que existe uma realidade a ser tratada sobre a representação da mulher, especialmente da mulher negra de forma depreciativa. Por que se negar o debate e a reflexão sobre temas tão urgentes no interior da escola? Reconheço que é um desafio no mínimo melindroso; no entanto, compreendo que está na educação escolar o espaço para se lançar esse desafio.

O gostar ou não de pagode não pode nos impedir de traçar um discurso crítico que desenvolva na consciência do seu maior público juízo de valor sobre as representações negativas recorrentes às mulheres negras. É preciso estar atento que, para além do ritmo dançante, existe um conceito que acaba sendo reproduzido. A crítica ultrapassa a visão sobre o pagode como uma cultura de falares e saberes historicamente acumulados e ressignificados na diáspora. Dificilmente, os cronistas e escritores que se debruçaram a elaborar críticas sobre as manifestações culturais negras remetem à polícia um papel importante no gatilho que dispara a desordem.

Já com o fim da escravidão no Brasil, o Estado se viu incapaz de frear a circulação dos negros libertos pelas ruas nas grandes cidades e impôs medidas severas de controle sobre as populações negras, coagindo sob efeito de penalidade e reclusão aqueles que se agrupassem em rodas de capoeira, rodas de samba e candomblés. Tais agrupamentos tinham conotações de organizações negras perigosas; portanto, a polícia tinha o dever de inibir tais

ações com doses excessivas de violência que atingiam homens, mulheres e crianças.

Nesse cenário observa-se o “não-lugar” do negro: o mundo da arte e da musicalidade acaba por ser o espaço social que melhor se ajusta às potencialidades negras, propiciando um mercado de vendas, trocas e subsistência. Não que esse não seja um bom lugar; mas esse não deveria ser o único lugar para as populações negras de Salvador. Porém reconhecemos nesse lugar o espaço de manutenção, criação e recriação da musicalidade negra. Quanto aos instrumentos musicais que marcam a singularidade da musicalidade negra temos o tambor, que une passado e presente, diferenças e semelhanças dos povos negros na diáspora. O tambor, segundo Dias (1999, p.43),

Nas fazendas distantes dos tempos do cativeiro, as festas de terreiro realizadas nas folgas semanais e dias de feriados concentravam a vivência dos escravos enquanto grupo, já que no dia-a-dia eles trabalhavam dispersos no eito. Tudo acontecia africanamente através do canto e do corpo em movimento, ao som dos tambores.

Além de ser um instrumento que agrega vários aspectos que remetem à cultura dos povos africanos, o tambor faz parte do universo percussivo de outros grupos étnicos. Destarte, é o significado do tambor como elemento de tradição afro-brasileira reatualizado em consonância com a trajetória dos negros descendentes de africanos em Salvador. Reconhecidos internacionalmente, o Olodum, o Ilê Aiyê, o Araketu e a Timbalada levaram os tambores e os ritmos baianos para além dos limites demarcados pela cultura dos negros no Brasil. Inovando, os blocos afros cresceram e tornaram visível a expressão musical baiana.

Assim descreve Goli Guerreiro (2000, p.54):

[...] a nova produção da cultura negra na Bahia, a partir do sucesso crescente da estética percussiva, sai dos espaços tradicionais como o candomblé, a capoeira e o carnaval, passando a atuar no cenário da mídia. A invenção do samba - reggae o ritmo dos blocos afros é o pivô deste processo.

Concordemos que a Bahia, através do samba-reggae e de seu maior representante, “Nequinho do Samba,” definiu uma marca, uma rítmica especial

que identifica a musicalidade desse lugar. É um som inconfundível e envolvente no qual os tambores ganham novas variações, outras estéticas e *performances* que encantam o público, agregam novos valores à música negra, ao mesmo tempo em que se opera o hibridismo percussivo. Acessando o site <http://www.contrabaixo.br.com>, encontrei outra descrição bastante pertinente que diz:

O Samba-Reggae, inicialmente tocado nas ruas somente por instrumentos de percussão, evoluiu rapidamente e caiu na graça de bandas locais que já tocavam outros estilos. Nesse momento ocorreu uma importante fusão, a percussão afro se aliava aos instrumentos eletrônicos e formava uma mistura rítmica que levaria a música local a ser reconhecida em todo o país. Banda Mel, Banda Reflexu's, Banda Beijo, Chiclete com Banana e muitas outras levavam a mistura para outros estados, dando início às micaretas e carnavais fora de época.

Do samba-*reggae* ao pagode, fenômenos sociais urbanos, temos muita história e muita luta para fazer da musicalidade negra diaspórica um produto de valor cultural e profissional. Ressalto, mais uma vez, que não tenho a pretensão de fazer qualquer tipo de análise musical, comparação e afirmação de suas origens. Para tanto, busco enveredar por outras tessituras que possam provocar novas reflexões em torno do hibridismo musical. Considerando a Poética da Diversidade de Glissant, não temos como descartar que nos processos de crioulização nas Américas as trocas tenham sido involuntárias aos grupos étnicos, ainda que as culturas dos povos dominados tenham sofrido invisibilidades intencionalmente.

Opto por esse pensamento por compreender que o objeto em questão o pagode baiano, é certamente um fenômeno da diáspora africana no Brasil. Sendo assim, explicam-se as escolhas que fiz para se pensar o pagode como esse repertório rico em mistura percussiva, altamente performático e de uma estética reveladora da juventude negra soteropolitana e desse debate ser incluído de forma pedagógica no âmbito escolar.

Assim, vou tomar o caminho que fez Fleuri (2001, p.117): fazer perguntas talvez seja um modo de orientar nossos olhares para “ver o que ainda não vimos”. Talvez seja um passo necessário para elaborar nossa linguagem para “dizer o que ainda não foi dito”. Esse exercício é necessário, e dele decorre a pergunta: por que problematizar o pagode e sua relação com o

contexto educativo? Dela se sugere propiciar o debate daquilo que ainda não vimos e, como tal, pode ser um discurso importante para o hibridismo entre o ensino convencional e o alternativo.

Diante disso, a *performance* como linguagem traduz interessantes relações que nos ajudam a elaborar novas formas de educar, considerando o presente das informações que se atropelam num cotidiano exacerbadamente midiático. Para Zumthor (2007, p.31),

A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

Identifico na citação de Zumthor uma conexão com Giroux (2003, p.115), quando esse faz a seguinte referência: “Nas palavras de Bhabha, isso significa repensar a tensão entre o pedagógico e o performático, questionando como o performático funciona pedagogicamente”. Se estivermos buscando novas estratégias educacionais, podemos construir, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais, a inovação dos currículos promovendo a cultura popular como conhecimento referenciado. Quando se pensa em *performance*, inicialmente se pensa apenas no que é expresso pelo corpo numa medida de rendimento: as *performances* do atleta, da dançarina, do ator, por exemplo; porém, a definição de *performance* vai além. Diante da amplitude do conceito é que *performance*, dentre os vários aspectos identificados no pagode baiano, surge de forma emblemática.

Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. *Performance* é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. *Performance* é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; *performance* é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais (TURNER, 1982, p.02).

Encontramos muitas definições para o conceito de *performance*; no entanto, a definição acima compreende um leque diversificado de fenômenos que estão imbricados nesse contexto de pesquisa, dado o estreitamento

proporcionado pela interdisciplinaridade e pela interculturalidade no exame desse objeto em questão.

O lugar de onde falo remete ao corpo e as suas diversas expressões, o espaço determinante de integralização de todo ato performático. A *performance* é um conceito muito utilizado pelas artes, mas que ganhou status de objeto de pesquisa em diferentes lócus de investigação por pesquisadores das ciências humanas e sociais, além da música e das artes, sejam elas cênicas ou visuais.

Gilroy (2001, p.162) definiu o significado da cultura performática. Para ele,

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música na diáspora.



Imagem 22: Homens na dança-afro

Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_gte2Swwwgi0

Da perspectiva da prática corporal religiosa, o que me remete às tradições reatualizadas do candomblé é, primeiramente, o vínculo com as manifestações corporais: o corpo em movimento, traduzindo valores ancestrais, cosmologias, crenças e rituais em harmonia com o ritmo dos tambores e das palmas, numa atmosfera vibrante carregada de simbologias. Na escola, temos como inserir esses conhecimentos a partir das narrativas próprias desses sujeitos que, no dia-a-dia, convivem com essas dinâmicas culturais e relacionais. O corpo dentro das comunidades negras e pobres expressa as marcas da vida sofrida, mas também da ginga que lhe é constante, resultante

das danças, das festas, dos candomblés e das ruas. Nadir Oliveira, pesquisadora e dançarina, chama atenção para diferentes aspectos que compõem a dinâmica da religiosidade africana:

Dança e ritualidade sempre estiveram estreitamente ligadas às análises etnológicas das sociedades tradicionais das matrizes estéticas brancas, negras e indígenas. A dança, enquanto incorporadora dos paradigmas sociais, permite o reencontro dos traços de celebração rituais de onde foi gerada e cuja origem se remete a um tempo sócio-histórico político e cultural, também à ancestralidade (OLIVEIRA, 2012, p.04).



Imagem 22- Danças ritualizadas
Fonte: iurirubim.blog.terra.com.br

Neste sentido, orientada pelo pensamento da pesquisadora de que o candomblé seja uma vertente religiosa que acolhe, desde o seu surgimento, em terras brasileiras, os negros oriundos do continente africano, é possível lançar um olhar sobre o mesmo, reconhecendo a sua importância nos processos de organização das populações negras. Afirma o antropólogo Fábio Lima(2005, p.36) que

O campo das religiões afro-brasileiras em particular aquele conformado pelos terreiros de candomblé foi organizado, inicialmente, de forma cooperativista, tecendo alianças entre várias etnias, que muitas vezes eram rivais historicamente no continente africano, existindo no interior dessas comunidades uma permanente ajuda mútua, troca de favores, mantendo-se assim uma solidariedade via prestações e contraprestações.

Por essa ótica, é sabido que o candomblé é um espaço religioso aberto à diversidade: negros, brancos, ricos, pobres, homossexuais e gays são acolhidos e respeitados nas suas diferenças. Sem dúvida, esse é um aspecto relevante para a compreensão da capacidade do candomblé enquanto espaço de solidariedade, trocas e sociabilidades.

Seguindo a linha de raciocínio sobre a linguagem corporal do pagode na perspectiva religiosa, tomo o samba-de-caboclo como elemento da cultura corporal das *performances* ritualísticas dos caboclos incorporados nas festas de terreiro. Observa-se a apropriação da dança religiosa nos espaços não-religiosos, como nas festas de largo, nas ruas, nos bares, nas praias, em shows, e outros lugares. Certamente, com movimentos e gestos mais exagerados e performáticos, há uma simbiose corporal de tradição, religião e resistência dentro de uma esfera lúdica acompanhada pela musicalidade do pagode, que prescinde ser tematizada.



Imagem 23- Roda de pagode

Fonte: <https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&>

Atenta a esses diferentes espaços de manifestação da dança, é possível o reconhecimento do movimento ritual incorporado à alegria do pagode.

[...] vários movimentos que lembram o *samba de roda* e a dança de alguns Orixás do Candomblé – em especial Ogum, Oxum e Iansã - tais como joelhos flexionados, pés quase todo o tempo no chão, sinuosidade na movimentação dos quadris, avanço e recuo acelerados ao mesmo tempo em que se

movimentam os quadris, mãos abertas em torno do corpo, braços em diagonal que alternadamente sobem ou descem são sacados pelos *performers* para demarcar as distinções e marcar posição em relação ao outro, à outra (LIMA,2003, p.146).



Imagem 24- Samba-de-roda

Fonte: <http://www.infoescola.com/musica/samba-de-roda/&docid=roda>

Vemos que especialmente no que concerne às danças afro-brasileiras o sagrado e o profano se conectam na esfera da energia propagada pelo movimento corporal.

A percepção é nosso modo de perceber a imagem do corpo que é construída pela nossa experiência, associada à personalidade do ser. É essa imagem carregada de atitudes emocionais, que depende para se manifestar, de canais de abertura do nosso corpo. A sensualidade na dança, por exemplo, é desempenhada pelo papel preponderante de correntes eróticas viabilizadas por esses canais. No adulto a consciência da imagem do corpo é mascarada ou castrada por conflitos ético, étnicos, sociais, morais, etc., expressos pelos binômios: emoção x razão; sensualidade x comedimento, liberação x repressão que tolhem esses canais de abertura (NANNI,2005, p.04)

Desse modo, a dança como elemento da cultura corporal do movimento e das culturas negras africanas tem no gesto a elaboração do sentido de percepção da imagem do corpo negro que sofreu a dura experiência da escravidão. É desse campo analítico que avalio o gesto provocador do/da *performer* que dança o pagode, que é, geralmente, um/uma jovem negro/a. A dança do pagode, qualificada pela crítica intelectual como linguagem libidinoso

e sensual traduz o sagrado e o profano num contexto social de identificação etnicorracial.



Imagem 25- Jovens *performer* na Lavagem do Bonfim (2013)
Fonte: Arquivo pessoal

Chamam a atenção dos críticos as danças performatizadas pelos pagodeiros e pagodeiras, e por aqueles entusiastas do ritmo. Deve haver outras razões para a popularidade do pagode entre a juventude negra de Salvador que não as citadas até o momento, mas há, certamente, outras razões que fazem esse gênero musical ser apreciado por outras camadas sociais. No contexto escolar, o pagode, enquanto um ritmo que se consolida pelas letras e pela *performance*, pode vir a ter espaço de fala e de representação se for tratado didaticamente. Carlson (2009, p.220) orienta o seguinte:

O fato de que a *performance* é associada não apenas com o fazer mas com o refazer é importante sua incorporação da tensão entre uma forma dada ou conteúdo do passado e os ajustes inevitáveis de um presente sempre em mudança fazem dela uma operação de particular interesse num tempo de grande atenção pelas negociações culturais como os modelos humanos de atividade são reforçados ou transformados dentro de uma cultura e como eles são ajustados quando várias culturas diferentes interagem.

Ao tentar dissociar a percussão da *performance* corporal e das letras, podemos identificar claramente que o ritmo do pagode é extremamente envolvente e harmonioso. Acredito que diante desse aspecto, talvez o pagode baiano não fosse tão rechaçado. Convenhamos que a análise feita por Lia Robatto lá nos idos de 1999 contempla, nos dias de hoje, como a televisão e o mundo do espetáculo, através das imagens, atribuem à dança nesse caso especificamente, outros significados. Segundo a estudiosa, lembrando um artigo que leu sobre “O Cortiço”, fez-se a seguinte comparação:

[...] Aloísio de Azevedo descreve a dança de uma negra que é igual à da Carla Perez, com todos os detalhes de cabeça, de ombro, de trejeitos, só que não tinha câmera filmando quase que intra-uterinamente, como acontece hoje com a televisão. O que fica grotesco e bruto é o shortezinho curtinho e a câmera filmando de baixo. Se a gente pensar em danças de roda, as baianas, com suas sete anáguas engomadas que disfarçam muito o corpo, com a bata por cima, solta, fazem esses movimentos sensuais no samba-de-roda, só que não é visto da mesma altura, sem holofotes e sem focos, e sem *zoom*, dando detalhes quase da genitália de cada um (ROBATTO,1999, p.137).

Dessa perspectiva, é possível reconhecer como se deu o processo de visibilidade do pagode baiano como *performance* que chama atenção pela dança e pela letra que, com o passar o tempo, foi ficando mais apimentada. Obviamente, essas mudanças não aconteceram de forma exógena ao poder da indústria cultural que se apropriou desse fenômeno urbano para alavancar essa vertente do samba, resignificando-o musical e esteticamente. E, nesse caso, vendem mais aqueles que se dispuseram ao uso das “baixarias”. São corpos históricos, coletivos, pertencentes às comunidades periféricas da cidade do Salvador, que estão de qualquer forma envolvidos pelo discurso hegemônico que lhe atribui condicionantes às esferas de poder e cidadania.

Indago a mim mesma: estariam esses corpos - através da criatividade, da dança e da música- ousando se inscreverem num contexto mais ampliado, se considerarmos que o pagode tem criado outros espaços de trabalho e profissionalização numa cidade que tem no entretenimento musical uma de suas maiores fontes de renda? Aventuraria dizer que sim, e que a ocupação

desses espaços, seja de forma profissional ou amadora, improvisada de vendas e comércio tem gerado preocupações de toda ordem pela elite local.

Da perspectiva da economia, certamente, Salvador hoje gera uma renda de cifras consideradas em torno do entretenimento musical; há um contingente da população que vive dos shows e das festas de pagode, desde o vendedor com seu isopor cheio de água, cerveja e refrigerante; até as costureiras que customizam os abadá e camisas das festas; os técnicos de som e toda parafernália eletrônica de luzes e toldos; fora os empresários, que logicamente detêm a maior fatia desse mercado. Mesmo com tudo isso, em Salvador o pagode ainda é um estilo musical desqualificado na sua essência.

O pagode, como produto cultural local, é aqui tratado numa perspectiva Pós-Colonial, considerando que se trata de uma cultura cujo discurso é legitimador de um grupo étnico que vive às margens. O pagode baiano, mesmo tendo nas suas origens uma base periférica e seus maiores produtores/criadores jovens negros, sem dúvida nenhuma, sofre com os enquadramentos da indústria de entretenimento de Salvador, que elegeu Carla Perez e Xandy os seus maiores precursores midiáticos. É fato que outros artistas fazem sucesso, como Léo Santana (Parangolé) e Alex Max, da Banda Saiddy Bamba. No entanto, para os formatos televisivos e de massificação de um gênero, apenas alguns artistas são privilegiados e cooptados em nome da ascensão social e da manutenção na vitrine dos produtos mais vendidos. Esses poucos foram orientados pelos empresários da música e de gravadoras a se remodelarem e minimizarem a tônica social e pornográfica de suas letras a título de maior abrangência midiática. Desse modo, tem sido recorrente o fracasso de alguns artistas negros que optam por outros caminhos. Ser independente tem um custo muito alto, e mesmo sendo a origem dessa produção periférica, torna-se mais difícil o enfrentamento ao sistema.

Ainda que através desses artistas o pagode tenha tirado dividendos, esse é um ritmo próprio dos subalternos. O pagode baiano ainda é produzido pelos negros e pobres e consumido por esse mesmo grupo étnico, na sua maioria. A circulação dessa cultura gera renda, gosto e aderência dos seus maiores representantes os negros.

Nesse sentido salutar, toda gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história de subjugação, dominação, diáspora, deslocamento que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social- como ela emerge em formas culturais não-canônicas- transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d' art* ou para além da canonização da "ideia" de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis produzidas no ato da sobrevivência social (BHABHA, 1998, p.240).

A julgar que estamos tratando de uma cultura de geração e de sobrevivência, é possível que, ao término dessa pesquisa, ocorram muitas transformações e que o fenômeno do qual trato sofra impactos de novos gêneros musicais, da própria "Lei Antibaixaria"⁵¹, e até mesmo da diluição dessa efervescência que ora pulsa. Mesmo diante de tais possibilidades, não se pode desconsiderar o pagode enquanto discurso cultural que rompeu escancaradamente com as formalidades e posturas politicamente corretas, materializando-se em um fenômeno marginal de sucesso junto à juventude baiana e não apenas os soteropolitanos, nem apenas entre os negros e pobres, mas invadindo o universo de entretenimentos da classe média, contrariando os discursos críticos da elite burguesa. Conforme os estudante, "o pagode está na orla, os playboy também querem meter um pagode para curtir"(G.F).

Diante do exposto, tematizo que o pagode, suas letras e *performances* são passíveis de diferentes leituras, a começar pela academia, que somente de uns tempos para cá compreendeu que o carnaval está em simbiose com a própria dinâmica cultural da cidade, incluindo seus novos ritmos. Com isso, é preciso destacar que o meu interesse pelo pagode não está deslocado do interesse único academicista, quer seja apenas o objeto e suas relações teóricas e metodológicas. Não, o meu intento sempre esteve amparado inicialmente nos meus referenciais próprios de comunidade, de comprometimento com a valorização da cultura negra orientada pelo pensamento de Gilroy (2007, p.213) quando diz que: "Nas mãos desses críticos

⁵¹ Consultar Projeto de Lei/2011

o vernáculo negro pode se transformar em uma peça de propriedade intelectual, cujos direitos autorais efetivos cabem somente a eles”. O pensamento Pós-Colonial não me permite o lugar de apropriação, mas de interlocução, ainda que meu compromisso como educadora seja o de propor novas metodologias para os conteúdos subalternos.

Portanto, diante das evidências até aqui apresentadas, a problemática que envolve o pagode baiano e o currículo escolar se dá no momento em que não é mais possível ocultar esse fenômeno dentro do currículo. Vejo a escola como espaço de formação e transformação e portanto, “lugar” para significação das culturas urbanas, não apenas como eventual programação festiva, mas de fato conhecimento. As novas expressões das artes devem ocupar o mesmo lugar que os conteúdos tradicionais. O “*entre-lugar*” que se perspectiva para o pagode baiano pode ser qualquer lugar, inclusive a escola. O que não podemos na posição de educadores é silenciar esse discurso criativo, tentando moldá-lo ao gosto de uma sociedade preconceituosa. Insisto que, como educadores, temos sim o compromisso com os novos ordenamentos legais instituídos pela Lei 10639-03 e pelas Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnicorraciais, e suas diferentes formas de interpretação. Vejamos o que disse Ordep Serra(1999, p.92) há uma década:

No carnaval nós temos aqui na Bahia uma manifestação de criatividade muito grande do povo, na geração, na produção de músicas novas, de danças novas, de procedimentos novos, que atrai muita gente, que apresenta uma face muito interessante da Bahia e chama a atenção dos turistas. Pode-se falar que há uma identificação da Bahia a partir do carnaval, nós nos tornamos conhecidos pelo carnaval. Durante muito tempo na Sociologia, se deixou de lado o carnaval baiano; nos estudos antropológicos, por exemplo, isso não era levado, muito em conta, não se tinha muita atenção para o carnaval baiano. Hoje sucede o contrário: nós estamos vendo que ele tem realmente grande vulto, uma grande importância, um significado extraordinário.

Reafirmo que esse conhecimento deva ser problematizado na escola como possibilidade de práticas pedagógica; afinal, trata-se de um conteúdo cujo conjunto (letras, ritmo, harmonia e dança) caracteriza uma expressão da cultura do povo baiano, maioria descendente de africanos, convergindo para a aplicação da Lei 10639/03, da Lei 11769/2008 e das orientações do PCN.

7 ENSINO E CURRÍCULO: DESCOLONIZAR É PRECISO!

A escola deve repensar a cultura como parte integrante desse processo de formação humana que ela tem por excelência promover, e não esporadicamente lançar mão dessa inclusão nos eventos pontuais em que os alunos podem expressar através das coreografias e/ou encenações um pouco da sua cultura cotidiana. É neste sentido que essa pesquisa se direciona ao atuar com as novas determinações legais que possam garantir para a cultura o lugar legítimo no currículo escolar.

Apesar das nossas professoras depoentes afirmarem que gostam do ritmo e que até dançam, declaram que isso não é algo para ser feito em público e que não aceitam que suas filhas cantem e dançam.

Também vimos que outros professores/as, sensíveis à preferência e à aderência do gênero pelos estudantes, buscaram desenvolver atividades correlacionadas com o pagode, o que mostra que há por parte de alguns professores o interesse em tematizar a cultura local, mesmo que essa cultura seja o pagode, que eles identificam como um ritmo que incentiva, através de suas letras, o uso de drogas e a marginalização. Os professores/as não precisam gostar de pagode para que o mesmo seja tratado como conhecimento; é preciso, antes, reconhecer que, assim como a religião, a saúde e a natureza, o pagode enquanto cultura urbana está transversalizando esses conhecimentos, ou seja, há uma relação desse fenômeno com as aprendizagens que perpassam o universo da formação de crianças e adolescentes. Em tempo, o cantor “Robinsão”, da banda “Black Style”, provocador de reações adversas com as suas músicas que misturam a batida do funk ao *swuing* do pagode, exagerando nas letras de duplo sentido e de fácil aprendizado, fez muito sucesso com essa música:

“Rala a tcheca”

*Se vê um trio elétrico,
Elas seguem logo atrás.
E, na bobeira samba
batendo caminhão de gás.
Não tá na Internet, não ta na televisão,
deve tá no pagode, ralando a tcheca no chão.
Deve tá no pagode, ralando a tcheca no chão.*

*Rala a tcheca no chão, chão,
Rala a tcheca no chão, chão chão chão*



Imagem 26- Jovens descendo até o chão
Fonte: Acervo pessoal de uma estudante entrevistada, gentilmente cedido.

O pagode da banda “*Black Style*” e suas músicas como “Rala a Tcheca”, são sem dúvida, um dos repertórios mais criticados do pagode, seja por algumas mulheres, pela mídia, por críticos de música, intelectuais, feministas, entre outros. A juventude negra, público das nossas escolas, encontra no pagode uma referência identitária, um eixo de sociabilidade e de trocas que não pode ser negligenciado.

Nesse contexto de divergência e convergência sobre o pagode, temos as impressões dos estudantes. No grupo focal, perguntei: você acha que dá para tematizar o pagode em sala de aula?

Sim, o pagode é uma cultura oriunda da periferia. Existe muita polêmica em relação ao pagode muitas curiosidades. Logo, se abre uma janela de questionamentos que podem ser debatidos em sala de aula (W.P, 17 anos, Masculino).

Um dia a gente falou pra pró que queria fazer um pagode na sala, aí ela disse: “Não venha pra cá com esse pagode, não”! Aí a gente pensou em levar assim mesmo...Mas, depois, a gente desistiu (A.P, 17 anos, Masculino).

Na minha sala, a pró levou reggae e pagode pra gente ouvir, e depois ela separou as letras em grupos e fez a

gente entender o que dizia a letra. Uns não gostaram, porque queria a letra do pagode e não de reggae, mas ela não trocou, e tivemos que fazer a atividade. Quase todos gostaram, porque era pagode, e a gente gosta mais (R.O, 18 anos, Feminino).

Por que não pode? Eu acho que devia ter pagode na escola pra acabar com as brigas. Rola pau demais no colégio, e com pagode o pessoal ia maneirar (P.P, 19 anos, Masculino).

Quase todas as bandas de pagode são performáticas, ou seja, o uso do corpo através da dança e da *performance* estão sempre associados. Esses jovens conhecem quase todas as bandas e seus repertórios. Como isso aconteceu inicialmente? Segundo Nascimento (2010, p.04),

O acesso do público a essa produção acontece, na maioria das vezes, através do mercado informal e sua divulgação e circulação acontece via execução pública, difundida pelas rádios de grande audiência, através de cópias pirateadas vendidas a um preço acessível, e principalmente em shows, ensaios e programas de TV.

Identifico, a partir daí, a ocorrência de um fenômeno, sendo o pagode um gênero musical que surgiu de forma autônoma, ou seja, por caminhos não formalizados nem empresariais da grande mídia, e que tem no presente alcançado espaços nunca antes frequentados, inclusive aquelas bandas de pequeno porte, quase desconhecidas do público. Desde que a polêmica se estabeleceu em torno do projeto de lei da deputada petista, tenho observado a crescente participação das bandas de pagode em outros programas de televisão que não os já conhecidos “Se liga Bocão”, da Rede Record, “Universo Axé” e “Na Mira”, da TV Aratu, e o “Bom D+”, da TV Itapuã. Também nos telejornais e nas modalidades de *Talk show*, entretenimento, musicais e educativos. Isso me leva a refletir sobre o lugar da televisão soteropolitana nesse debate. É perceptível que as bandas ganharam mais espaço não só para sua defesa sobre a aprovação da lei contra o pagode, como para divulgação das suas músicas e agendas de shows. A mídia que proporciona esse espaço, sem dúvida, é a mesma que capitaliza em cima dessa produção cultural que cada vez mais tem sido empoderada como referência de baianidade.

Faz se necessário apresentar uma crítica ao texto da Lei 10639-03 que deixou brechas em sua compreensão. O texto diz:

§2º, Art. 26ª, Lei 9.394/1996: os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e de História Brasileira (BRASÍLIA, 2003 p. 21).

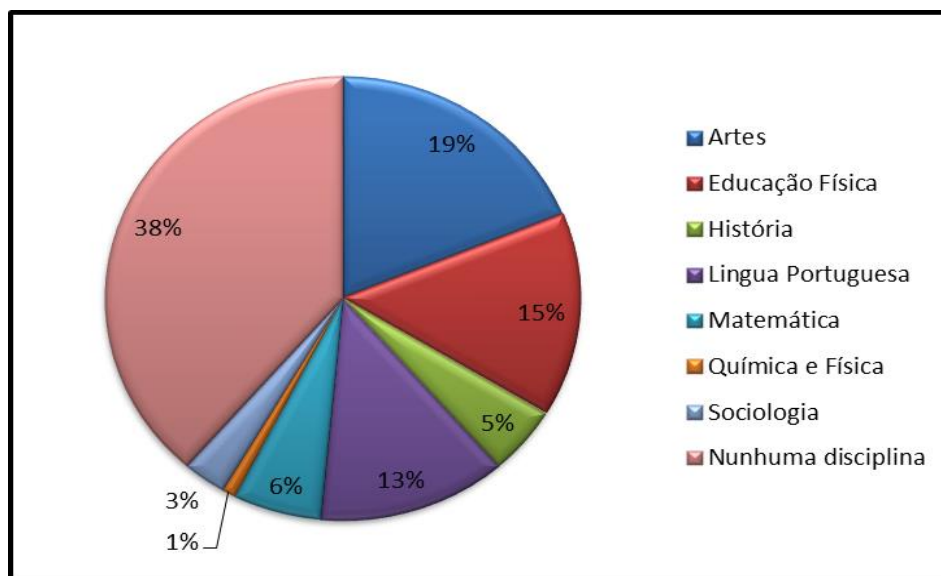
Reconheço o esforço que foi feito para que tivéssemos garantido por Lei o conteúdo sobre a História e a Cultura Africana e Afro-Brasileira nos currículos da Educação Básica em todo país. No entanto, precisamos reconhecer que ao mesmo tempo em que o texto escrito nomeia ou destaca algumas áreas de conhecimento, deixando de lado, por exemplo, a Educação Física, acaba por limitar a implementação da Lei, pois o professor de Educação Física, assim como o de matemática de inglês, biologia e outras, não se vê obrigado a desenvolver conteúdos e práticas nessa perspectiva orientada pela referida Lei.

A minha defesa se dá no campo da cultura corporal do movimento: o conhecimento sobre a Memória e Trajetória do Corpo Negro⁵² está historicamente ligado ao ensino da Educação Física no Brasil. Ora, se é sobre o corpo que se dão as marcas da discriminação, como negar esse conteúdo na escola?

Para não incorrer no mesmo erro, perguntei aos estudantes do grupo-alvo em qual disciplina eles achavam que o pagode poderia ser dado como conteúdo, na tentativa de, assim, atender ao meu objetivo de apresentar o pagode como conteúdo. O que se observa é que, pelos dados, os estudantes ainda não conseguem pensar o pagode dentro do currículo da escola. Não chega a ser nenhuma surpresa essa constatação, dado o universo cultural em que está localizado o pagode. Certamente, o que apresento é uma novidade para a escola e seus atores principais.

⁵² Ver na íntegra: MATTOS, 2009.

Gráfico 04- Em qual disciplina você acha que o pagode poderia ser inserido como conteúdo?



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

Segundo a maioria dos estudantes pesquisados, ou seja, 38%, o pagode não é conteúdo para nenhuma disciplina, o que mostra a necessidade de uma transposição do pagode para além do ritmo e da dança. Sendo uma expressão da cultura popular de matriz africana, é possível desvelar o preconceito ao pagode e enxergá-lo nas suas mais variadas possibilidades educativas. Com 19%, a disciplina de Artes aparece como uma possibilidade de trabalhar com o pagode, segundo os estudantes pesquisados, o que nos remete à associação do pagode à *performance* corporal e ao campo das artes (dança, teatro, mímica, etc). O pagode aparece como conteúdo na disciplina Educação Física para 15%, promovendo o reconhecimento da área como capaz de tratar conteúdos cuja essência esteja na História e na Cultura, considerando que o corpo em movimento é um depositário histórico, cultural e social.

Na sequência, vemos a Língua Portuguesa, com 13%; a Matemática com 6%; e a História, com 5%. Este percentual chama a atenção, dado que esperava uma percepção mais aproximada do pagode com as aulas de História devido ao seu cunho de didático lançar possibilidades sobre a história das populações negras. Com 3%, aparece a Sociologia; e com um percentual que não gera surpresa, as áreas de Química e Física, com 1% cada.

Os dados apresentam a realidade concreta das contribuições do pagode para o currículo escolar na perspectiva dos estudantes, que são em maioria: negros, da escola pública, que gostam de pagode e o curtem como opção de lazer.

Por isso, desenvolvi a tese de que a musicalidade negra, na expressão do pagode baiano, pode exercer influência nos processos de aprendizagem desses estudantes a partir de uma pedagogia intercultural que compreenda a música e a *performance* como linguagens expressivas, que comunicam e ensinam, oportunizando a cultura audiovisual como meio.

Essa *performance* que é corporal e lúdica, viabilizada pelo ritmo musical do pagode e que intercepta os canais sensório-motores, leva os sujeitos envolvidos pela musicalidade à assimilação da dança, do ritmo e, depois, das letras. Esse processo, invariavelmente acontece no coletivo, reafirmando o pagode, conforme Pena e Nascimento (2010), como sendo na contemporaneidade um novo espaço de sociabilização e formação de identidades.

Estou, com isso, propondo que o pagode seja conteúdo eletivo de sala de aula e, a partir do pagode, proceda-se uma releitura dos mecanismos de aprendizagem e de reelaboração da educação das relações etnicorraciais, visto que o pagode na sua essência, envolve questões históricas, culturais, de gênero e raça, como se pode observar na letra da música da banda “EdiyCit”.

Discriminação

*Branco é branco, negro é negro.
Se respeite, sujeito, somos todos iguais!
Rico é rico, pobre é pobre.
Mas quando a gente morre, vai pro mesmo lugar.
Discriminação não, discriminação não!
Somos todos irmãos, somos todos irmãos,
Somos todos irmãos, preconceito é burrice !
Do pó viemos, ao pó vamos voltar
A vida tá difícil, mas temos que aguentar.
É tanta injustiça e desunião,
Então escute o que Jesus te disse, irmão.
Discriminação não, discriminação não!
Somos todos irmãos, somos todos irmãos!*

Se a *performance* pode ser compreendida como uma linguagem, uma expressão, um meio e uma possibilidade real de aproximação e identificação dos sujeitos podemos, então, pensar a partir disso: como uma produção musical oriunda das camadas pobres se conecta com tanta facilidade aos jovens? E de que forma essa expressão cultural afirma para esses sujeitos sua identidade, não necessariamente sua identidade individual, mas de grupo?

As respostas para essas indagações estão na linguagem e na *performance* do pagode, que traduz a realidade vivenciada por esse grupo etnicorracial, que são experiências de conflitos históricos com a polícia, de desigualdade racial e social que culminam com a dor e o sofrimento de famílias que se desajustam, influenciadas pelo sistema que leva a maioria dos jovens negros para o crime e para as drogas. São crianças fora da escola, vulneráveis a todas as armadilhas do cotidiano de pobreza em que vivem. São mulheres vítimas da violência, adolescentes sem projeto de vida, alto índice de gravidez precoce e de mortes por assassinato. As letras das músicas do pagode tratam desse universo e dessas identidades.

Desse modo, considerando as realidades e subjetividades que envolvem os estudantes negros em fase de escolarização afirmo, que a Educação Física deve ser referenciada como área da educação e, a partir disso, ser legítima enquanto campo de pesquisas que envolvem a pluralidade dos corpos, suas intervenções e restrições a partir de uma pedagogia hegemônica que universaliza a formação desses corpos na escola. É desse lugar de conhecimento que compreendo a *performance* para além das habilidades físicas. Ela adentra o âmbito da linguagem corporal através das manifestações expressivas de diferentes grupos sociais em contextos formais e não formais de educação.

Afinal, a perspectiva descolonizada entende que há aprendizado nas ruas, nas festas, na capoeira, na escola e nos terreiros. A *performance* pela dança do pagode que sugere meu olhar analítico consegue identificar comportamentos e relações dos sujeitos com sua corporeidade e com o mundo em que se localizam. É indiscutível a facilidade com que crianças e jovens aprendem as coreografias do pagode e apreendem as suas letras. E nessa mistura de movimentos, gestos e demonstrações sensuais o corpo está

presente mediando as relações pessoais e também causando tensão com o sistema de relações padronizadas e socialmente aceitas.

A letra do pagode de Edicity traz o contexto da discriminação de que é vítima a maioria do público que curte esse gênero musical. O cantor afirma que “branco é branco, e negro é negro”, e isso é uma condição que marca a forma de discriminação no Brasil: o racismo aqui é fenotípico. Ainda que saibamos que somos iguais, a realidade social prova o contrário, e nem todos refletem o que diz a música: “*Somos todos irmãos, preconceito é burrice! Do pó viemos, ao pó vamos voltar*”.

As orientações para a educação das relações etnicorraciais defendem que os processos pedagógicos,

reverenciem o princípio da integração, reconhecendo a importância de se conviver e aprender com as diferenças, promovendo atividades em que as trocas sejam privilegiadas e estimuladas. Que reconheçam a interdependência entre corpo, emoção e cognição no ato de aprender. Que privilegiem a ação em grupo, com propostas de trabalho vivenciadas coletivamente (docentes e discentes), levando em conta a singularidade individual. Que rompam com a visão compartimentada dos conteúdos escolares (BRASÍLIA, 2006, P.69)

De acordo com a orientação podemos através do pagode estabelecer a interdependência entre corpo, emoção e cognição no ato de aprender. Com letras carregadas de obscenidades, os pagodes “baixaria” de algum modo estão expressando um determinado cotidiano, o qual como postura política, deve ser problematizado. Sendo assim, como educadora interessada nesses corpos que falam através da *performance* enquanto expressão formativa, intencional, lúdica e contestadora, tentei decodificar seus códigos para interagir e compreender esse fenômeno cultural. Portanto, é possível que o *entre-lugar* do pagode na escola seja o lugar da inclusão dessa cultura musical urbana diaspórica como uma narrativa criativa, de saberes e falares de comunidades subalternas que precisam ter democratizado o acesso, experimentado-o como prática corporal e cultural. Não se pretende com isso negar os conteúdos, privilegiados historicamente, mas afirmar que para além desses conteúdos, existem outras possibilidades didático-pedagógicas.

Como já disse anteriormente, a educação brasileira vive um tempo de renovação a partir da obrigatoriedade das Leis 10.639/03; 11.645/08 e 11.769/08. Com essas mudanças no currículo, os novos atores sociais ganham destaque, pois passam a ser interlocutores, formadores e mediadores de uma nova cultura de educação. Primeiramente, somos conduzidos a nos reorganizar pedagogicamente para tratar de temas nunca antes problematizados na escola. Em segundo lugar, há a necessidade de ousar e desconstruir o poder hegemônico que impera sobre a educação do Brasil; e, em terceiro, é preciso reconhecer a presença de um fenômeno novo, estranho: a revolução dos meios de comunicação de massa.

Estaria o pagode a serviço da indústria cultural, operando nas práticas corporais sexualizadas, determinando como a juventude deve dançar e se expressar? O que disparou o interesse da indústria cultural pelo pagode baiano que, durante anos, equilibrou-se e fez sucesso sem o investimento das grandes gravadoras e da própria mídia? Qual pagode é interessante para a mídia? Quais características são positivas e aceitáveis para vender ao grande público? Não é possível negligenciar tais questionamentos: afinal, como saber qual o *entre-lugar* do pagode entre a crítica e o fenômeno?

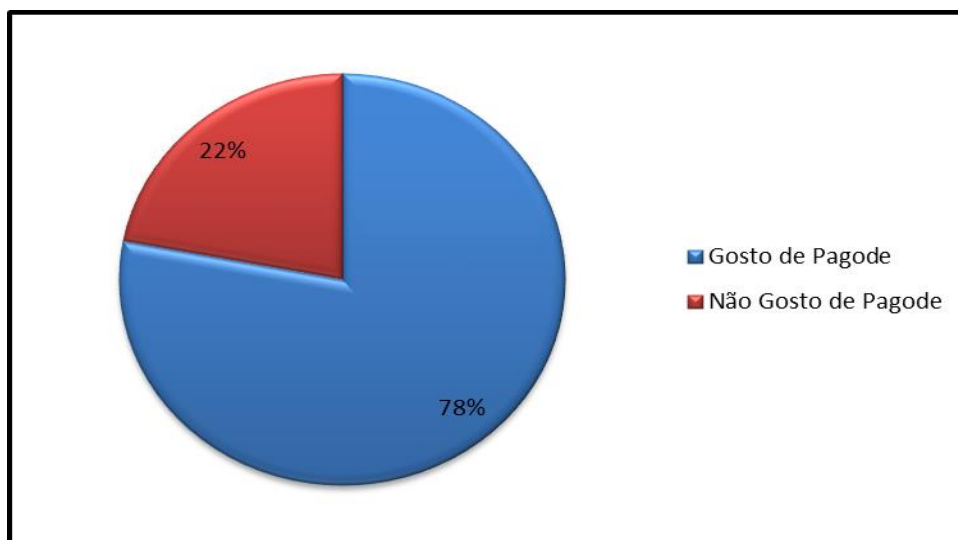
Obviamente os *mass média*⁵³ identificaram que o pagode é uma cultura musical consumida por ricos e pobres em Salvador e, sendo um produto consumido pela massa, a indústria imediatamente se apropria e capitaliza, usando seus meios midiáticos para potencializar esse produto e vendê-lo. A regra é simples. Portanto, se as mulheres estão “ralando a theca no chão”, pouco importa para quem se vende o produto. O povo, na verdade, nem sempre está atento aos interesses do capital, pois o prazer, o fascínio e o fetiche que envolvem as festas de pagode são mais importantes para o gozo de uma atividade de lazer.

Ora, num território de maioria negra, que assumidamente tem um perfil musical e dançante, e que não encontra outros espaços públicos de lazer para satisfazer suas necessidades mais primárias de lazer, é quase que natural o

⁵³ Os *Mass Media* são sistemas organizados de produção, difusão e recepção de informação. Estes sistemas são geridos por empresas especializadas na comunicação de massa e exploradas nos regimes concorrenciais, monopolísticas ou mistas. As empresas podem ser privadas, públicas ou estatais <www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-266.htm>

sucesso de público e de fãs que envolve o pagode em Salvador. É o que podemos evidenciar no contato com esse público.

Gráfico 05- Você gosta ou não de pagode?



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

O Gráfico 05 apresenta as respostas da pergunta sobre o gosto pelo pagode. Do total dos estudantes pesquisados, 78% responderam gostar de pagode. Esse dado é relevante, considerando o universo representativo dos estudantes do ensino médio da escola pública de Salvador.

O Jornal Correio (BA) confirmou nossos dados através da pesquisa feita pelo CORREIO/Futura no mês de agosto de 2011, sobre a predileção musical dos baianos. Os dados em percentuais espontâneos mostraram que o pagode supera a *axé music*, e as bandas de maior preferência entre os pesquisados foram: “Harmonia do Samba”, “Parangolé”, “*Saidy Bamba*”, “*Black Style*” e “Psírico”. A pesquisa também revelou que, entre os pesquisados, os que preferem o pagode são das classes C, D/E, e os que curtem *axé*, rock e música clássica são pertencentes às classes A e B. Diante disso, é preciso considerar que essa cultura musical está mais próxima dos pretos e pobres na cidade do Salvador, com sua música inspirada na realidade, com narrativas expressivas a partir da corporeidade, que compartilha experiências subalternas.

O que estou considerando na musicalidade negra como novo componente curricular consiste na tradução dessas linguagens performáticas como uma proposta relevante do ponto de vista da transformação das

metáforas que incluem a cultura musical (ritmo e dança) no enfrentamento às hegemonias dos currículos educacionais. Assim, os conteúdos das disciplinas de Artes e Educação Física poderiam, por afinidades, desenvolver conhecimentos e práticas educativas mais próximas da corporeidade e da sensibilidade porque têm a prerrogativa do uso da música e da dança como conteúdos programáticos. Tanto as Artes quanto a Educação Física trabalham com a subjetividade humana, ora através da linguagem artística, ora pela linguagem corporal, possibilitando aos sujeitos envolvidos se reconhecerem na sua totalidade, distinguindo razão de emoção por outros canais sensório-motores. Gilroy (2007, p.162) corrobora com esse pensamento quando afirma que:

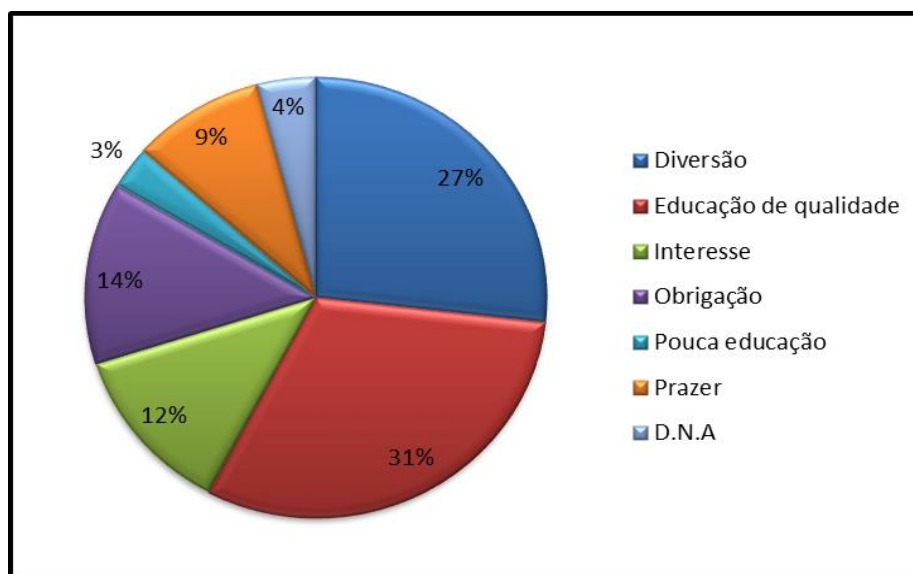
Essa orientação para a dinâmica específica da *performance* possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não dramaturgia, na enunciação e no gestual os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra.

Hartmann (2005, p.02) destaca que

A *performance* torna-se, portanto, não apenas mais um objeto de pesquisa, mas "o" objeto de pesquisa privilegiado para dar conta do universo multifacetado, fragmentado, processual e dialógico da cultura. Esse conceito, entretanto, como vimos, se salienta por possuir usos e conotações bastante diferenciadas.

Peter McLaren (apud GIROUX, 1997, p.14), por fim, questiona:

Como podem os educadores unir a teoria da escolarização a uma pedagogia do corpo e do desejo? Quais são os limites da relação conhecimento/poder/subjetividade? [...] a pedagogia crítica fala a partir das questões desse tipo, cujas respostas exigem que se tome como ponto de partida os problemas reais, concretos, hoje enfrentados por estudantes e professores.

Gráfico 06- O que a escola te proporciona?

Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

O Gráfico 06 apresenta dados relativos à escola e o que ela proporciona para os estudantes. Vejamos: 30% acreditam que a escola esteja formando alunos com educação de qualidade; logo, a percepção desses sujeitos nos leva a pensar sobre o que a escola tem oferecido para esse público e como os mesmos associam a ela suas expectativas. Fazemos análises no mínimo precipitadas sobre o que esses sujeitos têm para afirmarem que a escola tem proporcionado uma educação para eles de qualidade.

O dado em si provoca uma reflexão sobre o que pretendemos de uma escola pública de qualidade e o que os estudantes reconhecem como educação de qualidade. Em seguida, um dado interessante é que 26% dos estudantes dizem que se divertem na escola, o que implica perceber que a escola não é um espaço tido unicamente para a escolarização, mas também um reconhecido espaço de socialização, para o encontro com seus pares, de forma a promover diversão pelo contato, seja dentro ou fora das salas de aula ou das quadras, participando ou não das atividades físicas/recreativas no pátio; durante intervalos, trocando ideias; ou nos arredores correndo, pulando, dançando, ouvindo música, etc.

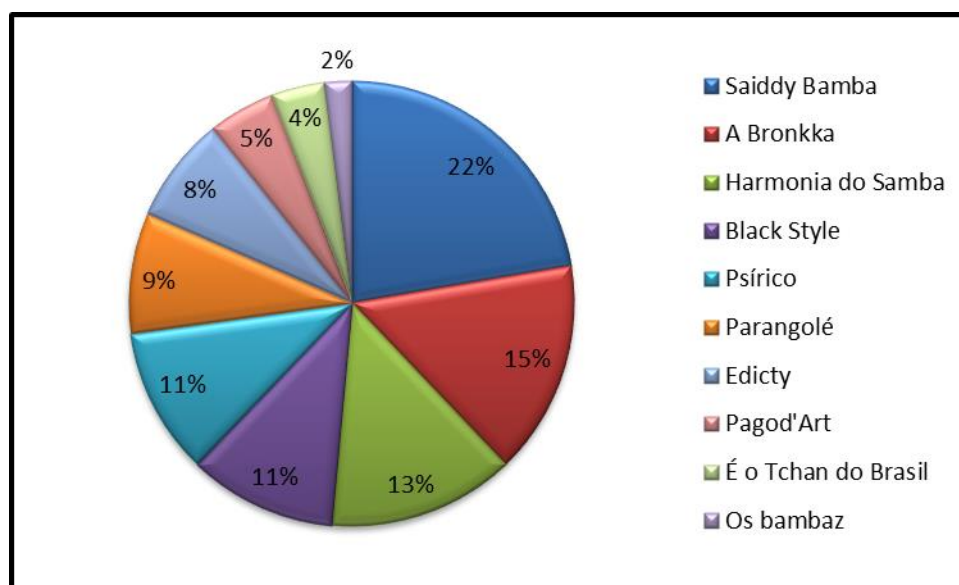
Algumas dessas situações, em diferentes escolas, são reprimidas pela direção, professores e funcionários. Desses estudantes, 13% assinalam que a escola proporciona obrigação, ou seja, não é para todos que a escola é vista

como algo prazeroso, mas como uma condição imposta. Indagados sobre se a escola desperta interesse, obtive uma média de 12% que responderam sim, o que considero ser um dado positivo, dado os modelos de escola oferecidos para essa população; outros 9% dizem ter prazer na escola; apenas 4% responderam não para todas as alternativas; e 3% acham que a escola oferece pouca educação.

Diante dos dados apresentados e considerando as variáveis aplicadas (diversão, interesse e prazer), a maioria dos alunos gosta da escola e a identifica como um espaço de socialização. Tomo esses dados para refletir a importância e o significado que a escola tem para essa população. Sem dúvida, a escola tem um papel importante na formação desses sujeitos, na sua vida cotidiana e em possíveis desdobramentos a partir dela.

Tentar inserir outras temáticas que contemplem a realidade dessa população na escola certamente fará com que tenhamos uma população mais crítica, conhecedora de seus direitos, da sua história, da sua cultura, aprendendo a valorizar a educação como patrimônio da comunidade. Portanto, reconhecer que a escola é um espaço de sociabilização e de contato entre jovens me levou a indagar sobre a importância da música e suas influências sobre o grupo-alvo, pois é diante de tais reflexões e provocações que o intelectual público deve assumir uma postura de enfrentamento do real. Desse modo, quis saber: o que representa a escola pública em Salvador? Quem são seus protagonistas? Quais experiências corporais trazem esses sujeitos para o âmbito escolar? Para se obter essas respostas, recorri às ideias de McLaren (2000), o educador crítico assumirá um papel transformador, “dialogizando o outro”, em vez de tentar “representar o outro”. Segundo Matos e Paiva (2008, p.07):

O espaço da tradução é sempre uma arena de luta. Essa tradução de outras culturas resiste à representação de autoridade por meio de um processo de descentralização que desafia diálogos que se tornaram institucionalizados através da autoridade semântica do poder de estado. A prática da significação e a prática da tradução não ocorrem num vazio ideológico; por isso o educador crítico interroga os sistemas de signos que são usados para produzir suas leituras (McLAREN, 2000), seja de políticas, seja de práticas curriculares.

Gráfico 07- Qual dessas bandas são as suas preferidas?

Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

O gráfico 07 apresenta as bandas de pagode que no período em que foi aplicado o instrumento de pesquisa, apresentavam-se com maior reconhecimento desse público jovem. Esse destaque se faz necessário considerando a efemeridade de algumas bandas no cenário musical. Cada uma das bandas aqui apresentadas detém características particulares que as distinguem umas das outras. No caso das bandas “A Bronkka” e “*Black Style*”, conhecidas pela “baixaria” presente nas letras, temos como presenças marcantes os seus cantores cujas *performances* dão a essas bandas um estilo diferenciado. São eles, os cantores: Igor Canário, da Banda “A Bronkka”, conhecido por sua rebeldia e provocações, está constantemente envolvido em situações polêmicas e de atrito com outros integrantes de grupos de pagode; e o cantor “Robyssão” da banda “*Black Style*”, conhecido por sua voz potente e pela cena criada em seus shows, quando convida as mulheres para subirem ao palco e dançarem com ele, envolvendo-as nas coreografias, o que causa grande agitação do público.

Outras bandas, como o “Pagodart”, “Parangolé”, “Harmonia do Samba”, “Psirico” e “Saiddy Bamba” são muito conhecidas do público pela *swingueira*, pelo som, pelas danças e por seus cantores, que têm uma relação de simpatia e carisma muito elevado junto ao seu público. O “É o Tchan do Brasil” também

entra nesse conjunto de bandas, muito mais pela sua história e trajetória no contexto do pagode. O cantor “Edicity” cujo perfil é de grande impacto no pagode, tem como marca a música de protesto social.

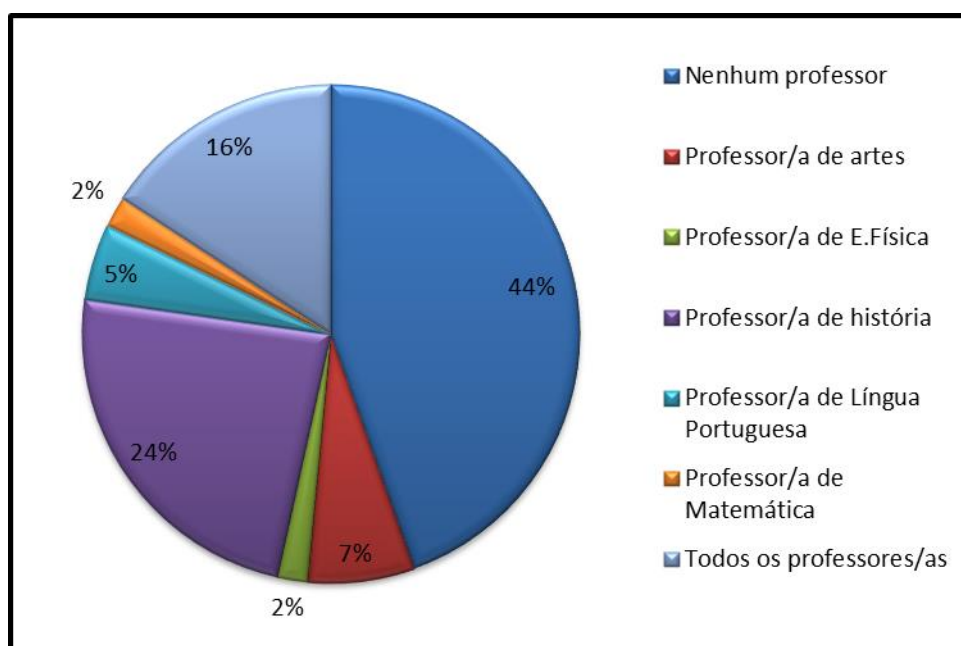
Feito isso, o que se observa no Gráfico 07 é a relação com o Gráfico 03 em relação à justificativa pelo gosto do pagode, que apresenta alto índice de preferência entre os estudantes.

Destaca-se que na prospecção percentual para cada banda escolhida pelos estudantes como a preferida, temos como maior índice de preferência a banda “*Saidy Bamba*”, com 23%; logo em seguida, de forma bastante expressiva, está a banda “A Bronkka”, com 16%; a banda “Harmonia do Samba” detém 14% da preferência entre os jovens negros; a banda “Black Style” e o “Psírico” têm, cada uma, 11% gerando um empate; a banda “Parangolé” com 9% da preferência; “Edicity” aparece com 8%; “Pagodart” com 5%; o grupo “É o Tchan do Brasil” tem 4% da preferência; e, por último, a banda “Os Bambaz” com 2%. Os dados aqui podem ser comparados com a pesquisa feita pelo CORREIO/Futura de 2011, que ratifica a predileção por algumas bandas de pagode e por esse gênero musical: o pagode. naquele período de investigação, destronava a *axé music*, que durante muito tempo foi o gênero musical representativo da Bahia. O pagode entrava em cena como protagonista.

Os estudantes que classificaram as bandas *Saidy Bamba* e a Bronkka como as preferidas demonstram através desse resultado preferência por bandas que têm atraído um número cada vez maior de fãs entre as faixas etárias de 15 anos em diante, ou seja, um público bastante jovem. Outra característica dessas bandas é que a *Saidy Bamba* agrada muito o público feminino pelos dois jovens que dançam na banda, certamente há uma identificação com o estilo despojado com que eles se apresentam usando roupas coloridas e bonés. No caso, da banda a Bronkka, destaco que ela não foi elencada para esse estudo, pois a mesma, na época, tinha uma identidade e um discurso mais focado nas questões que envolvem as drogas, o que para essa pesquisa não se adequava aos objetivos propostos. Porém ao, realizar os grupos focais bandas, como a Bronkka e a Gueto e Gueto foram destacadas pelos estudantes. A identificação dos estudantes mostra que A Bronkka é uma banda com afinidade entre jovens. O cantor Igor Canário conhecido pelas suas

intrigas com outras bandas, assume ter sido usuário de drogas e constantemente está na mídia por envolvimento em brigas e/ou infrações. Certamente, a juventude vê nesses astros a representação do enfrentamento às normas, à polícia e a tudo que represente disciplina e controle. Portanto não posso desconsiderar, a importância da referida banda e desse cantor nesse debate sobre o pagode e a crítica corporal.

GRÁFICO 08- Qual professor informou sobre a Lei 10639-03 (Cultura africana e afro brasileira)?



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

Entendo que precisamos fazer o trabalho de proposição, mas também de averiguação. Saber depois de dez anos de aprovação da Lei 10639/03 como ela está sendo implementada nas escolas da educação básica e por quais áreas de conhecimento são compromissos dos 'intelectuais públicos' comprometidos com a nova ordem que as Políticas de Ações Afirmativas fizeram em diferentes esferas educacionais.

Tendo perguntado sobre quais professores desenvolveram ou explanaram em suas aulas sobre a Lei 10639/03, obtive os seguintes resultados: 44% responderam que nenhum professor falou sobre a referida Lei; 24% tiveram conhecimento através do professor de História; 16% disseram que todos os professores falaram sobre a Lei; pelas Artes, temos 7%; na disciplina

de Língua Portuguesa foi apenas 5%; pela Matemática, 2%; e através dos professores da Educação Física somente 2%, o que se configura dentro das expectativas considerando o inciso 2º do Art. 26ª proposto pela Lei 10639/03.

O fato é que os dados do Gráfico 08, revelam o descompromisso da escola com a implementação da Lei 10639/03, inclusive por parte dos professores das disciplinas cujo documento legal sugere como referências para tratar desses conteúdos. Sobre os dados, o índice de professores que não tratam a temática sobre História e Cultura Africana e Afro Brasileira causa preocupação na medida em que o estado e as prefeituras, de alguma forma em parceria ofereceram cursos para formação de professores para trabalharem com a Lei 10639/03, cito os cursos oferecidos pelo Instituto Anísio Teixeira-IAT; Ceafro-UFBA; UNEB; SEPRMI, CEPAIA-UNEB. Afinal, o que acontece no interior das salas de aula é que esse conteúdo insiste em não chegar, até porque sabemos que um número relativamente expressivo desses professores da educação básica teve essa formação garantida. Atentemo-nos ao depoimento da professora quando perguntei: de um modo geral, a escola onde você leciona tem se dedicado à implementação da Lei 10639-03?

Dedicado não, alguns professores de História, por iniciativa própria, discute e elabora atividades sobre a temática ou fazemos projetos isolados. Outras disciplinas nem tocam no assunto, parece que a lei é só para história. Outro grave problema é o preconceito por parte de alguns professores sobretudo os evangélicos, em relação à cultura negra, homossexualidade, religiosidade ... (M.S.P., professora de História do ensino médio, docente há 18 anos, Cajazeiras).

Em conjunto com alguns colegas temos levantado o debate sobre o conteúdo da Lei, promovendo espaços de discussões sobre o sistema de cotas raciais; Seminários e palestras, em especial, na ocasião do 20 de novembro (L.A. professora da Educação Básica: 1º segmento do Ensino Fundamental; no médio, Sociologia; docente há 24 anos, Boca do Rio).

Os depoimentos trazem aspectos importantes que acabam por influir na aplicação da Lei 1039/03, como o preconceito apresentado pela professora, por parte dos colegas evangélicos que negam o conhecimento que envolve as populações negras, a adolescência e juventude sobre temas em que são

sujeitos seja na esfera da sexualidade, raça, identidade ou religião. Estamos em pleno século XXI e a escola ainda é refém de professores que não conseguem ultrapassar as fronteiras do preconceito, e do racismo e da xenofobia.

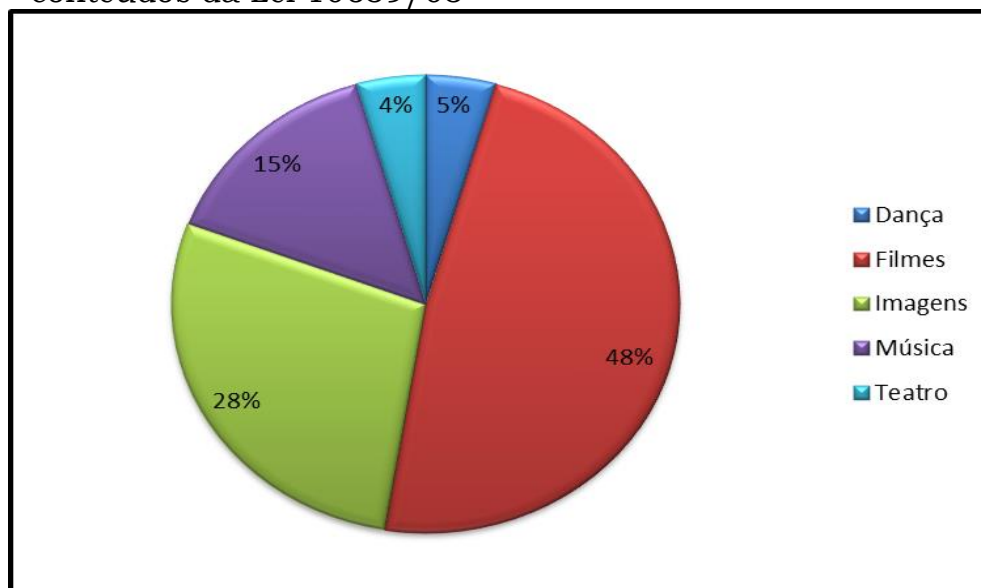
Em seguida, o depoimento fala da iniciativa da professora junto com outros colegas, o que é, sem dúvida, um dos caminhos propostos por essa pesquisa, ou seja, a interdisciplinaridade. No entanto, ela diz que “*em especial na ocasião do 20 de novembro*”, data em que se comemora o “Dia da Consciência Negra” -que em algumas cidades é feriado, destaca-se que em Salvador essa data não é feriado-, um dos problemas que devemos enfrentar e superar é exatamente que esses temas envolvendo a Lei 10639/03, as Cotas, as Ações Afirmativas e A África sejam eventuais, da mesma forma que a aceitação do pagode enquanto uma coreografia eventual em dias de festas, comemorações e gincanas.

É um pouco difícil falar sobre isso, tenho apenas um mês na escola, mas o que pude perceber é que consta nos conteúdos programáticos: Discriminação racial (foi dado pela professora anterior a mim). Para a terceira Unidade há Diversidade humana e para a quarta Unidade há Dia da consciência negra. Não sei se esses conteúdos realmente contemplam com consistência o que rege a lei. Não sei se os demais alunos das classes mais adiantadas conhecem, ou já ouviram falar sobre a Lei. (R.S. professora de história do ensino médio, docente há 1 ano. Pau da Lima).

Os dados sinalizam que a lei não vem sendo cumprida. É preciso reconhecer que existem falhas nos mecanismos de controle e fiscalização da implementação da Lei 10639-03 nas escolas. É urgente que tomem outras medidas que se façam mais ativas e punitivas para aqueles que não cumprem o que foi estabelecido como obrigatoriedade.

Como a pesquisa aponta que temos uma estatística relativamente interessante das disciplinas que de algum modo abordam a temática, vejamos os resultados para a pergunta feita aos estudantes sobre os recursos utilizados para trabalhar com os conteúdos da Lei pelos professores.

GRÁFICO 09- Quanto à forma do professor trabalhar os conteúdos da Lei 10639/03



Fonte: Banco de Dados: www.grupofirmina.com.br

Os dados do Gráfico 09, são os resultados para as estratégias didáticas que os professores usam para desenvolver o tema relacionado à Lei 10639/03: são 48% que usam filmes; 28% usam imagens; 15% música; 5% através da dança, e 4% pelo teatro. Certamente todos os recursos são pedagogicamente viáveis para se trabalhar com diferentes conteúdos. A intenção que envolveu essa indagação esteve diretamente ligada ao uso da música e da dança como linguagens próximas do referido público. Observa-se que os filmes para esse conteúdo são mais requisitados. Se fizermos uma relação com as disciplinas que abordam o tema, veremos que em história é compreensível que a utilização dos filmes tenha uso recorrente por parte dos professores, pela facilidade de execução, pelo acervo significativo sobre escravidão, colonização, guerras e outros gêneros cujo acesso inclusive pela Internet vem a favorecer o seu uso pelo professor.

Os recursos da música e da dança refletem que os professores ainda estão um pouco distantes da pedagogia interdisciplinar e intercultural. São muitas as possibilidades de diálogo entre essas áreas com as demais classificadas pela educação como tradicionais, no caso a Língua Portuguesa, Matemática, História e Geografia.

Assim, para traduzir o que representa o pagode para a juventude negra sotereopolitana, precisei primeiramente suspender o juízo de valor convencional sobre esses sujeitos como categoria estudantil e sobre o pagode enquanto gênero musical desprezível. Somente através do exercício prático interrelacionado da teoria, do desejo e da subjetividade foi possível compreender o pagode como elemento da cultura urbana e como tal fazer parte da cultura escolar e propor as Metáforas da transformação, ou seja, dar à cultura possibilidades de inovação curricular. A imagem ilustra o perfil dos estudantes investigados, suas performances e gosto pelo gênero musical “pagode” e são esses os atores principais de uma geração marcada pela musicalidade negra diáspórica que me inspira e me motiva nessa caminhada por uma formação intercultural e descolonizada.



Imagem 27: Estudantes da escola pública
Fonte: Arquivo pessoal do estudante entrevistado, gentilmente cedido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CULTURA DO PAGODE COMO METÁFORAS DA TRANSFORMAÇÃO

Seguindo a linha de pensamento de Hall (1997;2003), Glissant (2005), Gilroy (2001;2007), Giroux (1999;2003) e Bhabha (1998) precisamos apontar nesse horizonte teórico-metodológico a cultura como meio de transformação da sociedade. Assim, de acordo com Bhabha, não vou aqui propor que as literaturas clássicas sejam descartadas, nem todo seu arcabouço teórico. O que se faz aqui é reconhecer e reivindicar que sejam conhecidos e estudados todos os processos históricos, identificando que alguns grupos étnicos foram silenciados e excluídos do papel de protagonistas da formação desse país. Não estou sugerindo que a educação tradicional seja substituída pela educação descolonizada; a intenção que me mobilizou nessa investigação foi de nos encorajar a duvidar do que nos disseram que era verdade, e do que é reconhecido como “conhecimento”. Ousar, subverter e questionar na medida em que vemos o surgimento de outras narrativas provocando as elites que optam pelo distanciamento e rechaçamento das culturas subalternas. Para isso, devemos adotar estratégias outras, que possibilite transformar os funcionais canais de dominação que são a escrita e o discurso.

Como se observa, temos avançado cientificamente no ato de olhar a cultura sob outras óticas, sem abandonar as velhas teorias. Ao contrário devemos operar no compartilhamento dessas experiências para desvelar papéis, ouvir a voz dos subalternos e reescrever a história dessa terra chamada Brasil. Por isso o mergulho nos estudos Pós-Coloniais, enveredando pelos hibridismos que surgem às margens como articuladores da cultura como possibilidade de transformação. Com tudo que já foi apresentado, refletido e mensurado sobre o pagode baiano e sua aceitação junto à juventude negra soteropolitana, em especial, devo afirmar que é possível “ser a si mesmo sem fechar-se ao outro, e abrir-se ao outro sem deixar de ser si a mesmo”, inspirada no teórico Glissant (2005).

A escola enquanto espaço institucional e formal de educação abriga diferentes sujeitos e suas diferentes culturas. Teria o professor segurança para se abrir ao pagode, ainda que ciente da sua complexidade, e se permitir o

tratamento desse estilo musical local enquanto cultura urbana? A minha proposição se dá no alcance dos professores como interlocutores/mediadores desse conhecimento no âmbito da escola.

Se essa geração é fruto dos anseios que mobilizaram a sociedade pela busca da felicidade a qualquer preço, temos que compreendê-la dentro dos parâmetros reguladores de um mercado de bens e consumo a venda para diferentes tipos de consumidores. Desse modo, entendo que essa geração tem o mundo da música como mais um item do mercado a ser consumido, logo aventurado, enquanto meio de alcance da felicidade. Considerando que a televisão há uns anos tem investido na caça a talentos jovens seja através dos programas mais conhecidos da população como o Programa de Calouros do Sílvio Santos (SBT) e do Raul Gil que por muitos anos era da Rede Record e agora é transmitido pelo SBT, normalmente nas tarde de sábado. Posteriormente, adequando-se a um padrão internacional algumas emissoras investiu na busca por novos talentos através dos modelos importados como o American Idol, em formato de *reality* o programa “Ídolos” anteriormente da SBT agora pela Rede Record seleciona candidatos das principais capitais do Brasil com um júri composto por três jurados, o programa “Fama” também da Rede Globo além de ser um programa de formação musical, foi responsável pelo sucesso de alguns artistas que hoje estão na mídia. Mais recentemente o programa da Rede Globo “*The Voice Brasil*” também nesse mesmo formato, vem conquistando o público e aumentando o número de candidatos à revelação como artista da música. O crescimento desse nicho de mercado que envolve não apenas ter uma boa voz, mas que a pessoa da voz englobe uma série de características outras que possam ser comercializadas e que num curto espaço de tempo tenha se tornado mais uma celebridade, mais um top na lista dos vendidos.

Estou falando de aparência, corpo, postura, fotogenia, sensualidade, excentricidade e talento. Os celeiros formadores de estrelas são constantemente reatualizados combinando desejo e audiência, desejo dos milhares de participantes que apostam nessa oportunidade como chance de vencer na vida como artista, de ingressar nesse ramo do entretenimento e se tornar uma pessoa conhecida com maiores chances de alcançar a felicidade.

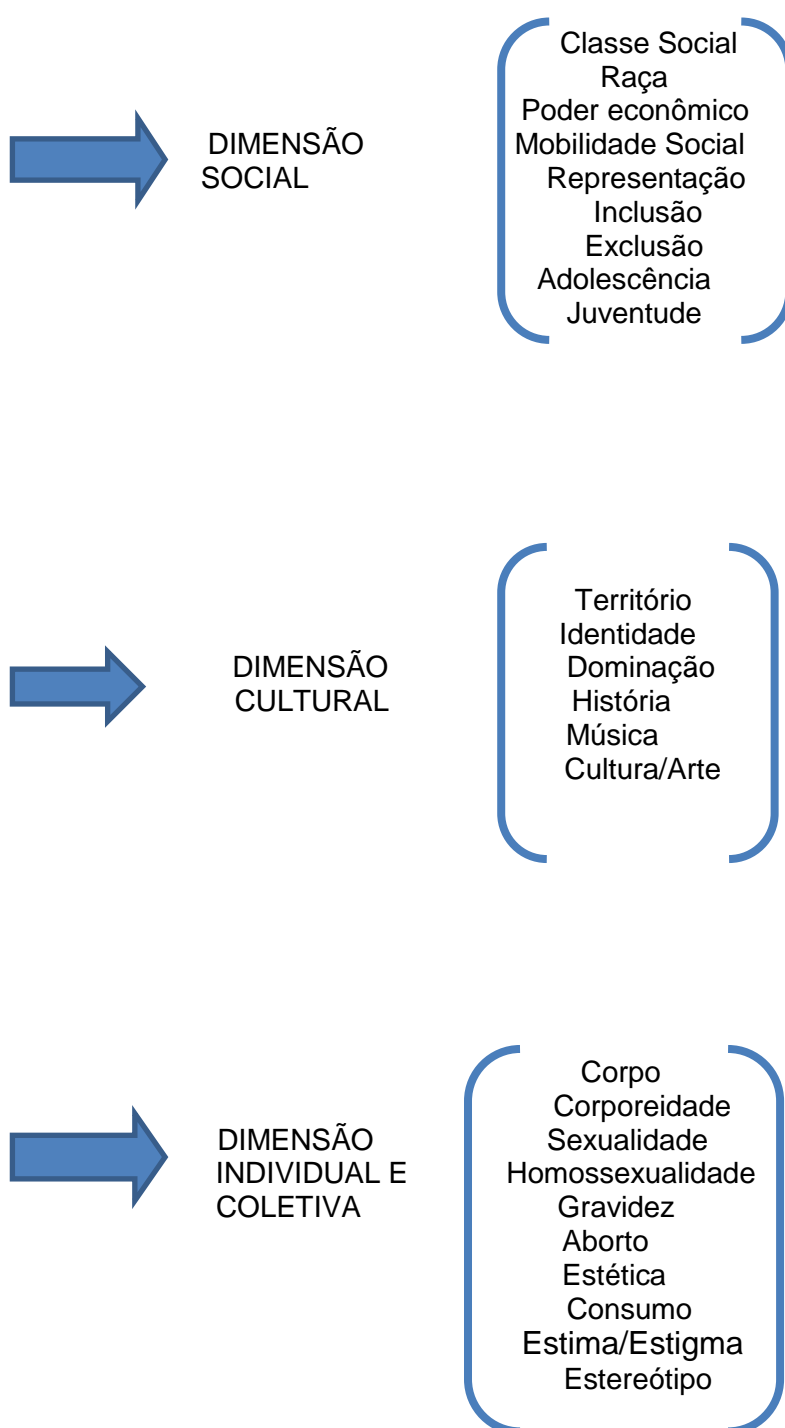
Faz parte dessa logística todo um arcabouço da indústria cultural que elevam à cifras milionárias o percentual sobre cada um desses artistas da nova safra de gêneros como o pagode; o arrocha; o forró universitário; o sertanejo; o *funk* e o pop. O consumo de *show's* por essa geração é sem dúvida um fenômeno, da mesma forma a oferta das gravações desses *show's* em DVD. Todos os gêneros citados são facilmente encontrados a venda em CD e DVD nas lojas ou nos camelôs. O que dinamiza a circularidade desses sons em diversas partes do Brasil e do mundo. Então se a música é uma linguagem que transcende fronteiras, o discurso por ela emitido traduz de alguma forma a linguagem dessa geração. Em se tratando da geração jovem negra da cidade de Salvador que tem o pagode como sua maior expressão de cultura musical na contemporaneidade é salutar que devamos identificar o que querem dizer esses jovens que vivem e convivem com a música e toda sua influência geradora de sonhos e de felicidade.

A música e a *performance* que fazem o estilo pagode baiano ser identificado como um importante discurso cultural a ser tematizado nos currículos de educação é uma necessidade de enfrentamento as questões que envolvem esses corpos e suas dinâmicas. A musicalidade negra em sua trajetória é um referencial para a releitura da formação da sociedade brasileira e da relevante contribuição dos povos africanos, na diáspora ela prescinde desse olhar para a compreensão do apossamento dessa geração pelo seu próprio corpo, usando e abusando do baixo corporal com sentido e significados contra as mazelas da escravidão que marcaram nesses corpos o estigma da cor. Se a escola que é o 'lugar' desses corpos em fase de formação não assumir esse compromisso, não serão apagadas jamais as marcas que insistem em se renovar.

Portanto, não me basta apenas despertar/provocar, necessito ir além, para que essa iniciativa ganhe outras repercussões que não só as burocráticas. É preciso ampliar o compromisso da descolonização do conhecimento. É esse campo do saber, agora mais visível, que promove a pedagogia da *performance* como meio a ser utilizado para as práticas pedagógicas; pois, aqui, a *performance* ganha novos sentidos, os quais envolvem a música, a dança, vídeos, filmes, poesia, teatro, gestos, enfim, todas as referências interativas contemporâneas que interessam à juventude. E o pagode baiano como

performance remete à linguagem corporal expressiva da população que vive às margens da sociedade, e tem na escola a oportunidade de sair do reducionismo e pôr em equivalência de valor suas experiências culturais cotidianas.

Tratar esse novo discurso cultural referenciado pelo pagode baiano nas escolas implica reconhecer a interdisciplinaridade como possibilidade de soma e integração das várias dimensões que o mesmo apresenta, tais como:



Não cabe a uma disciplina específica ser responsável por uma dimensão entre as citadas. A proposta interdisciplinar que nos interessa está em pôr em prática a integração desse conteúdo, em especial como possibilidades de implantação da Lei 10639/03 nas escolas da educação básica.

Então, o que a Educação Física, como um exemplo de área que trata do movimento humano, pode desenvolver tendo o pagode baiano como conteúdo de suas práticas que se relacionam com outras áreas de conhecimento? Ainda que não fosse capaz de alcançar essa interação com mais de uma disciplina, a predisposição em dialogar com outra área e perspectivar o desenvolvimento de um trabalho interdisciplinar com o pagode baiano já seriam indicativos positivos às Metáforas da Transformação.

As manifestações da cultura corporal como a ginástica, a dança, as lutas, a capoeira e os jogos têm no corpo a sua forma mais expressiva e atuante. Em todas essas práticas corporais, há influências da História e da Cultura Africana e Afro-Brasileira que poderão ser tematizadas e ressignificar essas mesmas práticas.

A ginástica é gênese da Educação Física. Teorizar esse conteúdo implica trazer à tona uma história que não nos foi contada, sobre a influência da eugenia como ideologia marcante na promoção da saúde no final do século XIX, ideologia racista responsável pelo tratamento discriminado aos corpos negros. A ginástica enquanto modalidade das academias atrai mais alunos que as escolas. Seguindo esse raciocínio, ressignificar esse conteúdo nas escolas desenvolvendo o conhecimento sobre a sua história; a sua importância para a saúde, para o corpo, atrelado ao conhecimento dos ritmos musicais negros, a força do tambor como som e marcação rítmica; e entender como a história das populações negras está presente nos movimentos ginásticos, nos ritmos musicais e nas letras dos pagodes conduziram de forma lúdica e intercultural os alunos a se envolverem mais nas aulas e, possivelmente, apreenderem os seus conhecimentos. A ginástica trabalhada na escola ao som do pagode baiano reverbera uma experiência do vivido e concebido nas atividades interdisciplinares.

Sobre Letramento, interessa saber que outras experiências estão sendo vivenciadas nos espaços formais de educação, cabendo aqui serem reconhecidas como estratégias educacionais, como é o exemplo de Souza

Neto e Meneses (2010, p.02) que atuam com o gênero música como proposta de letramentos múltiplos. No caso dos estudiosos, eles reconhecem o pagode como o estilo musical de preferência dos estudantes. A escolha pelo pagode baiano como estratégia de ensino e aprendizagem da leitura e escrita leva em consideração a realidade local e a inserção da maioria desses estudantes nesse contexto ora representado nas letras das músicas.

A opção pelas músicas de pagode, a princípio, pode ser orientada pelo professor, pois como já tratamos anteriormente, temos duas vertentes desse estilo musical: o pagode “*light*” e o pagode “baixaria”. O uso por um ou outro deve estar conectado ao contexto próprio da sala de aula e de seus atores, visualizados num processo construtivo que trate dessa cultura permitindo a abertura ao outro sem os prejuízos do olhar preconceituoso, dos rótulos pejorativos: é buscar tematizar as dimensões sociais, coletivas, culturais e individuais que retratam essa população.

A dança é uma linguagem que expressa sentimentos, comunica. Através do pagode, profere-se um discurso para além do ato artístico. Dançar pagode na escola pode? Pode sim, a escola deve ser mais um espaço de aproximação das culturas urbanas locais; ela deve ser vista pela comunidade como um lugar de acolhimento. Se o estudante tem essa assimilação da escola como espaço extensivo das suas experiências corporais, ele provavelmente sentirá mais desejo de estar nesse lugar. E a dança como prática corporal deve ser uma experiência a ser vivida por corpos em formação, posto que promove autoconhecimento, acesso a bens simbólicos, e leva o corpo a ser inserido em diferentes paisagens culturais.

Assim, vejo a dança do pagode como algo intrínseco aos ambientes escolares públicos de Salvador. Não é possível negar essa cultura como parte da cultura escolar e as dinâmicas por ela produzidas. A dança no pagode é uma *performance* que envolve vários aspectos a serem observados e ressignificados no ambiente escolar. No entanto, chamo atenção para que essa *performance* não seja silenciada na sua criatividade, nas suas formas de se expressar. A escola deve ser um *entre-lugar* para o pagode, como assim o é para outros estilos musicais e outras possibilidades artísticas. Outros aspectos devem ser observados além do artístico, são os que representam os gestos, as expressões das mãos e do olhar, a desenvoltura corporal para movimentos

periféricos, agilidade, flexibilidade, resistência, incorporação de rituais, representação, sensualidade e autoestima. O corpo que dança pagode reflete o lugar desse corpo nos espaços sociais. Os jovens dançam pagode: negros e brancos, ricos e pobres. Mas o contexto desses corpos expressa-se de formas distintas; o significado e as leituras são outras. É nesse contexto da escola pública que o pagode se inscreve como *performance* criativa, política e cultural.

Através da dança do pagode, podemos convidar os estudantes a conhecerem a história das danças e dos ritmos afro-brasileiros para saberem como se chegou ao pagode; reconhecerem movimentos do candomblé presentes no pagode; fazerem reconhecimento dos instrumentos percussivos; e dos instrumentos tecnológicos; da plasticidade; conhecer mais sobre as linguagens do corpo para as sociedades africanas e de que forma elas se manifestam no presente. Destaca-se, que invariavelmente, nos eventos escolares, os estudantes incluem a dança como parte das atividades artísticas/culturais. O compromisso com a História e Cultura Africana e Afro-Brasileira não pode se reduzir aos eventos promovidos pela escola: não se dá conta desse conhecimento de forma pontual, há que se implementarem políticas consistentes que incluam nos currículos escolares conteúdos não hegemônicos, que possam contribuir com uma formação pluricultural.

Cientes das necessidades de aplicação das Lei 10639/03 e 11769/08, devem orientar os novos rumos para a educação, avalio o poder da música como excelente meio para aplicação de estratégias inovadoras conforme vamos aprofundando nosso compromisso de nos abirmos ao outro. As disciplinas no campo da interdisciplinaridade podem dialogar interagir e propor novas metodologias para o ensino de seus conteúdos. Tomando a citação acima como parâmetro os professores de Biologia, História, Geografia, Dança, Música e de Artes numa relação mais próxima podem desenvolver um trabalho prático-pedagógico tendo como eixo norteador o pagode baiano. São perspectivas a serem adotadas pelas escolas e seus protagonistas, destacando que, para tanto, é necessária a sensibilização dos professores para o conhecimento científico sobre o Continente Africano e a contribuição dos povos africanos para a civilização brasileira. A sensibilidade dos professores é fundamental para a aplicabilidade desses novos conteúdos. A sua falta pode

comprometer a proposta de uma educação pluricultural pensada a partir por exemplo desse novo discurso performático que envolve o pagode baiano. À luz da teoria que orienta esse debate, identifico que nós professores estamos diante de novos desafios e que nem todos se acomodam diante das dificuldades.

O caminho está sendo trilhado. As fronteiras que separam o Brasil da África estão mais encurtadas. Vislumbramos o fortalecimento das pesquisas nessa área: hoje, o número de pesquisadores envolvidos com as temáticas sobre as Relações Raciais, a Lei 10639/03 e sobre África vem crescendo significativamente. Consequentemente, o discurso dos acomodados perde força quando se negam a trabalhar com conteúdos dessa natureza alegando falta de conhecimento. O currículo das escolas tem a oportunidade de pôr em equivalência de valor a cultura das comunidades onde estão localizadas. Dessa maneira, o currículo *visível* assume lugar de destaque, operando a partir de novos eixos norteadores e perspectivas metodológicas descolonizadas.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVAY, Miriam. **Juventude e Sexualidade**. Brasília. UNESCO, 2004
- ABRAMOWICZ, Anete; MOLL, Jaqueline. **Para além do fracasso escolar**. Campinas, SP. Papirus, 1997.
- A COR DA CULTURA. **Saberes e fazeres/modos de fazer..** 1º edição. Rio de Janeiro: Memória das Palavras, 2006.
- 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 sinhazinhas. Disponível <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/no-balanco-malicioso-do-lundu> 18/9/2007. Acesso em 13.04.2011
- ALVES, Henrique. **Sua Ex.^a o samba**. São Paulo. Símbolo, 1976, p. 17.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/qtreligiao/pub.html>. Acesso em 21.08.2011.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Decoloniadade de corpos e saberes: eurocentrismos em diáspora**. Texto em versão preliminar apresentada no I Seminário Internacional Áfricas: Historiografia Africana e ensino de África. Salvador, de 26 a 28 de maio, 2009.
- _____. **Culturas da voz em circuitos África/ Brasil/África**, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 16, 17 e 18 de setembro de 2004.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Balançando o Brasil**: a emergência do axé músic e do pagode nos anos 90. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2000.
- ARROYO, Miguel. **Fracasso-sucesso**: o peso da cultura *escolar* e do ordenamento. In: Questões da nossa época; v. 19. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. Os educandos, seus direitos e o currículo. In: **Indagações Sobre currículo**. Versão Preliminar. Departamento de Políticas de educação infantil e fundamental. Coordenação geral de políticas de formação. Brasília, 2006.

AZEVEDO, Amailton. Os sambas e as Áfricas em São Paulo na voz de Geraldo Filme. In: **HISTÓRICA. Revista Eletrônica do arquivo do estado de São Paulo**. Artigo publicado na edição nº 40 de fevereiro de 2010.

AZIBEIRO, Nadir. Educação intercultural e complexidade: desafios emergentes a partir das relações em comunidades populares. In: Reinaldo M. Fleuri (Org). **Educação intercultural: mediações necessárias**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

BAKHTIN, Mikhael. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora HUCITEC, Universidade de Brasília, 1987.

BANCO de dissertações e teses sobre a temática “**Juventude e música**”.<<http://www.horizontecientifico.propp.ufu.br>>. Acesso em: 15. 06.2010

BARBOUR, Rosaline. **Grupos Focais**. Tradução Marcelo Figueiredo Duarte: Porto Alegre: Ed. Artemed, 2009.

BARRY, Boubacard. **Senegâmbia: o desafio da história regional**. Universidade Cheikh Anta Diop, Dacar/Senegal. Org por SEPHIS and CEEA. Brasil, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Edições 70. 2ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIM, Roberto. As festas populares como processos de Luiz Beltrão. **Anuário Unesco/Umesp de Comunicação Regional**, Ano V n.5, 17-24, jan/dez. 2001

BRASILEIRO, Livia Tenorio ; MARCASSA, Luciana Pedrosa. Linguagens do corpo: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança. In: **Pro-Posições**, v. 19, n. 3 (57) - set./dez. 2008.

BERND, Zilá. 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.

BLASS, Leila Maria da Silva. Juventude e Trabalho. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elizabeth Murilo da. **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana**. São Paulo: EDUC, 2006.

BRASÍLIA. Conselho Nacional de Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino**

de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, Brasília, DF: CNE, 10 de março de 2004. Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Relatora).

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio: bases legais**. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 1999.

BRASIL, Secretaria de educação média e tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio/ministério da educação**, Secretaria da Educação Média e Tecnológica- Brasília: MEC, SEMTEC, 2002.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Leis Ordinárias de 2008. Lei nº 11.769/2008. Altera a lei nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996, **Lei de Diretrizes e Bases da Educação para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica**. Brasília, 2008. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm>. Acesso em: 21.10.2011

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2008.

CALLAGHAN, G. *Accesing habitus: struture and agency through focus group research*, 2005. In: **Grupos focais**. Rosaline Barbour; tradução Marcelo Figueiredo Duarte. Porto Alegre, Artmed, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas. **Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo. EDUSP, 2008.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução Thaís Flores Nogueira, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. **Revista Afro-Ásia**. EDUFBA. 1983.

CARVALHO, João Soeiro de. Cultura Acústica e letramento em Moçambique: **em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural**. São Paulo: EDUC, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. "As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável." In: **Culturas da Ibero-América**. São Paulo, Moderna, 2003.

_____. “The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music”. In. **Black Brazil: culture, identity and social mobilization**. (Crook, Larry/Johnson, Randal,org.) Los Angeles: UCLA Latin American Center, 1999.

_____. “Transformações da sensibilidade musical contemporânea” **Horizontes Antropológicos**, nº 11, Porto Alegre, 1999.

_____. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. **Série Antropologia**, 167. Brasília: Depto. de Antropologia/UnB.1999.

CATÂNI, Afrânio Mendes. **Culturas juvenis: múltiplos olhares**. São Paulo: UNESP, 2008.

CERTEAU, Michel. **Invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Alves. 3ª Ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1994.

CONTIEUR, Arnaldo D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. **Revista Brasileira de História**, 18/35, ANPUH/humanitas, 1998.

_____. O rap brasileiro e os Racionais MC’S. In: **I Simpósio Internacional do Adolescente**. Maio, 2005

COSTA, Marisa Vorraber. Currículo e Política Cultural. In: **Revista Brasileira de Educação: O currículo nos limiares do contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A. 1998.

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

CORAZZA, Sandra. Labirintos de pesquisa, diante dos ferrolhos. IN: Costa Marisa Vorraber (org.). **Caminhos Investigativos**. Novos olhares na pesquisa em educação. 2 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CRESWELL, John. W. Projeto de Pesquisa: **métodos qualitativos, quantitativos e mistos**. Tradução de Luciana de Oliveira Rocha. 2ª edição. Porto Alegre: Artemed, 2007.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5ª edição. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1990.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena**. O rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DELGADO, Lucília de A. N. **História Oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIAS, Climaco. Carnaval de Salvador: a crise da cultura mercadoria. In: **Revista Vera Cidade** – Ano 2 - Nº 2 – Julho de 2007

DIAS, Paulo. **Diásporas Musicais Africanas no Brasil**. Disponível: http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/index.php?option=com_content&view=article&id=297:diaporasmusicaisafricanasnobrasil&catid=80:escritos&Itemid=89. Acesso em 16.03.2012

EUROPE AID: Co-operation office. **Como aplicar um inquérito por questionário?** Disponível em: http://ec.europa.eu/europeaid/evaluation/methodology/tools/too_qst_how_qst_pt.htm. Acesso em 04.05.2010

FANON, Frantz. **Condenados da terra**. Tradução José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa**. 4 ed. Campinas: Papirus, 1999.

FEATHERSTONE, M. **Consumer Culture & Postmodernism**, Londres. Sage, 1991.

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

_____. Entre o oficial e o alternativo em propostas curriculares: para além do hibridismo. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. **Revista Brasileira de Educação-anped**, 23^a Reunião Anual da ANPEd, realizada de 24 a 28 de setembro de 2000, em Caxambu (MG) Maio/Jun/Jul/Ago, n^o 17, 2001.

FREYRE, Gilberto; SOUTO MAIOR, Mário. Carnaval, carnavais. **História**, São Paulo, n. 9, p. 81-91, fev. 1974.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GALEANO, Eduardo. <http://textosparamudarobrasil.wordpress.com/category/textos/eduardo-galeano/>. Acesso em 12.07.2013

GATTI, Bernadete A. Estudos quantitativos em Educação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n^o 1. Jan-abril. 2004

GHIRALDELLI JR, Paulo. **O Corpo – filosofia e educação** São Paulo: Editora Ática, 2008.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.

GILROY, Paul. **Entre Campos, nações, culturas e o fascínio da raça**. Trad. De Célia M. Marinho de Azevedo et al. Editora Anablume. São Paulo, 2007.

_____. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Afro-asiáticos, 2001.

GIROUX, Henry. **Atos Impuros: a prática política dos estudos culturais.** Trad. Ronaldo Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GIROUX, Henry; SIMON, Roger. **Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular.** In: Currículo Cultura e Sociedade. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

_____. **Praticando os estudos culturais nas faculdades de educação.** In: SILVA, Tomas T. da (org.). **Alienígenas em sala de aula.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem.** Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

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

GODI, Antônio. **performance afro-musical: legitimação e pertencimento no contexto eletrônico.** Disponível em: www.videobrasil.org.br/pan_africana/ENSAIO_GODI. 2005. Acesso em 3.06.2010.

GOMES, Nilma Lino. Educação e relações raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação. In: MUNANGA, kabengele(org.). **Superando o racismo na escola.** 2 edição, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília, 2005.

GOMES, Verônica. Organização social e festas como veículo de educação não-formal. **Salto para o futuro.** Educação Quilombola. Boletim 10, junho, 2007.

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

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

HAIR JR, Joseph F. et al. **Fundamentos de pesquisa em Administração.** Tradução Lene Belon Ribeiro. Porto Alegre: Bookman, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** 2 ed. Tradução: Tomás Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Florianópolis. DP&A Editora, 2ª Ed. 1997

_____. **Da diáspora, identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: **Horizontes antropológicos** vol.11 no. 24 Porto Alegre July/Dec. 2005.

HOOKS, Bell. Linguagens: Ensinar novas paisagens/novas linguagens. Ponto de **Vista Revista Feministas**. Florianópolis. Set- dez. 2008.

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

JORNAL DA UNICAMP. Dilzete da Silva Mota Universidade Estadual de Campinas – 3 a 9 de março de 2008. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju387pag12.pdf. Acesso em 01.11.2012

JUNIOR, Benjamin, A. **Margens da cultura:** mestiçagem, hibridismo & outras misturas. (Org.) São Paulo: Boitempo, 2004.

JUNIOR, Jeder Janotti. **Dos Gêneros musicais aos cenários musicais:** uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005.

JUNIOR, Luis V. Castro de.; JÚNIOR, Flávio Cardoso dos Santos et. Al. **A lavagem do Bonfim.** In:Lumina, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Vol.5, nº2, dezembro. 2011.

_____. **Campos de visibilidade da capoeira baiana:** As festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985) - Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.

KOUYATÉ, Dani; **Keita! l' Héritage Du Griot.** Burkina Faso, 1995.

LAVILLE, Christian. A construção do saber: **manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas.** Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEME, Mônica Neves. Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. In: **Rev. Antropol.** vol.48, nº1, São Paulo Jan./June 2005.São Paulo: Annablume, 2003.

LIMA, Ari. **A Experiência do Samba na Bahia:** práticas corporais, raça e masculinidade. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Brasília: Universidade de Brasília, UNB, Brasil, 2003.

_____ O Rio para os baianos. **A Bahia para os cariocas**. Especulações em torno de identidades geradas no samba carioca do início do século e no samba baiano dos anos 90. Disponível em: biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/anpocs/lima.rtf. Acesso em: 23.10.2012

_____ 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**. Vol. 4, Núm. 2, julio-diciembre, Universidade Federal de Goiás, 2001.

LOPES, José de S. M. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC: 2004.

LOURO, Guacira L. **O Corpo educado**. Tradução Tomás T. da Silva. Pedagogia da Sexualidade, 2ª ed. Belo Horizonte. Autêntica. 2000

LUDKE Menga.; ANDRÉ, Marli. E.D.A. **Pesquisa em Educação**: abordagens qualitativas. 1ª edição. Rio de Janeiro, Cia dos livros, 1986.

LUHNING, Angela. **Etnomusicologia Brasileira como etnomusicologia participativa**: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUNGNY, Rosângela P.; QUEIROZ, Ruben C.(org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LUNA, S. V. de. **Planejamento de Pesquisa**. Uma introdução Elementos para uma análise metodológica. São Paulo: Educ, 2002. 108p. (Série Trilhas).

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. MORAES, José Geraldo V. de, Elias Thomé Salib(orgs.) In: **História e música e no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MACLAREN, Peter. **Teoria Crítica e o significado da esperança**. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MARTINS, Marcelo Bulhões; VALE, Paula R. Seixas. Educação cultural pela etnognástica: novas práxis para a ginástica de academia. Revista **EDUCamazônia. Educação, sociedade e meio ambiente**. Ano 4, Vol. VII, nº 2, jul-dez, 2011.

MATOS, Claudia Neiva. A tradução de cantos indígenas. In **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. In: TUNGNY, Rosângela P.; QUEIROZ, Ruben C.(org.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MATOS, Maria Izilda. História e música: reflexões, pesquisa e ensino. In: **Cotidiano e cultura Inovar é preciso**. Edusc. 2003.

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

_____. **A negação do corpo negro: representações sobre o corpo no ensino da Educação Física.** 2007. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2007.

MATTOS, Wilson Roberto de. Valores civilizatórios afro-brasileiros, políticas educacionais e currículos escolares. In: Educação e Pluralidade Cultural. **Revista de FAEEBA.** Vol.12, nº19: jan/jun 2003.

_____. **Produção e Disseminação de Conhecimento Negro no Brasil e na Diáspora Africana:** pesquisa publicação e tradução. Texto apresentado no I Simpósio Internacional da ABPN: Gestão Da Educação Superior – construindo conhecimento e conectando as experiências do Brasil e da Diáspora africana, 24 e 25 Julho, 2010.

MELLO, Maria Ignês C. **Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas.** Projeto de pesquisa de doutoramento do departamento de música. CEART/UDESC. 1997.

MENEZES, Jaci M F. **Republic and education: illiteracy and exclusion.** In: Educação e Pluralidade Cultural. **Revista de FAEEBA.** Vol.12, nº19: jan/jun 2003.

_____. **Educação e cor-de-pele na Bahia: o acesso à escola.** Anais do VI Congresso da Sociedade Brasileira de História da Educação.SBHE. 2012.

MINISTÉRIO da Educação, Secretaria De Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.963/03.** Brasília, 2005.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Tradução Maria Elena O. Ortiz Assunção- São Paulo: Editora UNESP, 2003.

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

_____; SALIBA, Elias Thomé. **O Historiador, o luthier e a música.** In: História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.

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

MOREIRA, Antonio Flávio B; SILVA, Tomás Tadeu da. **Currículo, Cultura e Sociedade.** Trad. Maria Aparecida Baptista. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

MOURA, Glória. Direito à diferença. In: MUNANGA, kabengele. **Superando o racismo na escola**. 2ª edição revisada. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

MUITO, Revista semanal do grupo A Tarde. **Pagode na berlinda**. 16/Out/2011.

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

_____. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. Trad. Saulo Adriano In: **Rev. USP n.77** São Paulo mar./maio 2008.

NAIANE, Djibril Tamsir. **Sundjata ou a epopéia mandinga**. Tradução: Oswaldo Biato. São Paulo: Ática, 1982.

NANNI, Dionísia. Dança Educação: **princípios, métodos e técnicas**. Rio Janeiro: Editora Sprint, 1995.

_____. O ensino da dança na estruturação/expansão da consciência corporal e da auto-estima do educando. **FITNESS& PERFORMANCE Journal**. Rio de Janeiro, v.4. nº1. Jan-fev. 2005.

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

NASCIMENTO, Clebemilton, G. “Backlash” e fragmentação do corpo feminino no pagode do grupo baiano Black Style. In: **V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil**. 2010.

_____. **Pagodes Baianos: entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador, EDUFBA, 2012.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto no Brasil**, Rio de Janeiro. Pallas Editora, 2003.

OLEGÁRIO, Fabiane; HILLESHEIM, Betina. Incômodos de pesquisa. Verdades e descaminhos. Algumas aproximações. In: Signos, ano 32, n.1, 2011.

OLIVEIRA, Alda, de Jesus. **Música na escola Brasileira**. Frequência de elementos musicais em canções vernáculas da Bahia utilizando análise manual e por computador: sugestão para aplicação na educação musical. Porto Alegre: ABEM, 2001.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **Quem eram os “Negros da Guiné”?** A origem dos africanos na Bahia. Salvador: Afro-Ásia, 1997.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Expressividades corporais autônomas**. Disponível em: www.portalabrace.org Acesso em 16.11.2012.

_____. O corpo e a dança negra no cenário artístico soteropolitano. Revista Cultural Palmares, Ano 1, nº1. Agosto, 2005.

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida. **O Pagode em Salvador**. Produção e Consumo nos Anos Noventa. Dissertação de Mestrado em Sociologia Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/ UFBA. Salvador, 2001.

PAIS, José Machado. Bandas de Garagem e identidades juvenis. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elizabeth Murilo da. **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana**. São Paulo: Educ, 2006.

PENA, Anderson dos Anjos Pereira. **Cultura de consumo e relação de gênero no pagode baiano**. Dissertação de mestrado. Mestrado Multidisciplinar em Cultura, memória e desenvolvimento regional da UNEB. Santo Antônio de Jesus-Ba. 2010.

PENA, Patrícia C. A. Artistas da Lata: A história de afirmação e construção das identidades de jovens graffiteiros do Cabula, participantes do grafipaz. In: **Afrouneb: ações afirmativas, igualdade racial e compromisso na construção de uma nova cultura universitária**. Salvador: EDUNEB, 2008.

Piedade, Acácio Tadeu de C. Etnomusicologia e estudos musicais: **uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz**. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm. Acesso em 07.11.2012.

PINHO. Osmundo de Araújo. Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. **Revista Estudos Feministas** [em linha], vol. 13, 2005.

PINTO, Manon L. T. A sombra de um “cajueiro”. **Anais do IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade**, Laranjeiras, 2010.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

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

RODRIGUES, J. F. Dissertação de Mestrado. **corporeidade e aprendizagem: Uma Relação Político-Pedagógica**. UTIC.PY.2007. Disponível em: <http://www.webartigos.com/artigos/corporeidade-e-aprendizagem/14042/> Acesso em 23.10.2012

RODRIGUES, Fernando de Jesus. **Economia simbólica da excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico dançante no tecnobrega e no pagode baiano**. Tese de doutorado, apresentada no

Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2011.

RODRIGUES, Sérgio M. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. In: **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, p. 109-124, jun. 2003.

ROJO, R. H. R. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

RUA, M.G; ABRAMOVAY, M. **Avaliação das ações de prevenção à DST/Aids e uso indevido de drogas nas escolas de ensino fundamental e médio nas capitais brasileiras**. Brasília.UNESCO, 2001.

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

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Trad. Vera Ribeiro, Salvador: EDUFBA, 2003.

SANTOMÉ, Jurjo T. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In: **Alienígenas em sala de aula**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Do pós-modernismo ao Pós-colonial e para além um do outro**. Texto apresentado na Conferência de abertura do VIII Congresso Luso- Afro Brasileiro de Ciências Sociais em Coimbra, de 16 a 18 de setembro, 2004.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos candomblés: perseguição e resistência no 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-etnologia da música baiana** São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador –BA: Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SANTOS, Magnaldo Oliveira dos. Candomblé: Lei 10.639/03, Educação, Memória, História e Preconceito. **Anais do III Encontro Nacional de História- ANPUH- Gt das Religiões e das Religiosidades**. UFSC, 2010.

SANTOS, Marcos Joel. **Preconceitos estereótipos: axé-music e pagode**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, da Universidade Federal da Bahia-UFBA. Salvador, 2006.

SEMINÁRIO DO CARNAVAL. Seminário de versão II- Folia Universitária. Pró Reitoria de Extensão da UFBA. Salvador, 1999.

SERRA, Ordep. **Rumores da festa: O sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1999.

_____. Carnaval e identidade cultural na Bahia, hoje identidade e reflexão crítica. In: **Seminário do carnaval**. Seminário de versão II- Folia Universitária. Pró Reitoria de Extensão da UFBA. Salvador, 1999.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**. 2ª ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

SILVA, Alberto da Costa. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro, Agir, 2008.

SILVA, Maria J. L da. As artes e a diversidade étnico-cultural na escola básica. In: MUNANGA, Kabengele. **Superando o racismo na escola**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005

SILVA, Tomás T. da. **Alienígenas em sala de aula**. Petrópolis, RJ. Vozes, 1995.

_____. Quem escondeu o currículo oculto. In **Documento de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999:

_____. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SILVEIRA, Dener S. **Processo de construção da música da diáspora africana no Brasil: é possível pensar uma música negra no contexto da mestiçagem brasileira?** In: Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2008.

SOARES, Carmem L. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

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

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

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.

SOUZA, Neto, Mauricio José de; MENDES, Edleise. **O gênero música como prática social: uma proposta de letramentos múltiplos em sala de aula**. In: II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: 06 a 08 de outubro Diversidade, Ensino e Linguagem UNIOESTE - Cascavel / PR, 2010.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **Em direção a uma definição de desempenho.** NYU
Tradução: Marcela Fuentes. Disponível em:
<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>
Acesso em 21.04.2012

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

TROTTA, Felipe. Em “**O samba e suas fronteiras** - ‘Pagode romântico’ e ‘Samba de raiz’ nos anos 1990”. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____ Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise: **Ícone** Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco. v. 10 n.2dez – 2008.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theater** - the human seriousness of play NY, PAJ Publications, 1982.

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

SITES VISITADOS

<http://www.aquishow.com.br> Acesso em 22.02.2011

http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm
Acesso em 13.09.2012

http://www.geledes.org.br/component/rsfiles/view?path=cor_da_cultura/Memoria_MEC.pdf&Itemid=900. Acesso em 17.12.2012

(<http://www.leidireto.com.br>). Lei 10639 e 11769. Acesso em 03.04.2010

www.juniordocavaco.com.br. Acesso em 21. 06.2010.

Fontes: www.mezzo-mondo.com/arts/ Acervo Museu da História da Arte de Viena, Áustria.foto entre o carnaval e quaresma. Acesso em 27.12.2011

<http://www.nacao.org.br/culturaderesistencia/downloads.html>. Acesso em 13.02.2012

www.pagode.com.br. Acesso em 06.07.2011

www.samba.com.br Acesso em 14.04.2011.

http://tvescola.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=56:salto-para-o-futuro-serie-cultura-urbana-e-educacao&catid=71:destaque.
Acesso em 15.02.2013

www.ibge.gov.br/home/estatística/população/censo2. Síntese de Indicadores Sociais-IBGE/2008.Acesso em 02.02.2011

ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO

Eu, Ivanilde Guedes de Mattos, pesquisadora do Grupo de Pesquisa FIRMINA: Pós Colonialidade e Educação, doutoranda do Programa de Pós –Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia-UNEB; Prof^a da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS . Sou a responsável pela pesquisa “É pra descer quebrando: O pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar” onde pretendo analisar como um novo discurso cultural pode se configurar como um componente curricular para a educação das relações etnicorraciais e aplicação da lei 10639-03. O método de pesquisa utilizado será entrevista filmada, com perguntas semi-estruturadas. O depoente que não se sentir confortável com aplicação do método poderá solicitar outro procedimento ou mesmo não realizar a entrevista. Será garantido o sigilo em relação à identidade do entrevistado caso seja sua opção. Informo ainda que os dados coletados terão como finalidade a divulgação em relatório ou publicação científica como parte da pesquisa de doutorado. Fica aqui estabelecido que a pesquisadora tem o **direito de imagem** e das informações sobre o tema da entrevista para uso apenas da sua pesquisa de doutoramento e desdobramentos da mesma.

Salvador,

2011

Nome do Entrevistado

Assinatura do Entrevistado

Assinatura da Pesquisadora

PESQUISA SOBRE PAGODE

Olá, sou a professora Ivanilde Guedes de Mattos da Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS, estou pesquisando o Pagode e a Escola. Você não precisa se identificar se não quiser, pois o meu objetivo é saber o que vocês jovens pensam sobre o ritmo musical denominado Pagode Baiano.

Agradeço você ter aceitado a participar, saiba que está colaborando com uma pesquisa de Tese de Doutorado em Educação. Obrigada.

Meu email: ivyfirmina@gmail.com

- 1- Qual a sua idade e o bairro onde mora?
- 2- Você curte musica de qual gênero musical?
- 3- Qual o que você gosta mais?
- 4- Qual o meio você utiliza para ouvir música?
- 5- Você acha que o pagode é o ritmo da Bahia?
- 6- Você gosta?
- 7- As letras das músicas te incomodam?
- 8- Você quando ouve pagode, se joga no ritmo e dança ou não?
- 9- O que você acha que as meninas que dançam pagode?
- 10- Você acha que quem dança pagode é imoral e não se importa com o que dizem sobre ela/ele.
- 11-Você tem alguma opinião/crítica sobre o pagode e a Lei Antibaixaria?

fique a vontade na escrita##

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA-UNEB
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE-UNEB**

Doutoranda: Ivy Mattos-UEFS
Orientadora :DR^a Jaci Meneses- UNEB

ENTREVISTA COLABORATIVA PARA A PESQUISA DE TESE

O Objetivo dessa entrevista é ampliar a dimensão da pesquisa de tese que busca identificar entre outros objetivos, como as/os professoras/es da Educação Básica tratam a Educação das Relações Raciais a partir da implementação da Lei 10639-03.

1 Pergunta: Há quanto tempo você está no magistério?

2 Pergunta: Quais disciplinas você leciona (dentre elas qual a que você mais gosta)?

3 Pergunta: De um modo geral a escola onde você leciona, tem-se dedicado a implementação da Lei 10639-03? Escreva um pouco sobre esse processo.

4- E você já desenvolve através da sua prática pedagógica conteúdos da cultura afro-brasileira?

5- Qual a sua opinião sobre o debate em torno da diversidade e inclusão da cultura afro-brasileira e africana nas escolas?

6- Como você descreveria o perfil de seus alunos, considerando aspectos como classe social, raça, gênero e faixa etária?

7- Em sua opinião o que os alunos mais gostam na escola?

8- Pensando na implementação da Lei 10639/03 que recursos, modalidades textuais e linguagens você indicaria como meios interessantes para o ensino de História e Cultura Afrobrasileira e africana?

9- Acreditamos que o pagode seja um gênero musical que muitos estudantes apreciam. E sempre que podem demonstram dentro da escola suas coreografias, seu ritmo e suas letras, algumas vezes chegando a contrariar as regras escolares. Qual a sua opinião sobre o pagode no contexto escolar?

10- Você gosta de pagode...pró”?

**Obrigada pela sua colaboração, suas respostas serão analisadas e farão parte de um capítulo da tese que está sendo produzida. Ressalto que as informações terão a finalidade única para pesquisa científica, nomes e outros dados pessoais serão omitidos por entender que a identidade pessoal deve ser preservada.*

ROTEIRO PARA O GRUPO FOCAL

- 1-Vocês já sabem por que foram convidados para essa gravação?
- 2-Então posso fazer perguntas sobre o pagode e todos irão ouvir com atenção a resposta do colega para só depois concordar ou discordar?
- 3-Quem gosta de pagode?
- 4- Quem não gosta de Pagode?
- 5- Para os que não gostam de pagode me falem o porquê de não gostar do pagode:
- 6- Para os que gostam de pagode me falem porque gostam de pagode:
- 7- Porque vocês acham que o pagode faz sucesso mesmo com as letras carregadas de baixaria sobre a mulher?
- 8- O que vocês meninas acham disso?
- 9- O que vocês meninos acham disso?
- 10- Para quem não gosta de pagode> me fale o que acha das letras e da dança de pagode:
- 11- Para os que não gostam de pagode> me fale qual a sua religião?
- 12- Para os que gostam de pagode> me fale qual a sua religião?
- 13- Sobre a dança do pagode o que você sente quando dança?
- 14- Quando você dança pagode você se preocupa com a sua performance?
- 15- Vocês curtem festa de pagode> me fale quais?
- 16- E nas festas o que acontece entre homens e mulheres dançando pagode?
- 18- E na escola se dança pagode? Como é:
- 19- Seus professores criticam o pagode e quem curte também?
- 20- Quando tem festa na escola vocês gostam de dançar pagode?
- 21- Quais as bandas de pagode que vocês mais curtem e por quê?

Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade –
PPGEduc

Pesquisa: É pra descer quebrando: O pagode e suas performances para a Educação das Relações Etnicorraciais no currículo escolar.

Questionário

Dados pessoais	
1 – Sexo	
1	Feminino
2	Masculino
2 - Faixa etária	
1	de 15 a 18 anos
2	de 18 a 25 anos
3 - Estado Civil	
1	Solteiro (a)
2	Casado (a)
3	namorando
4	Ficando

1) Dimensão: Interesses Escolares

1 – Escola	
1	Colégio Landulfo Alves (Calçada)
2	Colégio Hamilton Lopes (Calçada)
3	Colégio Rômulo Almeida (Marback)
2 – Há quanto tempo estuda na escola	

1	1 ano	
2	2 anos	
3	3 anos	
4	Mais de 3 anos	
3 – Desempenho escolar		
3.1 – Quanto ao seu desempenho escolar, você considera:		
1	Excelente	
2	Muito satisfatório	
3	Satisfatório	
4	Regular	
5	Insatisfatório	
3.2 – Quanto à média nas disciplinas, assinale a alternativa correspondente ao seu desempenho:		
1	Média 10,0	
2	Entre 9,0 e 10,0	
3	Entre 8,0 e 9,0	
4	Entre 7,0 e 8,0	
5	Abaixo de 7,0	
3.3 – Quanto à sua freqüência na escola:		
1	Não falta	
2	Freqüenta regularmente	
3	Falta poucas vezes	
4	Fica no limite das faltas	
5	Falta muito	
3.4 – Você já foi reprovado ?		
1	Não	
2	Sim	Quantos anos ()
Por que?		() Incompatibilidade com o jeito de professor dar o conteúdo
		() Desmotivação

	<input type="checkbox"/> Problemas com os professores responsáveis pela(s) disciplina(s)
	<input type="checkbox"/> Choque de geração
	<input type="checkbox"/> Outros motivos
3.5 – A escola promove de eventos durante o ano?	
1	Mais de 10 eventos
2	De 6 a 9 eventos
3	De 3 a 5 eventos
4	De 1 a 2 eventos
5	Não participo dos eventos
3.6 – A maioria dos eventos foi promovido:	
1	Pelos professores de todas as disciplinas
2	Por alguns estudantes
3	Pelo professor de artes
4	Pelo professor de Educação Física
5	Pelo professor de História
6	Pela escola
3.7 – Quanto às formas de participação nos eventos	
1	Apresentação de danças
2	Apresentação de teatro
3	Apresentação de música
4	Outras apresentações
3.8 – A escola te proporciona	
1	Prazer
2	Diversão
3	Educação de qualidade
4	Pouca educação
5	Interesse
6	Obrigação
7	N.D.A

3.1 – Você se considera de que modo na salas de aula	
1	Normal
2	Disciplinado
3	Contestador
4	Provocador
5	Interessado
6	Tranquilo
3.2 – Quanto aos professores como você os considera	
1	Muito satisfatório
2	Satisfatório
3	Comprometidos
4	Pouco satisfatório
5	Insatisfatório
3.3 – Seus professores utilizam desses recursos em suas aulas	
1	Música
2	Dança
3	Teatro
4	Filmes
5	Imagens
3.4 – Quanto à quadra de esportes	
1	Muito satisfatório
2	Satisfatório
3	Pouco satisfatório
4	Insatisfatório
5	Não existe quadra de esportes
3.5 – Qual professor informou sobre a lei 10639-03 (Cultura africana e afro brasileira)	
1	Todos os professores

2	Nenhum professor
3	Professor de Língua Portuguesa
4	Professor de Matemática
5	Professor de História
6	Professor de Artes
7	Professor de Educação Física
8	Professor de Geografia
3.6 – Quanto ao conteúdo da História e cultura africana e afro brasileira	
1	Muito satisfatório
2	Satisfatório
3	Pouco satisfatório
4	Insatisfatório
5	Nunca foi dado conteúdo
3.7 – Quanto a forma do professor trabalhar com os conteúdos sobre a Cultura Africana e afro brasileira	
1	Através de música
2	Através de dança
3	Através da história
4	Através de filmes
5	Através do teatro

4) Dimensão: **Interesses: social e cultural**

4.1 – Você trabalha	
1	Sim
2	Não
3	As vezes
4.2 – Quantas vezes você sai para se divertir no período de um mês?	
1	Uma vez

2	Duas vezes
3	Três vezes ou mais
4.3 – Você mora com:	
<input type="checkbox"/> Pai <input type="checkbox"/> Mãe <input type="checkbox"/> Avó <input type="checkbox"/> Avô Tio <input type="checkbox"/> Tia <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Irmão (s) <input type="checkbox"/> primo (s) <input type="checkbox"/> esposa <input type="checkbox"/> esposo filho (a) <input type="checkbox"/>	
4.4 – Local de residência / município:	
4.5 – Qual o gênero musical da sua preferência	
1	Arrocha
2	Pagode
3	Funk
4	Rap
5	Gospel
6	MPB
7	Sertanejo
8	Fórro
9	Outros
4.6 – Quais espaços você frequenta para se divertir	
1	Escola
2	Parques
3	Praia
4	Rua
5	Festas
6	Show
7	Reggae
8	Pagode
9	Cinema

10	Shopping
4.7 – Sobre o pagode	
1	Gosto de pagode
2	Não gosto de pagode
4.8 – Caso não goste de pagode	
1	Prefiro outros gêneros musicais
2	Não gosto de nenhum
3	Gosto de algumas bandas
4.9 – Caso goste pagode	
1	É divertido
2	É bom para dançar
3	Avacalhado mas é bom
4	É baixaria, mas eu gosto
5	Não importa as letras, é bom para dançar
6	As letras são pesadas demais
7	Gosto mais do pagode baixaria
4.10 – Quais dessas bandas você gosta	
1	É o tchan do Brasil
2	Harmonia do Samba
3	Psírico
4	Parangolé
5	Saiddy Bamba
6	Edcity
7	A Bronkka
8	Black Style
9	Pagodart
10	Os Bambaz

4.11 – Em qual disciplina você acha que o pagode poderia ser um conteúdo de aula?	
1	Língua Portuguesa
2	Matemática
3	História
4	Artes
5	Educação Física
6	Geografia
7	Química e Física
8	Sociologia
9	Nenhuma disciplina