



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

AARON ROBERTO DE MELLO LOPES

“TUDO NOSSO, NADA DELES”: A IMPORTÂNCIA DO PAGODE
BAIANO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DE
CRIANÇAS NO ENGENHO VELHO DE BROTAS - SALVADOR.

Salvador
2015

AARON ROBERTO DE MELLO LOPES

**“TUDO NOSSO, NADA DELES”: A IMPORTÂNCIA DO PAGODE
BAIANO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DE
CRIANÇAS NO ENGENHO VELHO DE BROTAS - SALVADOR.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Música da Escola de Música da Universidade Federal da
Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning

Salvador
2015

Lopes, Aaron Roberto de Mello

“Tudo nosso, nada deles”: A importância do Pagode Baiano na construção da identidade musical de crianças do Engenho Velho de Brotas – Salvador/Aaron Roberto de Mello Lopes. -- Salvador, 2015.

218 f.

Orientador: Angela Elisabeth Lühning

Tese (Doutorado – Programa de pós-graduação em Música) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2015.

1. Etnomusicologia. 2. Infância. 3. Pagode Baiano. 4. Música Baiana. 5. Etnomusicologia Participativa. I. , Angela Elisabeth Lühning. II. Título.

**“TUDO NOSSO, NADA DELES”: A IMPORTÂNCIA DO PAGODE BAIANO
NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL DE CRIANÇAS NO ENGENHO
VELHO DE BROTAS - SALVADOR.**

AARON ROBERTO DE MELLO LOPES

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de
Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da
Bahia.

Aprovada em 30 de novembro de 2015

Angela Elisabeth Lühning – Orientadora, UFBA
Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Livre de Berlim

Luciano André da Silva Almeida
Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia

Eduardo Frederico Luedy Marques
Doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia

Marilda de Santana Silva
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

Flávia Maria Chiara Candusso
Doutora em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia

Para Tom e Mel

Passava os dias ali, quieto, no meio das coisas miúdas.
E me encantei.
(Manoel de Barros)

AGRADECIMENTOS

Durante toda a minha trajetória acadêmica, desde a graduação até o doutorado, muita gente me ajudou na formação do meu “eu” e com certeza devo me esquecer de alguém. Por isso, agradeço desde já, às pessoas que esqueci de mencionar neste curto espaço.

Agradeço primeiramente ao Divino, seja ele Deus, Buda, os Orixás, Kishna e todas as suas outras formas de representação e manifestação.

Agradeço e dedico este trabalho ao meu filho Tom, pelo imenso amor que ambos sentimos um pelo outro e por alegrar todos os meus dias (principalmente os dias mais difíceis). Sinto que tudo o que tenho construído na minha vida se deve a ele e ao meu sentimento do ser pai.

Agradeço também à minha esposa, Lana, que sempre me dá apoio e amor em todos os momentos, bons e ruins, uma verdadeira companheira para o que der e vier. Agradeço a ela também pela ajuda neste trabalho, por suas revisões e contribuições sempre muito importantes e também pelos momentos em que ela literalmente “meteu mão” na tese pra me ajudar. Sem ela, esse trabalho não teria se tornado o que se tornou.

O apoio dos meus pais é também fundamental para a minha caminhada nesta vida, a começar pelo apoio incondicional em todos os momentos. O amor que sempre nutriram por mim me fazem hoje uma pessoa segura e corajosa para correr atrás do que quero.

Agradeço também a minha irmã por também ter me dado muito amor e carinho (mesmo que de um jeito peculiar) e todas as pessoas das minhas famílias – avós, avôs, tias, tios, primos e primas.

Outras pessoas que tenho grande carinho e que me ajudam muito são meus cunhados, sogros e sobrinho. São pessoas muito queridas e que tem estado presentes em muitos momentos importantes.

Eu sou muito grato também pela ajuda de meus amigos e colegas que estão sempre me “cutucando” e me dando ajudas, co-orientações informais, tapas na cara e apoios em vários momentos. Destes, agradeço especialmente a Pedro, Diogo, Laila, Daniela, Tiago, Flávia e todos os Melhorxs Primxs.

Outra pessoa que tenho muito a agradecer é a Angela, minha orientadora desde a época do PIBIC e que tem me acompanhado até o doutorado. Angela é uma orientadora muito carinhosa e que merece todo o meu respeito e admiração.

Agradeço ao grupo de alunos da banda de música do Espaço Cultural Pierre Verger, que com sua alegria, me deu os frutos dessa pesquisa. Agradeço também todo o apoio da equipe/família que constitui o Espaço Cultural, funcionários, professores, frequentadores e demais alunos por toda ajuda e pelo acolhimento necessários a essa pesquisa.

Além de Angela, agradeço a todos os professores da EMUS, em especial os professores Fernando Burgos (*In Memoriam*), Agnaldo Ribeiro, Teca Gondim, Pedro Kroger, Sonia Chada e Laila Rosa.

Agradeço a Marilda Santanna e Flávia Candusso por terem enriquecido enormemente esse trabalho durante o qualificativo e, portanto, terem sido fundamentais para que esse trabalho tenha adquirido essa identidade.

Agradeço aos professores Luciano Caroso, Eduardo Luedy, profissionais que muito admiro e respeito, por aceitarem participar da minha banca.

À Capes por ter financiado esse trabalho.

Muito obrigado a todos.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. “Tudo nosso, nada deles”: A importância do pagode baiano na construção da identidade musical de crianças no Engenho velho de Brotas – Salvador. 262 f. Il. 2015. Tese (doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Esta tese trata da importância do gênero do pagode baiano no processo de construção das identidades musicais de um grupo de crianças moradoras do Engenho velho de Brotas, e alunos da oficina Banda do Espaço Cultural Pierre Verger. Nesse sentido, tomando como referência o bairro e a importância da localidade (SANTOS, 1982) para a formação cultural dos sujeitos, a metodologia de pesquisa foi baseada nas teorias e técnicas de pesquisa da etnomusicologia participativa e da pesquisa-ação (THIOLLENT, 1986). Além disso, muitos temas transversais foram importantes para se compreender os processos percorridos ao longo do trabalho, como os conceitos de infância(s), e os debates sobre qualidade musical, a relação da música com a violência e as questões de gênero e sexualidade que envolvem o pagode, além de abordar a sua relação com os conceitos de música massiva e a cena musical baiana e brasileira. Além disso, discorro sobre a importância do pagode baiano, enquanto representante de um processo de valorização da cultura negra em Salvador, que se intensificou a partir dos da década de 1970. Discuto também, a partir de sua história e suas bandas mais importantes, seus estilos e suas características musicais nos diferentes períodos históricos. Concluo que o pagode pode ser considerado como representante da cultura a qual o grupo estudado está inserido, sendo de fundamental importância para a constituição de uma identidade musical local específica da realidade em que estão inseridos.

Palavras chave: Etnomusicologia; infância; pagode baiano; música baiana; Etnomusicologia Participativa.

LOPES, Aaron Roberto de Mello. “All ours, none of them”: the importance of the pagode baiano for the musical identity construction of childrens from Engenho Velho de Brotas – Salvador. 262 f. Il. 2015. Doctoral Thesis – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This work deals with the importance of the musical gender *pagode baiano* in the process of construction of musical identities of a group of children that live in the Engenho Velho de Brotas neighbourhood (Salvador-Bahia), all of them students and practitioners in the *Banda do Espaço Cultural Pierre Verger* workshop. Taking the neighbourhood and the importance of *localidade* (SANTOS, 1982) as references to the cultural formation of the subjects, the research methodology has been based on theories and techniques of participatory ethnomusicology research and of *pesquisa-ação* (THIOLLENT, 1986). Besides that, many transversal themes have been important to understand processes lived along the work, as the concepts of childhood(s), discussions about musical quality, the relationship between music and violence and gender and sexuality issues in which *pagode* is involved, and also its relation with concepts of mass music and musical scene in Bahia and Brazil. It is also discussed the importance of *pagode baiano*, as a representative of the process of black culture value improvement in Salvador, intensified from 1970s decade on. Pagode is approached, in this work, also for its history and the most important groups, styles and musical characteristics on different periods. As for a conclusion, it is to be considered that *pagode* appears as representative of the culture in which the studied group are inserted, being of fundamental importance for the constitution of a local musical identity, specific of the reality of their everyday experience.

Palavras chave: Ethnomusicology; childhood; *pagode baiano*; Bahian Music; Participatory Ethnomusicology.

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Vista aérea do bairro do Engenho Velho. Fonte: site do jornal a tarde (atarde.uol.com.br). Foto: Edilson Lima	32
Foto 2: Entrada da Ladeira da Vila América, rua onde se localiza o Espaço Cultural.....	43
Foto 3: Ladeira da Vila América vista da entrada do Espaço Cultural, com a Avenida Vasco da Gama ao fundo.....	44
Foto 4: Entrada do Espaço Cultural, na Ladeira da Vila América, próximo ao fim de linha do Engenho Velho de Brotas.	44
Foto 5: Pátio do Espaço Cultural.....	45
Foto 6: Banda Pagodart em 2003, com o cantor Flavinho (o segundo da esquerda para a direita).....	136
Foto 7: Márcio Victor, do alto do bairro do Engenho Velho de Brotas.	142
Foto 8: Integrantes da banda Black Style e o vocalista Robysson (de terno e chapéu).....	146
Foto 9: dança da banda Playway. Fonte: A Tarde online.....	156
Foto 10: : A banda Fantasmão trajando suas mortalhas e maquiagem.....	160
Foto 11: O cantor Igor Kannário, em show.	163

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de Salvador com a localização do Engenho velho de Brotas (delineado em vermelho). Fonte: Google Maps.....	31
Figura 2: Cartaz do show comemorativo “Viva o Pagode! 20 anos”.....	115
Figura 3: Primeiro álbum do Gera Samba.....	118
Figura 4: Capa e contracapa do CD É o Tchan, do grupo Gera Samba.....	119
Figura 5: Capa e contracapa do disco “Na boquinha da garrafa”.....	120
Figura 6: Contracapa e capa do disco Terra Samba “Ao vivo e a cores”.....	122
Figura 7: capa do disco “Gang do Samba ao vivo”.....	123
Figura 8: Capa dos CDs “Sensualidade” e “Swing de rua”, da “Patrulha do Samba”......	124
Figura 9: Célula rítmica básica do surdo.....	126
Figura 10: Células rítmicas básicas das congas (em número de duas – linha superior e inferior).....	126
Figura 11: Capa do Cd “O Rodo” (2000), da banda Harmonia do Samba. Xanddy é o que está de braços abertos.	128
Figura 12: Célula básica do repique (bacurinha).....	130
Figura 13: Célula básica do torpedado (os glissandos acima das notas são sinais de acentuação).....	130
Figura 14: variação rítmica do torpedado muito comum.	131
Figura 15: Capa do Cd “O Rodo”, a Explosão da Bahia.	Erro! Indicador não definido.
Figura 16: Os dois vocalistas da banda Nossa Juventude.	132
Figura 17: Foto dos integrantes da banda com a sua logomarca.	133
Figura 18: Foto do vocalista Alex do Saiddy Bamba com a dançarina Leo Kret.	134
Figura 19: Capa do primeiro CD da Pagodart, com o cantor Alexandre Xella.....	136
Figura 20: Capa e contracapa do CD Bahia, mania de pagode. Na contracapa estão as músicas do disco à direita e o nome da banda à esquerda.....	137
Figura 21: capa do CD a verdade da cidade.	140
Figura 22: cartaz da música “Rebolation”, com o cantor Léo Santana.	141
Figura 23: : Capa do CD “Psirico – o Furação da Bahia”.	143
Figura 24: Capa do álbum “La Fúria na The Best Beach”.	153
Figura 25: os integrantes da LevaNóiz fantasiados de Super-homem e mulher-maravilha. ...	154
Figura 26: capa do CD Bailão do Roby\$\$ão.....	156
Figura 27: Edcity na capa do single “a cidade é nossa!”.....	162
Figura 28: Capa do primeiro CD da “A Bronkka”.....	164
Figura 29: capa do cd o escolhido.	166
Figura 30: integrantes e logomarca da banda “Dopa”.....	167
Figura 31: Capa do CD “Samba Comunidade” – Ao vivo em Santo amaro da Purificação..	196
Figura 32: Gráfico dos mundos musicais dos alunos.....	201

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ABSTRACT	10
LISTA DE FOTOS	11
LISTA DE FIGURAS	12
1. INTRODUÇÃO	15
1.1. Sobre como o pesquisador se inseriu nesse universo	20
1.2. A Oficina de banda musical.....	21
1.3. A pesquisa da cena local	23
1.4. Temas transversais.....	24
2. A CASA, AS RUAS, O BAIRRO, O ESPAÇO CULTURAL - O LUGAR	28
2.1. O bairro do Engenho velho de Brotas.....	28
2.2. O Engenho velho nos dias atuais – Bairro popular, favela, invasão, periferia, comunidade?	34
2.3. Pierre Verger e sua relação com o bairro – A casa, a Fundação, o Espaço Cultural.	41
2.4. Etnomusicologia participativa, pesquisa-ação e práticas educacionais em contextos comunitários.....	45
3. EPISTEMOLOGIAS DA PESQUISA E TEMAS TRANSVERSAIS	56
3.1. Infância – Questões epistemológicas	57
3.2. Etnomusicologia entre crianças	62
3.3. O pagode como música massiva.....	67
3.4. O pagode é música ruim?	70
3.5. O pagode, a etnomusicologia e a violência.....	83
3.6. Gênero e sexualidade no pagode baiano.....	92
4. MAS O QUE É, AFINAL, O PAGODE BAIANO?	99
4.1. Origens do pagode: os blocos afro e o desenvolvimento de uma cultura “glocal” em Salvador.	101
4.2. A <i>Axé Music</i> e sua influência para a gênese do pagode	105
4.3. Breve história do pagode baiano.....	113
4.3.1. O pagode toma forma – herdeiro dos sambas urbanos soteropolitanos	114
4.3.2. Estilização do Pagode	127
4.3.3. Híbridação do pagode e ramificação estilística	147
4.3.3.1. O Pagode de Ousadia	149
4.3.3.2. O Pagode Lúdico.....	153
4.3.3.3. Pagofunk	155
4.3.3.4. Pagode Romântico	157
4.3.3.5. O Pagode de Crítica Social	159
5. A OFICINA DA BANDA DE MÚSICA	169
5.1. A motivação, a definição, o início – a <i>Swingueira Nervosa</i>	170

5.2. Metodologia de pesquisa	175
5.3. Práxis pedagógica.....	177
5.3.1. O modelo C (l) A (S) P e o trabalho com composição	178
5.3.2. Apreciação musical e discussão das músicas ouvidas:	185
5.3.3 Livre execução:.....	188
5.3.4. Definição do repertório a ser trabalhado, construção de arranjo composição de novas músicas..	189
5.4. Primeiro ano – 2011.....	190
5.5. Segundo ano – 2012.....	193
5.6 terceiro e quarto anos – 2013/2014.....	197
5.7. O gosto musical dos Alunos	200
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
REFERÊNCIAS	207
ANEXO.....	217

1. INTRODUÇÃO

“A voz do Kannário vai sempre falar do Gueto, da favela!”

Igor Kannário

No carnaval de 2015, o cantor Igor kannário foi um grande destaque. Do alto do trio elétrico, cantando “É Tudo nosso, nada deles”, ele era seguido por uma multidão - que ia atrás do trio sem cordas - tão numerosa que os foliões não conseguiam nem se mexer direito, sendo praticamente arrastados pela “massa”. No meio do show, ele começa a citar os bairros populares, que concentram o público que o admira e que estava ali o prestigiando: “muito obrigado pelo carinho de toda as favelas: Engomadeira, Nordeste de amaralina, Liberdade, Fazenda Grande, Cajazeiras, Boca do Rio, Itapuã, Itinga, Baixinha do São Gonçalo, San Martin, Curuzu, Ribeira, (...)” e agradece a muitos outros bairros e comunidades de Salvador, até finalizar: “a favela inteira, meu amigo, tá tudo(sic) aí!¹”. O carnaval foi “tudo nosso!”.

O discurso de Kannário, personagem da cena² musical do pagode baiano cuja carreira é marcada por polêmicas, buscou aproximá-lo do que ele considera o seu principal público – os moradores das “favelas”, “comunidades”, “guettos”, “invasões”, “bairros populares” e demais localidades de periferia de Salvador³. Além disso, buscou também reforçar a presença e o direito das pessoas moradoras desses bairros de frequentarem os circuitos carnavalescos tradicionais da cidade – que até pouco tempo atrás eram dominados por blocos de cordas e abadás, alguns extremamente elitizados.

Esta pesquisa investigou a cena musical da música popular massiva baiana a partir do gosto musical de crianças e pré-adolescentes moradoras do bairro do Engenho Velho de Brotas, alunos do Espaço cultural Pierre Verger – Instituição do terceiro setor que trabalha com projetos de arte-educação voltados para os moradores do bairro e de Salvador como um todo. Como parti do gosto musical desse grupo de crianças, o pagode baiano acabou se

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1qVrUdGr2N8>

² Sobre o conceito de “cena”, tomo como parâmetro a discussão de Jannoti (2011): “O termo “cena” se popularizou e foi largamente utilizado por jornalistas, nas décadas de 80 e 90, para conceituar as práticas musicais presentes em determinados espaços urbanos e seus desdobramentos sociais, afetivos econômicos e culturais. Geralmente, quando existe certa efervescência na produção musical em determinado local, ela é logo nomeada, ou legitimada, pelo discurso da crítica cultural, que procura delimitar a existência de uma cena em torno de expressões musicais distintas. Em outras palavras, a cena é uma maneira das práticas musicais ocuparem o espaço urbano e ser foco dos processos sociais dos atores envolvidos na produção, consumo e circulação da música nas cidades.”(p.11).

³ Todos esses conceitos de bairros populares de Salvador serão discutidos no capítulo 1, tópico 1.2.

tornando o objeto musical mais importante dessa pesquisa, por ser um gênero⁴ de verdadeira paixão do grupo pesquisado – e Igor Kannário o artista mais querido por eles.

Mas esse não era, inicialmente, o foco principal deste trabalho. Meu anteprojeto de doutorado buscava estudar o gênero musical considerado como “música infantil” – com um foco maior na questão da música popular “massiva”⁵. Em seu primeiro momento esta pesquisa buscou estudar como as crianças se relacionavam com esse repertório voltado quase que exclusivamente para as pessoas em idade escolar. Para isso, foi feito, durante este período e antes da pesquisa de campo, um levantamento histórico (desde os anos 1990 até os dias atuais) dos artistas que se dedicaram a trabalhar com músicas voltadas para esse público específico. Neste levantamento buscamos compreender quais os parâmetros musicais, estilísticos e culturais que definem uma música como sendo pertencente ao gênero de músicas para crianças (comercialmente chamado de gênero infantil).

Neste levantamento, pudemos perceber a grande variedade de artistas e estilos que pertencem ao gênero em questão. Além disso, pudemos perceber também que há trabalhos voltados para todas as faixas etárias da infância – “Galinha pintadinha”, “Patati Patatá” e “Xuxa só para baixinhos”, por exemplo, tem um foco na faixa etária conhecida como primeira infância (de 0 a 7 anos); enquanto que “Pequeno Cidadão”, “Eu e meu guarda chuva” e “capitão Monguinha”, buscam se aproximar da segunda infância (7 a 12 anos)⁶.

Feito este estudo preliminar, faríamos a pesquisa de campo com três grupos de crianças distintos – crianças de uma escola particular de Salvador; crianças de uma escola pública; e crianças do Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV). A escolha desses três grupos foi tomada buscando encontrar realidades bem distintas quanto à relação com arte e música e a forma como este conteúdo é trabalhado para as crianças. Buscava-se, com esse estudo de caso, entender em que o contexto cultural interfere no universo musical e na relação/recepção das músicas populares massivas e tradicionais das crianças envolvidas na pesquisa.

Contudo, com o início da pesquisa de campo no ECPV, comecei a perceber que as crianças participantes desse estudo – durante os três anos de pesquisa, o grupo foi formado

⁴ Segundo Fabbri, gênero musical é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente” (1981, p.52 *Apud* Trotta, 2008, p.2). Ainda segundo Fabbri, gênero seria um conjunto de regras não necessariamente musicais e que estariam relacionadas a uma “comunidade musical”. Importante para este trabalho é entender a diferença entre gênero e estilo – “gênero” é justamente esse conjunto de coisas, tanto musicais quanto extra-musicais, que definem um conjunto de músicas como pertencentes a um mesmo grupo – o gênero do pagode, por exemplo. Já “estilo” é um sub-grupo do gênero, ou seja, diferentes formas de se tocar/viver as músicas do mesmo gênero - Por exemplo, o pagode é um “gênero”, já o “pagofunk” é um estilo de pagode. Sobre isso, ver também Jannotti (2003).

⁵ Os conceitos, definições e aplicações do termo “música massiva” serão aprofundados no capítulo 2, tópico 2.3.

⁶ Discuto essa fase preliminar da minha pesquisa no artigo: “Saiba, todo mundo foi neném”: uma análise do repertório de música popular massiva produzida por/para crianças no Brasil. (LOPES, 2012)

por uma média de 30 crianças em uma faixa etária de 8 a 13 anos aproximadamente – não nutriam nenhum interesse por esse tipo de repertório. Além disso, a maioria simplesmente não conhecia praticamente nenhuma música ou artistas os quais foram identificados pelo levantamento preliminar da pesquisa, ou, quando as conhecia, somente as tradicionais cantigas de roda e de ninar (algumas relacionadas pelos alunos apenas com o trabalho da “Galinha Pintadinho”⁷). Além disso, essas crianças deixaram bem clara a separação que existia entre essas músicas, que ouviam exclusivamente na escola, e as músicas que, de fato, experienciavam na vida cotidiana – em suas casas, na rua, nas festas do bairro.

Durante a pesquisa de campo fui constatando, portanto, a enorme familiaridade desses sujeitos com as músicas voltadas para o público “adulto”, principalmente através dos gêneros do pagode, samba-de-roda e arrocha. Pudemos perceber também que essas músicas eram ressignificadas pelo seu fazer-musical, sendo que a malícia de muitas das canções de pagode não eram percebidas por eles, que encontraram no caráter lúdico presente em muitas das músicas desse gênero musical, o seu verdadeiro “gênero musical infantil”.

Comecei, portanto, a mergulhar no universo musical desses alunos e perceber o quão rico e complexo ele é, indo muito além das questões estritamente musicais. Percebi o quanto as questões de classe, raça, gênero, violência social e pertencimento comunitário são importantes na construção desse universo e o quanto a música popular baiana (em especial o pagode) é forte na construção das identidades individuais e coletivas dos sujeitos retratados nesse estudo.

Além disso, constatei que grande parte da experiência e do aprendizado musical dessas crianças se dá totalmente fora dos muros da escola, o que me fez questionar sobre a real eficácia de se trabalhar em escolas (seja pública ou particular) para atingir o objetivo que almejava – qual seja, o de compreender com mais profundidade o universo musical dos sujeitos dessa pesquisa.

Concluí, então, que trabalhar com escolas talvez me levasse a dispersar a discussão e incluir outros sujeitos/interlocutores na pesquisa, como a escola e sua política pedagógica, os professores e suas práxis pedagógicas e até mesmo os pais. Talvez tudo isso se distanciasse muito do meu objetivo principal e dificultasse nesse entendimento da vida musical dessas crianças. Comecei a me perguntar qual era ou eram, de fato, a realidade musical dessas crianças (em geral atendidas por escolas públicas do bairro onde moram) - seria o que colheria

⁷ Trabalho de animações videoclípticas voltadas para o público infantil, a partir de músicas de roda tradicionais de domínio público. Este trabalho tem como principal plataforma o Youtube - site de compartilhamentos de vídeos pela internet, mas recentemente teve seus DVDs lançados pela gigante e tradicional gravadora SomLivre.

nas escolas ou no contato mais próximo com as crianças e, portanto, fora dela? Será que o pagode, protagonista dessa pesquisa surgiria, com tamanha ênfase demonstrada pelas crianças, se a pesquisa fosse feita na escola?

Diante de tantas dúvidas e constatações iniciais, fui me aproximando cada vez mais dos gêneros musicais de mais apreço para os sujeitos da pesquisa – e do pagode em especial, devido à grande paixão que as crianças nutrem por ele – buscando entender o universo musical/cultural/social dessas crianças e como esses gêneros musicais dialogam e se inserem nesses universos.

Dada a realidade extremamente complexa e a quantidade de questões a serem debatidas e entendidas, decidi por trabalhar exclusivamente com esse grupo de interlocutores, que, apesar de pequeno, considero como sendo extremamente representativo do bairro trabalhado e, para além dele, de grupos de sujeitos semelhantes moradores de outros bairros populares de Salvador⁸. Além disso, dado o tempo de contato com eles – mais de três anos -, acredito ter conseguido um entendimento um pouco aprofundado sobre os mundos musicais deles.

Para essa pesquisa, o conceito de “identidade” – ou conceitos - é extremamente importante. Hall (2006), distingue três concepções para o termo: “Iluminista”, “sociológica” e “pós-moderna”. Segundo ele, o conceito de identidade iluminista “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior”(P.10). Ou seja, a identidade iluminista era baseada apenas na individualidade dos sujeitos.

Já a definição “sociológica”, que segundo Hall, se tornaria a “definição clássica” do termo, afirma que as identidades são construídas socialmente, na interação dos sujeitos com a sociedade. Como ele afirma:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. (HALL, id., Pgs.11/12)

⁸ Em Salvador, chama-se de bairros populares as localidades onde há maior concentração de pessoas das classes mais baixas, também chamadas de periferias, parecidas com o que se chama de favela no Rio de Janeiro e algumas outras cidades brasileiras, apesar de serem realidades bastante distintas. Me aprofundo dessa discussão no capítulo 1.

Essas duas definições refletem a complexa questão da construção das identidades dos sujeitos nas culturas: um constante diálogo das questões individuais – internas, centrais, iluministas -, com as questões coletivas - externas, culturais e sociais. Para essa complexa teia de diálogos, Bourdieu (2007) ressignifica o conceito clássico da sociologia de *habitus*⁹ – Para ele, o *habitus* é o local (não necessariamente físico) cultural onde ocorre uma troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades¹⁰.

Essa construção sociológica de *habitus* de Bourdieu, local onde a cultura é experienciada pelos sujeitos, fica muito latente a partir do conceito das “cenas” musicais – espaços (físicos ou simbólicos) onde sujeitos trocam e compartilham identidades e elementos culturais simbólicos¹¹. Essa troca de identidades e objetos simbólicos é responsável por um sentimento de pertença a um grupo social – no caso dos sujeitos dessa pesquisa, do grupo de amigos pagodeiros do bairro.

Quanto à definição de hall de identidade “pós-moderna”, esta parte justamente desses diálogos das identidades “iluminista” e “sociológica”, mas discute que a construção dessas identidades, nos tempos atuais, é muito volátil – as identidades individuais e sociais, nesse sentido, estão em constante transformação:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados um interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.(...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos

⁹ O autor parte de uma discussão de Panofsky e Chomsky para definir seu conceito – para ele, Panofsky “mostra que a cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares e particularizados: é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares”. Esse *habitus* poderia ser definido, por analogia com a ‘gramática generativa’ de Noam Chomsky, como o sistema dos esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e as ações característicos de uma cultura, e somente esses. (BOURDIEU, 2007, p.349)

¹⁰ Ainda segundo Bourdieu, o *habitus* é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (Bourdieu, 1983, p. 65).

¹¹ Segundo Janotti (2011), “Nas cenas musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas (conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta e através da internet) e 09 a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos. As identidades culturais ligadas ao mundo da música se confirmam nas negociações efetivadas entre afirmações cosmopolitas (conexão com gêneros musicais consumidos em distintos lugares do planeta e socializados através da internet) e a forma como essas mesmas expressões musicais (mesmo em versões locais ou gêneros regionalizados) se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos.”(Pgs.9 /10)

confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Id., ps. 12/13)

Nesse sentido, este trabalho parte do princípio de que os sujeitos dessa pesquisa são sujeitos ativos na construção individual e coletiva das suas múltiplas identidades. Apesar de crianças, os sujeitos dessa pesquisa participam da cena “pagodeira” do bairro onde residem e, portanto, compartilham signos sociais formadores de uma (ou várias) identidade(s) pagodeira(s) soteropolitana(s).¹²

1.1. Sobre como o pesquisador se inseriu nesse universo

É importante destacar a minha trajetória antes de continuar com as explanações sobre como me interessei e me inseri nessa pesquisa. Ao vir de Cuiabá, Mato Grosso, para cursar o bacharelado em composição e regência em Salvador, sempre notei com muito interesse as peculiaridades da cultura baiana e, principalmente, a musicalidade latente presente nas suas ruas, becos, ladeiras, vilas e escadarias. Salvador sempre se mostrou para mim como uma cidade extremamente musical e artística.

Durante as minhas variadas e seguidas mudanças de moradias pelos bairros da cidade, devidas ao fato de não ter família na cidade, morei em muitos bairros populares, como Caixa D’Água, Estrada da Rainha, Nordeste de Amaralina e Engenho velho de Brotas, sempre me chamou atenção justamente essa musicalidade latente em adultos e, principalmente, em crianças, que incluem em suas brincadeiras cotidianas toques e ritmos baianos, executando-os sempre com muito virtuosismo.

Ao mesmo tempo em que fui vivenciando essa musicalidade das ruas, como um olhar de observador *outsider*, via com muito interesse a beleza e complexidade da música popular baiana executada nos largos, praças e bares da cidade, principalmente os gêneros do pagode, do arrocha e do samba-de-roda. Quanto ao pagode, em especial, comecei a compreender que ele é um gênero muito interessante e rico musicalmente, mas que é, ao mesmo tempo, muito estigmatizado devido ao forte apelo erótico de suas letras e dança. Mas, percebo que o pagode baiano, assim como o funk carioca e lambadão cuiabano, são apenas gêneros musicais que refletem a cultura local e brasileira de uma forma geral, haja vista que a lascívia e a ludicidade

¹² Todas essas questões – o bairro, as identidades coletivas, o sentimento de pertencimento a um grupo social - serão discutidos ao longo dessa tese.

erótica estão presentes há muitos séculos na música brasileira em gêneros como o maxixe, o lundu e o próprio samba.

Durante a graduação cheguei a explorar esses gêneros baianos em algumas composições, mas nada de forma sistemática. Apesar de no mestrado ter estudado o siriri e o cururu mato-grossenses¹³, e no meu anteprojeto de doutorado ter previsto estudar o gênero infantil brasileiro, acabei me deparando com o pagode e o samba-de-roda na convivência com os sujeitos dessa pesquisa e o que era apenas um interesse, visto através dos olhos de um *outsider*, passou a ser, enfim, o tema da minha pesquisa e o que, de fato, acredito que fosse o que mais quisesse ter estudado durante todo esse tempo. A paixão dos alunos da oficina, que ministrei no Espaço Cultural como parte do meu trabalho de pesquisa de campo, pelo pagode acabou por me fazer ficar fascinado por ele também e a ter cada vez mais vontade e curiosidade em estudar como esse fenômeno cultural é importante para essas pessoas e, acredito, para a cultura baiana em geral.

1.2. A Oficina de banda musical

Para a realização da pesquisa de campo, foi ministrada a oficina de “formação de banda musical” (realizada entre o segundo semestre de 2011 ao primeiro semestre de 2014, totalizando 6 semestres), onde esses sujeitos participaram de forma ativa na construção do grupo que acabou ficando conhecido como a “banda do Espaço cultural”. Como a maioria dos alunos, até mesmo os bem menores, conseguiam tocar percussão com bastante virtuosismo – um traço bastante peculiar da cultura soteropolitana e facilmente percebido ao se andar pelas ruas de bairros de periferia da cidade – a banda acabou sendo uma banda com formação basicamente percussiva, mas também com vocalistas, *backing vocals* e dançarinos. Esporadicamente, alguns alunos adolescentes se juntavam à banda, executando outros instrumentos como violão, escaleta e contrabaixo elétrico. Contudo, esses adolescentes não chegaram a participar de forma ativa da banda e sua participação se resumiu a alguns poucos ensaios e apresentações.

O objetivo da oficina foi se ajustando no decorrer das atividades e, com o passar do tempo, acabei definindo-o como sendo o de investigar o universo musical dos alunos do grupo para, a partir das suas músicas e bandas favoritas, discutir com eles algumas questões

¹³ Intitulada *O Festival Cururu Siriri e seus impactos: espetacularização e inovação de duas tradições mato-grossenses*. (LOPES, 2011)

latentes nas letras dessas músicas – muitas das quais explicitamente sexistas e\ou violentas. Além disso, buscou-se ressignificar os gêneros musicais do pagode e do samba-de-roda, através da composição coletiva de músicas com letras de outro teor.

Doravante, a oficina buscou também transmitir aos alunos algumas questões relacionadas com a gestão de grupos musicais, como a importância do trabalho coletivo, do comprometimento pessoal, o cuidado com os instrumentos e o respeito à diversidade de opinião. Além, é claro, do desenvolvimento de atividades estritamente musicais, como a composição de canções próprias, construção coletiva de arranjos e formação instrumental.

Apesar de ser um espaço educativo e do autor da pesquisa atuar como um educador, busquei usar a oficina mais como um *locus* de observação do que como um espaço unicamente educativo. Para isso, me baseei em etnografias da “etnomusicologia entre crianças” (MINKS, 2002; EMBERLY, 2003; STEIN, 2007, BLACKING, 2000). Segundo Stein (2007), somente nos últimos anos é que este campo passou a interessar os pesquisadores da área, o que vem gerando várias formas de se repensar os mecanismos teóricos, metodológicos e de reflexão sobre outras formas de relação entre pesquisador/pesquisado. Além disto, segundo a autora:

Seu caráter interdisciplinar dispõe a etnomusicologia entre crianças a dialogar com epistemologias desenvolvidas pela antropologia entre crianças e por investigações psicopedagógicas, em áreas como educação musical, psicologia social e educação (Id. p.53).

A autora define este campo da disciplina como Etnomusicologia “entre crianças”, “destacando o grupo de atores sociais entre os quais as pesquisas se desenvolvem, mesmo que sejam notáveis diferentes qualidades de interação e diferentes graus de participação das crianças nas pesquisas desta área. (STEIN, Id. p.53)”.

Além da etnomusicologia, me baseei também nos estudos de antropologia e sociologia da infância (BELLONI, 2009, 2010; CORSARO, 2005; COHN 2002; dentre outros) os quais buscam estudar o universo das culturas infantis, através de um olhar mais etnográfico e menos educacional, o que contribui em muito para um entendimento social e cultural mais completo desses sujeitos. Uma discussão mais aprofundada sobre as epistemologias desse trabalho será realizada no capítulo 2.

1.3. A pesquisa da cena local

A partir da vivência com as crianças interlocutoras desse estudo, fiz uma compilação das bandas e artistas preferidos delas e realizamos a próxima etapa da pesquisa de campo, na qual ananei e estudamos esses grupos musicais, seus repertórios e o contexto cultural em que estão inseridos. Logo, essa foi a parte da pesquisa onde busquei realizar a parte mais musicológica deste estudo, buscando compreender analiticamente essas músicas.

Nesse sentido, analisei os grupos/artistas preferidos dos alunos: Igor Kannário, A Bronkka, New Hit, Black Style, La Fúria, Edcity, Fantasmão, Harmonia do samba e Psirico. Além destes grupos, a banda Samba Comunidade também mereceu um estudo aprofundado, por ser ao mesmo tempo um grupo de grande predileção dos alunos e a banda mais popular do bairro do Engenho velho de Brotas – local da pesquisa. Muitos dos integrantes dessas bandas estudadas, principalmente os músicos do Samba Comunidade e o cantor do Psirico Márcio Vitor, são vizinhos ou até parentes dos alunos, o que reforça ainda mais a identificação dessas crianças com essas bandas e artistas. Alguns outros grupos e artistas não são do bairro, mas muitos realizam shows com certa frequência no local, como Igor Kannário, um dos maiores ídolos dos sujeitos dessa pesquisa desde muito antes de ter alcançado um grande sucesso na cena musical baiana no carnaval deste ano.

Para essa parte do estudo, baseei-me nas gravações desses grupos em CDs e DVDs, registros de shows ao vivo, além de clipes e vídeos encontrados na internet. Interessante ressaltar que o pagode baiano e as suas bandas não participam, com algumas exceções, do circuito restrito das grandes gravadoras, as *majors*. Nesse sentido, as bandas de pagode também pertencem ao “circuito independente” (também chamado de alternativo) de circulação de bens e de consumo, utilizando das estratégias próprias para esse tipo de mercado musical (HERSCHMAN e KISCHINHEVSKY, 2011) – fabricação própria de cd’s e dvd’s e vendas em shows e comércios populares, disponibilização dos telefones de contatos para shows nos cd’s e nas músicas e disponibilização gratuita de músicas e vídeos na internet - o que não reduz a sua fama local e tampouco infere na circulação, mas, muito pelo contrário, o processo de divulgação boca a boca e via algumas rádios locais, como a Piatã FM, Itapuã FM, Bahia FM, acaba funcionando de maneira muito satisfatória. Além do forte apelo popular e do funcional boca a boca, alguns grupos contam com o prestígio de empresários locais e sua influência nas rádios e TVs, mas o que pude perceber é que o processo de popularidade desses

artistas e grupos segue o caminho inverso do tradicional das “majors” – eles emergem dos seus bairros de origem para, então, se popularizarem pela cidade¹⁴.

Portanto, apesar do “circuito independente” estar mais associado a outros gêneros, como o rock, o heavy metal e a música instrumental, Herschman e Kischinhevsky (2011) afirmam que o que caracteriza esse circuito são justamente as estratégias de mercado acima citadas e não o gênero musical.

Durante esse estudo, pudemos perceber vários estilos diferentes presentes no gênero do pagode, muitos frutos de hibridizações com outros gêneros musicais. Além disso, a temática das letras é outro importante fator de diferenciação desses estilos. Destes estilos, destacamos o *pagode de crítica social* – com letras mais engajadas socialmente e, no caso da banda Fantasmão e do cantor Edcity, hibridismo do pagode com o hip hop, rap e rock; O *pagofunk* - que tem como principal referência o cantor Robysson, que também define esse gênero como pagofunk (hibridismo do pagode com o funk), e tem como principal característica a ostentação de materiais e objetos das classes altas como ouro, joias, dinheiro e bebidas; o *pagode de ousadia* – seria o pagode tradicional lúdico de duplo sentido, que dialoga com o arrocha e o samba-de-roda; O *pagode lúdico* – onde o caráter lúdico é a principal característica, mas sem a presença da malícia; o *pagode romântico* – tocado basicamente pelo grupo Harmonia do samba, com letras românticas e algumas hibridadas com o estilo do sertanejo universitário; e o *pagode gospel* – estilo ainda tímido mas que vem se desenvolvendo nos últimos anos. Uma discussão aprofundada desses estilos será feita no capítulo 3.

1.4. Temas transversais.

Com a definição dos objetivos e da metodologia de pesquisa, muitos temas surgiram à tona ao se estudar o pagode e os gêneros populares urbanos contemporâneos. Destes temas transversais, talvez os mais latentes sejam a sexualidade, presente na grande maioria das músicas do pagode, e a violência, presente nas músicas que tratam da realidade das periferias urbanas de Salvador. Praticamente todos os pagodes mais apreciados pelos alunos têm um desses dois temas como fio condutor.

Sobre a relação da sexualidade e as letras de pagode, destacamos o estudo de Nascimento (2012), o qual debruçou-se sobre esse tema a partir da análise semântica das

¹⁴ Me aprofundarei nessa questão no capítulo 3.

letras de várias bandas da cena pagodeira baiana. Este se torna essencial devido à sua abordagem extremamente respeitosa ao pagodão¹⁵, além de ser um dos únicos e mais relevantes estudos acadêmicos que trata desse gênero musical tão importante para a cultura baiana contemporânea. Na sua dissertação (e posterior livro), o autor trata do pagode baiano a partir das representações de gênero das mulheres pagodeiras e da violência e estigmatização sofridas pelo corpo feminino.

Mas, apesar do tema em sexualidade e gênero, Nascimento vai muito além do simples denunciamento da violência de gênero. Para ele, os estereótipos femininos surgidos no pagode (piriguete, metralhada, toda boa), ao mesmo tempo que “desvalorizam” o corpo feminino, acabam também sendo uma forma de “empoderamento” da mulher sobre seu corpo¹⁶.

Para o autor, portanto, mais importante do que simplesmente julgar e condenar este gênero musical, é preciso entender o que acontece nele, buscando uma investigação mais complexa sobre o fazer musical nele e fora dele. O trabalho de Nascimento pode, portanto, ser considerado muito importante e um pioneiro nos estudos sobre o pagode, mas, em se tratando especificamente da área de etnomusicologia, ainda se torna incipiente, pois o autor dedica seu estudo especificamente para as letras de pagode, não analisando questões musicais. Portanto, pensar o pagode a partir da música e do contexto cultural se faz, nesse momento, extremamente importante.

Além do trabalho de Nascimento, destaco os trabalhos de LIMA (2002), sobre a formação da identidade de jovens timbaleiros e pagodeiros; MATTOS (2012), sobre a corporeidade no pagode; e SILVA LOPES (2013), que trata da banda Fantasmão e do gênero do pagode de protesto.

Outro tema muito caro para a pesquisa e para o universo musical pagodeiro baiano é a violência. Este tema está muito presente quando se quer discutir a realidade das periferias e algumas bandas e artistas, como “Edcity”, “Igor Kannário” e “Fantasmão”, tem este como seu principal tema e seus objetivos são denunciar e retratar os diversos tipos de violências que acontecem nas comunidades – relacionadas ao tráfico de drogas, à perda de entes queridos e abusos das autoridades policiais. Essas questões serão aprofundadas no capítulo 2.

¹⁵ “Pagodão” é uma forma popular de se referir ao pagode baiano, muito comum nos meios e comunidades de Salvador.

¹⁶ Em um dado momento o autor questiona se ser piriguete é um fator de dominação masculina ou de um empoderamento feminino sobre o próprio corpo e sua sexualidade. (p.116).

1.5. Estrutura da Tese

Feitas todas essas considerações iniciais, partimos então para a estrutura da tese. No capítulo 1, será feita uma contextualização do local e dos sujeitos pesquisados – Intitulado como “*O entorno cultural dos meninos – a casa, a rua, o bairro, o espaço cultural*”, Este capítulo está estruturado em duas partes.

A primeira parte contextualiza o bairro do Engenho velho de Brotas – sua história, a relação com a cultura baiana, sua característica sociopolítica. Nela, discuto os conceitos de “favela”, “bairro popular” e “comunidade”, situando o bairro como um local com características de “periferia”, apesar de ser um bairro central.

A segunda parte do capítulo trata do local de pesquisa – O Espaço Cultural Pierre Verger, sua história e a sua atuação como entidade sócio-educativa. Nessa parte, discutimos as questões de ensino formal e informal nos bairros periféricos e analisamos exemplos de trabalhos de ensino de arte e cultura em comunidades de instituições do terceiro setor através de autores relevantes para essa pesquisa – notadamente, etnomusicólogos e antropólogos. Ainda nesse capítulo, faço uma breve descrição da oficina que ministrei como parte do trabalho etnográfico e de seus objetivos.

No segundo capítulo, intitulado “*Epistemologias da pesquisa*”, discuto as questões relacionadas a alguns dos conceitos-chave da tese, como a “infância”, a “adolescência” e as metodologias dos trabalhos etnomusicológicos, antropológicos e sociológicos associados aos sujeitos referidos a essas faixas etárias. Como questão fundamental nessas metodologias, discutimos questões de ética envolvendo pesquisadores, crianças e adolescentes. Neste capítulo, também discuto outras questões de extrema relevância para essa pesquisa, como a discussão sobre gosto musical, gênero, raça, classe e a diferenciação social estigmatizante entre música boa x música ruim e outra importante discussão envolvendo a relação da música com a violência.

O capítulo três trata do pagode baiano e faz um apanhado histórico do gênero, expõe suas variantes estilísticas e analisa a cena do pagode atual. Ainda nesse capítulo, realizo a análise etnomusicológica sobre esse gênero, seus estilos e suas características musicais. A partir dessa primeira discussão, analiso as bandas preferidas dos alunos e as questões musicais/perfomáticas desses grupos. Além do pagode, discuto também o samba-de-roda do grupo samba comunidade e como ele se insere nos mundos musicais dos alunos a partir da vivência da comunidade local.

Já no capítulo 4, abordo a nossa metodologia de trabalho – a práxis pedagógica da oficina “formação de banda musical”, e apresento o trabalho etnográfico, as atividades desenvolvidas, as músicas trabalhadas, além de um aprofundamento do perfil sociocultural dos alunos que participaram da mesma.

2. A CASA, AS RUAS, O BAIRRO, O ESPAÇO CULTURAL - O LUGAR.

“O que não está em nenhum lugar não existe.”
Aristóteles, Física

2.1. O bairro do Engenho Velho de Brotas

A epígrafe acima, dita por Aristóteles, foi retirada de um artigo de Milton Santos (1982) que discute a importância do território para a compreensão do sujeito social. De fato, acredito ser extremamente necessário começar esta tese pelo local onde aconteceu a pesquisa de campo e onde os sujeitos da pesquisa vivem. O espaço, o território ou a localidade são fatores muito importantes nas discussões sobre a cidade, a sociedade e a cultura, principalmente nos dias atuais, onde os processos globalizadores podem induzir-nos a pensar que o espaço não carrega tanta importância para a formação econômica e social¹⁷.

Como espaço onde acontecem as relações humanas, a cidade e seus espaços continuam sendo fundamentais para a(s) identidade(s) que dialogam dentro das sociedades humanas – e, portanto, percebe-se que o conceito antropológico de território como fator fundamental da(s) formação(ões) identitária(s) é ainda de fundamental importância para compreensão das sociedades e das cidades.

Milton Santos (1982) trata da necessidade de atribuir ao espaço (físico, urbano) maior importância dentro da geografia e, por conseguinte, das ciências sociais. Segundo ele:

A localização dos homens, das atividades e das coisas no espaço explica-se tanto pelas necessidades «externas», aquelas do modo de produção «puro», quanto pelas necessidades «internas», representadas essencialmente pela estrutura de todas as procuras e a estrutura das classes(...). (Id., P.4)

¹⁷ Sobre essa ilusão propagada pela globalização, Hissa (2009, p.40) afirma: “Não há lugar, assim como não há território, sem os sujeitos do lugar. Admitiu-se que o processo de globalização hegemônica, mercantil, tal como se desenvolveu sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX, tenderia a produzir nebulosidades a encobrir lugares e, até mesmo, a construir imagens teóricas acerca de uma certa homogeneização espacial e, radicalmente, uma ideia acerca da supressão do espaço e do território e dos conceitos que a eles se referem. Nada disso, entretanto, se produziu.”

Para Santos, portanto, a localização é fundamental tanto para o desenvolvimento econômico e social de uma sociedade, quanto para um entendimento mais aprofundado de suas questões sociais e culturais. Isso porque, ainda segundo ele:

O espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem a atividade dos homens e comandam a prática social. A *praxis*, ingrediente fundamental da transformação da natureza humana, é um dado sócio-econômico, mas é também tributária dos imperativos espaciais. (Id., p.6)

Para completar essa reflexão, Santos cita uma reflexão de Caillois, de 1964, que afirma que “o espaço impõe a cada coisa um conjunto particular de relações porque cada coisa ocupa um dado espaço”. Como lugar onde acontece a *práxis* humana, a localidade não é uma mera “paisagem”, mas sim um agente ativo na construção dessa *práxis*.

A importância da localidade, ou da territorialidade, é vista de maneira mais clara a partir do olhar da resistência política, e nesse sentido, quilombos, favelas, territórios indígenas e terras envolvidas em disputas entre sem-terras e fazendeiros fazem do território uma “arena política” (BRANDÃO, 2009). Mas esses grupos veem o território como muito mais do que um simples local de disputa, como afirma Haesbaert (2009):

Território, sem dúvida, é um conceito político tanto em seu sentido mais acadêmico (enquanto categoria analítica) quanto num sentido mais prático (como instrumento de/para muitas lutas sociais).

(...)

Dessa forma, de fato, o território passa a ser visto a partir de outro “foco”, mais geral e nem por isso menos relevante: os sujeitos que o constroem e que fazem dele uma bandeira e/ou arena (“arena” aqui vista não como palco, mas como constituinte inerente) de luta. Luta esta que não se resume a conquistas de ordem mais estritamente econômico-política mas que, envolvendo também nossa “perda de referência espacial”, como bem lembra Solinís, significa um amplo processo de (re)apropriação simbólica, única forma pela qual nos percebemos, muito mais do que como meros usuários, como responsáveis comprometidos com o (des)ordenamento dos territórios – ambientes de luta e de organização social indispensáveis num mundo que, como sugere este livro, carece de novas utopias que estimulem o engajamento e a transformação sociais. (2009, p.15)

Nesse sentido, mais do que simples lugar de moradia, os espaços são lugares muito importantes para a formação subjetiva e simbólica dos sujeitos que nele habitam. Nesta pesquisa, portanto, entendo que o bairro do Engenho Velho de Brotas é um fator fundamental para a construção das identidades individuais e coletivas dos sujeitos e do grupo de sujeitos

que participaram de sua realização, por ser um local onde a música, e o pagode em especial, desempenham um papel muito central na sua *práxis* cultural.

O Engenho Velho de Brotas é um bairro antigo e tradicional de Salvador, localizado na parte central da cidade, mas que, devido às suas condições sociais pode ser considerado como um bairro de periferia da cidade. Este bairro é um sub-distrito de um bairro maior chamado de Brotas, característica de muitos bairros antigos da cidade, como afirma Lima (2002):

Uma das características marcantes dos bairros mais antigos de Salvador é, no entorno de um núcleo central de povoamento e urbanização, encontrarmos uma infinidade de outros subnúcleos interdependentes. Brotas, por exemplo, é um antigo bairro de classe média que tem esse perfil. Situado num dos mais altos pontos da cidade, cortado por uma avenida principal, a D. João VI, encontramos nas extremidades dessa avenida e em todo seu percurso, transversal a ela, vários subnúcleos tais como Matatu de Brotas, Engenho Velho de Brotas, Acupe de Brotas, Cosme de Farias, Candeal de Brotas (Candeal Grande e Candeal Pequeno), Campinas de Brotas, entre outros. Em todos eles, pobreza, precária urbanização, deficitário sistema de transportes, predominância de economia informal escorrem pelas encostas, combinam e se confundem com uma grande incidência populacional de negros, violência e estigmatização (LIMA, 2002, p. 48).

Nota-se, com essa definição de Brotas descrita por Lima, que este é um bairro com realidades muito contrastantes, coexistindo localidades consideradas como de classe média e até de classe alta - como o Horto Florestal e Candeal de cima – com localidades de classes baixas e até de grande pobreza, como o Candeal pequeno e o Engenho velho de Brotas.

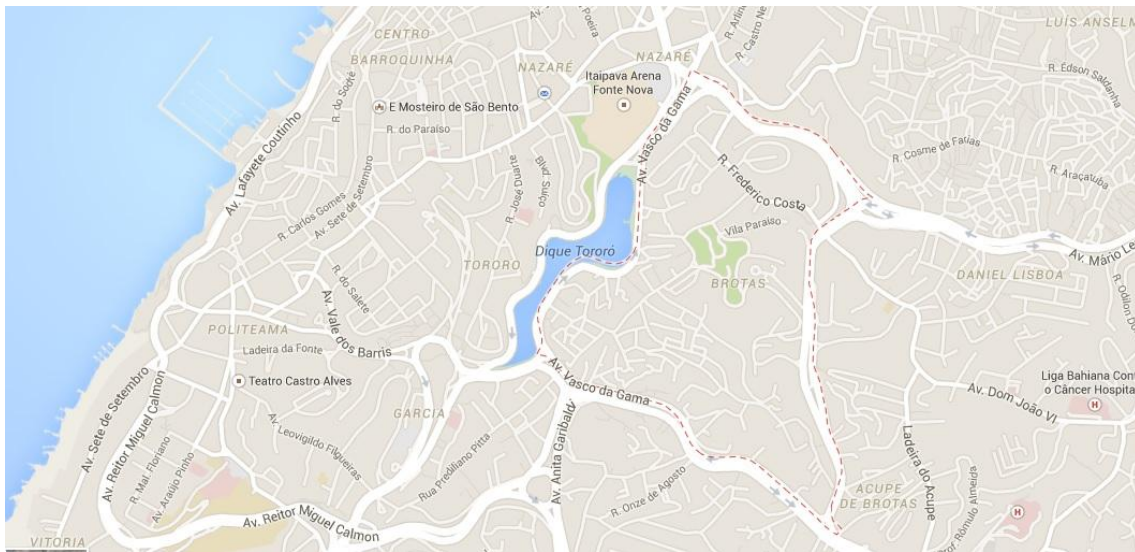
No período de formação da cidade de Salvador, fundada em 1549 por Thomé de Souza, o bairro de Brotas, assim como o bairro da Federação e outros bairros do chamado interior da cidade (ou seja, afastados da orla marítima), era formado, no século XVII, por várias fazendas e engenhos de cana-de-açúcar - daí ter preservado até hoje o nome de Engenho (ANDRADE, 2009, p.18). Atualmente, de acordo com o censo 2010¹⁸ o bairro de Brotas, e seus sub-distritos, são o bairro mais populoso de Salvador, com 70.158 moradores e o terceiro em quantidade de residentes afrodescendentes, com 40.604 habitantes. Já o Engenho velho possui 25.703 habitantes, sendo que a população parda/preta soma 21.771 habitantes, o que corresponde a 84% da população do bairro.

Geograficamente, Brotas fica localizado sobre um conglomerado de morros em uma posição estratégica na região central da cidade de Salvador, próximo do centro comercial, do centro histórico, da região do Iguatemi, além de bairros importantes como Pituba, Rio

¹⁸ Segundo pesquisa do IBGE disponibilizada no site da prefeitura de Salvador. Fonte: <http://www.sim.salvador.ba.gov.br/indicadores/index.php>

Vermelho e região das Sete Portas e liberdade, além de outras zonas importantes da cidade. Já o Engenho Velho de Brotas tem como perímetro as avenidas Vasco da Gama, Bonocô e Ogunjá e o Dique do Tororó. Além disso, como pode-se ver na imagem 1, o bairro é muito próximo do centro e dos bairros centrais da cidade (Campo Grande, Canela, Garcia, Barroquinha, Politeama e Nazaré):

Figura 1: Mapa de Salvador com a localização do Engenho velho de Brotas (delineado em vermelho).



Fonte: Google Maps

Portanto, o bairro de Brotas e seus subdistritos são um bairro que tem uma grande importância histórica, cultural e geográfica para cidade. Logo, o Engenho Velho de Brotas também tem grande importância nessa configuração, pois, como nos relata Amorim (2011):

O Engenho Velho de Brotas é um bairro muito populoso (estima-se 22.000 habitantes) (...)É um bairro que guarda em sua história nuances interessantes: a passagem da família do poeta Castro Alves, a atuação de Juliano Moreira, médico negro oriundo de família humilde e reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho psiquiátrico e na herança cultural agremiações carnavalescas como o afoxé Congos D'África e o Badauê, além de agremiações que existem atualmente como o bloco afro Okambí. (AMORIM, 2011, P.1).

Além disso, estão localizados no bairro a antiga casa onde morou, por alguns poucos anos, o poeta Castro Alves, e onde até pouco tempo atrás funcionou a secretaria municipal de educação - recentemente destruída por um incêndio, ainda não esclarecido, o que levou à

saída definitiva da secretaria do local. No mesmo local, existe o Parque Solar Boa Vista, local que abriga o Cine-Teatro Solar Boa Vista, inaugurado em 1984 e reformado no ano de 2010. O bairro também é notório por ser o local onde o fotógrafo francês Pierre Verger escolheu para morar. No local onde Verger morou hoje existe a Fundação Pierre Verger e o Espaço Cultural Pierre Verger, lugar onde realizei a pesquisa de campo.

Foto 1: Vista aérea do bairro do Engenho Velho.



Fonte: site do jornal A Tarde (atarde.uol.com.br). **Foto:** Edilson Lima

Uma das razões que fez Verger decidir morar no bairro, em 1960, é o fato de ele ser formado por uma população majoritariamente negra, existindo, nesse período, uma forte concentração de casas de candomblé, no bairro e nas proximidades dele. Hoje em dia, a quantidade de casas de culto diminuiu bastante, apesar de ainda haver muitas, mas elas dividem espaço com outros espaços religiosos – as igrejas pentecostais e neopentecostais. A convivência entre esses espaços nem sempre é pacífica na cidade e ocorrem muitos conflitos entre eles, não raro acontecendo invasões de depredação do patrimônio das casas de candomblé por membros de igrejas. No Engenho Velho, não há relatos de depredação das casas de candomblé, mas, no aspecto musical, acontece um verdadeiro duelo de potência sonora entre esses lugares, com igrejas se equipando com sons cada vez mais potentes.

Além do aspecto religioso, o bairro também tem uma grande efervescência musical, sendo muito comum às chamadas festas de largo, onde se toca muito samba-de-roda e pagode. Sobre essa complexa paisagem musical/religiosa/cultural, nos dizem Lühning, Lopes e Diniz (2014):

Andando pelas ruas do Engenho Velho de Brotas, antigo bairro popular com população de maioria negra em Salvador, entrecruzam-se sons e músicas os mais diversos, em carros de som, caixas de som de grande potência expostas do lado de fora das casas, performances de grupos musicais ocasionais ou amadoras em bares, ruas, praças e largos, além de shows de grupos profissionais em espaços destinados a isso, como casas de shows. Desta paisagem sonora extremamente complexa e com altos níveis de decibéis, os gêneros musicais mais executados/expostos são o pagode baiano, os sambas de roda e de quintal, e o arrocha. Além disso, essas músicas e gêneros musicais convivem/competem com sons que vem de espaços religiosos como igrejas católicas e evangélicas e candomblés, fazendo com que a cena musical do bairro se torne ainda mais complexa. (LÜHNING, LOPES e DINIZ, 2014, P.1-2)

Como dito acima, uma das características culturais mais marcantes do bairro é a sua forte musicalidade. No bairro, encontra-se uma grande concentração de músicos/artistas e grupos musicais relevantes para a cena musical pagodeira e sambista soteropolitana, como Márcio Victor e a banda de pagode Psirico, o cantor Magary Lord, e o grupo Samba Comunidade. O bairro conta hoje com alguns estúdios de gravação e, até muito pouco tempo atrás, tinha uma grande casa de show – “a Jaqueira” - localizada no pé da Ladeira da Vila América, onde shows de pagode e arrocha eram muito frequentes. Muitos shows de pagode e arrocha são realizados nas comunidades do “Manguinho” e do “Bariri” – onde tem um campo de futebol muito utilizado pela comunidade -, e cantores famosos da cena do pagode atual, como Igor Kannário e Robyssão, são figuras frequentes nesses shows, além do Samba Comunidade.

É importante o fato de que os sujeitos dessa pesquisa, apesar da pouca idade, vivenciam toda a culturalidade do bairro, andando independentemente pelas suas regiões - essa é uma importante característica desse grupo de crianças. Incontáveis vezes já os encontrei perambulando pelas ruas do bairro, sozinhos, em duplas ou grupos pequenos, sem a presença de pais e/ou adultos que fossem os “responsáveis” por eles. Além disso, eles também frequentam muito as festas de largo e os eventuais shows de pagode e samba no bairro (notadamente os shows realizados no “Manguinho” e no “Bariri”, por serem, em sua maioria,

shows com entrada gratuita), e alguns, como um aluno que tem necessidades especiais, são bastante conhecidos nesses meios.

Além de frequentarem shows e eventos no bairro, eles também ouvem e dançam muita música na rua onde residem, pois quase todas as ruas têm vizinhos que ligam carros de som nessas ruas. Toda essa vivência comunitária era trazida por eles para a oficina de banda de música de uma maneira muito intensa. Pude compreender, no decorrer das aulas, que o pagode e o samba-de-roda, para além de simples músicas massivas e hiperpopulares, são manifestações cruciais na formação das suas identidades culturais devido a essa vivência aprofundada que eles têm do bairro onde moram. Outros gêneros massivos de grande alcance, como o sertanejo, o pagode paulista e o funk, não eram, de fato, populares para esse grupo, justamente pelo fato de não estarem inseridos na sua vivência cultural local.

Outro dado importante é o fato de eles nunca se referirem a eventos culturais que participaram ou presenciaram nas escolas e, inclusive, nenhum deles disse que sequer tivesse aulas de música na escola. No decorrer das aulas da oficina pude perceber isso claramente, pois os alunos não conheciam muitos conceitos musicais considerados básicos e ensinados comumente nas escolas, como timbre, notas musicais, intensidade – conceitos como forte e fraco -, duração e figuras de duração, etc¹⁹.

Devido a todos os fatores acima elencados, o bairro do Engenho Velho é um local de grande efervescência cultural e, portanto, de grande importância para a identidade dos sujeitos dessa pesquisa e, para além deles, para a identidade soteropolitana, principalmente no que tange às manifestações da cultura negra contemporânea. A seguir, me aprofundarei mais nas questões socioculturais do bairro.

2.2. O Engenho Velho nos dias atuais – Bairro popular, favela, invasão, periferia, comunidade?

Como dito acima, o Engenho Velho de Brotas é um bairro pertencente à parte antiga da cidade, que remonta ao final do século XVIII, e possui uma localização central, mas, apesar disso, é um bairro com características de periferia. Em Salvador, o termo “favela” não é muito empregado. Usualmente, os bairros pobres recebem outras nomeações. As duas denominações mais comuns são os termos “invasões”, “bairros populares” e, o mais corrente atualmente pelos moradores destas localidades, o termo “comunidades”. Para os jovens, o

¹⁹ Me aprofundarei nos dados da pesquisa de campo no capítulo 4.

termo “guetto” também é muito utilizado –fazendo uma alusão aos bairros negros norte-americanos.

A divisão entre todos estes termos não é muito clara, e, não raro, ocorrem confusões entre estas definições. Muitas vezes, a distinção entre um termo e outro se dá mais por uma questão de estigmatização do local e dos moradores do que de suas características físicas e sociais. Dentre todos estes termos, o de “invasão” é o que carrega, em Salvador, a maior estigmatização: Invasões são terrenos, públicos ou privados, que foram realmente “invadidos” pelas pessoas, que acabaram construindo suas casas e permanecendo nesses locais por muitos anos, como afirma Salvador:

As primeiras “invasões” surgiram na segunda metade dos anos 1940 como uma solução premente para as demandas habitacionais da população de baixa renda face à impossibilidade financeira de adesão aos sistemas formais ou informais existentes e à rigidez do sistema fundiário de Salvador. Caracterizavam-se – como a rigor até hoje – pela posse coletiva de áreas públicas ou privadas, onde eram levantadas rapidamente construções precárias, com o que se garantia a ocupação da área invadida, depois de apressadamente dividida em lotes. (SALVADOR, 2009, p. 44).

Portanto, as invasões são resultado da falta de espaço e planejamento da cidade para acomodar a sua crescente população. Além disso, as invasões são espaços ocupados à revelia pela sociedade em um tempo relativamente recente (partindo do pressuposto que a cidade de Salvador tem 451 anos). O termo “invasão” é, talvez, o que mais se aproxime do termo “favela”. Em Salvador, a maioria das invasões são localidades que contam com muito pouca estrutura urbanística, sendo formadas por becos, vielas de escadas, ruas pouco pavimentadas e muitas sem acesso a automóveis e ônibus. Estas localidades são as mais carentes urbanisticamente e socialmente.

Importante ressaltar que este termo é carregado de grande estigmatização e os moradores dessas localidades não assumem este termo para se referir ao local de moradia. Além disso, este termo não é empregado pelos órgãos governamentais. Ele é, portanto, empregado apenas por pessoas que não moram nestes lugares e é carregado de muito preconceito. Os moradores destas localidades preferem chamar estes lugares de “comunidade”, “guetto” ou “favela”.

Outra característica das “invasões” é que estas não são, necessariamente, um bairro - Podem ser, apenas, uma localidade, uma rua, uma viela ou um beco. O bairro do Engenho Velho de Brotas, por exemplo, tem muitas localidades que são chamadas de invasão pelos

moradores do bairro, como a localidade do “Bariri”. Justamente por serem as áreas mais carentes dos bairros, as invasões são também as localidades onde o tráfico de drogas e a violência é mais intensa e, não raro, operações policiais, tiroteios e guerras de gangue acontecem nessas localidades.

Porém, muitas localidades estigmatizadas como “invasões”, principalmente as mais antigas, hoje se tornaram bairros, e um dos casos mais notórios é o do populoso Bairro da Paz, hoje considerado oficialmente um bairro da cidade.

Outra forma de ocupação da população menos favorecidas da cidade são os chamados “bairros populares” – locais mais antigos da cidade, já integrados ao espaço da cidade há muitas décadas - ou até séculos em alguns casos -, urbanizadas e contando com coleta de lixo, esgotamento sanitário e pavimentação das ruas. Grande parte desses bairros, e o caso mais notório é o dos bairros do entorno do centro histórico, vem sofrendo, há décadas, profundos processos de depreciação física e social, apesar da sua grande importância histórica.

Estes bairros, muitos dos quais eram de classe alta ou média nos séculos passados, sofreram um longo processo de esvaziamento, resultado de um longo processo de remanejamento populacional – com as populações mais abastadas desses bairros se mudando para outras áreas da cidade. Hoje em dia, em muitos deles, ainda se preservam, em estado de degradação muito avançada, casarões seculares, hoje moradia de muitas famílias que os ocuparam por estarem abandonados há muitas décadas. Não raro, ocorrem incêndios devido a curtos-circuitos elétricos ou desabamentos da estrutura das casas. Alguns exemplos de bairros populares, além do Engenho Velho de Brotas, são a Saúde, o Dois de Julho, o pelourinho e demais bairros do centro histórico.

Importante ressaltar que este termo não carrega tanto estigma quanto o de “invasão”, apesar de também ser estigmatizado pelas classes médias e altas, e os moradores dessas localidades aceitam, utilizam e alguns tem até orgulho em usar esse termo para se referir ao seu local de moradia. Morar em um bairro popular é ser “povão”, ser do “gueto” ou ser “favela”, na fala de alguns moradores.

Já o termo “comunidade” é apenas uma nova maneira com que os moradores destes bairros e localidades se referem ao seu lugar de moradia, visando com isso sofrerem menos preconceito, pois esses lugares são muito estigmatizados socialmente, principalmente as “invasões”. Esse preconceito acontece até mesmo dentro dos próprios bairros populares, geralmente divididos entre a avenida principal, onde passam os ônibus e circula o trânsito e onde também está situado o comércio local, e as “invasões” - vielas e becos transversais a essas avenidas, geralmente locais sem acesso a veículos ou com acesso muito precário. Nesse

contexto, os moradores das avenidas e ruas principais possuem um status social mais elevado do que os moradores das “invasões”.

O termo “comunidade” passou, então, a ser muito empregado pelos moradores dessas localidades, principalmente dos moradores das “invasões”. Além disso, o termo é bastante apropriado por se referir a locais onde o espírito comunitário é bastante acentuado. Nas comunidades, a “sociabilidade” é um fator muito importante. Segundo Jovchelovitch (2013):

A noção de sociabilidade foi introduzida por Simmel (1950) para descrever a forma lúdica da vida social, assim como a alegria e a imaginação que acompanham a experiência do social. Simmel define a sociabilidade como a forma lúdica da sociabilização, ou seja, a experiência prazerosa, alegre e agradável decorrente da interação das pessoas na sociedade. (JOVCHELOVITCH, 2013, p. 30)

Nas comunidades, portanto, a noção de pertencimento e integração a um grupo social é uma experiência realmente importante. E isso se reflete no bem estar geral e até, contraditoriamente, no sentimento de segurança social. Nas sociedades contemporâneas, segundo Bauman (2009), existe hoje um excesso de individualismo, resultado do desenvolvimento acentuado do capitalismo, e da falta de um sentimento de pertencimento comunitário. Isto gerou um absurdo aumento no sentimento de insegurança social e um grande medo coletivo associado ao crime e à violência nas cidades. Ainda segundo Bauman, ao confiar a sua segurança apenas ao estado e não à sociedade em si, os cidadãos tem se tornado cada vez mais inseguros e medrosos²⁰. Para o autor, os locais onde o sentimento de segurança é maior é, contraditoriamente, nos bairros mais pobres, justamente devido à “proteção coletiva” da comunidade.

Obviamente que Bauman fala de um contexto europeu, onde, de fato, a violência e a insegurança social são muito menores do que no contexto brasileiro, mas, como ele afirma, uma comunidade também faz a sua autorregulação e autogestão, pois, segundo ele, “para as pessoas desprovidas de recursos econômicos, culturais ou sociais (de todos os recursos, exceto da capacidade de realizar trabalhos manuais), ‘a proteção só pode ser coletiva’” (2009, p. 9).

²⁰ Sobre isso, afirma Bauman: “Poderíamos dizer que a insegurança moderna, em suas várias manifestações, é caracterizada pelo medo dos crimes e dos criminosos. Suspeitamos dos outros e de suas intenções, nos recusamos a confiar (ou não conseguimos fazê-lo) na constância e na regularidade da solidariedade humana. Castels atribui a culpa por esse estado de coisas ao individualismo moderno. Segundo ele, a sociedade moderna - substituindo as comunidades solidamente unidas e as corporações (que outrora definiam as regras de proteção e controlavam a aplicação dessas regras) pelo dever individual de cuidar de si próprio e de fazer por si mesmo - foi construída sobre a areia movediça da contingência: a insegurança e a idéia de que o perigo está em toda parte são inerentes a essa sociedade.” (2009, p.8).

Outro termo que se aproxima do de “comunidade” é o “ghetto”, muito utilizado por jovens e adolescentes, os quais associam esses locais com os *ghettos* americanos - bairros habitados quase que majoritariamente por negros e onde, justamente, a cultura do hip hop e da música negra em geral é muito forte. O uso deste termo está, portanto, carregado de militância e valorização da identidade e cultura negras.

Além de todos esses termos, geralmente associa-se o Engenho Velho, assim como outros “bairros populares” de Salvador e do Brasil, com o termo “favela”, o qual se refere à realidade de bairros do Rio de Janeiro, devido aos vários pontos em comum entre estes espaços de ocupação social, apesar de que eles tem muitos pontos diferentes. Mas, segundo Lühning (2016), essa associação é profundamente estigmatizante, pois a favela, muito retratada em livros e filmes famosos (como o “Cidade de Deus”, por exemplo), é uma realidade específica carioca. Segundo a autora:

Existe uma visão unilateral geográfica relativa ao assunto, pois, quase todos os estudos, acadêmicos (ou não), abordam favelas cariocas, o que leva as pessoas a fazerem analogias diretas com outros contextos, supostamente comparáveis. Isso tem consequências desastrosas para a definição de políticas públicas seja nas áreas de segurança pública, habitação e saúde, seja nas de educação e cultura. (2016, p.1)

A autora faz uma importante constatação – a maioria dos estudos sobre bairros e localidades onde moram pessoas com renda menos favorecida, são sobre a realidade carioca, e, em alguns casos, paulista. Isso gera distorções e fazem com que outros bairros de classe baixa de outras cidades do país sejam associados a essas realidades. Essa estigmatização acontece não apenas nos meios governamentais, acadêmicos e de classes mais altas, mas os próprios sujeitos moradores dessas localidades também fazem essa associação e muitos pagodes estudados por essa pesquisa definem essas localidades como “favela”, como é o caso da música da banda Samba Comunidade – banda oriunda do Engenho velho de Brotas e muito popular no bairro:

“Sou do Engenho Velho, sou do Calabar
Sou do Garcia, sou do Gantois
Faço meu samba com muita alegria
Bato no peito sou periferia.
(...)
Favela, iá, iá, iá, iá, ia
Favela, iá, iá, iá, iá, iá
(Samba Ah Eh Comunidade- grupo Samba Comunidade)

Ao associar os bairros citados acima, o termo favela é contextualizado, assim como acontece no Rio, como um lugar de resistência cultural, onde seus moradores, em sua maioria negros, afirmam sua identidade.

A resistência está inscrita na origem do termo “favela”: Meirelles (2014, p.40) afirma que ele tem origem na Guerra de Canudos, entre os anos de 1896 e 1897. Na época, militares ex-combatentes ocuparam um morro no Rio de Janeiro esperando pelo prêmio do triunfo da guerra prometido pelo governo. A esta ocupação deram o termo “favela”, devido à lembrança dos militares do local onde enfrentaram Antônio Conselheiro, uma elevação estratégica chamada “Alto da favela”. O local ficou famoso na cidade e o termo passou a designar todas as ocupações sociais semelhantes àquela.

Importante ressaltar que tanto as favelas, como as invasões e os bairros populares são considerados pelo IBGE como “aglomerados subnormais²¹”. Em comum, o fato de serem locais de alta vulnerabilidade social, com total ou quase total falta de infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo, vias de tráfego – e onde, principalmente, se concentra uma grande quantidade de pessoas das classes baixas. Para essa definição, o IBGE considera “aglomerados subnormais” locais onde há:

- a) Ocupação ilegal da terra, ou seja, construção em terrenos de propriedade alheia (pública ou particular) no momento atual ou em período recente (obtenção do título de propriedade do terreno há dez anos ou menos); e
- b) Possuir pelo menos uma das seguintes características:
 - urbanização fora dos padrões vigentes - refletido por vias de circulação estreitas e de alinhamento irregular, lotes de tamanhos e formas desiguais e construções não regularizadas por órgãos públicos;
 - precariedade de serviços públicos essenciais. (IBGE, 2011 a, p.17, 2011 b, p.27)

Segundo Lühning, esse conceito oficial adotado pelo IBGE tem muitos problemas conceituais, a começar pela própria nomenclatura do termo. Considerar que as pessoas moram aglomeradas traz uma carga extremamente negativa para essas localidades. Além de estarem aglomeradas, fazem isso de maneira “subnormal”, ou seja, abaixo da normalidade, o que é algo extremamente vago e, portanto, visto pejorativamente. Segundo a autora, “chego à conclusão de que os quesitos do IBGE são, no mínimo, arbitrários, senão preconceituosos e

²¹ Segundo o IBGE, As favelas são definidas como aglomerados urbanos subnormais, os quais são “conjuntos constituídos por no mínimo 51 unidades habitacionais (barracos, casas, etc.), ocupando – ou tendo ocupado – até período recente, terreno de propriedade alheia (público ou particular); dispostas, em geral, de forma desordenada e densa; e carentes, em sua maioria, de serviços públicos essenciais e privados” (IBGE, 2011).

discriminatórios, sem nenhuma real intenção classificatória, pois eles não estabelecem critérios que sejam aplicados de forma igual a todos” (2016, p. 9).

Expandindo um pouco esses conceitos vagos e básicos listados pelo IBGE, o Observatório das Favelas (BARBOSA, 2009), apesar do foco na realidade carioca, fez uma compilação mais abrangente de características em comum que fazem com que o local seja considerado uma favela no Rio de Janeiro. Muitas dessas características são comuns aos “bairros populares” e às “invasões” baianas:

- Insuficiência histórica de investimentos do Estado e do mercado formal, principalmente o imobiliário, financeiro e de serviços;
- Forte estigmatização sócio-espacial, especialmente inferida por moradores de outras áreas da cidade;
- Edificações predominantemente caracterizadas pela autoconstrução, que não se orientam pelos padrões definidos pelo Estado;
- Apropriação social do território com uso predominantemente para fins de moradia;
- Ocupação marcada pela alta densidade de habitações;
- Indicadores educacionais, econômicos e ambientais abaixo da média do conjunto da cidade;
- Níveis elevados de subemprego e informalidade nas relações de trabalho;
- Taxa de densidade demográfica acima da média do conjunto da cidade;
- Ocupação de sítios urbanos marcados por um alto grau de vulnerabilidade Ambiental;
- Alta concentração de negros (pardos e pretos) e descendentes de indígenas, de acordo com a região brasileira;
- Grau de soberania do Estado inferior à média do conjunto da cidade;
- Alta incidência de situações de violência, sobretudo a letal, acima da média da cidade;
- Relações de vizinhança marcadas por intensa sociabilidade, com forte valorização dos espaços comuns como lugar de convivência. (BARBOSA, 2009, Ps.22/23)

Barbosa afirma ainda que o local não precisa, necessariamente, atender a todos esses requisitos para ser considerado como favela, apenas parte ou grande parte deles. Em um trabalho de importância para o estudo dos “aglomerados subnormais”, Davis (2006), associa essas localidades com os bairros ingleses chamados *slums* e outros tipos de assentamentos pobres ao redor do mundo. Segundo a ONU, favelas, bairros populares, *slums* e equivalentes tem em comum o “Excesso de população, habitações pobres ou informais, acesso inadequado a água potável e esgoto sanitário e insegurança da posse de terra” (2006, p.33). O autor afirma ainda ser essa definição apenas “operacional”, pois leva em conta apenas os aspectos físicos e não inclui as dimensões sociais desses locais.

Ainda segundo Davis, o crescimento desordenado das cidades ao redor do mundo está fazendo com que as favelas, *slums* e seus equivalentes em outros países, estejam crescendo

cada vez mais. Citando estudos da ONU, “Os moradores de favelas constituem espantosos 78,2% da população urbana dos países menos desenvolvidos e o total de um terço da população global.” (Id., p.34). Davis também chega ao “espantoso” número de aproximadamente 200 mil favelas nas cidades ao redor do mundo, cuja população varia de algumas centenas para mais de milhões.

Independente do termo a ser utilizado, o fato é que as localidades onde moram as pessoas menos favorecidas financeiramente carregam uma grande carga de resistência, tanto política, quanto social e cultural. O pagode, nesse sentido, como manifestação cultural oriunda das classes populares, formada em sua imensa maioria por pessoas negras, também faz parte dessa resistência cultural, como uma manifestação artística negra²².

2.3. Pierre Verger e sua relação com o bairro – A casa, a Fundação, o Espaço Cultural.

O Francês Pierre Verger foi um fotógrafo/pesquisador que viajou por uma grande quantidade de países do mundo, fotografando para inúmeras revistas internacionais. Vivendo uma vida burguesa na juventude, a partir dos anos 1930 ele rompe com esse universo e leva, até a sua completa instalação na Bahia, uma vida nômade durante décadas (LÜHNING, 1999).

Após percorrer grande parte do mundo, Verger chega à Bahia no ano de 1946, tendo então se encantado por Salvador e decidido se radicar na Bahia. Em Salvador, morou no centro histórico, nos seus primeiros anos de estadia, até se instalar de forma definitiva no Engenho Velho em 1960. Mas, mesmo tendo instalado sua moradia na Bahia, manteve, por 30 anos, entre 1949 e 1979 constantes viagens entre a Bahia e os países da África Ocidental, onde passou, ao total de suas idas e vindas, 15 anos realizando pesquisas sobre vários assuntos. Devido ao seu trabalho como fotógrafo, antropólogo e pesquisador da cultura baiana, africana e do candomblé, Verger se tornou uma figura icônica para a cultura baiana e até os dias atuais é um dos pesquisadores de maior prestígio na divulgação/afirmação da cultura baiana, ao lado de outros autores e artistas, como Jorge Amado, Carybé, Dorival Caymmi, dentre outros.

Como dito anteriormente, o bairro do Engenho Velho de Brotas tem muitas peculiaridades culturais (há até os dias atuais muita efervescência cultural no bairro, onde existem uma grande quantidade de grupos musicais e culturais), geográficas (é um bairro

²² Entrarei de maneira mais aprofundada nessa questão no capítulo 2.

central, mas com ares de periferia) e religiosas (é um bairro notável pela grande quantidade de terreiros de candomblé, embora não exista nenhuma casa de grande renome na cidade, além de ter, nos últimos anos, crescido vertiginosamente igrejas de vertente neopentecostal) que fazem dele um bairro diferente da maioria dos bairros de Salvador. Estas características, aliadas ao fato de dois amigos de longa data já serem moradores do bairro, fizeram com que Pierre Verger – até então radicado na Bahia, mas sem uma residência própria - decidisse por morar no bairro, no ano de 1960. Como diz ele em uma de suas cartas para o amigo Roger Bastide:

Estou me aburguesando perigosamente: Sou o feliz locatário de uma caixa postal (Nº 1.201), onde suas cartas serão sempre bem-vindas. Deixei a Água Furtada que adorava e onde passei dez anos, e fui para uma pequena casa na Vila América, a meio caminho entre o Dique e o Rio Vermelho ao longo da Vasco da Gama, sobre a qual você escreveu frases emocionantes em “Imagens em preto e branco do nordeste místico”. Estou a meia altura sobre uma paisagem que ainda é um pouco verde, sem muitas casas e palacetes à vista, algumas casas de sopapo cercadas de bananeiras; à noite dorme-se ao som dos atabaques e de tempos em tempos do ranger dos últimos bondes em circulação em direção ao último bairro proletário da cidade. (Carta de Verger para Bastide. Bahia, 8 de Nov. de 1960²³)

Após sua completa instalação no bairro, Verger continuou com os seus trabalhos como fotógrafo, pesquisador, antropólogo, babalaô e mensageiro entre dois mundos – Brasil/África²⁴ – e criou, em 1988, a Fundação que leva o seu nome, com o objetivo de preservar e divulgar o seu acervo de fotos, documentos, livros e correspondências. Verger foi presidente da Fundação até a sua morte, em 1996.

Como morador do bairro, Verger buscou uma integração com a comunidade – notadamente com a comunidade da Vila América – e sua preocupação com a realidade social do bairro foram a inspiração para a construção do Espaço Cultural Pierre Verger, localizado no mesmo terreno onde foi a casa de Verger e que hoje funciona a Fundação Pierre Verger. Sobre a origem do Espaço Cultural, nos diz Angela Lühning:

A idéia inicial surgiu por um lado de mim, que já estava morando no bairro desde 1988, e do outro lado de Fatumbi [Pierre Verger], de certa maneira. Na época do falecimento de Verger, em 1996, o bairro já contava com muitos vizinhos novos, famílias novas, além das casas que cresceram na

²³ Correspondência disponível no Acervo da Fundação Pierre Verger.

²⁴ Seu trabalho como pesquisador dos trânsitos culturais entre esses dois lados do atlântico lhe rendeu o título de doutor em Estudos Africanos (3^o cycle) pela Sorbonne, em Paris, onde defendeu a tese “Flux et reflux de lu traite des esclaves entre le Goye du Bénin et Bahia de Todos os Santos, LI dix-septième un dix-rzeuvième siècle (Paris, Mouton. 1968).

vertical. Essas pessoas não sabiam mais o que era o espaço da Fundação. Então, por volta do ano 2000, e inclusive na época do centenário de Pierre Verger em 2002, nós da equipe da Fundação percebemos que tínhamos que fazer algo para reverter essa situação de desconhecimento [das atividades da Fundação]. Foi o ponto de partida²⁵.

Inicialmente as oficinas de artes ainda eram realizadas no espaço físico da seda da Fundação. A sede física do Espaço Cultural foi construída e inaugurada no ano de 2005, a partir da reforma de uma construção já existente, contígua à sede. Esse espaço foi alugado (e continua sendo até os dias de hoje) e reformado para ser a sede, provisória, do Espaço Cultural. Inicialmente, o Espaço foi mantido com a ajuda de recursos do Ministério da Cultura (MinC), através do programa de criação dos pontos de cultura, na gestão de Gilberto Gil, seguido por outros projetos ligados ao MinC, tais como Ação Griô, Pontinhos de Cultura e vários outros.

Foto 2: Entrada da Ladeira da Vila América, rua onde se localiza o Espaço Cultural.



Fotógrafo: Aaron Lopes (2014)

²⁵Entrevista disponível no site da Fundação Pierre Verger. Disponível em: <http://pierreverger.org/br/espaco-cultural-comunitario/sobre-o-espaco/historico.html>

Foto 3: Ladeira da Vila América vista da entrada do Espaço Cultural, com a Avenida Vasco da Gama ao fundo.



Fotógrafo: Aaron Lopes (2014)

Foto 4: Entrada do Espaço Cultural, na Ladeira da Vila América, próximo ao fim de linha do Engenho Velho de Brotas.



Fotógrafo: Aaron Lopes (2014)

Foto 5: Pátio do Espaço Cultural.



Fotógrafo: Aaron Lopes (2014)

Atualmente com dez anos de existência, o Espaço Cultural continua com seu trabalho da mesma maneira como foi concebido, oferecendo, de forma totalmente gratuita, oficinas de arte e cultura para a comunidade do Engenho Velho de Brotas e para qualquer pessoa interessada que more em Salvador. Ele oferece, por semestre, em torno de 12 cursos, e tem um quadro de 12 professores, atendendo a um público de aproximadamente 200 pessoas, moradoras ou não do bairro, tendo como centro de suas ações o trabalho com e sobre a cultura afro-brasileira, inspirado quando possível na obra e vida de Verger. Esse público é formado por todas as faixas etárias, tendo, nos últimos anos, crescido a presença de alunos adultos e idosos. A imensa maioria dos alunos é morador do bairro, ou das proximidades, e é formada majoritariamente por pessoas da raça negra.

2.4. Etnomusicologia participativa, pesquisa-ação e práticas educacionais em contextos comunitários.

O Espaço Cultural Pierre Verger realiza um trabalho de arte-educação em contextos comunitários, se enquadrando nas atividades do chamado terceiro setor através do trabalho da Fundação Pierre Verger. No Brasil, esse tipo de trabalho tem se tornado cada vez mais

comum, haja visto que em contextos de vulnerabilidade social, os trabalhos de Fundações, associações, ONGs e trabalhos de arte-educação têm se mostrado como atividades que devolvem a autoestima da população através da inclusão social pela arte.

O termo ONG foi utilizado pela primeira vez em 1950, pela Organização das Nações Unidas²⁶, para designar organizações sem fins lucrativos e com autonomia sobre o governo. Estas organizações têm objetivos diferenciados – podendo ter finalidades educativas, sociais, de saúde pública, dentre outros. Em comum, o fato de trabalharem com comunidades carentes ou de risco social de países subdesenvolvidos (CARESIA, 2006).

Segundo Araújo S. *Et alli* (2006) As ONGs começaram a ser fundadas no Brasil a partir da segunda guerra, com foco em áreas carentes, mas foi a partir dos anos 1980 que elas começaram, de fato, a ter um alcance social e político maior no país. Sobre isso, Rezende (2002) afirma que estas começaram a crescer de maneira mais exponencial nessa época como “resposta à situação de exclusão e violência imposta às populações pobres” (p.1).

Sobre o campo de atuação das ONGs, Fundações e associações, Araújo S. *et alli*(*id.*) afirmam que estas tem “focos direcionados a responder de modo mais imediato questões em áreas percebidas como carentes de desempenho ativo ou de investimento do Estado e de outras agências públicas em geral” (P.9). Além disso,

a atuação das ONGs tem sido relacionada a temas de visibilidade como ecologia, pobreza, prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, oportunidades de mobilidade social através da educação e da arte, todos percebidos como alternativas à desintegração social e a formas de sociabilidade violenta. (2006, P.9)

Ainda segundo os autores, um novo “boom” da multiplicação das instituições do terceiro setor se deu a partir dos anos 2002, com a política do então presidente Luis Inácio Lula da Silva, a qual foi vista como “um símbolo de emergência e autorreconhecimento dos movimentos sociais na história recente do país.”(Id). Através do Ministério da Cultura (MinC), nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, a política da formação dos “pontos de cultura” multiplicou essas entidades.

Refletindo sobre o papel das ONGs nas sociedades contemporâneas, Guazina (2011) entende que estas são reflexo da conjuntura neoliberal capitalista:

²⁶ Em inglês, o termo se chama NGO – Non Governmental Organizations.

Em termos da conjuntura do capitalismo atual, é importante considerar que as ONGs e seus projetos, como um meio institucionalizado pelo Estado para a organização e financiamento das ações populares, estão interligadas a um conjunto de estratégias políticaseconômicas-sociais neoliberalizadas. Dentre essas estratégias estão a terceirização dos serviços do Estado, a precarização dos vínculos e condições de trabalho, o baixo investimento em políticas sociais e o direcionamento das ações estatais aos interesses de mercado. (2011, p.7)

Além disso, como afirmou a autora, elas acabam se responsabilizando por políticas que caberiam ao estado essa responsabilidade. As ONGs assumem, portanto, nos dias atuais e desde os anos 1980, grande importância na sociedade brasileira, por serem instituições que suprem a carência do estado em áreas onde os indivíduos correm grande risco social.

Nestes espaços, a etnomusicologia tem se tornado mais presente, através da atuação de etnomusicólogos inspirados pelas ações da etnomusicologia participativa – uma abordagem etnomusicológica que tem como escopo a proposta da pesquisa-ação. Dois dos primeiros autores brasileiros a abordar a pesquisa-ação enquanto metodologia de trabalho foram Brandão (2001) e Thiollent (1986). Este último definiu pesquisa-ação como sendo:

Um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (1986, p.14)

Portanto, segundo Thiollent, a pesquisa-ação exige uma atitude resolutiva por parte do pesquisador, que tem que sair de uma atitude de simples observador, para uma de ator na realidade em que pesquisa. O autor distingue ainda a pesquisa-ação e a pesquisa participativa. Schimidt (2006) também faz essa distinção, a partir das ideias de Thiollent:

Se, por um lado, a pesquisa-ação constitui-se num tipo de pesquisa participante porque, em alguma medida, se serve da observação participante “associada à ação cultural, educacional, organizacional, política ou outra”, por outro, dela se separa quando focaliza “a ação planejada, de uma intervenção com mudanças dentro da situação investigada”, priorizando a participação do pólo pesquisado (...). Este argumento confina a pesquisa participante à esfera da observação participante que, para este autor, tratava de criar e “aperfeiçoar” os dispositivos que facilitassem a inserção do pesquisador no cotidiano habitual dos grupos pesquisados, com a finalidade de “observar fatos, situações e comportamentos que não ocorreriam ou que seriam alterados na presença de estranhos” (SCHIMIDT, 2006, p. 83).

Ambos os autores concordam, contudo, que existe na academia uma confusão entre os termos e é preciso, portanto, analisar cada caso separadamente. A pesquisa-ação e a pesquisa participante são, atualmente, uma abordagem de pesquisa muito importante para os acadêmicos que buscam sair dos muros das universidades e lidar com realidades complexas, buscando de alguma maneira transformá-las. Segundo Schmidt (Id.) a pesquisa-ação surgiu no momento de crise de legitimidade da universidade, frente a realidades nas quais ela não tem domínio.

Uma importante contribuição que a etnomusicologia tem a oferecer para o ensino de música nesses espaços é a compreensão da mesma como fenômeno resultado de sistemas culturais, os quais ela reflete e é refletida. Segundo Queiroz:

Essa perspectiva tem conduzido importantes reflexões no campo da educação musical, levando-nos a compreender que um ensino significativo deve entender esse fenômeno não só como expressão artística, mas, principalmente, como manifestação representativa de sistemas culturais determinantes do que o homem percebe, pensa, gosta, ouve, sente e faz (2005, Pp50).

Esse ponto de vista é compartilhado por Kleber (2006) que pesquisou, em sua tese de doutorado, a prática de educação musical em duas ONGs paulistas – O projeto Villa Lobinhos e a Associação Meninos do Morumbi. Para uma maior compreensão do contexto cultural dos alunos dos dois projetos e do processo pedagógico, Kléber se ancora em três pressupostos teóricos – A música como fator social, tomando como referência os autores Shepherd e Wicke (1994), os quais entendem que a música é uma prática constituída cultural e socialmente e, portanto, descartam o entendimento da música como apenas um artefato cultural. A autora se baseia também na teoria da “práxis cognitiva”, de Eyerman e Jamison (1998). Esse conceito discute as práticas e ideias dos movimentos sociais enquanto *lócus* de produção de conhecimento e identidades, fazendo uma associação entre construção de identidades e movimentos políticos.

Outro pressuposto teórico que a autora se baseia é o conceito de “fato social total”, de Marcel Mauss. Segundo o autor, o fenômeno social deve ser entendido a partir da maior gama possível de variantes, como um “enorme conjunto de fatos muito complexos” (KLEBER, Id. p. 34). Nesse sentido, é preciso se analisar as mais diversas instituições possíveis – religiosas, políticas, morais, econômicas e estéticas.

Essas ideias de analisar o “todo complexo” para entender o “fato específico” se fazem, então, como de fundamental importância. Sobre isso, Blacking (1995) afirma que a

compreensão da música só é possível através da compreensão do seu “contexto cultural total (Blacking, id., p.53). Portanto, segundo o autor, “a tarefa do etnomusicólogo será identificar todos os processos (extramusicais) que são importantes para uma explicação do som musical” (Id., p. 32).²⁷

Partindo então dessas premissas, Queiroz (2006) afirma que no seu processo de ensino/aprendizagem, as ONGs precisam “‘deselitizar’ concepções, espaços, demandas e experiências acerca do ensino musical” visando, com isso, dialogar melhor com as comunidades e ter uma educação mais “abrangente” (id. p.59).

Para o autor, é preciso mudar a forma como a música é ensinada porque “o reconhecimento da diversidade nos fez perceber que não existe uma única música e/ou sistema musical, e que, portanto, não podemos ter uma educação musical restritiva e unilateral” (p. 60). Contudo, para o autor, isso não significa simplesmente inserir músicas populares ou de expressões musicais de tradição oral:

A inserção da música popular, ou de práticas musicais que têm como base expressões musicais de tradição oral, em grande parte das propostas que temos assistido nos sistemas de ensino institucionalizados se dão por processos semelhantes aos de transmissão da música “erudita”. (...) Precisamos evidenciar na educação musical que, de fato, o que importa não é o transplante musical de estruturas desprovidas de significado, mas sim uma verdadeira contextualização das propostas de ensino com músicas diversificadas, em que sejam considerados os valores e as relações mais amplas de cada manifestação, inserindo a prática educativo-musical no universo global das diferenciadas realidades. (QUEIROZ, id., p. 61)

Outra autora que problematiza a educação musical “elitista” é Hikiji (2006), que realizou, em sua tese de doutorado, uma etnografia do ensino musical do Projeto Guri – Ong de São Paulo que ensina música “erudita”²⁸ e instrumentos de orquestra a jovens em situação de risco social. Analisando os objetivos do projeto e a fala de alguns coordenadores do mesmo, além da própria população da localidade, a autora percebe que o projeto carrega

²⁷ Durante muito tempo, a etnomusicologia ficou dividida entre os etnomusicólogos “culturais”, como John Blacking, e os “musicológicos”, como Simha Arom. Nessa divisão, os estudiosos que seguiam a linha de pensamento de Blacking acusavam os que tem a visão de Arom de desconsiderar o contexto cultural em prol apenas da análise musical, enquanto que os que seguiam o pensamento de Arom acusavam os da visão de Blacking de serem apenas antropólogos e esquecer da música em si, o principal foco da etnomusicologia. Pelinsky (1996) escreveu um artigo sobre o embate dessas duas vertentes.

²⁸ Utilizo o termo “erudito” entre aspas por acreditar ser um termo muito inadequado para se referir ao repertório da música de concerto de origem europeia. Além disso, o termo é carregado de preconceito por conceber que somente esse repertório possui “erudição”. Portanto, parto do conceito de que todo e qualquer repertório é produto e produtor de signos e significados e possuem, todos, uma grande “erudição” para a sua plena realização.

muitos “estereótipos da elite e das camadas populares brasileiras sobre a cultura musical nacional” (P.105).

Ao questionar a coordenação do projeto pela opção do ensino da “música erudita”, a autora encontra uma infinidade de respostas que corroboram com essa visão estereotipada:

Na fala da coordenadora geral do Guri a música erudita é associada a uma cultura de elite, amparada em um julgamento econômico (aulas e instrumentos caros), cultural (música clássica inacessível ao pobre), e de *ethos* musical (concentração e responsabilidade associadas ao aprendizado erudito). Na fala escapa ainda um preconceito comum com relação à música – a suposta simplicidade do tambor²⁹. (HIKIJ, 2006, P.105)

Além disso, a coordenação do projeto e seus membros docentes afirmam ainda, em entrevistas à autora, que a música erudita é necessária para “enriquecer” a vivência musical e as experiências culturais dos alunos. A coordenadora acredita ainda que o projeto tem o objetivo de ensinar os alunos a “ouvir música” e “formar um público qualificado” (Id.,P.107).

Portanto, a autora percebe que o projeto ainda guarda um ranço da visão salvacionista da música “erudita”, a qual “enriquece” a experiência musical das comunidades carentes. Porém, a autora percebe, na fala de alguns entrevistados, que na verdade a importância desse projeto para as pessoas que dele participam se dá a partir de outra visão – bem menos “enriquecedora” e bem mais “cotidiana”:

Para os pais, os cursos são, além de uma complementação escolar no sentido pedagógico, uma forma de ocupação do tempo ocioso, uma maneira de evitar que os filhos fiquem na rua, local “perigoso”, onde “se aprende só besteira”. Para os jovens, as atividades extra-escolares são forma de distração, de preenchimento do tempo e de opção à casa. Se a rua é tida como perigosa (sobretudo pelos pais), a casa é sinônimo de ter que ajudar a mãe a lavar roupa, lavar louça, fazer comida. A casa é o local das tarefas domésticas e escolares (lição de casa). Quando questionei alguns jovens sobre o que seria melhor, a música ou a escola, me responderam sem muito pensar que ambos são melhores que ficar em casa. (Id., p.115)

Essa visão da música e do espaço de aprendizagem como um local seguro e de distração também é compartilhada pelos alunos do Espaço Cultural Pierre Verger. Em algumas entrevistas, alunos relataram-me estas mesmas questões – principalmente a questão da segurança. Em certo período, estava havendo uma guerra entre facções de traficantes e a

²⁹ A autora se refere, nesse trecho, sobre uma fala da coordenadora que, ao ser questionada sobre o porquê da opção pelo ensino erudito, disse à pesquisadora: “Para tocar um tambor, é uma coisa mais simples. Para tocar violino exige uma concentração muito maior. Exige postura, responsabilidade, compromisso. Por isso nós fomos para o clássico.”(HIKIJ, Id., p.105)

polícia no bairro. Nessa época, muitos alunos afirmavam ter medo de andar na rua e até de ficar em casa, pois, segundo eles, a polícia estava invadindo as casas a qualquer hora. Logo, eles passavam todas as tardes no Espaço Cultural, mesmo que não tivessem atividades em alguns períodos, porque era o único lugar que se sentiam seguros no bairro, um lugar que acreditavam que não seria invadido nem pela polícia nem pelos traficantes³⁰.

Apesar de todas essas ressalvas, Hikiji reconhece a importância do projeto Guri para os seus alunos, mas essa importância se dá através de outra via que não a do “enriquecimento cultural”. Para a autora, o ensino e a prática da música desperta “multisensorialidades”, através dos sentidos corporais dos estudantes (corpo, tato, audição). Além disso, para a autora, a aula de música é um processo de imersão, um “*locus* de transmissão de valores, de experiências, de imagens que ultrapassam a esfera musical e atingem a vida dos praticantes como um todo”(Id., P.102).

Voltando para o tema da “deselitização” do ensino de música e da prática de ensino/aprendizagem, levando em consideração as trocas culturais entre professores e alunos, Swanwick (2003), no seu livro com título bastante inspirador: *Ensinando música musicalmente*³¹, afirma que a música atua em um “espaço intermediário”, unindo o indivíduo à cultura, onde acontecem as interações sociais e as trocas simbólicas. Para Swanwick, “a interação social conosco e com os outros efetiva-se por meio dos sistemas simbólicos”(p. 41). Pensando nessas questões para os processos educativos, Swanwick afirma:

O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. Nessa conversação, todos nós temos uma “voz” musical e também ouvimos as “vozes” musicais de nossos alunos.(id., p. 46)

Na etnomusicologia, a “deseletização” e as questões de transmissão de conhecimento sempre foi um tema bastante discutido. Como o foco tradicional de pesquisa da área era voltado para as culturas de tradição oral, as maneiras como a música são transmitidas nas outras culturas sempre despertaram muito interesse para a etnomusicologia. Nettle (2005) questiona a forma tecnicista e com o foco excessivo na partitura – maneira mais comum em que a música é transmitida na sociedade ocidental.

³⁰ Relatarei essas questões da pesquisa de campo no capítulo 4.

³¹ O título original em inglês é “Teaching music musically”.

Segundo o autor, é muito importante um ensino mais plural, buscando enriquecer a experiência musical dos alunos através de novos olhares, novas maneiras de ensinar e tocar música. Segundo ele,

Nós queremos que nossos estudantes, acima de tudo, e de todos os níveis, sejam capazes de se localizar no amplo espaço cultural, histórico e musical. A descobrir a incrível diversidade de ideias que há no mundo sobre a música e os sons musicais, o que, me parece, é a atitude mais interessante dos professores para com as crianças, bem como das crianças que existem em todos nós³². (2005, p.403)

Portanto, Nettl acredita que o etnomusicólogo pode contribuir profundamente com a experiência de aprendizagem dos seus alunos através desse olhar para novas práticas de ensino. Nesse momento, buscando um papel de maior protagonismo nos processos de ensino/aprendizagem, a etnomusicologia vem se aproximando cada vez mais da educação musical e tem sido muito importante para uma nova concepção de ensino “deseletizado”.

Além do interesse da etnomusicologia, a educação musical também vem buscando novas formas de ensinar música. Sobre isso, Lühning e Candusso (2014) fazem um importante uma análise das relações entre ensino escolar e atividades em ONGs a partir de um GT coordenado pelas autoras, no ano de 2013 em Salvador. Este GT teve como tema o ensino de música em ONGs e reuniu 20 educadores musicais atuantes nessas ONGs. Na conversa com esses educadores, muitos temas surgiram, entre eles a emergência da “deseletização” do ensino, para que pudesse ocorrer uma relação mais próxima dos educadores com o grupo trabalhado. Como uma das principais atitudes que os educadores tiveram que tomar para se aproximar dos grupos foi a opção pela não utilização da partitura. Como afirmam as autoras:

Em relação ao trabalho com música em si, por muitos foi mencionada a opção pela não utilização de materiais escritos como partituras ou métodos, devido à necessidade de trabalhar de outra forma com os saberes musicais já (pré-)existentes. A oralidade e a capacidade auditiva de memorização dos alunos são bastante fortes, o que obriga os educadores a procurar outras possibilidades de explorar os conteúdos musicais através de habilidades múltiplas incluindo o corpo, aspectos cênicos e a criatividade. (LÜHNING e CANDUSSO, 2014, P.2)

Além disso, os educadores também relataram a necessidade de ter que buscar meios de se aproximar dos alunos fora da sala de aula, para melhor conhecê-los. Portanto, nos trabalhos

³² We want our students, above all, at all levels, to be able to locate themselves In a wide cultural, historical, and musical space. To Marvel at the incredible diversity of the world’s ideas about music, and of the world,s musical sounds, that, it seems to me, is a worthwhile attitude for teachers of children, and of the child in evereyone.

com ONGs a compreensão da realidade social dos educandos é de fundamental importância para conhecer melhor os sujeitos que o educador irá desenvolver o seu trabalho. Mas, como afirmam as autoras, esse tipo de interação entre professor/alunos é uma atitude nova dentro da educação musical, mas que vem sendo encarada pelos alunos de licenciatura e seus orientadores, como algo cada vez mais necessário. Nesse contexto, como área que busca compreender o “todo complexo” para melhor entender o “fato específico, a etnomusicologia tem muito a oferecer à educação musical:

Temos observado na nossa experiência formativa na universidade o advento das práticas educativas no terceiro setor e a rápida inserção de formando nesse universo, oferecendo às pessoas não somente um meio de sustento, mas também proporcionando um nível de discussão e de mobilização que as “carreiras” tradicionais de professor de música particular ou concursado até então não ofereciam. Essa constatação aponta para uma questão mais profunda: a real e urgente necessidade de rever os conceitos de música a serem discutidos e aplicados no contexto da formação e do ensino de música/ artes. Pois, só através da ação conjunta entre a redefinição do conceito de música, a partir de um intenso diálogo com a etnomusicologia, como propõe Campbell (2003), com expressões musicais que dialogam como público envolvido nas ações do terceiro setor e nas escolas públicas, e uma discussão crítica sobre procedimentos e métodos específicos e apropriados para o contexto brasileiro, é possível construir novas propostas para a educação musical brasileira. (Id., P.7)

Surgida, portanto, como uma maneira do etnomusicólogo ter um papel mais ativo e ético frente aos grupos pesquisados, a atuação do etnomusicólogo através da etnomusicologia participativa pode ser feita, além desse intercâmbio com a educação musical, a partir de várias frentes: pesquisas participativas podem gerar CDs, festivais de música, apresentações musicais, arquivos sonoros, publicações para diversos públicos, entre outros “produtos” (Davis, 1992).

Devido ao fato de os etnomusicólogos brasileiros estarem fisicamente mais próximos dos grupos pesquisados – a etnomusicologia brasileira tem como tradição o estudo da cultura do próprio país –, os etnomusicólogos começaram a ser acionados pelos grupos pesquisados em prol de melhorias para a sua realidade (TYGEL e NOGUEIRA, 2008), tanto em questões musicais e culturais, como a ajuda na confecção de produtos, quanto em questões de melhorias físicas e sociais das localidades e do grupo social, graças ao maior *poder social* dos pesquisadores.

Apesar da etnomusicologia participativa estar crescendo no país, a etnomusicologia participativa voltada para o ensino de música nas ONGs e nos trabalhos em comunidades ainda é pouco abordada na academia. Um dos fatores para isso, segundo Cambria (2004),

talvez seja o fato de que “A atuação da Etnomusicologia Aplicada (...) é muito freqüentemente considerada como paralela à da pesquisa em si, como uma resposta concreta ao imperativo ético de se dar um retorno aos grupos ‘pesquisados’”. Logo, “justamente por ela ter privilegiado a “ação prática”, é que os projetos que nela são desenvolvidos raramente resultam em trabalhos acadêmicos, sendo seus “produtos” mais comuns gravações, concertos, festivais e mostras” (id, p. 2/3).

Um exemplo de trabalho da etnomusicologia participativa no ensino é o trabalho do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, na comunidade da maré. Esse projeto, feito pelo LE/UFRJ em parceria com a ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e coordenado pelo professor Dr. Samuel Araújo, teve como objetivo realizar um mapeamento das práticas musicais da localidade. Segundo SILVA (2007), o projeto buscou, através da história oral, fazer um “arquivo audio-visual da musica mareense” como forma de registro de suas memórias musicais.

Para isso, foi formado um grupo de pesquisa envolvendo jovens moradores na comunidade e alunos da graduação chamado “Musicultura”. Para a formação do arquivo foram realizadas entrevistas com músicos e moradores envolvidos com a memória musical do bairro, além de registros em áudio e filmes de música e eventos musicais.

Além disso, como parte do trabalho do grupo de pesquisa, muitos artigos foram escritos e publicados em anais de eventos e revistas de etnomusicologia, o que fez do trabalho uma espécie de “iniciação científica em etnomusicologia” dos jovens e graduandos envolvidos³³.

Outro trabalho em que a etnomusicologia participativa se faz presente é o do LEAA (Laboratório de etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual), parte integrante da Associação de Pesquisa em Cultura Popular e Música Tradicional do Recôncavo, localizada em Cachoeira, Bahia. Primeiramente, o laboratório surgiu como um projeto de extensão da UFRB e, posteriormente, se transformou em uma ONG “que busca, por meio de parcerias institucionais idôneas, manter e gerir projetos coletivos que garantam sustentabilidade, autonomia e desenvolvimento contínuo para futuras gerações de multiplicadores de conhecimento”(MARQUES, 2008, P.132).

Segundo Marques (Id.), o laboratório tem como objetivos “a formação de pesquisadores, técnicos e educadores entre jovens e adolescentes da comunidade de Cachoeira”. Para isso, o projeto trabalha “com pesquisa sobre a música e a cultura do

³³ Dentre estes, destaque: ARAÚJO *Et alli* (2006) e (2006a); SILVA(2007); CAMBRIA (2004), dentre outros.

Recôncavo, a introdução de membros da comunidade às práticas de pesquisa e documentação etnográfica e audiovisual e o incentivo à formação de lideranças comunitárias capazes de atuar politicamente pela salvaguarda de bens culturais” (Id.).

Desde sua fundação, em 2001, o LEAA tem tido um amplo leque de atuação nas cidades de Cachoeira e São Félix – desde a oferta de cursos gratuitos para a comunidade, à documentação de manifestações culturais e entrevistas com mestres populares, até a formação de jovens pesquisadores para atuar em projetos de pesquisa documental.

Como já dito acima, o Espaço Cultural Pierre Verger também é um outro exemplo de trabalho onde a etnomusicologia participativa tem atuado, mas, diferente do foco em pesquisa e registro dos trabalhos da Maré e de Cachoeira, o ECPV³⁴ busca uma aproximação do contexto cultural do Engenho Velho de Brotas e dos alunos moradores do bairro. Bairro de grande maioria negra, o ECPV busca, muito em função da visão etnomusicológica da sua coordenação, valorizar a música e as artes negras através das suas oficinas. Além disso, como no caso da minha pesquisa, incentiva a busca por aproximações da realidade cultural dos alunos – e no meu caso específico, através do respeito pela vivência musical dos alunos e do seu gosto musical.

Apesar de serem muito importantes, como são os exemplos dos trabalhos do Espaço Cultural Pierre Verger, da comunidade da Maré e da cidade de Cachoeira, ações de etnomusicologia participativa ainda são escassos no Brasil. A etnomusicologia participativa, portanto, é uma atividade que ainda tem muita área para crescer, tanto dentro quanto fora da academia, e a atuação do etnomusicólogo e o debate que a disciplina faz sobre o processo de transmissão musical e os métodos de ensino/aprendizagem podem enriquecer muito as práxis pedagógicas dos professores de música. Além disso, a prática de investigações e manutenções de memórias, entrevistas, apoio a projetos e gravações de CDs e DVDs de comunidades, artistas e locais de práticas culturais são de extrema importância para a valorização da cultura e dos produtores de cultura destas localidades.

Após essa incursão no local onde essa pesquisa se realizou e em suas questões transversais, parto agora para uma discussão mais aprofundada dos referenciais teóricos e das epistemologias que foram importantes para a construção deste trabalho.

³⁴ Sigla referente ao nome do Espaço Cultural Pierre Verger, local desse estudo.

3. EPISTEMOLOGIAS DA PESQUISA E TEMAS TRANSVERSAIS.

“No sentido de descobrir o que é a música e quão musical é o homem, nós precisamos perguntar quem ouve e quem toca e canta em uma dada sociedade, e porquê.”
John Blacking, *How musical is man?*

Para compreender o fenômeno musical em uma sociedade, Blacking (2000) afirma que não há como ter um entendimento completo dele sem que não se analise as questões culturais que o envolvem. Nesse sentido, não basta simplesmente estudar apenas as suas questões estritamente musicais. Para um conhecimento mais amplo, é muito importante conhecer os sujeitos que vivenciam esse fenômeno e o contexto cultural que os envolvem. Partindo disso, esse capítulo tem a pretensão de conhecer o ser social e cultural que toca e canta o pagode, como Blacking questiona, e porquê ele toca e canta.

Assim, Neste capítulo intitulado “Epistemologias da pesquisa e temas transversais”, discuto alguns conceitos fundamentais nessa busca por conhecer melhor os sujeitos dessa pesquisa. Primeiramente, se faz necessário um entendimento geracional desses sujeitos, os quais pertencem a um grupo social denominado como infância. Para entender melhor o que é a infância e como esses sujeitos são vistos pelos estudos acadêmicos e pela sociedade, me baseio nos estudos históricos sobre infância (ARIÉS, 1978; DEL PRIORE, 2004; KRAMER, 2000; KRAMER e LEITE, 1996; CORSARO, 2011). Além destes, aprofundo-me na metodologia da pesquisa, inspirada pela “etnomusicologia entre crianças” (MINKS, 2002; EMBERLY, 2003) e pelas linhas de pesquisa em antropologia e sociologia da infância (COHN, 2005; SILVA E NUNES, 2002; JAMES E PROUT, 1997; BELLONI, 2009).

Outra discussão muito importante é a relação da música com a violência, muito latente tanto com relação ao grupo pesquisado, quanto em relação ao gênero musical do pagode – que tem uma vertente estilística definida nesse trabalho como “pagode de crítica social” que tem uma relação intrínseca com questões sociais ligadas à violência.

Tomando como referência a discussão de Frith (2005), abordo nesse capítulo também a dicotomia música boa/música ruim e os preconceitos e generalizações enraizadas socialmente nessa dialética. Nesse binômio, discuto como essa divisão é limitada e não tem relação direta com a “qualidade” e a “complexidade” das músicas em si, sendo muito mais um julgamento estético e subjetivo que de fato, uma questão qualitativa.

Para concluir, se faz também de fundamental importância uma discussão sobre gênero e sexualidade – tomando como referência os estudos de gênero e feminismo de Scott (1990), Haraway (1988), Butler (1999); masculinidade (PINHO, 2005; CONNELL, 2013); e relações de gênero e sexualidade no pagode (NASCIMENTO, 2010; LEME, 2003). Esses temas são pontos cruciais para um entendimento mais complexo dessa manifestação cultural e musical.

3.1. Infância – Questões epistemológicas

A partir dos estudos de autores como Aries (1978), Del Priore (2004) e Corsaro (2011), entende-se infância como um conceito socialmente construído, apesar de também estar diretamente relacionada com a ideia das etapas de desenvolvimento físico e mental dos indivíduos. O fato é que o fator geracional e a forma como a infância é encarada nas sociedades variam conforme o momento histórico e a sociedade em questão. Segundo Kramer (1996), até os anos 1970, a infância era estudada nos meios científicos apenas com o olhar do desenvolvimento psicológico e cognitivo. Nesse momento, surge então o primeiro trabalho que começou a estudar a “história da infância” (ARIÈS, 1978), ou seja, a forma com que a infância foi sendo encarada na sociedade europeia ocidental, desde a idade média.

Ariès, no seu livro “História Social da Criança e da Família” (1978), inaugura, então, uma nova forma de encarar e entender a infância, com um olhar histórico e sociológico. O autor faz em sua obra uma análise da forma como as crianças são vistas e tratadas nas sociedades ocidentais, desde a idade média - Passando de meros “adultos em miniatura”, com as mesmas responsabilidades, como trabalhar e ajudar no sustento da família³⁵, até, serem vistos como seres que deveriam ser “paporicados” (séc.XVI) e, tempos mais tarde, “moralizados” (sentimento este que surgiu depois do séc. XVI, em oposição à “paporicação”³⁶). Sobre essa mudança na forma como as crianças eram tratadas na sociedade, afirma Kramer:

³⁵ “Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes. (ARIÈS, 1978, p.155).”

³⁶ Segundo Corsaro (2011) “O sentimento de moralização (do século XVI ao século XVIII) foi, em grande parte, uma reação negativa à paporicação, mais especificamente dos escolásticos e moralistas da época. O ensaísta francês Montaigne escreveu: ‘Não posso conceber essa paixão que faz com que as pessoas beijem as crianças recém-nascidas, que não tem ainda nem movimento na alma, nem forma reconhecível no corpo pela qual se possam tornar amáveis’(...)Essa atitude foi assimilada e ampliada por outros moralistas, que enfatizavam que a infância é um período de imaturidade e que as crianças devem ser treinadas e disciplinadas.”(P.78).

A ideia de infância não existiu sempre e da mesma maneira. Ao contrário, ela aparece com a sociedade capitalista, urbano-industrial, na medida em que mudam a inserção e o papel social da criança na comunidade. Se, na sociedade feudal, a criança exercia um papel produtivo direto ("de adulto") assim que ultrapassava o período de alta mortalidade, na sociedade burguesa ela passa a ser alguém que precisa ser cuidada, escolarizada e preparada para uma atuação futura. Este conceito de infância é, pois, determinado historicamente pela modificação nas formas de organização da sociedade (KRAMER, 1982, p.18)

No sentido da “moralização” foi sendo também construída a ideia da dependência da criança pelo adulto, devido ao fato dela ter de ser “moralizada” e “conscientizada” a partir de lentes cristãs (se conscientizando dos pecados humanos) e preparada para a vida adulta. Nesse sentido, as crianças eram vistas apenas como seres receptores de conteúdo e totalmente desprovidos de consciência e cultura (ARIÈS, Id.; CORSARO, 2011).

É fundamental a compreensão de que a teoria de ARIÈS se refere a um contexto social muito específico – o europeu. Além disso, seus métodos de pesquisa e de exposição (baseado em pinturas dos séculos estudados, mas sem expor essas obras) foram muito combatidos por diversos autores, em outros estudos (CORSARO, 2011; POLLOCK, 1983; e KRAMER 1996).³⁷ Porém, a importância deste autor se dá devido ao seu pioneirismo e à busca por novas maneiras de estudar esse grupo social³⁸.

Mesmo que alguns pontos de sua argumentação possam ser encontrados com certa facilidade na sociedade brasileira, ainda nos tempos atuais – principalmente a visão da “moralização”. Contudo, segundo KRAMER (1996), “já sabíamos, no final dos anos 70, que essas descobertas não poderiam ser mecanicamente transpostas para a realidade brasileira, dada a diversidade de aspectos sociais, culturais e políticos que interferiam na nossa formação”(P.20).

Nesse sentido, a coletânea organizada por Del Priore (2004) é de grande relevância, por tentar compreender a realidade social e cultural de vários grupos de crianças, também a partir de uma visão histórica. Ao buscar retratar as realidades históricas de grupos de crianças negras, escravas ou filhas de escravos, crianças carentes, trabalhadoras, abandonadas e órfãs,

³⁷ Em oposição aos métodos de pesquisa de Ariès, surgiram autores propondo novos métodos para a investigação histórica sobre a infância, como (Westy e Petrick, 1992; Fass, 2003; Levi e Schmitt, 1977). Essa tendência foi autodenominada como Nova História da Infância.

³⁸ “Embora alguns pesquisadores tenham encontrado problemas com a ambiguidade e as generalizações de seu trabalho, Ariès gerou um grande interesse pela história da infância, principalmente, talvez, em razão de suas ousadas interpretações e conclusões. Seu reconhecimento da contradição em negar a liberdade às crianças, em nome de sua própria proteção e da educação moral, está diretamente relacionada à concepção contemporânea das ‘crianças com problemas sociais’”(CORSARO, 2011, P.78)

marginalizadas e imigrantes, a autora e seus colaboradores buscam por alteridades muito importantes e até então invisibilizadas na sociedade brasileira.

Outra alteridade muito importante e pouco pesquisada e debatida são as infâncias de crianças indígenas. Nesse sentido, alguns trabalhos em antropologia vêm mostrando a importância da compreensão da maneira como as crianças de muitas etnias indígenas brasileiras vivem e são tratadas nas suas comunidades. Destes, destaca-se o trabalho de Cohn (2005) que estudou as crianças da etnia Kayapó-Xikrin, no Xingu. Além de Cohn, a coletânea organizada por Silva e Nunes (2002) sobre crianças indígenas, também é de grande relevância para a área no Brasil³⁹.

Sobre o interesse da antropologia pela infância, Silva e Nunes (2002) e Buss-Simão (2009), afirmam que, assim como aconteceu com a história e a sociologia, ela também demorou a se interessar pelo estudo da infância. A partir do final da década de 1920, começam a surgir alguns antropólogos que se interessam por esse grupo social e surgem a “escola de cultura e personalidade” e a “escola sobre a socialização”. Sobre isso, nos diz Buss-Simão(...):

A escola de Cultura e Personalidade procurava, em seus estudos, compreender como a cultura influenciava na constituição das crianças. Para essa escola existem padrões de cultura que moldam o corpo e a personalidade. Nesse sentido, seus estudos e pesquisas buscavam sempre verificar e comprovar essas concepções. (P.2)

Desta escola, de origem americana, destaca-se a antropóloga Margareth Mead que, em inúmeros trabalhos (1928, 1931, 1942, 1951), procurou entender o que era ser criança/adolescente em outras realidades culturais, comparando-as com a sociedade americana. Porém, segundo Cohn (2005), essa escola, apesar de importante para a área, ainda via a criança como um ser limitado e encarava a infância e a adolescência como apenas uma fase de formação do “adulto ideal” e a criança era vista como um ser “imaturo, incompleto e inacabado”. Já a “escola sobre a socialização”, de origem britânica, de visão estrutural-funcionalista, baseada em Radcliff-Brown, teve uma visão mais psicológica e via as crianças como “meros receptáculos de cultura”.

³⁹ Nunes (2002), em artigo publicado nesse livro, faz uma importante revisão bibliográfica de alguns importantes trabalhos antropológicos que, de alguma forma, abordam as infâncias indígenas, em muitas etnias diferentes. Nos trabalhos citados pela autora, nem sempre as crianças eram os sujeitos principais das pesquisas. A maioria dos trabalhos trata das crianças de maneira rápida e superficial, “por vezes concentradas em algum capítulo específico, ou então absolutamente espalhadas pelo texto(P.238)”. A autora constata “uma ausência de estudos sistemáticos sobre a infância, principalmente no que se refere às pequenas sociedades”(Id.).

Segundo as autoras (COHN, 2005; SILVA E NUNES, 2002; BUSS-SIMÃO, 2009), foi somente a partir dos anos 1960 que surgiu uma “nova” antropologia da infância, e a maior influência para essa mudança da área foi o estudo de Philippe Ariès – podemos considerá-lo, portanto, como um verdadeiro divisor de águas para o estudo da infância nas ciências humanas⁴⁰.

Nesse sentido, a antropologia sentiu “a necessidade de se ultrapassar a visão comum de que a criança nada mais é do que receptáculo dos ensinamentos que lhe são passados pelos adultos” (SILVA E NUNES, ID., P.13).

Com o crescimento do interesse da antropologia pela infância, algumas questões passaram a ser fundamentais, principalmente a separação da disciplina dos (até então obrigatórios) estudos da psicologia cognitiva de Piaget e Vygotski. Segundo Silva e Nunes (Id.), as teorias evolucionistas e funcionalistas:

Baseadas num pressuposto de crescimento natural e em etapas, da simplicidade para a complexidade, do irracional para o racional, servia perfeitamente a um modelo de racionalidade adulta que, de tão confortável para os adultos, obviamente não dava margem para se explorarem alternativas” (P.19).

Nesse sentido, a busca por “universalidades” da psicologia não abria espaços para outras formas de desenvolvimento cognitivo, algo que também é influenciado pela cultura em que vivem as crianças. Portanto, a antropologia precisava construir sua própria metodologia para o estudo desse grupo social, se afastando das teorias cognitivas. Essa nova metodologia iria se desenvolver a partir de seis paradigmas, baseados nos estudos de James e Prout (1990):

1. Infância como construção social – “a infância, por oposição à imaturidade biológica, não é nem uma característica natural nem universal dos grupos humanos, mas aparece como um componente específico estrutural e cultural das várias sociedades”(JAMES e PROUT, 1990 *apud* SILVA e NUNES, 2011, P.18)
2. Infância como grupo social, assim como gênero, raça e classe.
3. As relações sociais e a cultura das crianças são independentes dos adultos.

⁴⁰ Segundo as autoras, “o trabalho deste historiador acabou por tornar-se uma referência recorrente nas questões da infância, desde os domínios da assistência social aos da sociologia, passando pelos de natureza jurídica, condensando argumentos que estiveram na base de algumas mudanças de atitude social e política que, essencialmente, tiveram lugar na Europa.”(SILVA E NUNES, 2011, P.12)

4. As crianças são seres ativos na construção de sua própria vida social – “as crianças não são apenas sujeitos passivos de estrutura e processos sociais (Id.)”
5. A etnografia como método de investigação – “Permite à criança participação e voz mais direta na produção de dados sociológicos do que normalmente é possível por meio das pesquisas experimentais”(Id.).
6. Importância da “reconstrução da infância na sociedade”, a partir de uma dupla hermenêutica entre a antropologia e a sociologia da infância.

Portanto, a partir desses seis paradigmas, a antropologia começou a compreender a infância como cultura, ou seja, como um grupo social produtor de cultura, pleno de signos e práticas próprios. Além disso, a antropologia passou a entender este grupo social como um grupo minoritário, e, assim como outros grupos minoritários, as crianças necessitam “ter voz”, deixando de ser um grupo “silenciado” e “invisível”.

Portanto, estudar a infância e as crianças a partir dessas novas visões vindas da antropologia, sociologia e história é um grande e novo desafio para a pesquisa, pois as abordagens metodológicas tem que sair dos vícios de encarar as crianças como “adultos em miniatura”, ou apenas como “seres em desenvolvimento” e, portanto, meros “receptáculos de cultura e conteúdo”. É preciso entender que as crianças também são produtoras de cultura e constroem e ressignificam os signos e práticas culturais a partir de suas práticas⁴¹.

Além disso, estudar as crianças e a infância, principalmente as urbanas, do século XX, traz novos desafios, como afirma Belloni (2009):” As transformações relativas à infância estão entre as mais significativas mudanças socioculturais ocorridas ao final do século XX: mudaram os valores, as representações e os papéis atribuídos às crianças nas sociedades ocidentais”(P.VIII).

Nesse sentido, a autora percebe que as crianças do contexto atual tem novos meios e estímulos culturais, propiciados pelos sistemas de mídias. Além disso, a autora acredita que hoje em dia está havendo uma supervalorização da infância, processo, acredito eu, semelhante ao que aconteceu no séc. XVI com a “paparicação”. Sobre isso, Belloni (Id) afirma que “essa valorização inédita de um grupo social antes dominado e dependente provoca debates e polêmicas, exigindo uma reflexão nova e inovadora nas ciências sociais e na educação, no

⁴¹ Belloni (2009) afirma que, apesar de no cenário internacional da sociologia e da antropologia os estudos sobre a infância estarem bastante avançados, no Brasil, “essa importância da infância como objeto de estudo (é bastante desenvolvida), no Brasil, nos campos da educação e do serviço social, mas ainda muito pouco nos campos acadêmicos estabelecidos da sociologia e da antropologia”(P.127).

sentido de melhor compreender a infância hoje e as implicações dessas mudanças para os processos de socialização das novas gerações” (P.VIII).

Muito ainda pode ser dito sobre o conceito de infância e suas abordagens nas áreas da antropologia e sociologia, e existem muitos autores importantes dessas áreas, como Sarmiento e Pinto (1994), Qvortrup (1997), Corsaro (2011), dentre outros. Porém, esse estudo não tem a pretensão de se alongar na discussão sobre a infância, mas tomá-la como uma importante referência para o diálogo a que se propõe, qual seja o da etnomusicologia e a criança. Para a metodologia da minha pesquisa, parto do paradigma de pesquisar crianças a partir dos métodos dessas áreas acima citados – principalmente os seis tópicos expostos pelos antropólogos James e Prout (1990). Esses tópicos puderam ser por mim facilmente percebidos na lida etnográfica cotidiana com os sujeitos da pesquisa. As crianças pesquisadas realmente demonstraram muita independência e autonomia no seu fazer musical/cultural, formando um grupo ativo de consumo, apropriação, reinterpretação e reinvenção dos produtos culturais que se interessavam.

Essa percepção da autonomia dos sujeitos é também vista como um fator fundamental da nova sociologia da infância:

Numa perspectiva sociológica, a socialização não é só uma questão de adaptação e internalização, mas também um processo de apropriação, reinvenção e reprodução. O que é fundamental para essa visão de socialização é o reconhecimento da importância da atividade coletiva e conjunta – como as crianças negociam, compartilham e criam cultura com adultos e entre si (CORSARO, 2011, P.31).

Essa autonomia das crianças vista através dos olhos das novas história, antropologia e sociologia da infância foi encarada, há até pouco tempo atrás, como exclusivas de grupos juvenis. Mas, acredito, isso se deve ao fato de, até então, existirem poucos estudos que abordem as crianças a partir dessas novas lentes – as quais veem as crianças como sujeitos autônomos, produtores de cultura.

Após essa breve exposição dos conceitos de infância e das novas formas de se encarar esse grupo a partir das áreas de estudo acima citadas, faz-se importante uma contextualização da etnomusicologia nesse contexto.

3.2. Etnomusicologia entre crianças

O estudo de músicas feitas e/ou produzidas por e para crianças é um tema que, apesar de ter alguns estudos históricos (BLACKING, 1971, 1995) e atuais (CAMPBELL, 1998;

MINKS, 2002, 2006; EMBERLY, 2003; STEIN, 2007), ainda é bastante carente na área da etnomusicologia. Segundo Campbell e Wiggins (2013), historicamente, “A etnomusicologia deu pouca atenção às crianças”. Nesse sentido, é somente “a partir do final do século XIX até os últimos anos do século XX , (*que*) as canções infantis passaram a ter grande interesse para os acadêmicos” (p.3)⁴². Esse interesse tardio, fato este também ocorrido com a história, a antropologia e sociologia, vem gerando várias formas de se repensar os mecanismos teóricos, metodológicos e de reflexão sobre outras formas de relação entre pesquisador/pesquisado na etnomusicologia.

Nesse sentido, Stein (2007) define este campo emergente da disciplina como “etnomusicologia entre crianças”, “destacando o grupo de atores sociais entre os quais as pesquisas se desenvolvem, mesmo que sejam notáveis as diferentes qualidades de interação e os diferentes graus de participação das crianças nas pesquisas desta área. (STEIN, Id. p.53)”.

O primeiro etnomusicólogo que se interessou pela infância foi John Blacking (1995), que pesquisou as práticas musicais das crianças Venda. O seu livro *Venda Children's Songs: A Study in Ethno-musicological Analysis* é, portanto, um pioneiro na área sobre o estudo das crianças e suas músicas. Nele, Blacking tem uma visão que se aproxima muito da concepção das novas antropologia e sociologia, pois ele não tem uma visão psicológica das crianças – “seres em formação”, “sem autonomia”, “dependentes”. Portanto, Blacking vê as músicas das crianças como características de uma cultura infantil , devido também ao fato de os Venda terem um repertório próprio de músicas infantis (chamado na comunidade de *Nyimbo dza vhana*).

Além de terem um gênero musical próprio, as crianças Venda também têm repertórios definidos por gêneros: “músicas dos meninos”, “músicas das meninas” e “músicas de meninos e meninas”. Segundo Blacking, essa divisão se dá devido aos papéis diferentes desempenhados por meninos e meninas na comunidade⁴³. Os Venda têm ainda, um amplo leque de categorizações de canções destinados a diferentes etapas da vida.

È muito importante compreender que as análises de Blacking foram feitas a partir da visão de infância que ele trazia da Europa onde, segundo ele, as crianças são iniciadas na música, ou através da música de concerto (como em “concertos de Mozart e Beethoven”) ou

⁴² “From the end of the nineteenth century to the last years of the twentieth century, children's song appeared to be of great interest to scholars(P. 3)”

⁴³ “The Venda further subdivide Nyimbo into "songs for boys", "songs for girls", and "songs for girls and Boys": This arises from the separation of boys and girls during a good part of every day; the boys go out herding, and girls help their mothers around the home”(BLACKING, 1995, p.24).

através de cantigas infantis compostas para elas, como as “nursery rhymes⁴⁴”, não existindo, segundo ele, a produção de um repertório próprio delas. Portanto, munido deste pré-conceito de infância britânica, Blacking deixa transparecer o seu espanto quanto à “falta de relação” entre as músicas das crianças com as dos adultos: “Eu estava intrigado com a aparente falta de relação entre os estilos das músicas das crianças com as outras músicas Venda (P.28)”⁴⁵.

Além desse espanto, outro pré-conceito é quebrado por Blacking, que constata que as músicas infantis não serviam, na sociedade Venda, como músicas de iniciação musical, pois muitas delas, ele afirma, são mais “complexas” do que as adultas. Essa afirmação é de certa forma eurocêntrica, pois ele toma o termo “complexo” a partir de parâmetros europeus. Por outro lado, Blacking compreende as peculiaridades dos repertórios infantis, o qual é construído culturalmente e, portanto, carrega signos musicais da sua cultura, e até mesmo constata que as crianças também compõem as suas próprias músicas:

A lógica de muitas das músicas infantis Venda permaneceram um mistério para mim ainda alguns meses depois de eu ter deixado o campo. Então, (...) ficou claro para mim que, apesar das músicas serem aparentemente não relacionadas com as músicas adultas, e de elas não representarem um *Gradus ad Parnassum* musical, sua estrutura está, de fato, relacionada com as músicas adultas que ouvem e vivenciam nas numerosas ocasiões da vida social. Eu inclusive acho concebível o fato de que muitas das músicas foram compostas pelas crianças, e não passadas para elas, como muitas das canções infantis inglesas são transmitidas. (1995, P.29)⁴⁶

A partir dessas constatações iniciais, Blacking faz um minucioso estudo das músicas das crianças Venda tomando como base parâmetros de análises musicológicas. O autor afirma que as escolhas dos padrões musicais são construções sociais, e não “naturais” e, portanto, as músicas das crianças se aproximam muito das dos adultos.

O livro de Blacking é, portanto, uma obra pioneira e muito importante para os estudos sobre a infância na etnomusicologia. Segundo Minks (2002), apesar de muitos estudos de antropólogos e folcloristas difusionistas terem estudado a infância desde o início do século XIX, foi Blacking quem, de fato, trouxe esse tema para a etnomusicologia:

⁴⁴ “nursery songs” pode se aproximar do que chamamos no Brasil de “canções de ninar”.

⁴⁵ “I Was also Puzzled by the apparent lack of relationship between the styles of the children’s songs and other Venda Music” (P.28).

⁴⁶ The logic of the music of many Venda children’s songs remained a mystery to me until some months after I had left the field. Then, (...) it became clear that although the songs are apparently unrelated to adult music, and they do not represent a musical *Gradus ad Parnassum*, their structure is in fact related to the adult music with the conditions of their social life enable them to hear on numerous occasions. I even think it conceivable that many of the songs were composed by children, and not handed down to them, as many English nursery rhymes have been.

O livro “Venda Children’s Songs (1967) de John Blacking é provavelmente o texto central nos estudos etnomusicológicos sobre a infância, e uma importante ponte que aproximou a musicologia comparativa com a antropologia da música, unindo a análise musical com a cultural⁴⁷(2002, P.387).

Após os estudos difusionistas e antes dos estudos de Blacking, um outro etnomusicólogo foi importante na área, o romeno Constantin Brailou , que em 1954 lançou o artigo “Le Rythme enfantin”. Brailou estava interessado em buscar por “universais infantis” musicais, ou seja, queria compreender quais os aspectos na música, são comuns a todas as crianças do mundo, independente da cultura.

Nas palavras de Minks (2002), os universais seriam “a ideia de uma autônoma, homogênea cultura musica infantil que transcende diferenças de localidade, classe socioeconômica, e antecedentes culturais”(Id., P. 390)⁴⁸.

Apesar do trabalho em busca de universais de Brailou, muito comum na etnomusicologia nesse período, e do pioneirismo em estudos de cultura infantil de Blacking, estudos em etnomusicologia são raros na história da disciplina. Segundo Emberly (2003), isso se deve ao fato de a etnomusicologia associar as crianças com a brincadeira, e a ciência tem que estudar coisas “sérias”:

A etnomusicologia como um campo, tende a excluir as brincadeiras infantis do estudo de culturas musicais devido ao fato da fixação acadêmica pela seriedade. Crianças tem uma assumida associação com a brincadeira, o que se opõe à persistente relação da academia com o estudo do sério. Estudar a música das crianças é associar-se com o estudo da brincadeira e, historicamente, a academia tem sido unicamente fixada no estudo de todas as coisas sérias, porque brincar era o que as pessoas faziam fora da zona acadêmica⁴⁹.(EMBERLY, 2003, P.3)

⁴⁷“John Blacking’s book Venda Children’s Songs (1967) is probably the central text in the ethnomusicological study of children, and an important bridge between the approaches of comparative musicology and the anthropology of music, bringing together musical and cultural analyses.”

⁴⁸ “the idea of an autonomous, homogeneous child music culture that transcends differences in locality, socioeconomic class, and cultural background.”

⁴⁹“Ethnomusicology, as a field, tends to exclude children’s play from the study of musical cultures because of academia’s fixation on the ‘serious’. Children have an assumed association with play (‘fun’), which opposes academia’s persistent relationship with the study of ‘serious’. Studying children’s music is associated with the study of ‘fun’ and historically, academia has been solely fixated on the study of all things ‘serious’ because play was what people did outside of the academic citadel.”

Sobre essa fixação acadêmica pela “seriedade”, Stein (2007) afirma que há, na academia, um “choque de gerações”, pois são os adultos que fazem as pesquisas. A autora denuncia o “adultocentrismo” em pesquisas com crianças, desde os estudos folcloristas e difusionistas do final do século XIX, que “relegam a criança a um lugar inferior na hierarquia de valores ocidentais e raramente veem-na como agente da cultura”(p.55).

Em menor escala, a autora afirma ainda haver essa visão sobre as crianças e as suas músicas hoje em dia. Estudos sobre cognitivismo, evolucionismo e aprendizagem tratam apenas de aspectos educacionais e alguns ainda mantêm uma grande distância entre os adultos e as crianças. A “etnomusicologia entre crianças” busca então preencher esta lacuna, entendendo as crianças como agentes culturais ativos e criativos.

Sobre essa questão, Emberly afirma que as crianças são encaradas, ainda hoje, como seres invisíveis e a autora cita Spivak (2010) para afirmar que as crianças são encaradas na academia da mesma forma como são as mulheres – no senso comum da academia, estudar a cultura adulta masculina já seria o suficiente para representar a cultura estudada como um todo, englobando mulheres e crianças⁵⁰. Portanto, Emberly reflete sobre como as teorias feministas podem auxiliar nos estudos sobre a criança e a infância.

Partindo disso, aspectos como diferença e subalternidade das crianças e das mulheres são pontos em comum das duas áreas de atuação, que podem ser estudadas juntas. Diante disso, assim como as mulheres foram, nos anos 70, “resgatadas dos porões e dos sótãos da antiga forma de narrar a história, tornando-se ao mesmo tempo sujeitos e objetos de novas narrativas históricas” (CARDOSO, 2008, p.1), as crianças também têm de ser “resgatadas” das escolas e dos parques, para também se tornarem sujeitos de suas próprias culturas.

Para a “etnomusicologia entre crianças”, os artigos de Minks (2002) e Emberly (2003) são fundamentais para a compreensão da forma como a área pode estudar as culturas infantis. Outros trabalhos importantes na área são os de Campbell (1998) que se dedicou à interface entre a etnomusicologia e a educação musical, estudando um grupo de crianças de uma escola regular da Grã-Bretanha, e Kartomi (1980) que estudou as músicas das crianças da tribo Yalata, da Austrália do Sul.

⁵⁰ “In anthropology children are represented, in effect, as the ‘female, therefore eradicated through the dichotomy of adult and child. Even though this dichotomy perhaps does exist, the scholar assumes that they are able to represent children through a discussion of the dominant adult group or children’s interactions with adult culture, much as it was assumed that women could be represented through the study of men. Using feminist theory to study children, therefore, is an attempt to move away from notions of ‘the’ child, much as feminist theory itself has moved away from assumptions about the woman”(EMBERLY, 2003, P.2).”

Portanto, nesta pesquisa, entendo que o subalterno pode, sim, falar (SPIVAK, 2010). Para isso, esse estudo teve como ferramenta de pesquisa a voz ativa das crianças sobre o repertório musical que elas apreciam e a forma como elas se relacionam com ele. Nesse contexto, a busca por uma cultura musical infantil, partindo das ferramentas metodológicas da antropologia e sociologia da infância, das teorias feministas, além da “etnomusicologia entre crianças”, foi fundamental para uma compreensão maior do grupo estudado, indo além das teorias evolucionistas e cognitivas.

3.3. O pagode como música massiva

Como música popular urbana e contemporânea, o pagode pode também ser considerado como uma música considerada como “massiva”, pois, segundo Jannotti Jr. (2006), estas se utilizam das tecnologias de produção e difusão proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico:

A idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura. (P.34)

Segundo o autor, portanto, massivo é um termo relacionado com a produção e circulação da música, através das tecnologias. A forma como a música se apresenta tem tido um grande efeito na forma como nos relacionamos com a música. Portanto, segundo Jannotti, nossa relação com a música tem mudado de acordo com essa forma como ela se apresenta, e cada época tem uma relação diferente com ela - desde o surgimento dos gramofones, da era do rádio, dos *Long-plays*, dos Cds e DVDs e, nos tempos atuais, da música digital em MP3.

Mas, como afirma Hall (2003), essa relação das pessoas com a música não se dá da forma retilínea: Produção-distribuição-consumo, como é tradicionalmente analisada, pois somos, mesmo que apenas ouvintes, produtores ativos das trocas simbólicas oferecidas por essa relação.

Hall afirma que essa análise é por demais simples, e prefere analisá-la como um contínuo envolvendo: produção-circulação-distribuição/consumo-reprodução. Segundo ele: “isto seria pensar o processo como uma ‘complexa estrutura em dominância’, sustentada através da articulação de práticas conectadas, em que cada qual, no entanto, mantém sua distinção e tem sua modalidade específica, suas próprias formas e condições de existência.” (Id., p.387)

Essa relação contínua acontece com todas as músicas que têm a tecnologia como meio de conexão entre as pessoas envolvidas nessa relação, a qual cria, então, um novo contínuo: produtores-receptores-“novos” produtores. Todas essas relações entre os envolvidos com a música massiva se mostra de forma mais direta na música considerada como “popular”, a qual é definida por Ulhôa (1997) da seguinte maneira:

Popular tem um sentido dúbio, pois tanto pode ter uma conotação qualitativa, relativa a povo e nação, quanto quantitativa, relativa ao uso de algo por um grande número de pessoas. A própria noção de popular (...) vai se modificando ao longo do tempo. Inicialmente tinha o sentido de “povo”, popular seria a cultura tradicional das classes populares ou subalternas. (...) Nestes termos popular se opunha a erudito enquanto tradição letrada e urbana. Com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundem passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, produtor e consumidor distanciados. (p. 80).

Essa definição, no meu ponto de vista, retrata da maneira mais fiel possível a forma como a nossa sociedade separa as suas “músicas”, mas chega em conceito fundamental – popular seria toda e qualquer música, independente do gênero, que se relaciona com as pessoas por meio das mídias e da relação Produção/circulação/consumo. Nesse sentido, o conceito de música popular se distanciou do sentido de ser algo do “povo”, para se aproximar de algo “massivo”⁵¹.

Portanto, estudo o pagode como uma “música popular massiva” e a mim me interessa compreender como o pagode realiza suas trocas simbólicas com as pessoas que o consomem e com os sujeitos em questão nessa pesquisa. As trocas simbólicas são fundamentais para a construção da identidade, já que a música, segundo Jannotti Jr. (2011) “faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é

⁵¹ Um bom exemplo disso é o gênero da MPB, que, apesar de trazer o termo “popular” em seu nome, não é, de fato, uma música de amplo alcance social. O popular da MPB existe devido ao fato do gênero ser uma música “massiva”. O artigo de Jannotti (2003) discute de maneira muito lúcida essas divisões das músicas massivas por gênero.

produzida (ou consumida) gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas” (P. 10).

Nesse sentido, mesmo considerando, como Herschman e Kischinhevsky (2011), que a relação tem se tornado cada vez mais individualizada, devido ao acesso virtual da música, a “cena” se configura como um fator fundamental de socialização de pessoas que compartilham dos mesmos gostos musicais⁵². É através da cena que, segundo Jannotti:

Bandas se influenciam mutuamente, produtores culturais trocam informações entre si, são forjados acordos e distensões em torno da ocupação dos espaços de consumo de música ao vivo, fãs discutem as novidades musicais, afirmam culturas de escuta e descobrem novos músicos. (2011, P.13)

Jannotti cita em seu estudo um teórico chamado Peterson (2004), o qual divide as cenas em três tipos: a local, a translocal e a virtual. Segundo o autor, cada cena teria suas peculiaridades, a local, mais próxima da territorialidade, a translocal seria a cena ampliada, resultado das trocas simbólicas proporcionadas pela globalização, e a virtual seriam aquelas realizadas exclusivamente via internet e meios virtuais. Porém, o autor afirma que essas divisões são muito difíceis de se identificar com gêneros mais globais, como o rock, que produz muitas cenas locais com bandas que produzem seus próprios repertórios, mas estão conectadas às cenas translocais e virtuais. Nesse caso, por exemplo, a cena rock de Nova York é diferente da de Salvador, mas ambas são, ao mesmo tempo, locais, translocais e virtuais.

Para essa pesquisa, foi fundamental o entendimento de que as identidades individuais e coletivas do grupo de sujeitos pesquisados são fortemente influenciadas pela cena do pagode baiano, vivenciada por eles nas suas casas, ruas, festas e shows no bairro. Portanto, eles se consideram “pagodeiros” porque se identificam com o que as músicas desse repertório transmitem para eles, se aproximando muito das suas realidades cotidianas.

O pagode é, no Engenho Velho de Brotas, um dos gêneros musicais mais ouvidos nas ruas – apesar de não ser o único, e de conviver com outros gêneros musicais como o samba-de-roda, de quintal e o arrocha (LÜHNING, LOPES e DINIZ, 2014). Portanto, como parte fundamental da paisagem sonora das ruas do bairro, é um gênero muito

⁵² Straw (1997, P.494) considera a cena como "um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação". Complementando essa definição, Jannotti (2011) nos diz que “toda cena musical é um conjunto de práticas ao redor de gêneros, rótulos e arquiteturas musicais que permitem uma inter-relação dinâmica entre o modo como são negociados o consumo dos produtos culturais nas diversas tessituras urbanas em que circulamos e o cosmopolitismo ligados a essas mesmas práticas.”(P.12).

importante para o sentimento de pertencimento e territorialidade dos moradores do bairro, e, portanto, dos sujeitos em questão nessa pesquisa. Apesar de conviver com outros gêneros, o pagode é um gênero considerado como mais próximo dos jovens, talvez devido ao fato de se aproximarem da realidade e dos valores “juvenis”, processo muito parecido com o que acontece com o rock e o funk, por exemplo. Atualmente, como gênero musical contemporâneo, o pagode tem uma relação direta com o mercado musical baiano.

3.4. O pagode é música ruim?

“E aí, irmão, se liga nessa
O meu pagode tem valor,
dá alegria pra esse povo sofredor,
pra essa Bahia que foi largada de nós.

O povo gosta é do pagode
A gente gosta é do pagode
E com o pagode, ninguém pode”
Banda Fantasmão

Estudar o pagode, à primeira vista pode parecer uma tarefa ambígua, profícua ou corajosa, a depender do ângulo que se fixe o olhar. É notória a noção de que o pagode é uma música muito estigmatizada na sociedade baiana, de maneira geral. No entanto vale enfatizar que, como diz a epígrafe acima, é necessário lembrar que ele “tem valor” e “merece respeito”. Estudar o pagode, nesse sentido, acaba também por ser uma atitude política de enfrentamento, e muitas vezes é necessário ir ao *front* de batalha para reforçar suas defesas.

Quando me refiro ao pagode, no meu caso específico, quando digo que estudo pagode numa pesquisa de doutorado, a primeira reação das pessoas é de espanto e chegam a me perguntar como um doutorando de música estuda uma música “ruim”. São frequentes perguntas do tipo “mas estuda o quê? O pagode tem algo para se estudar?” , “como você pode estudar uma música ruim desse jeito?”, “você faz doutorado e estuda pagode? Não é possível...” ou frases como “o pagode não é música, é um lixo” “o pagode é música de ignorantes”. Nessas situações, sinto-me como no Bruno Nettle (2005) em um jantar onde as pessoas, ao o ouvirem ele dizer que estuda as *folk musics*, é bombardeado por perguntas que têm esse mesmo sentido. O autor cita algumas dessas perguntas e comentários de espanto: “Estudando a música dos índios americanos!(...) eu não sabia nem mesmo que eles tinham música” Outra pessoa diz: ah sim, eu sabia que eles tinham alguns cânticos, mas isso é realmente música?”(2005, p.16). Muitas outras perguntas e comentários vêm a seguir:

De um cavalheiro idoso: “eu passei um ano na África, escutei muita cantoria e percussão, mas aquilo não era música, era? De qualquer forma, eles não as escrevem (na partitura), talvez eles apenas as vão fazendo, eles realmente não sabem o que estão fazendo. (2005, Id.)

Essas e outras falas compiladas por Nettl reforçam os preconceitos que alguns tipos de música sofrem na sociedade. No caso de Nettl, o preconceito se deu com as músicas dos contextos culturais não americanos\ europeus. Ou seja, para essas pessoas, músicas “exóticas”, que elas não entendem e que não pertencem ao seu contexto cultural não podem ser consideradas como músicas.

Por ser, portanto, uma disciplina que estuda historicamente as músicas “marginalizadas”, as quais muita gente sequer considera como tal, a etnomusicologia tem muito a contribuir para a ampliação da visão social das manifestações musicais/culturais do mundo. Ao buscar por uma definição de música em dicionários, Nettl (2005) encontra termos como “agradabilidade, expressividade e inteligibilidade”, os quais são fundamentais para algo ser considerado como música. Ou seja, não basta só ser produzido pelo homem organizadamente (Blacking, 2000), algo só é considerado música caso seja belo, agradável e inteligível. Isso, segundo Nettl, “parece ser um consenso da intelligentsia da cultura ocidental, mas há sociedades e músicas onde esse critério não fazem o menor sentido” (Id., p.18).

Com essa visão para além do conceito de música como algo “agradável, expressivo e inteligível”, a etnomusicologia acabou se aproximando também, apesar de que essa aproximação tenha se dado por outra via, da música contemporânea ocidental, que, a partir do início do séc.XIX, começou a questionar esses conceitos, meramente estéticos. O movimento de vanguarda foi de encontro, de maneira muito radical, a esses conceitos, principalmente o do belo – e vertentes da vanguarda como o dodecafonismo, o atonalismo e a música eletrônica vão radicalmente contra esse conceito como fundamental para a definição de música.

Logo, a vanguarda chegou ao extremo de expandir o conceito de música a qualquer coisa ou evento, não necessariamente sonoro – e John Cage, com sua composição intitulada “4:33 s” é um caso icônico dessa expansão: o 4:33 é uma composição feita apenas com silêncio, onde não existe material sonoro para ser executado pelos intérpretes.

Muito pode ser dito sobre o conceito de música e as discussões sobre o que é música, tanto a partir da etnomusicologia quanto da música contemporânea, mas não pretendo, neste trabalho, esmiuçar essa questão nesse trabalho, apesar de a considerá-la como de grande importância para um estudo sobre música. Por hora, me contento com uma definição de

música de Moraes (1983), para o qual “se pode perceber música não apenas naquilo que o hábito convencionou chamar de música, mas – e sobretudo – onde existe a mão do ser humano, a invenção. invenção de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo” (pgs. 7, 8).

Portanto, para compreender o que é considerado socialmente como “música boa” e “música ruim” parto dessas discussões abordadas pela etnomusicologia e pela música contemporânea. Nesse sentido, o pagode é julgado socialmente – tomando como base uma visão hegemônica e elitizada da sociedade - como uma “música ruim” e lhe são dados alguns “predicados” para esse julgamento - música de baixo calão, de duplo sentido, com harmonia “pobre”, música feita por “pessoas ignorantes”, música sexista. Dentre esses “predicados”, nas escolas de música, é muito questionada a falta de “riqueza” harmônica e melódica do gênero.

Mas, para compreender o porquê desse julgamento acerca do pagode, é preciso entender porque acontece essa separação entre “música boa” e “música ruim” na sociedade. Os primeiros a se debruçar e discutir esses conceitos foram os teóricos da Escola de Frankfurt – em especial Theodor Adorno e Walter Benjamin. Interessado em discutir os malefícios da indústria cultural, Adorno (1941, 1982), chega à conclusão que a música popular e até mesmo erudita, sofre um grande processo de “standardização”, ou seja, uma padronização sonora que faz com que a música fique presa às estruturas, e tudo o que é produzido por ela é uma mera repetição de padrões previamente estabelecidos, visando com isso alcançar o sucesso – processo que chama de “congelamento de standards”.

Ainda segundo Adorno, a estandardização deixa os ouvintes “enquadrados”, ouvindo as mesmas coisas e iludidos de que estão ouvindo coisas novas – como exemplo disso, cita as improvisações de jazz, que se revestem de livres, mas de fato são uma sequencia de estandardizações, de “estereotipagens de detalhes improvisadores”. Para Adorno, o ouvinte da música popular não está interessado no novo, e sim no recorrente (e, segundo ele, só reconhece e gosta do que foi incessantemente repetido).

Adorno distinguia ainda a música em vários tipos: música boa, música ruim, música séria, música não-séria. Essas classificações para Adorno nada tinha a ver com o gênero musical, mas antes, com a estrutura e a criatividade contidas na música. É muito importante a compreensão de que, para Adorno, a “standardização” era independente do gênero musical ou do compositor, e o maior exemplo é a crítica dele a Mozart, Haydn e os compositores do período clássico como compositores de músicas ruins, por serem “standardizadas” e “repetitivas”. Para Adorno, eram muito poucos os compositores que faziam a “boa” música –

e destes, segundo Adorno, Beethoven era o seu maior representante. Nesse sentido, podemos perceber que a percepção de música “boa” de Adorno é, de certa forma, bastante limitado – exclui toda a música popular e até mesmo alguns compositores, isso sem falar que as músicas de contextos não europeus são sequer mencionados por ele.

Importante ressaltar que todo o radicalismo de Adorno com relação à música popular é reflexo também do período conturbado em que ele viveu – início do séc. XIX – quando ocorreram duas grandes guerras, além do fortalecimento do autoritarismo governamental e de ideais nazistas e fascistas. Buscando compreender Adorno, DeNora (2003) nos diz que, apesar de todas as suas falhas, Adorno pode ser considerado o pai da sociologia da música, já que foi o primeiro a se interessar pelo poder da música para transformar (para melhor ou pior) a consciência da sociedade:

Ele também dedicou seu pensamento para os caminhos que a música poderia, para melhor ou para pior, transformar a consciência. É fundamental reconhecer desde o início que, para Adorno, a investigação sócio-musical forneceu a chave para uma perspectiva que abrangeu um impressionantemente amplo campo interrogativo – filosofia e sociologia do conhecimento, história cultural da consciência, história da coesão social, dominância e submissão⁵³(2003, P.3).

Além de Adorno, Walter Benjamin (1975) também foi um crítico do formato da música que ele define como “reprodutível”. Apesar das críticas, às vezes bastante ferrenhas à indústria cultural e à obra de arte reprodutível, Benjamin tenta fazer um contraponto entre os prós e os contras desse processo: ao mesmo tempo em que, ao ser reproduzida, a obra de arte perde a sua “existência única” no espaço – o aqui e o agora – e a sua “autenticidade”⁵⁴, ela ganha em poder propiciar coisas que sem ela não seriam possíveis - olhares não possíveis a olho nu e o “deslocamento” do original através de sua reprodução.

Benjamin (1975) demonstra sua clara insatisfação à reprodução e à cultura de massa. Para ele, reproduzir um objeto é como “destróçar a sua aura”, ou seja, destruir a sua “essência” e “originalidade”. Na etnomusicologia brasileira, ecos dessas críticas da Escola de

⁵³ He also devoted his thinking to the ways that music could, for better or worse, transform consciousness. It is critical to recognize from the outset that, for Adorno, socio-musical enquiry provided the key to a perspective that encompassed a breathtakingly broad interrogative span – philosophy and sociology of knowledge, cultural history of consciousness, the history of social cohesion, dominance, and submission. (2003, p.3)

⁵⁴ “Mesmo na reprodução mais perfeita falta **uma** coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. (...) O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade (BENJAMIM, 1975).”

Frankfurt podem ser ouvidos em Carvalho (1999). Assim como Adorno, Carvalho acredita também que a música massiva homogeneiza a música e os ouvintes. Segundo ele:

As tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam nas gravações os timbales de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia. Assim, não apenas a alteridade musical, do ponto de vista do espectro tímbrico, é controlada eletronicamente; mais que isso, as diferenças radicais de forma e estrutura são agora, caso necessário (e essa necessidade é exercida), suavizadas pelas intervenções homogeneizadoras dos procedimentos de gravação e reprodução.”(P.57)

Apesar de reconhecer a importância das tecnologias para o acesso a diversificados gêneros musicais, algo que ele considera como “extremamente positivo”, porque, segundo ele, “inspira criadores e ouvintes sensíveis a explorar dimensões e linguagens sonoras há até pouco tempo praticamente desconhecidas” (56), Carvalho acredita, assim como Benjamin, que a massificação da música desloca a música de seu contexto original e faz do ouvinte “urbano” e “pós-moderno”, usando os termos que ele usa para se referir às pessoas consomem essas músicas, “padronizados” esteticamente, e ele usa as técnicas de equalização para exemplificar esse conceito, e “descontextualizado” da origem cultural da música produzida.

Carvalho critica também o excesso de música na sociedade contemporânea, seja ela ao vivo, seja ela gravada. Segundo ele, estamos muito expostos à “música ambiente”, e isso faz da música mero pano de fundo para nossas vidas. Nesse sentido, segundo ele, músicos de barzinho, músicas tocadas em shoppings, elevadores e outros estabelecimentos, são músicas sem “aura”, - e usando esse conceito, mais uma vez ele se aproxima de Benjamin - o que gera um processo de “desmusicalização” da música.

Apesar de algumas críticas radicais, Carvalho não deixa de ter razão em alguns de seus argumentos. De fato, ocorre hoje em dia um excesso de exposição de música na sociedade, e muitas vezes elas servem apenas como pano de fundo para alguma situação. Concordo também que essa relação pós-moderna com a música interfere na nossa sensibilidade musical, pois é impossível, hoje, prestar atenção e vivenciar as músicas a que somos expostos no dia a dia. Mas, pensando na teoria de usos e funções de Merriam (1964), elas não deixam de ser importantes, mesmo como “música ambiente” e ninguém esteja, de fato, prestando atenção a elas.

Na conclusão, Carvalho reafirma que considera o desenvolvimento tecnológico como um fator muito importante para uma busca por uma “sensibilidade musical pluralista”, mesmo diante de todos os problemas que ele relata, e afirma que:

A sensibilidade musical, mesmo havendo perdido muito de sutileza e diversidade incomensurável, expandiu-se enormemente, como nunca talvez em toda a história conhecida e nos coloca grandes dilemas ao tentarmos formular uma interpretação geral de como se sente e se entende a atividade musical no presente fim de século. (Id., p.86)

Essas posturas de Adorno (o mais radical), Benjamin e Carvalho (mais moderados, procurando encontrar os prós e contras do processo de massificação da música) são as características fundamentais do que Eco considera como de um teórico apocalíptico:

O que, ao contrário, se censura ao apocalíptico é o fato de jamais tentar, realmente, um estudo concreto dos produtos, e das maneiras pelas quais são eles, na verdade, consumidos. O apocalíptico não só reduz os consumidores àquele fetiche indiferenciado que é o homem-massa, mas - enquanto o acusa de reduzir todo produto artístico, até o mais válido, a puro fetiche - reduz, êle próprio, a fetiche o produto de massa. E, ao invés de analisá-lo, caso por caso, para fazer dele emergir as características estruturais, nega-o em bloco. Quando o analisa, trai então uma estranha propensão emotiva e manifesta um irresoluto complexo de amor-ódio - fazendo nascer a suspeita de que a primeira e mais ilustre vítima do produto de massa seja, justamente, o seu crítico virtuoso. (ECO, 1993, p. 14).

Já o polo antagônico dos apocalípticos - os integrados, que tem em McLuhan e Innis seus principais teóricos, veem a cultura de massa com muito entusiasmo e, segundo Eco um pouco acriticamente, a influência dos meios de tecnologia e comunicação como a televisão, o jornal, o rádio, as histórias em quadrinhos e os romances populares na sociedade. Segundo eles, esses “bens culturais” colocados “à disposição de todos”, graças à globalização, têm “tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações” (id. p.7). Portanto, esses teóricos visam integrar os diferentes estratos da sociedade à cultura.

Apesar de dividir os teóricos em dois grupos, Eco afirma que essa divisão é “genérica e polêmica”, porém, consegue-se perceber que a maioria dos teóricos da globalização e da cultura de massa se apropriam desses dois tipos de postura. Segundo ele,

Se os apocalípticos sobrevivem confeccionando teorias sobre a decadência, os integrados raramente teorizam, e, assim, mais facilmente, operam, produzem, emitem as suas mensagens cotidianamente em todos os níveis. O

Apocalipse é uma obsessão do dissenter, a integração é a realidade concreta dos que não dissentem. (1993, p.4)

Apesar dessa importante constatação sobre a postura dos teóricos frente à realidade cada vez mais globalizante dos tempos atuais, Eco reconhece que ambos apocalípticos e integrados são um eixo de um mesmo contínuo, mas em polos antagônicos. Essa constatação de Eco foi feita nos anos 1970, mas ainda é atual, porém, alguns outros autores pós-modernos afirmam, assim como Eco, que, para compreender o fenômeno da globalização de uma maneira mais ampla é preciso ir além dessas duas posturas. Canclini (2008), um autor mais atual, afirma que o hibridismo cada vez mais intenso ao redor do globo fez com desmoronassem “todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno)” e que “suas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (2008, p. 283).

Voltando para a discussão sobre a divisão “música boa” x “música ruim”, Constata-se que as críticas de Adorno, Benjamin e da Escola de Frankfurt foram, por muito tempo, aceitas sem restrição pela comunidade científica, e, em menor grau, ainda são muito ouvidas, o que, segundo Ortiz (2006), resultou em um grande silêncio por parte dela na primeira metade do século⁵⁵. Este silêncio é quebrado apenas na década de 70, por alguns esparsos estudos em comunicação. Esta falta de estudos nesta área é ainda, claro que em menor escala, uma realidade nas academias de música do país⁵⁶.

No caso das academias de música o silêncio diagnosticado por Ortiz é ainda maior, pois as músicas ruins não teriam “qualidades musicais” para serem estudadas. Sobre isso, afirma Wicke (1997):

O problema fundamental do tratamento teórico da música popular consiste em encontrar uma abordagem que retrate a real complexidade desta música enquanto prática cultural altamente organizada – e em grande medida institucionalizada – dentro da moderna sociedade industrial. (...) Deve-se questionar a adequação de uma abordagem que reduz o panorama complexo e multi-dimensional formado pelas canções populares ao seu aspecto sonoro, ou seja, puramente musical.

⁵⁵ “Há um relativo silêncio sobre a existência de uma ‘cultura de massa’, assim como sobre o relacionamento entre produção cultural e mercado (ORTIZ, 2006, p.14)”.

⁵⁶ Outro autor que fala deste silêncio é LEME (2003, p.26): “a complexidade do mercado de música popular no Brasil, ainda está praticamente inexplorado no meio acadêmico”.

Peter Wicke critica as formas de análise da música popular que se voltam apenas à música, talvez como uma tentativa de fugir do polêmico assunto da indústria cultural e das questões sociais e culturais que envolvem as músicas “ruins”. Um importante autor que aborda a visão preconceituosa sobre a “música ruim” é Simon Frith, o qual pergunta, no livro *Bad music: the music we Love to hate*⁵⁷ (WASHBURN e DERNO, 2004), o que é “música ruim?”. O livro é uma importante obra sobre esse gêneros musicais considerados como ruins pela sociedade e academia em geral.

No livro, um importantíssimo artigo para se entender as músicas ruins é o artigo de Frith (2004), o qual fez uma grande compilação do que seriam as músicas ruins a partir do senso comum, de críticos de música, Djs e músicos. No artigo, o autor percebe que o julgamento sobre a qualidade da música se dá por muitos fatores, mas as questões sociais e culturais muitas vezes se sobrepõem às questões musicais. Como obra fundamental do tema que abordo, acho importante falar de maneira mais profunda sobre esse artigo, por identificar uma ampla gama de fatores sociais que envolvem o termo “música ruim”.

O autor começa o texto com algumas falas de músicos e críticos sobre o que consideram, cada um em sua época, uma música ruim. Estas falas demonstram o quanto o conceito de “bad music” tem sofrido mutações ao longo dos tempos e a lista de músicas consideradas ruins pelos críticos é bastante ampla e diversificada – vai de Sibelius, Rolling Stones, Disco musics e Paul Anka, a música pop.

Destas falas, cita uma fala interessante do compositor Hector Berlioz, que cataloga alguns tipos de músicas ruins: as músicas inocentemente estúpidas, as intencionalmente estúpidas, as músicas viciosas e as músicas criminosas⁵⁸. Durante o texto, ele faz uma compilação de alguns autores que julgaram e/ou compilaram o que seria música ruim. O primeiro exemplo é de um DJ que nos anos 70 fez um álbum com as piores gravações já produzidas. Frith divide então em três tipos as músicas consideradas ruins pelo DJ:

1 – Faixas onde são claramente incompetentes musicalmente. Pessoas que não sabem tocar, cantar, etc.

⁵⁷ Em livre tradução, “música ruim: a música que amamos odiar”.

⁵⁸ “First there is the *innocently stupid*, the insipid song; then the *intentionally stupid*, the song ornamented with all the stupidities that the singer takes into his head to make...Next comes the *vicious song* which corrupts the public and lures it into bad musical paths by the attraction of certain capricious methods of performance, brilliant but with false expression, which is revolting to both good sense and good taste. Finally we have the *criminal song*, the wicked song, that unites with its wickedness a bottomless pit of stupidity, which proceeds only by great howls and enjoys adding noisy melees to the long drum rolls, to the somber dramas, to the murders, poisonings, curses, anathemas, to all the dramatic horrors that provide the occasion to show off the voice. It is this last which, I am told, reigns supreme in Italy...”

2- Faixas envolvendo uma confusão de gênero. Os exemplos mais comuns são atores ou estrelas de TV gravando suas próprias músicas.

3 – Faixas envolvendo sentimentos banais ou ridículos. (como se fosse as músicas românticas brega).

O autor analisa essa seleção dizendo que essas músicas são consideradas ruins por serem músicas consideradas ridículas, tolas e ingênuas. Já as compilações de músicas ruins de críticos de rock são geralmente de músicas bastante conhecidas e bem sucedidas comercialmente. Estas listas são uma crítica ao gosto do público e são consideradas ruins por, simplesmente, serem muito tocadas e executadas:

1 – Faixas que apresentam recursos ou artifícios sonoros que “saíram de moda” – como músicas Disco, baterias eletrônicas dos anos 80, etc... - e músicas de épocas específicas – natal, réveillon, etc....

2 - Faixas que dependem de sentimento falso e/ou que apresentam um excesso de sentimento moldado para ser uma canção de tocar no rádio.

Analiticamente, o autor afirma que não existe uma música necessariamente ruim, pois cada música é considerada ruim de acordo com público ou grupo social que convive com ela. Mas, ao mesmo tempo, o autor afirma que subjetivamente temos o nosso julgamento do que é música ruim.

Primeiramente, então, eu vou assumir que não existe essa coisa chamada música ruim. Música apenas se torna música ruim em um contexto avaliativo, como parte de um argumento. Um contexto avaliativo é aquele onde uma afirmação avaliativa sobre uma canção, uma gravação ou um performer é proferida comunicativamente, para persuadir alguém de que aquilo que é dito é verdade, com o objetivo de ter um efeito nas suas atitudes e crenças⁵⁹.

E, complementando, o autor afirma ainda que:

Segundo, eu vou assumir que, mesmo que a música ruim não exista, “música ruim” é um necessário conceito para o prazer musical, para a estética musical. Colocando de outra maneira, como um pesquisador de música popular, eu não posso, autoritariamente, definir o que é música ruim (minha

⁵⁹ First, then, I am going to assume that there is no such *thing* as bad music. Music only becomes bad music in an evaluative context, as part of an argument. An evaluative context is one in which an evaluative statement about a song or a record or performer is uttered communicatively, to persuade someone else of its truth, to have an effect on their actions and beliefs (the quotes that introduce this chapter are all arguments in this sense).

autoridade será sem dúvida rejeitada), mas como um fã de música popular, eu faço isso o tempo todo⁶⁰.

Partindo então para as questões analíticas, Frith afirma que as “bad musics” são consideradas ruins devido mais a questões sociológicas e estéticas do que necessariamente musicais. Importante o fato de ele ressaltar que todas as pessoas têm seu próprio conceito de música ruim a partir de seu senso estético, e que isso é algo muito positivo para a identidade musical dos indivíduos. O nosso senso estético nos deixa livres para julgar e criticar as músicas de que não gostamos, mas esse julgamento não pode vir através de maneira autoritária, ou seja, o autor não considera correto que utilizemos de nossa autoridade profissional – como no caso de pesquisadores, professores, produtores culturais, jornalistas, etc – para fazer tal julgamento.

Outras críticas comuns às “Bad Musics” são as que as consideram como tal devido a questões como críticas à cultura de massa, seguindo a linha de Adorno⁶¹, músicas imitativas, covers, paródias, e também a pessoas de uma etnia, classe ou gênero tocando músicas de outro grupo social (brancos tocando blues, por exemplo)⁶². As críticas nesse sentido, segundo Frith, vão no sentido de que as pessoas que fazem esse tipo de música buscam apenas o “dinheiro fácil”.

Outras críticas são as que consideram as músicas ilegais – conceito definido pelas *majors* a partir da lei de copyrights -, e músicas que são associadas a condutas inapropriadas dos sujeitos - esse é dos pontos em que o pagode é mais associado. Segundo Frith, “argumentos sobre os efeitos da música são bastante diferentes. Música ruim, parece, como responsável por coisas ruins, por histeria e excitação sexual, por violência e crime”^{63,64}.

⁶⁰ “Second, I am going to assume that even if bad music doesn’t exist, “bad music” is a necessary concept for musical pleasure, for musical aesthetics. To put this another way, even if as a popular music scholar I can’t point authoritatively to bad music (my authority will undoubtedly be rejected), as a popular music fan I do so all the time.”

⁶¹ “Music is judged bad in the context of or by reference to a critique of mass production. Bad music (in the argument made most influentially by T.W.Adorno) is “standardized” or “formulaic” music. The implicit contrast is with “original” or “autonomous” or “unique” music, and the explanation built into the judgment depends on the familiar Marxist/Romantic distinction between serial production, production to commercial order, to meet a market, and artistic creativity, production determined only by individual intention, by formal and technical rules and possibilities.”

⁶² “A second sort of criticism, which refers to production but without a Marxist edge, equates bad music with *imitative* music. Again, the implicit contrast is with “original” or, perhaps, “individual” sounds, and I am sure that every music listener has sometime dismissed a record or artist for sounding just like someone else (or, indeed, for sounding just like themselves), for “cashing in” on a successful musical formula.”

⁶³ “Arguments about musical *effects* are rather different. Bad music is, it seems, responsible for bad things, for hysteria and sexual arousal, for violence and crime.”

⁶⁴ Debaterei a relação da música com a violência e com a sexualidade mais adiante neste capítulo.

Mas sobre esse ponto, Frith afirma que essa associação da música com efeitos ruins é algo que sempre acompanhou as músicas populares – desde o twist, o rock, a disco, o punk, o rave, o rap. Sobre isso, ele cita uma indagação de Doug Simmons sobre rap e violência: “é a realidade que muda o rap ou é o rap que muda a realidade?”⁶⁵.

Importante ressaltar que esses gêneros musicais acima citados, foram considerados como músicas ruins no momento de seu surgimento, quando todos eram considerados como música jovem, explicitando o chamado “conflito geracional”, sobre o qual alguns sociólogos e antropólogos têm se debruçado (MANHEIM, 1928; DILTHEY, 1989; MEAD, 1970; ABRAMS, 1982).

Sem querer me alongar nessa seara, é importante apenas mencionar o sociólogo Karl Mannheim (1928), pioneiro nos estudos sobre geração na sociologia. Para ele, geração é, além de um grupo formado por pessoas de mesma idade ou de idades próximas, um grupo social que compartilha vivências culturais sociais em um mesmo tempo histórico. Abrams (1982) expandiu esse conceito ao trazer para o debate a noção de identidade. Para o autor, uma geração é o período de tempo quando ocorre um processo de construção coletiva de identidades a partir de recursos e significados que estão socialmente e historicamente disponíveis. Nesse sentido, novas gerações criam novas identidades a partir desses novos recursos históricos e sociológicos.

Voltando para o conflito, ocorre, portanto, um verdadeiro contínuo dialético envolvendo as gerações adultos/jovens – no qual a geração que foi jovem em um período anterior, e sofreu críticas dos mais velhos sobre suas atitudes e gostos, ao se tornar adulta condena a geração jovem do novo período histórico. Nesse sentido, por exemplo, quem foi um jovem roqueiro nos anos 60 e 70 e sofreu com as críticas dos adultos, mas, ao ficar adulto fez as mesmas críticas que sofreu aos jovens rappers dos anos 80 e 90. Esse conflito de gerações faz parte da dinâmica relação adultos/jovens e a música muitas vezes fica no meio desse confronto. Portanto, o julgamento estético das músicas jovens, muitas vezes não condizem com a qualidade da música em si, mas sim a partir desse conflito geracional.

Ainda sobre o trabalho de Frith (2004), o autor encontrou outros motivos para julgamentos acerca da música ruim. A partir da música em si, o autor analisa as duas questões musicais principais que são usadas quando se define algo como ruim: as letras - através das mensagens de oposição a regimes de governo, de mensagens subversivas e/ou

⁶⁵ “does reality shape rap or does rap shape reality?”

sexuais - e a performance – através de shows e videoclipes, sendo muitas consideradas ofensivas, homofóbicas e sexistas.

Partindo disso, o autor busca uma compreensão da música ruim a partir dos “músicos ruins”, os quais ele subdivide em duas categorias: os incompetentes e os auto-indulgentes. Os Incompetentes são, segundo o autor, aqueles que não sabem tocar, tocam mal, ou tem uma técnica ruim. Estes são pelo autor subdivididos em: *untutoreds* – seriam os autodidatas, (que não conseguem fazer certas coisas porque não lhe foram ensinadas a forma correta de fazê-las) e os *unprofessionals* – os músicos que “não estão dispostos a aprender técnicas próprias”. Porém, o autor afirma que a identificação desses tipos de músicos é muito difícil de se ter, pois os termos que podem ajudar nessa identificação – notas erradas, desafinação, ritmo – são muito maleáveis e dependentes de interpretação: “Mesmo os revisores críticas da música clássica tendem a favorecer uma performance ‘apaixonada’, com notas erradas e tudo mais, a algo que tem uma técnica perfeitas mas que é ‘fria’”⁶⁶.

Quanto aos Autoindulgentes, o autor identifica três tipos: os egoístas ou egocêntricos⁶⁷, os vazios, que “não tem nada a dizer”, apenas demonstram técnica, mas sem emoção nenhuma e os incompreensíveis, músicos muito introvertidos, que tocam apenas para uma autossatisfação ou por razões terapêuticas⁶⁸.

Para concluir, o autor diz que temos o direito de não gostar de determinada música ou tipo de música, e que isso é muito necessário para a nossa identidade musical. Afirma ainda que a música “ruim” é de grande importância para a sociedade, mesmo que algumas delas realmente sejam “indigestas” para algumas pessoas.

Frith não consegue responder de uma única forma a sua pergunta inicial – “o que é a música ruim?”. O autor conclui que a música que ouvimos e gostamos e as que ouvimos e não gostamos depende de uma ampla gama de fatores sociais e individuais e que, portanto, a

⁶⁶ “Even in classical criticism reviewers tend to favor a ‘passionate’ performance, wrong notes and all, over something that is technically flawless but ‘cold.’”

⁶⁷ “Musicians may be criticized for selfishness or egocentricity; bad musicians are musicians who forget or deny that good music is a collective practice; they use a performance to show off their own virtuosity or character, to dominate the microphone or sound mix, to play too long or loudly. Such musicians don’t listen to their performing colleagues and the resulting music is bad because it is “unbalanced.” Musicians may also be criticized for emptiness; bad musicians indulge in form at the expense of content, make music that “has nothing to say” but says it elaborately anyway.”

⁶⁸ “bad musicians play in a completely introverted way, for self-satisfaction or for therapeutic reasons, as a matter of private obsession. Their music is not communicative; it does not acknowledge or address an audience. This is the standard workaday musician critique of “arty” music, for example.”

música ruim não pode ser respondida de uma forma exata e “científica” - para além disso, esse julgamento é totalmente pessoal⁶⁹.

No Brasil, estudos que abordam as músicas consideradas “ruins” vêm surgindo nos últimos anos, depois de décadas de silêncio. Um dos primeiros estudos a tratar das músicas consideradas “ruins” é o livro “Que Tchan é esse?” da musicóloga Mônica Neves Leme (2003), que versa sobre o grupo de pagode baiano É O Tchan e analisa seu sucesso na década de 90 e o impacto midiático que ele representou. Além deste, outro estudo pioneiro, apesar de não ser um estudo necessariamente acadêmico, é o de Paulo César Araújo no livro “Eu não sou cachorro não” (2002) que fala da música brega e do preconceito sofrido por este gênero musical.

Em música, surgiram, nos últimos anos, alguns estudos sobre esses gêneros musicais invisibilizados, o que faz com que eles comecem a ter o seu valor reconhecido e legitimado pela academia, apesar de a quantidade ainda ser muito aquém do esperado. Trabalhos como o de Paulo Murilo do Amaral sobre o Tecnobrega (2009) – o único da área de etnomusicologia –, Carlos Palombini sobre o Funk carioca (2014), Luciano Caroso (2015) sobre os vídeo funks produzidos na internet, Felipe Trotta sobre o forró eletrônico (2009) e o pagode romântico (2011) são apenas alguns exemplos de como a música “ruim” começa a conquistar seu espaço na academia de música, apesar de que de maneira ainda muito tímida.

Nos dois subtópicos a seguir, discutirei dois temas que se aproximam do julgamento estético e social do pagode como música ruim – sua suposta associação com a violência, e seu caráter enquanto música lasciva, que trazem à tona discussões sobre sexualidade e gênero.

⁶⁹ My grand opening question—what is bad music?—has ended up with musical judgment as the banal currency of domestic squabble. But there is a grand point I want to make about this, as I draw to a conclusion. Our feelings about a piece of music are, of course, drawn forth by the music: we listen, we respond. But we listen on the basis of who we are and what we musically know and expect, and we respond according to how and where and why we’re listening. I’ve been arguing throughout this chapter that musical judgments are also ethical judgments, concern the perceived purposes as well as sounds of music, and that judgment is, by its nature, an attempt to persuade other listeners of the rightness of one’s own responses. What I want to conclude is that the aesthetics of music, therefore, involve a particular mix of individualism and sociability.

3.5. O pagode, a etnomusicologia e a violência.

“Com conceito renovado
andar a nossa nação
sou filho de preto, mereço respeito
quem mora no gueto não é ladrão”
Banda Fantasmão

A etnomusicologia surgiu da necessidade de estudar sistemas culturais e sua música, mas, como o próprio nome deixa a entender, nos seus primeiros anos de existência, a disciplina operou como apenas um ramo da musicologia, empregando métodos tradicionais desta área para analisar músicas de outros contextos culturais.

Nesse sentido, a etnomusicologia, assim como a musicologia, estava interessada apenas nos sistemas musicais e pouco nas questões políticas que envolviam esses sistemas. Amparada pelo fato de ser uma disciplina que estudava “o outro”, ela também se eximia dos problemas sociais e políticos deste, preocupando-se em manter a distância entre o pesquisador e o pesquisado.

Pouca coisa mudou nos métodos etnomusicológicos, com algumas exceções, é bom ressaltar, até os anos 2000, quando a disciplina passou a se preocupar, devido às influências de pensamentos pós-coloniais, feministas, raciais, socialistas e pós-modernos. Nesse sentido, mais do que simplesmente “olhar de fora” o pesquisado, o pesquisador começou a se interessar pelas questões sociais do pesquisado e agir em vez de apenas observar.

Dentre as ações e discussões em que a etnomusicologia começou a se engendrar, a questão da violência e da desigualdade social se tornou uma das mais urgentes, devido ao fato de a própria disciplina ser voltada, histórica e ideologicamente, para o estudo de minorias étnicas e de culturas não-dominantes. Nesse sentido, Araújo S. (2006) explica sobre os desafios da etnomusicologia com a questão das violências sociais:

Muitos temas da etnomusicologia contemporânea, tais como a dimensão política da diferença e as desigualdades que lhe correspondem, as formas de violência física e simbólica exercidas entre grupos sociais e formações nacionais, têm se evidenciado como questões supra-locais desafiando não apenas a base conceitual, mas também a prática institucional da disciplina. Já por muito tempo, pesquisadores vêm problematizando e contextualizando por meio da etnografia musical as assimetrias de poder que condicionam a experiência de músicos, públicos e repertórios, apoiando-se em abordagens críticas de noções de autenticidade musical, patrimônios nacionais, e valores cuja hegemonia se assenta sobre a violência exercida por noções particulares de, por exemplo, classe, raça ou gênero.

Neste trecho, Araújo S. cita algumas questões que considera importantes na etnomusicologia contemporânea e que vão além de um simples problema localizado – são problemas “supra-locais” que desafiam a base conceitual e a prática institucional da disciplina. Nesse artigo, ao falar da experiência de pesquisa na comunidade da Maré (RJ), o autor afirma que a música tem sido tratada como uma espécie de “luz no fim do túnel” da violência, através da inclusão pela arte, mas o autor tem um olhar crítico sobre as formas como a música pode ser trabalhada em contextos de violência.

Assim como Araújo S., Gautier (2006) também tem um olhar crítico sobre o papel da música como fator de diminuição da violência. Segundo ela, a música tem sido usada pelos governos como um substituto – substituindo o poder político, e, nesse sentido, tentando resolver um problema que o estado acaba não assumindo, pelo poder cultural. Como ela afirma, citando um pensamento de George Yúdice:

Segundo ele (Yúdice), em um mundo globalizado, com uma fratura do sentido clássico da credibilidade na política, o cultural tem passado a ocupar o lugar do político. Portanto, a justificação e a valorização da cultura e das artes no mundo ocidental tem sido a sua capacidade de solucionar problemas políticos e sociais⁷⁰.

Mais adiante no artigo, a autora afirma que a música tem sido tratada de duas maneiras: ou como agente ativo para a diminuição da violência ou como agente fomentador da violência. Mas, para além desses dois papéis encarnados pela música, a autora afirma que o debate sobre a relação da música com a violência precisa se tornar mais complexo, ampliando o leque de fatores dessa relação, buscando compreender o contexto cultural onde essa música está inserida e de que forma ela está inserida nesse contexto⁷¹.

Devido justamente a essa aproximação da disciplina com a temática da violência, alguns trabalhos importantes começaram a surgir. Destaca-se o número 10, de 2006, da revista *Trans* (revista transcultural de música, da *Sibe* – sociedad de etnomusicología) dedicado ao tema. Nela, encontram-se vários artigos que discutem especificamente essa

⁷⁰ Según él, en un mundo globalizado, con una fractura del sentido clásico de la credibilidad en la política, lo cultural ha pasado a ocupar el lugar de lo político. Por tanto la justificación y valoración de la cultura y las artes en el mundo Occidental ha pasado a ser su capacidad como recurso para solucionar problemas políticos y sociales (Yudice 2003).

⁷¹ Pero más allá de ello, lo que se busca precisamente es desligar la pregunta por la relación entre música y violencia de una relación causal entre estética y sociedad para poder complejizar el fenómeno desde otro tipo de preguntas que surgen al reconocer que el momento que vivimos es uno en que la relación entre estética musical, imaginación social, adversidad y sufrimiento social y político está tomando formas que aparecen como inesperadas, que son diferentes y que desafían muchos de los supuestos sobre la relación entre música y sociedad.(GAUTIER, Id.)

temática. Em um artigo bastante elucidador e icônico, Suzane Cusick (2006) aborda o uso da música como instrumento de tortura, tomando como exemplo as práticas de tortura musicais dos soldados americanos da prisão de Guantánamo junto aos presos políticos muçulmanos.

Segundo a autora, a música, usada como uma “arma sônica”, passou a ser usada pelo departamento de defesa americano como um instrumento extremamente eficaz de violência psicológica. Dentre seus vários usos, ela destaca a “tortura sem contato”, como as práticas da prisão de tocar músicas extremamente altas continuamente aos presos; músicas com letras ou temáticas que ofendem ou humilham a cultura islâmica e os islâmicos; a reprodução de uma mesma música durante vários dias; dentre outros usos da música como violência.

A autora afirma ainda que existem atualmente várias experiências de desenvolvimento de armas sônicas para serem usadas nos campos de batalhas:

A premissa da “tortura sem contato” não deixa de ser coerente com a premissa subjacente que a inclui como pertencente ao grupo das armas não letais, incluindo aquelas que usam som; assim. Se associam com a prática que as PsyOps tem de usar o som da música para preparar o campo de batalha. A premissa em comum parte do princípio que o som pode lastimar seres humanos, sem matá-los, através de uma ampla variedade de maneiras. O que diferencia o uso do som ou da música no campo de batalha e o uso do som ou da música nos quartos de interrogatórios, é a ubiquação declarada do dano. Os teóricos que defendem o seu uso no campo de batalha enfatizam o efeito do som no corpo, enquanto que os teóricos dos quartos interrogatórios enfatizam a capacidade que a música e o som tem para destruir a subjetividade. (CUSIK, Id, P.7)⁷²

Este artigo da Susane Cusik, além de interessante, mostra-nos uma ampliação dos chamados usos e funções de Alan Merriam (1964), um novo uso da música por ele não conhecido.

Em um outro artigo do mesmo número da *Trans*, Ana Maria Ochoa Gautier (2006) discute “as múltiplas associações entre música, violência e convivência” e as maneiras como os governos, as mídias e as instituições de ensino lidam com essas associações. Segundo Gautier, essas três esferas políticas lidam com essa relação música/violência de maneira um pouco dúbia, existindo músicas consideradas como instrumentos capazes de transformação

⁷² La premissa de la “tortura sin contacto” es sin embargo consistente con la premissa que subyace a las armas no letales, incluyendo aquellas que usan sonido; así como con la premissa con la que las unidades PsyOps usan sonido o música para preparar el campo de batalla. La premissa en común es que el sonido puede lastimar seres humanos, sin matarnos, en una amplia variedad de maneras. Lo que diferencia el uso del sonido o de la música en el campo de batalla y el uso del sonido o de la música en los cuartos de interrogatorios, es la ubicación declarada del daño. Los teóricos de su uso en el campo de batalla enfatizan el efecto del sonido en el cuerpo, mientras que los teóricos del cuarto de interrogatorios se enfocan en la capacidad que tienen la música y el sonido para destruir la subjetividad. (CUSIK, Id, p. 7).

social e músicas que incitam a violência e devem, portanto, segundo essas esferas, ser proibidas ou censuradas.

Da mesma que o discurso da música como resposta à violência, o discurso de proibição assume uma correlação causal entre textualidade, prática musical e efeito social (quer dizer, se assume que essas músicas incitam, por definição, a violência). Assim, a música se constitui em eixo fundamental do paradoxo das políticas de proibição, que sinalizam um problema por meio de sua negação, como se o silenciamento dessas músicas silencia também as histórias de exclusão, reordenamento estético e social e a demanda sócio-política às quais dão voz. Aqui, o discurso de proibição não é somente assunto de censura musical (Cloonan, 2003), mas faz parte de uma política de negação da existência de realidades sociais, econômicas e políticas do narcotráfico, do aumento da pobreza e as diferentes formas de exclusão social, as novas formas de internacionalização da tortura, o silenciamento das dimensões esmagadoras da epidemia de AIDS ou de práticas de abuso sexual que se escondem por trás das portas da intimidade. (GAUTIER, 2006, S/p).⁷³

Em um livro que discute exclusivamente a questão da relação entre música e violência, Johnson and Cloonan (2009) discutem a visão de que a música é vista pelos estudiosos em música apenas como uma terapia e que esta traria apenas efeitos benéficos às pessoas. Segundo eles, essa é uma visão equivocada e, durante o livro, os autores mostram que a música sempre esteve muito próxima da violência durante a história da civilização.

Sendo assim, segundo os autores, a música pode se relacionar com a violência desde a incitação, passando pelo acompanhamento a momentos ou rituais violentos, retratando uma realidade ou história de violência, até a repressão à mesma. Além disso, assim como Cusik, os autores também se debruçam sobre o fato da música também ser uma fonte de violência, citando também as experiências do serviço penitenciário norte-americano.

No capítulo que trata da relação da música com a violência durante a história, os autores citam vários exemplos dessa relação, dos modos gregos à música popular do século XX:

⁷³ Igual que el discurso de música como respuesta a la violencia, dicho discurso de prohibición asume una correlación causal entre textualidad, práctica musical y efecto social (es decir, se asume que dichas músicas incitan, por definición, a la violencia). Así, la música se constituye en eje fundamental de lo paradójico de las políticas de prohibición que señalan un problema por medio de su negación, como si el silenciamento de dichas músicas silenciara las historias de exclusión, reordenamiento estético y social, y demanda socio-política a los cuales dan voz. Aquí el discurso de prohibición no es sólo un asunto de censura musical (Cloonan 2003) sino que hace parte de una política de negación de la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, económicas y políticas del narcotráfico, el incremento de la pobreza y las diferentes formas de exclusión social, las nuevas formas de internacionalización de la tortura o el silenciamento de las dimensiones abrumadoras de la epidemia de SIDA o de prácticas de abuso sexual que se esconden tras las puertas de la intimidad. (GAUTIER, 2006)

Platão e Cassiodoro acreditaram que certos procedimentos podem induzir distúrbios mentais, e a igreja cristão, nos seus primórdios, acreditava que resíduos pagãos na música poderiam ser explorados pelo Demônio para produzir depravação, e as bruxas usavam a música para desenvolver seus trabalhos malignos. Essas conexões são rearticuladas na tradição dos pactos com o Demônio, no qual o virtuosismo musical poderia ser trocado pela alma, uma narrativa que tem origem em uma grande quantidade de mitos, do “trinado do Demônio” de Tartini e o virtuosismos de Paganini, às transações feitas nas encruzilhadas do músico de blues Roberto Johnson (...) no século XX, toda música popular emergente, do jazz ao rock e ao rap, foi considerada como incitadora de uma conduta imoral e anti-social, uma convicção reforçada pelo processo de liberação sexual iniciado nos anos 1920 pelo jazz, os requebros das nádegas e outras atitudes vândalas dos jovens roqueiros dos anos 1950 e os tiroteios na Los Angeles dos final do século XX, O Concerto do Stones em Altamont ainda é muitas vezes tido como a confirmação do lado escuro da música dos jovens dos anos 1960 (JOHNSON e CLOONAN, 2009, p.32)⁷⁴

Outra interface entre música e violência se dá com a música acompanhando/representando a violência. Nessa relação, a música não age como agente direto e nem como fomentador da violência, mas, antes, a retrata ou simplesmente a acompanha. Essa interface é bastante comum na música popular e especialmente a música brasileira, com as inúmeras músicas que abordam a violência, como exemplo das músicas “Rosa de Hiroshima” de Vinícius de Moraes e Gerson Conrad (1973), que trata da segunda guerra mundial e “Angélica”, de Chico Buarque (1981), que trata da violência da ditadura militar, que assassinou o filho da personagem da música. Atualmente, o rap, o hip hop, o funk carioca e o pagode baiano tem um amplo repertório de músicas que retratam a violência sofrida na sociedade brasileira atual.

No capítulo sobre a música como incitadora de violência, os autores citam várias músicas que cumprem esse papel, desde músicas que fomentam a violência fora-da-lei até as de “violência simbólica” ou veladas, onde a incitação se encontra mais discretamente, como

⁷⁴ Plato and cassiodorus believed that certain modes could induce mental disturbances, and the early christian church believed that pagan residues in music could be exploited by the Devil to produce depravity, and that witches used music to carry out their evil work. these connections are rearticulated in the tradition of pacts with the Devil, in which musical prowess was exchanged for the soul, a narrative that surfaces again in a range of myths, from tartini’s ‘Devil’s trill’ and Paganini’s virtuosity, to blues musician robert Johnson’s transaction at the crossroads(...)in the twentieth century, every emergent popular music, from jazz to rock to rap, was regarded as inciting immoral and anti-social conduct, a conviction reinforced by sexual freedom among 1920s jazz flappers, seat-slashing and other vandalism by young 1950s rock audiences, and drive-by shootings in late twentieth-century los angeles. the Stones’ Altamont concert is still often taken as a confirmation of the dark side of 1960s youth music. (JOHNSON AND CLOONAN, 2009, p.32)

alguns hinos nacionais (eles citam o exemplo do hino do reino unido⁷⁵) até canções de roda. Segundo eles, a incitação é mais comum nas cultura de pares adolescentes:

Incitação pode ser explicitamente encorajada, ou latente na validação de violência dos grupos de pares como uma opção social, um exemplo de como uma pessoa do grupo deve se comportar. Nós distinguimos “incitação” de outras conexões entre música e violência, tais como “causais”, “geradoras ou “despertadoras” devido ao fato que a incitação está na música, enquanto as outras estão na audiência (JOHNSON e CLOONAN, Id., p.95)⁷⁶.

No contexto brasileiro, também podemos encontrar vários exemplos de músicas incitadoras de violência – tanto simbólica quanto fora-da-lei. Nas cantigas de roda tradicionais existem muitas músicas violentas, ou com atos violentos a elas atribuídas em suas letras, algumas das quais vem sendo muito combatidas e tendo sua letra alterada, como, por exemplo, “atirei o pau no gato”:

<i>Versão original</i>	<i>Versão alterada</i>
Atirei o pau no gato Mas o gato Não morreu Dona Chica Admirou-se Com o Berro que o gato deu	Não atire o pau no gato Porque isso não se faz O gatinho é nosso amigo Não devemos maltratar os animais Jamais.

Essa nova versão de “atirei o pau no gato” faz parte de um movimento que vem crescendo no país – o do politicamente correto. Atualmente, muitos embates tem sido feitos entre os que defendem o politicamente correto e os que os atacam. Entre os argumentos dos que defendem estão o fato de que a sociedade foi e continua sendo muito violenta e preconceituosa, e é preciso combater esses preconceitos, muitos deles escondidos, como é o caso das letras das cantigas de roda. Já os que atacam o politicamente correto afirmam que o movimento é exagerado e muitas das coisas que eles combatem não tem fundamento. Além disso, reclamam que o politicamente correto criou uma verdadeira vigília contra os suspeitos preconceituosos.

⁷⁵ “to arms, citizens,/from your battalions/ let us march, let us march,/ May tainted blood water our fields.”(Johnson and Cloonan, Id., p. 96)

⁷⁶Incitement may be explicit encouragement, or latent in the peer-group validation of violence as a social option, an example of how one may behave. (...)We distinguish ‘incitement’ from other connections between music and violence, such as ‘causing’, ‘generating’ or ‘arousing’ by virtue of the fact that incitement is in the music, while the others are in its audience. (Johnson and Cloonan, Id., p. 95).

Voltando à nossa discussão, além das cantigas de roda, podemos encontrar muitos exemplos de violência nos sambas antigos, como o samba “Minha nega na janela”, de Germano Mathias (1956), com temática racista e sexista:

Não sou de briga
 Mas estou com a razão
 Ainda ontem bateram na janela
 Do meu barracão
 Saltei de banda
 Peguei da navalha e disse
 Pula muleque abusado
 Deixa de alegria pro meu lado
 Minha nega na janela
 Diz que está tirando linha
 Êta nega tu é feia
 Que parece macaquinha
 Olhei pra ela e disse
 Vai já pra cozinha
 Dei um murro nela
 E joguei ela dentro da pia
 Quem foi que disse
 Que essa nega não cabia?

Assim como essa música, a literatura da música popular brasileira está repleta de músicas que retratam a violência, mas poucos são os registros de músicas que incitam o ódio⁷⁷, mais comuns em países europeus e norte-americanos, e Johnson e Cloonan citam muitos exemplos de músicas que incitam um ódio extremo, inclusive algumas com mensagens muito diretas, como “Kill the Jews” e “i’ll Be Glad When You’re Dead, You rascal You”⁷⁸.

Apesar de músicas de ódio não serem comuns no Brasil, as “unlawful musics”, termo designado pelos autores para as músicas fora-da-lei, tem um repertório vasto – principalmente as músicas que tem como temática o universo do tráfico de drogas, como os funks proibidões. Assim como as “war musics”, os funks proibidões têm estreita ligação com a “guerra do tráfico” travada entre traficantes e policiais do Rio de Janeiro. Muitas das músicas dos

⁷⁷ Um exemplo de música que incita o ódio é a música “Pobre Paulista” (1986), da banda Ira!, a qual incita o ódio ao migrante nordestino. Na música, os autores afirmam: “Não quero ver mais essa gente feia/Não quero ver mais os ignorantes/Eu quero ver gente da minha terra/Eu quero ver gente do meu sangue/Pobre São Paulo, Pobre paulista, Oh, Oh”.

⁷⁸ “Mate os judeus” e “Eu ficarei feliz quando você estiver morto, seu canalha”.

proibições trazem como tema a voz dos traficantes nessa guerra, conforme compilou Palombini⁷⁹:

"Bala na Dilma sapatão" (Mc Vitinho do Jaca)

O crime é crime, bandido é bandido,
Na guerra chapa quente isso é profissão perigo.
Nosso bonde é guerrilheiro comandando as favelas,
Nós gosta da paz, nós nunca fugimos da guerra.

Seu polícia, seu peidão, vocês tudo caga no pau,
pode vim mandar exército, até a Força Nacional.
Sues otário vacilão, vocês tudo perde a linha,
Querendo comprar morador com caminhão de sardinha. (2014, p.228)

Esse exemplo, de autoria de MC Vitinho do Jaca retrata muito bem essa guerra travada entre traficantes e estado - guerra que acaba por se tornar mais sangrenta desde a implantação das UPPs (Unidades de polícia pacificadora) (PALOMBINI, 2014). Mais adiante na letra, o compositor ameaça:

Pode até pacificar, mas a volta vai ser triste.
Aqui é só menor treinado que te mira e não te erra.
Pro ataque de caveirão, não, de tanque de guerra.

Não vamos entregar assim, desentoca o arsenal,
É bala no viado do Sérgio Cabral.
Tomaram o nosso quartel-general, que era o Complexo do Alemão,
É bala na piranha da Dilma sapatão.
(...)
Eu quero ver, quero ver instalar a UPP,
Eu quero ver, eu quero ver instalar... (P. Id.)

Ainda segundo Palombini, as ocupações militares na Vila Cruzeiro e no Complexo do Alemão estão muito longe de serem operações que, de fato, pacificaram as regiões envolvidas. Muito pelo contrário, os traficantes afirmam em várias músicas que a “guerra continua” e que eles vão retomar os seus postos. Palombini afirma que, na verdade, muito do que se fez com as instalações das UPPs foram, na verdade, apenas jogadas políticas e midiáticas:

O mais popular dos presidentes do Brasil (Lula) não enxerga o povo: senta-se diante da televisão e imagina o governador a fazer o mesmo. Foi pela televisão que “o povo viu as Forças Armadas servindo ao brasileiro”. Dado

⁷⁹ Palombini disponibilizou várias das letras de proibidão que pesquisou no seguinte link: https://www.academia.edu/11385140/_Letras_de_alguns_Proibid%C3%B5es_

concreto: as operações incluíram, cometidas pelo Estado, violações de domicílio, saques, extorsões, assassinatos, tortura, ocultamento de cadáveres e todo o tipo de infrações à Constituição, à Lei, aos direitos fundamentais, humanos, individuais. O presidente enxerga “o pobre sendo tratado com dignidade e com respeito” (EFE Brasil). E preconiza: “agora tem que vim cultura” (Record). Mas ele ignora a cultura urbana, desconhece a revolta e a raiva da juventude suburbana (Santos e Arellano). (p. 225)

O Autor afirma, portanto, que essa guerra está longe de acabar e, portanto, os proibidões também. Como “War Music”, O proibidão continuará a representar a voz dos traficantes nessa guerra, a qual MC Orelha chega a comparar com a Faixa de Gaza – território disputado por palestinos e israelenses:

"Na faixa de Gaza é assim" (MC Orelha)

Na faixa de Gaza é só homem-bomba, na guerra é tudo ou nada,
 Várias Titânio no pente, colete à prova de bala.
 Nós desce pra pista pra fazer o assalto, mas tá fechadão no Doze,
 Se eu to de rolé, seiscentas, bolado, perfume importado, pistola no coldre.
 (...)
 Nós planta humildade pra colher poder, a recompensa vem logo após,
 Não somos fora da lei porque a lei quem faz é nós.
 Consideração se tem pra que age na pureza,
 Pra quem tá mandando o papo é reto: bota as peças na mesa.
 Quantos amigos eu vi ir morar no Deus no céu,
 Sem tempo de se despedir, mas fazendo o seu papel.
 (PALOMBINI, s/d, *apud* academia.edu, s/p..)

Em Salvador, apesar de alguns pagodes retratarem a violência sofrida pelas comunidades, não existe nenhum equivalente ao estilo do funk proibidão carioca. A banda Fantasmão e os cantores EdCity e Igor Kannario são, talvez, os que mais se aproximam desse universo de violência, por serem grupos que fazem parte do chamado “pagode de crítica social”, buscando retratar a realidade social das comunidades, ou Guetos, mas nenhum deles tem uma associação direta com o crime e com grupos de traficantes e não buscam representar a voz desses grupos⁸⁰.

A discussão da relação música e violência ainda é nova na área e precisa ser mais debatida entre os etnomusicólogos, principalmente devido ao fato da música ser tratada hoje no Brasil como fator de inclusão social e como ferramenta de diminuição da violência.

⁸⁰ Um aprofundamento sobre o “pagode de realidade” será feito no capítulo 3.

3.6. Gênero e sexualidade no pagode baiano

É notória a importância de se trazer discussões a partir da perspectiva de gênero e sexualidade para esse estudo, por diferentes argumentações favoráveis a esta discussão, conforme tratarei nesse tópico. No entanto enfatizo que a intenção desse estudo não é a de trazer um aprofundamento maior dessas discussões, visto que os temas de gênero e etnomusicologia são incomensuráveis e por si só, podem compor um estudo próprio.

Conforme diagnosticado por Frith (2005), a sexualidade presente nas letras e nas performances de grupos musicais é um dos fatores mais relacionados com o epíteto de “música ruim” dado pela sociedade e no caso do pagode, essa associação é ainda mais direta, pois, como apontado por Leme (2003), o pagode é um gênero musical pertencente à “vertente maliciosa” da música brasileira – uma linhagem tradicional que está presente na cultura brasileira desde os lundus documentados nos séculos XVII. Leme afirma que o que se tem notícia sobre a música popular desse período são dados pouco precisos, apenas relatos, poemas, letras e material iconográfico. Isso se deve, segundo a autora, ao fato de que essas músicas eram de tradição oral e, portanto, “se perderam na boca do povo” ao longo do tempo. (P.77).

Mas, desde essa época, a malícia da dança já era motivo de escândalo da sociedade, mas vale lembrar que um poeta em especial nutria grande apreço por essa música dita maliciosa: Gregório de Matos, conforme relatado por Araripe Júnior (VASCONCELOS, 1991 *apud* LEME, 2003) como o “Homero do Lundu”.

Desde, portanto, o séc. XVII, a letra e a performance musical (através da dança) já eram igualmente criticadas pelos poderes e meios hegemônicos, além de poetas e formadores de opinião. No século XVIII o lundu, e a recém surgida modinha, ganham mais projeção social a partir de cantores populares como Domingos Caldas Barbosa, que levou esses gêneros maliciosos para Portugal (a modinha também tinha um caráter romântico), fazendo um grande sucesso, mas sendo também bastante criticada. O crítico Antônio Ribeiro dos Santos se referiu à modinha como “cantigas de amor tão descompostas que, ao ouvi-las (...) coro de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda” (LEME, 2003).

Segundo Veiga (1998), Caldas Barbosa “foi considerado (em Portugal) prejudicial à educação de jovens, encantados com os venenosos filtros da sensualidade, da meiguice do

Brasil, e da suposta moleza americana.”(S/p)^{81 82}. Apesar das críticas, a música maliciosa se fortaleceu na sociedade brasileira e começou a chegar aos salões nobres:

A partir do século XIX, o lundu se consolida como um gênero de música popular de caráter malicioso (com letras de duplo sentido), humorístico e de crítica social. Manifesta-se tanto nas ruas, tabernas, festas populares, teatro de costumes, deliciando as camadas mais populares, como também nos salões aristocráticos. (LEME, 2003, p.84)

É, portanto, apenas no século XIX que temos mais registros – tanto das letras, quanto das partituras e das danças – das músicas populares brasileiras. Desde essa época, o duplo sentido na música maliciosa se utiliza de alguns artifícios para seu uso: os dois mais comuns são a ambiguidade semântica e a cacofonia. O primeiro é um artifício semântico (que, segundo Leme, era também muito utilizado por Gregório de Mattos) – no qual uma palavra pode significar duas ou mais coisas. Como exemplo, Leme (Id.) cita muitas letras de duplo sentido desse período como, por exemplo, o “Lundu da marrequinha”:

Os olhos namoradores
Da engraçada iaiázinha,
Logo me fazem lembrar
Sua bella (*sic*) marrequinha.

Iaiá não teime,
Sólte a marreca,
Senão eu morro,
Leva-me a breca.
(Id., p.84)

No caso dessa música, marrequinha era um tipo de laço usado para ornamentar a parte das nádegas do vestido, mas era também um adjetivo para as partes íntimas da personagem da música. Outro tipo de artifício de duplo sentido semântico é a cacofonia, onde a sonoridade das palavras interfere no seu sentido. Essa estratégia é também muito utilizada na música maliciosa desde as músicas antigas, como no exemplo da música “A rosa do cume”:

No cume da minha serra
Eu plantei uma roseira,
Quanto mais as rosas brotão(*sic*)
Tanto mais o cume cheira.

⁸¹ Disponível em: <http://www.manuka.com.br/artigos/veiga/notas.htm>

⁸² Para uma melhor compreensão da história da modinha, Veiga (1998;1998a) é um importante etnomusicólogo que estuda esse gênero musical.

À tarde, quando o sol posto,
E o vento o cume adeja,
Vem travessa borboleta,
E as rosas do cume beija.

No pagode baiano, esses artifícios são muito utilizados, como explicitarei no capítulo 3. Conforme os anos e séculos avançam, a malícia nunca deixou de estar presente na música popular brasileira. No século XIX, surge também o maxixe, gênero também muito criticado devido à malícia da sua dança e seu passo da umbigada. No século XX, novos gêneros musicais vão surgindo, e a malícia se fez presente em praticamente todos, passando do samba, ao brega, rock, forró, MPB, axé, sertanejo, até os gêneros contemporâneos como o pagode baiano, o funk e o sertanejo.

Nesse sentido, o livro de Faour (2006) se propõe a fazer uma história da sexualidade na MPB – mas o autor considera a MPB em um espectro muito amplo, onde cabem todos os gêneros acima citados (acredito que o termo MPB não foi bem empregado por ele, seria melhor ele usar o termo música popular). Fazendo uma pesquisa bastante abrangente, Faour aborda a sexualidade na música brasileira a partir de várias vertentes – a música de dor de cotovelo, a música de sacanagem, a música erótica, a música gay, a sexualidade como transgressão e libertação, dentre muitos outros temas.

O livro de Faour é fundamental para quebrar paradigmas e preconceitos tentando mostrar que a malícia e a sexualidade fazem parte da música popular no Brasil de uma maneira muito intensa e ultrapassa gêneros musicais, compositores e artistas específicos – apesar de muitos destes abordarem o sexo de uma maneira muito mais intensa do que outros.

Voltando ao pagode, um estudo de referência da relação pagode e gênero é a dissertação (e posterior livro) de Clebemilton Nascimento (2012). Este se torna essencial devido à sua abordagem extremamente respeitosa ao pagodão, além de ser o único estudo acadêmico até os dias de hoje que trata desse gênero musical tão importante para a cultura baiana contemporânea. Nesse livro, o autor trata do pagode baiano a partir das representações de gênero das mulheres pagodeiras e da violência e estigmatização sofridas pelo corpo feminino. Esse processo de violência contra a mulher se tornou tão latente na cultura soteropolitana que foi criada uma lei para inibir as práticas de violência contra as mulheres nas letras das músicas: a “lei antibaixaria”⁸³.

⁸³ Refiro-me à lei 12.537/12, criada pela deputada Luiza Maia (PT), que proíbe o investimento de recursos públicos em eventos e artistas que toquem músicas que desvalorizem ou incentivem a violência contra as mulheres.

Além disso, como ele afirma que “A imagem da mulher apresentada nas composições de pagode é construída através de um olhar masculino, a partir da perspectiva e expectativa do homem” (2012, p.20). Dessa forma, o pagode reforça padrões de hegemonia do ser masculino/heterossexual sobre outras formas de lidar com o gênero e a sexualidade.

Por isso, uma análise das relações de gênero presentes no pagode se faz fundamental para o entendimento de como se dá essa “malícia” no pagode. Importante salientar que esse tema é muito amplo, e, por isso, meu objetivo aqui se restringe a discutir algumas poucas questões que o pagode traz à tona.

Segundo Scott (1990), os estudos em gênero surgiram primeiramente entre as feministas americanas “que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo”(p.3). Portanto, além da mera divisão sexual homem/mulher, o gênero nesse sentido, vai para além do biológico e é entendido também como uma performance social. Mais adiante, a autora afirma que:

A história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos. (Id. p.13)

Portanto, Scott faz uma crítica às feministas que buscam estudar apenas as mulheres. Por entender gênero de uma forma mais ampla do que apenas o determinismo biológico, a autora busca compreender como as questões levantadas pelo pensamento feministas podem ser importantes para entender as relações humanas.

Concordando com Scott, Nascimento (2012) afirma que é preciso “desnaturalizar essas construções discursivas sustentadas por ideologias hegemônicas de feminilidade e masculinidade nas práticas socioculturais”(p.24) que o pagode reproduz.

Nesse sentido, Navarro-Swain (2006) afirma ainda que:

O potencial crítico e o dinamismo das análises feministas estão na sua capacidade de perfurar os horizontes epistemológicos das ciências, desconstruindo as evidências, o normal, a heterossexualidade enquanto norma, libertando-os de todas as amarras. (*apud* NASCIMENTO, 2010, p.24).

Por sua natureza questionadora, portanto, as análises feministas se aproximam muito da etnomusicologia no sentido de buscar desconstruir conceitos culturalmente construídos –

no caso da etnomusicologia, a busca pela voz do outro, da música que não tem voz, também levantam essas discussões sobre o “naturalmente” estabelecido.

È emblemático que, no pagode, não foram encontrados grupos com mulheres cantoras ou compositoras, como foi diagnosticado por Nascimento na afirmação citada anteriormente. Diferente, portanto, de outros gêneros musicais onde as mulheres têm atuado de maneira ativa como cantoras/compositoras, o pagode baiano é um espaço exclusivamente masculino.

Nesse estudo, não encontrei durante a minha pesquisa, uma só mulher que fosse ou cantora ou compositora. As mulheres no pagode são geralmente, dançarinas – mas até nessa função, muito enaltecidas nos anos 1990, elas vêm perdendo espaço para os homens, pois muitas bandas só têm dançarinos homens. Esse é, portanto, um questionamento necessário e um ponto de tensão que o presente estudo encontro: a investigação de compreender porque não há cantoras e compositoras no pagode baiano?

Nesse sentido, percebe-se também ser restrito o espaço, nos grupos e nas performances do pagode, para os grupos LGBTTs. Portanto, o pagode é um meio de reprodução do modelo hegemônico masculino/ heterossexual. A mesma questão também passa a ser perguntada com relação a isso, mas mudando os sujeitos: porque não há cantores e compositores assumidamente gays ou trans?

No pagode, arena essencialmente masculina, o corpo masculino se tornou o seu principal objeto de performance. Segundo Pinho (2005), essa masculinização dos gêneros baianos, e do pagode em especial, é resultado de um processo de “reafricanização” que começou nos anos 1970, momento em que se deu início um processo de valorização da cultura. Desse processo, surge a figura do *brau*:

Alçado desse modo à condição de elemento de atualização de figuras de gênero e raça, o corpo do brau exerce uma corporalidade subversiva e disruptiva que investe contra os sentidos pacificadores para o homem, para o negro e para o corpo. Expondo seu corpo, alterando a aparência do cabelo, exibindo nas ruas as cores agressivas de suas roupas, além de representar como mímica da violência a postura da agressividade, o brau desafia a moral, o bom gosto e o racismo de forma mais ou menos contundente. De forma mais ou menos contraditória, por outro lado, reproduz estereótipos sobre si próprio e, talvez, eleja a mulher, ou a feminilidade, como seu Outro desejado e oprimido. (2005, p. 132)

No pagode, através das figuras do *brau* estudado por Pinho, e do *putão* como analisado por Nascimento, a masculinização – heterossexual – é o eixo central das performances dos grupos, principalmente dos mais novos, que diminuiram muito a

participação das mulheres dançarinas. Ao se associar à masculinidade, o pagode se associa aos rituais de masculinidade. Segundo Pinho (id.):

Rituais de masculinidade têm sido descritos, por outro lado, como demonstrações de força, engendrando uma certa retórica de violência e autodeterminação que coloca o homem no centro das representações de poder e dominação. (id., p.138)

Porém, Connel (2013) afirma que, assim como o feminismo tem muitas variantes – feminismo negro, feminismo lésbico, etc – também não há um conceito definido sobre a masculinidade. Antes, é preciso se falar em masculinidades, no plural. Nesse sentido, o “masculino hegemônico” é apenas uma das maneiras de se pensar a masculinidade:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNEL, 2013, p.245)

Nesse sentido, o *brau* descrito por Pinho, apesar de masculino e heterossexual, pode, em alguns casos, não ser hegemônico quando os atores são negros e pobres. Esse homem, que não deixa de ser um potencial opressor quando se olha a sua relação com as mulheres, também é um oprimido, pelo homem hegemônico.

Sem querer me alongar ainda mais nessas questões, apesar de entender que há muita coisa ainda a ser discutida, quero apenas salientar que o pagode baiano se tornou uma arena essencialmente masculina da parte dos cantores, compositores e músicos. As mulheres, nessa questão, estão perdendo até o espaço tradicionalmente ocupado por elas como dançarinas.

Ainda hoje, apesar de muitos gêneros contemporâneos da música popular brasileira nos quais a mulher tem assumido de forma ativa o seu protagonismo artístico, como no caso do funk, do tecnobrega, do sertanejo e do arrocha, o pagode ainda não conseguiu incluir as mulheres de uma maneira plena. Na cena do pagode soteropolitano, elas não têm nenhum espaço enquanto cantoras, compositoras e musicistas, o que é algo muito grave para um gênero musical inserido no contexto cultural atual.

Apesar disso, elas são uns dos principais temas das letras desse gênero musical, mas essa inclusão se dá, na maioria das vezes, de uma forma que a desqualifica, através de abordagens machistas e sexistas. É urgente, portanto, que o pagode encontre novas formas

para incluir as mulheres, e a diversidade sexual em geral, com respeito e tolerância, abrindo também espaço na cena para esses novos sujeitos.

Com as discussões e estudos a esse respeito espera-se que esse quadro se reformule, surgindo assim, mais espaço e condições favoráveis para as mulheres no pagode. No Espaço Cultural Pierre Verger, há muitas alunas que fazem aula de percussão, violão e canto coral (que são as oficinas de música atualmente oferecidas). Uma dessas alunas, que gosta de pagode, fez parte, durante todos os semestres, da oficina da banda do Espaço e foi a única menina do grupo, participando ativamente das aulas, tocando percussão e inclusive compondo um pagode para a oficina. A inclusão dessa menina foi muito positiva para a práxis do grupo, mostrando que é necessária a inclusão das mulheres como forma de empoderamento feminino e como ferramenta que fortaleça o respeito à mulher.

4. MAS O QUE É, AFINAL, O PAGODE BAIANO?

O pagode baiano (comumente conhecido também como pagodão) é um gênero musical urbano contemporâneo da cidade de Salvador (BA) que emergiu durante os últimos anos da década de 1980 e início dos anos 1990, momento em que a axé music, junto com o sertanejo e o “pagode romântico” paulista e carioca, se torna um gênero musical que atinge grande sucesso massivo na cultura brasileira.

Nesse momento histórico, o pagodão tomou corpo, como gênero híbrido resultante de misturas do samba-de-roda do recôncavo baiano e de outras variantes do samba baiano, como o samba duro urbano. Além disso, como música popular massiva, o uso e a influência de instrumentos de outros contextos, como guitarra, baixo, bateria e teclado e o uso de *samplers* fazem do pagode baiano um gênero musical de grande alcance massivo.

Nesse capítulo, discuto as origens desse gênero musical a partir dos movimentos de afirmação identitária negra dos anos 1970 e dos gêneros musicais baianos surgidos a partir do mesmo, como o samba reggae criado pelos blocos afro e o posterior desenvolvimento de outro gênero baiano híbrido – a axé music. Discuto como esses gêneros musicais baianos tiveram grande importância para o surgimento e consolidação do pagode: os blocos afro devido ao seu trabalho de fundamental importância na afirmação e valorização de uma identidade cultural e musical negra africana e baiana, e o axé por ser um gênero musical que incentivou a busca por uma “modernização” das bandas de samba urbano e proporcionou, devido à sua influência na cena da música popular massiva nacional, que essas bandas pudessem entrar no mercado da música nacional, e algumas, como o *Gera samba* – que posteriormente virou o grupo *É o Tchan* - chegando a ser um fenômeno de vendas no mercado fonográfico brasileiro.

Nesse sentido, para a compreensão das origens do pagode, discuto a questão das trocas culturais resultantes dos crescentes processos de globalização, que resultaram, nos anos 1970, no desenvolvimento de uma música baiana que dialogou mais intensamente com outras culturas globais e desenvolveu a sua própria identidade, a partir dos gêneros do samba reggae, do axé e, por último, do pagode⁸⁴.

Após essa compreensão histórica das origens do pagode, discuto as características musicais que o definem, a partir da análise de seus elementos musicais, e faço um breve

⁸⁴ O Arrocha é outro gênero musical baiano que vem também tendo grande destaque na cena da música popular brasileira e que também é fruto desse mesmo processo.

panorama dos três períodos históricos que diagnostiquei nesta pesquisa: a gênese do pagode (anos 1990), a eletrificação do pagode (final dos anos 1990 e início dos anos 2000) e a hibridização do pagode (a partir de 2006). Além disso, exponho e discuto a cena atual do pagode em Salvador, as bandas de maior destaque e as suas vertentes estilísticas - “pagode de ousadia”, “pagode lúdico”, “pagode de crítica social”, “pagofunk”, “pagode romântico” e “pagode gospel”.

Como metodologia de coleta de dados para essa análise histórica/musicológica, fiz pesquisas em jornais e periódicos (porém, não foi feita uma pesquisa histórica sistemática desses meios de comunicação), sites na internet (dos próprios grupos, sites de fãs-clubes, dicionários de música e redes sociais dos grupos), escuta e análise de CDs lançados pelas bandas de maior projeção e importância histórica e atual na cena soteropolitana, além de análise da performance musical das bandas a partir de DVDs e shows gravados e disponibilizados em sites de compartilhamento de vídeos, como o *Youtube*.

Importante ressaltar que o estudo feito nesse capítulo não é definitivo e nem pretende ser muito aprofundado. Antes, busca levantar a discussão sobre a importância de uma análise musical sobre o gênero em questão, dada a sua grande relevância para a cultura soteropolitana, por ser uma música de grande popularidade e de amplo alcance social na cidade, além de ser uma música de grande complexidade, tomando como parâmetros de análise os seus elementos musicais estruturantes – ritmo, melodia, harmonia, timbre, formação instrumental, letras, etc.

Portanto, esse capítulo busca preencher uma lacuna com relação à falta de espaço do pagode nos estudos acadêmicos e, principalmente, nos estudos em música/etnomusicologia. Um dos objetivos desse capítulo também é que o que discuto aqui seja um incentivo para a produção de novos estudos sobre o pagodão, e outros gêneros musicais massivos, nas academias de música.

Além disso, no caso da minha pesquisa, faz-se importante esse aprofundamento do pagode devido ao fato de ser o gênero de maior predileção dos “pagodeiros” da Banda do Espaço – os sujeitos dessa pesquisa. Nesse sentido, um entendimento mais completo desses sujeitos também passa por uma imersão no universo do pagodão e de suas bandas/artistas.

4.1. Origens do pagode: os blocos afro e o desenvolvimento de uma cultura “glocal” em Salvador.

Como dito no tópico anterior, os movimentos internacionais de afirmação identitária negra, como o movimento negro americano, exerceram grande influência nas comunidades afro-brasileiras. Na música, essa influência pôde se perceber muito claramente, como constata Risério (1981), no auge do movimento:

Depois de incendiar a juventude Black nos EUA, a soul music tomou de assalto a juventude Black do Brasil, a começar pelo Rio de Janeiro. (RISÉRIO, 1981, p. 29).

No cenário da música popular brasileira, começam a surgir artistas de Black music, influenciados pelo *Soul*, pelo *Funk*, pelo *Rythm and Blues* e pela música *Gospel*. Deste movimento da música popular *Black* brasileira, Risério (Id.) destaca os cantores Cassiano, Tim Maia e Gerson King Combo, além da banda Black Rio. O autor afirma ainda que outras manifestações negras como o rock americano e o samba brasileiro não tiveram grande influência nesse movimento:

Esses milhares de jovens celebravam a grandeza da raça negra, chamavam a si próprios de “Blacks”, achavam que Rock era papo furado de cocota e que o samba estava completamente por fora, por terem se vendido para os brancos. (1981, p. 30)

(...)

Portanto, o movimento *Black* brasileiro surge nesse momento, como influência do movimento americano, evidenciando assim os existentes processos de trocas culturais proporcionadas pela globalização⁸⁵. Sansone (1994) afirma que essas trocas culturais são desiguais, expondo as diferenças de poder entre os locais hegemônicos – principais produtores e exportadores de conteúdo – e periféricos – principais receptores deste conteúdo, porém produtores de seus próprios conteúdos, mas com um poder de alcance muito menor. Portanto, Sansone afirma a existência da desigualdade de poder, mas reconhece que essas trocas culturais não funcionam dessa maneira tão óbvia, propondo, em vez de se pensar em uma “homogeneização” das culturas globais, em um “heterogeneização” global, citando como exemplo justamente essas trocas entre as comunidades negras globais:

⁸⁵ Giddens (1991) dá uma definição contemporânea do termo globalização. Para ele: “a globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa.(p.69)

Um bom exemplo dessa "heterogeneização global" é o aumento do intercâmbio simbólico entre os negros nos dois lados do Atlântico. Por um lado, isso homogeneiza os estilos e a música dos negros jovens em países diferentes - o *reggae* e o *hip hop* são os novos propulsores de um processo que já começara com o *jazz* e o *blues*. O processo de criação desses novos estilos negros jovens, em parte como reação à falta de status e oportunidades, parece semelhante em diferentes países (Hebdige, 1979; Gilroy 1987 e 1993). Por outro lado, esse intercâmbio proporciona novas oportunidades para redefinir a "diferença" negra nas sociedades ocidentais, estetizando-se a negritude, antes de mais nada através de estilos (jovens) de alta visibilidade e da música pop. (1984, p.7)

Portanto, a globalização e as trocas culturais e de bens de consumo proporcionadas por ela é a grande responsável por fazer com que o movimento de afirmação negra norte-americana alcançasse outras comunidades negras ao redor do mundo, como a brasileira. De fato, a ideia de globalização como homogeneizadora das culturas não ocorreu e o mundo não se "ocidentalizou" como era previsto. Muito pelo contrário, ao lidar com os efeitos do global, muitos movimentos identitários buscaram (re)valorizar o local, "privilegiando um referencial identitário para enfatizar a necessidade do reconhecimento legítimo da diferença e a força das culturas locais"(GUERREIRO e VLADI, 2005, p.68).

Portanto, a heterogeneidade continuou presente nas culturas do mundo, que então, de fato, não se homogeneizaram. Sobre isso, Stuart Hall (1993) diz que "ao invés de pensar no global como 'substituindo' o local, seria mais acurado pensar uma nova articulação entre 'o global' e 'o local'." Para o autor, portanto, "é mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações 'globais' e *novas* identificações 'locais'(1993, Pgs.77 e 78). Nesse sentido, segundo o autor, o uso do termo "glocal" seria mais apropriado, pois contempla a junção desses dois universos.

Alguns autores contemporâneos – ou pós-modernos – conseguem atualmente ter uma visão mais aprofundada da globalização, entendendo os processos "glocais" e a heterogeneização das culturas. Porém, os processos de trocas culturais proporcionados pela globalização e seus processos – o crescimento de uma suposta "cultura de massa" e da indústria cultural - estão longe de ter um consenso entre os acadêmicos, e a divisão proposta por Umberto Eco nos anos 1970 entre teóricos "apocalípticos" e "integrados" (1993) continua atual.

Canclini (2008) constata que ainda há a desigualdade de poderes entre as nações e países, mas a realidade está cada vez mais distante da verticalidade subalterno/hegemônico. Para além disso, Canclini propõe uma análise voltada na obliquidade dos poderes, onde existem muitos polos produtores e exportadores de bens culturais e de consumo, que se

conectam e se interceptam a partir de suas obliquidades, e onde duas ou mais localidades se conectam e se entrecruzam sem que necessariamente uma seja a subalterna e outra a hegemônica.

Stuart Hall (1993) identifica como as identidades culturais dos sujeitos pós-modernos tem se alterado devido à intensa troca de bens simbólicos ao redor do globo. Segundo Hall, a identidade dos sujeitos pós-modernos, não é “fixa, essencial e permanente” como eram as dos sujeitos modernos e pré-modernos. Ao contrário, a identidade nos tempos atuais tornou-se uma “celebração móvel” devido ao fato de, no mundo pós-moderno, estarmos expostos a uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”, o que acaba por fragmentar os sujeitos e suas identidades. Logo, segundo o autor, “a identidade unificada completa, segura e coerente é uma fantasia (p.13)”.

Toda a explanação acerca dos processos de globalização, culturas de massa, fragmentação dos sujeitos pós-modernos e hibridismos culturais fez-se necessário para poder compreender como surgiram os blocos afros e o samba-reggae, bem como o posterior desenvolvimento da axé music e do pagode baiano – todos eles gêneros musicais que dialogam de maneira muito intensa com outros gêneros musicais e outras culturas musicais – especialmente a africana, a norte-americana e a jamaicana.

Como dito anteriormente, durante os anos 1970 o Brasil, e especialmente a Bahia, começou a se influenciar muito fortemente pelos movimentos de afirmação da cultura negra norte-americana. Na música baiana, o principal símbolo dessa influência dos movimentos afirmativos são os blocos afros, os quais rapidamente se tornaram a fonte da inovação musical baiana, ao apresentar um novo gênero musical e uma nova formação instrumental, além da forte carga política das suas letras, que discutiam a exclusão social dos negros, a violência que eles sofriam (e ainda sofrem) e, ao mesmo tempo, enaltecendo sua cultura e sua história, fazendo uma ponte entre Salvador e a África. Nesse momento, como afirma Guerreiro:

A música produzida pelos blocos afro – o samba-reggae -, cujas letras celebravam o universo negro, saía das periferias da cidade para ocupar um lugar de destaque na cena musical baiana e não tardaria a aparecer nos cadernos de cultura do país como um criativo polo do mundo da música no Brasil” (2000, p. 15).

Portanto, os blocos afro representaram, nesse momento, o polo de inovação da música baiana. Muitos estudiosos concordam que o primeiro bloco afro surgido em Salvador é o Ilê Aiyê, criado em 1974 no bairro da liberdade (GUERREIRO, 2000, RISÉRIO, 1981, LIMA, 2002, AMORIM, 2011). Risério afirma que a Liberdade, nos anos 1970 era uma espécie de

*Harlem*⁸⁶ baiano, “meio em que rolou o lance ‘cabeça feita’, batendo firme e fundo a onda *Black soul*” e onde existia um “alto grau de identificação (...) entre a juventude negra baiana e a juventude negra norte-americana” (1981, p. 27).

Logo, foi na Liberdade – o *harlem* baiano – onde “se cristalizou a ideia de mostrar o universo negro em sua grandeza e modificar a auto-imagem dos pretos de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p.29). O Ilê Ayiê foi, então, o pioneiro em levar as ideias dos movimentos de afirmação da identidade negra para as ruas e para a sociedade. Segundo Valdeolir Rego, “o Ilê foi uma revolução no comportamento do negro baiano. Foi quando o negro deixou de alisar o cabelo e assumiu sua beleza e começou a retomar sua tradição rítmica” (GUERREIRO, Id., p.49). O Ilê representou, além disso, o momento em que o “lance *Black*” se tornou o “lance afro”, e “representa o momento em que ocorre a transição do “carnaval indígena” para o carnaval afro-brasileiro” (RISÉRIO, 1981, p.38).

O Ilê levou para a rua uma prática negra até então bastante invisibilizada pela sociedade soteropolitana : o candomblé. Apesar de não ter sido o primeiro grupo a levar o candomblé para a rua – Antes, Já existiam os afoxés Filhos de Ghandi e Congos D’África – Acabou se tornando o “símbolo” para essa revolução afro a que Guerreiro e Risério se referem. Além disso, a exaltação da África e das “raízes africanas” também foram de fundamental importância para a construção identitária dele e dos outros grupos afros. Após o Ilê ayiê, muitos outros blocos afro começaram a surgir em Salvador: dentre eles, O “Badauê” do Engenho velho de Brotas, em 1978, O “Olodum” do Pelourinho, em 1979, O “Malê Debalê” de Itapuã, em 1980, O “Ara Ketu” de Periperi, em 1981 e o “Muzenza do Reggae” da Liberdade em 1981.

Esses grupos, com formação basicamente percussiva – alguns grupos inseriram, tempos depois, outros instrumentos como guitarra, baixo e bateria – inventaram um gênero musical próprio, batizado de samba reggae. Existe muita divergência sobre a precisão do epíteto do novo gênero percussivo – a resposta óbvia, que faz-nos supor que o gênero seria uma mistura do samba com o reggae não satisfaz, já que este não se parece, nem de longe, com os dois gêneros citados.

Segundo Guerreiro (2012), “Por trás da criação do samba-reggae está uma cultura musical, cujo repertório foi construído a partir de inúmeras fontes, e uma dimensão política do movimento afro-baiano” (p.2). A autora afirma ainda que:

⁸⁶ Bairro de Nova York Notável por ter uma grande concentração de população negra, conhecido por ser um grande centro cultural, de onde muitos músicos de Jazz são provenientes.

Para compreender a invenção do samba-reggae é preciso situá-lo em um contexto ao mesmo tempo musical e ideológico, de maior latitude histórica que leve em conta a grande influência dos candomblés sobre as expressões musicais afro-baianas e a importância dos movimentos de negritude para a autoelaboração de uma estética negra.(Id. P..3)

Logo, a origem do samba reggae se relaciona a um leque de elementos culturais/musicais baianos e internacionais. O samba reggae carrega em sua ancestralidade outros gêneros musicais populares baianos, como os sambas urbanos baianos, notadamente o samba duro – uma variação do samba-de-roda do recôncavo muito executado em festas de candomblé -, as marchas carnavalescas dos blocos de índio e das escolas de samba baianas, além do frevo baiano, do Ijexá e outros ritmos musicais trazidos dos terreiros de candomblé.

Somando a toda essa gama de gêneros musicais baianos, os blocos afro e a cultura negra baiana se influenciaram muito por gêneros internacionais, com especial ênfase para o reggae, a música caribenha⁸⁷, a música norte-americana e, principalmente, a música e a cultura africana (GUERREIRO, Id.). Todos esse elementos podem até não ser visíveis nas características estritamente musicais, mas eles estão presentes como parte do todo cultural e musical do gênero afro-baiano.

Após a gênese dos grupos musicais, os blocos afro seguiram caminhos diversificados a partir do final dos anos 1980 e início dos 1990, alguns, como Ilê Aiyê, buscam manter-se fiéis às suas origens, continuando a ser um grupo exclusivamente percussivo e tocado apenas por negros, e outros, como o Olodum, se abrindo para as transformações e inovações propiciadas pelo diálogo intercultural – aceitando pessoas de outras etnias, inserindo instrumentos elétricos na sua formação e se abrindo para o mercado da música popular de maneira mais agressiva.

Portanto, os blocos afro são responsáveis diretos pela valorização da cultura afro-baiana e da afirmação da identidade e da auto estima negra e esse movimento de valorização dessa identidade foram absorvidos pelos outros gêneros musicais baianos, como o pagode e o axé, e até hoje ainda podem ser vistos\ouvidos na cultura soteropolitana. Como cidade composta majoritariamente por pessoas negras, os blocos afro foram responsáveis por dar voz a esses sujeitos, até então extremamente marginalizados na sociedade baiana.

4.2. A Axé Music e sua influência para a gênese do pagode

⁸⁷ Milton Moura (2009) faz um panorama sobre a inserção da música caribenha na música brasileira e baiana.

A *Axé music* também é um gênero musical que considero como fundamental para compreender as origens do pagode enquanto música massiva. Compreendo que a importância desse gênero musical se dá a partir de dois fatores:

1. Influência estética: a *axé music* foi um gênero que proporcionou um hibridismo musical de gêneros tradicionais baianos com gêneros internacionais como o pop e o rock, através da inclusão de instrumentos elétricos como guitarra, baixo, teclado e bateria, e da fusão de elementos e repertórios musicais desses gêneros musicais com a música baiana, criando, assim como ocorreu com o samba reggae, outro gênero “glocal”;

2. O caráter mercadológico e a influência do axé junto às *majors*: A estrutura empresarial e mercadológica desenvolvida pelo axé foi incorporada também pelo pagode. O axé também atuou como vitrine para o pagode e suas bandas, devido à sua influência no universo das *majors* e da sua grande popularidade no cenário da música nacional da época.

Nesse sentido, considero como de fundamental importância a compreensão dos processos que o axé proporcionou para a gênese do pagode. Na cena da música de carnaval baiana, com o surgimento dos blocos afro nos anos 1970, dois gêneros musicais se destacaram – o samba reggae, gênero negro e oriundo os bairros populares, e as bandas de frevo baiano, compostas e formadas majoritariamente por pessoas brancas e oriundas das classes mais abastadas da cidade. É de fundamental importância nesse contexto, portanto, essa divisão racial e de classe da música baiana e nesse contexto, começou a se desenvolver a *axé music*. Segundo Guerreiro (2012), Nos anos 1980, as bandas de trio (que não tinham uma relação muito amistosa com os blocos afro) começaram a se apropriar do samba reggae e fazer um novo hibridismo musical, do samba reggae com o frevo baiano, muito executado nos carnavais. Guerreiro cita, portanto, dois gêneros musicais como fundamentais para o desenvolvimento do axé – o frevo baiano e o samba reggae, como afirma a autora:

A linguagem da *axé-music* é resultado dos recursos do equipamento eletrônico dos estúdios de gravação. Esse tipo de equipamento permite incorporar a base rítmica do samba-reggae, seja através de percussionistas em estúdio ou do *sampler*(...) à qual se adiciona a instrumentação harmônica

do teclado, baixo e guitarra, tocados em estúdio. Além do encontro das sonoridades percussivas e harmônicas, os blocos de trio gravaram as canções dos blocos afro, carregadas de conteúdos anti-racistas, produzindo uma espécie de samba-reggae pop/eletrônico (GUERREIRO, 2012, p.133).

Segundo Guerreiro, o axé seria um tipo de samba-reggae pop/eletrônico. Porém, Castro (2010) inclui muitos outros elementos responsáveis pela gênese do axé:

A estética musical herdada pela Axé music é composta por diversos estilos e gêneros musicais locais e globais, como o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e lambada, entre outros. Percussão e guitarras – baianas, preferencialmente - temperavam o “caldeirão” de uma cidade que reverbera música e etnicidade. MOURA (2001, p.221) conceitua Axé music, a partir desta pluralidade em sua gênese, como não sendo um gênero musical, mas “interface de estilos e repertórios”. (2012, p. 204)

Portanto, a *axé music* foi um gênero, ou uma “interface de gêneros”, criado a partir da hibridação de um grande leque de elementos e gêneros musicais. Ainda segundo Castro, o axé não foi necessariamente um gênero novo, como foi o samba-reggae, mas sim um gênero musical “inventado” mercadologicamente. Inclusive, o termo *axé music*, cunhado, segundo Guerreiro (2012, p.137), pelo crítico Hagamenon Brito, já surgiu a partir de uma visão mercadológica, como afirma Castro (2010): “Axé, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; Music contemplava o pop, o world music, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau.” (p. 205).

Com o passar do tempo, e à medida que o axé ganhava mais espaço na cena da música nacional, este termo acabou por aglutinar, nacionalmente, todos os outros gêneros sob as suas asas - Samba-reggae, Ijexá, samba duro, samba-de-roda, pagode -. Portanto, todos esses gêneros foram considerados, para o mercado, como *axé music* – e até hoje ainda o são -, apenas para acomodar todas as músicas da Bahia na mesma prateleira do mercado de discos⁸⁸. Sobre isso, Castro nos diz:

O novo cenário musical baiano de meados da década de 1980 necessitava de nome, paternidade e referências para registro. Convencionou-se, então, a partir de inscrições e iniciativas jornalísticas: Luiz Caldas, o pai; o LP *Magia* e a música *Fricote*, marcos iniciais. (Id. p. 205).

Portanto, mais do que simplesmente um gênero que buscou fazer um diálogo da música baiana produzida na época com a música internacional, através de processos de hibridismo musical, a *axé music* também surgiu como um produto mercadológico, composto

⁸⁸ Nesse sentido, o gênero da *axé music* se aproxima muito de outro gênero musical brasileiro, também criado para fins comerciais – a MPB. (DIAS, 2008; MORELLI, 2008; JANNOTTI, 2003).

para inserir essa música no mercado fonográfico. Nesse sentido, o axé se distanciou do samba reggae – gênero que, em sua gênese, tinha o objetivo de ser executado ao vivo pelos blocos afro, no carnaval e em outros eventos culturais soteropolitanos.

Mas, apesar de se misturar com a música negra do samba-reggae, o axé continuou sendo, como eram as bandas de trio, uma música pertencente ao universo da classe média branca, como afirma Nascimento:

Apesar dessa bem-sucedida produção musical fomentada por negro-mestiços oriundos das camadas populares, a imagem que chegava à mídia e aparecia nos programas televisivos era de artistas das bandas de trio – “brancos”, de classe média – cantando, muitas vezes, as mesmas músicas produzidas por artistas negro-mestiços, compositores de blocos afros. (2010, p.51)

Uma personagem que mostra essa relação de maneira bastante clara é Daniela Mercury, que ganhou o epíteto de “a branca mais negra da Bahia”. Segundo Nascimento, os blocos afro sofriam muito preconceito por parte de veículos de comunicação – rádio e TV – e das gravadoras (NASCIMENTO, Id.). Nesse contexto, o samba-de-roda e o samba duro também eram considerados como uma música pertencente aos grupos sociais negros e de classe baixa da cidade de Salvador.

Logo, um dos motivos da ascensão do Gera Samba, a primeira banda de pagode que despontou no cenário nacional da música, foi também a sua associação com a classe branca – além da influência estética, como já dito anteriormente. Como explanarei mais adiante, o Gera Samba passou a realizar seus ensaios no clube espanhol, reduto cultural frequentado pelas classes média e alta de Salvador, o que aproximou a banda do universo branco, consumidor da *axé music*, como afirma Correio Da Bahia (*apud* Guerreiro, 2012):

O público (dos shows do Gera Samba) composto em sua maioria por mauricinhos e patricinhas que até então tinham, por princípio, a ideia de que pagode era coisa de pobretão, lotava o espaço. (p.256)

A gênese da *axé music* se associa também, além do caráter mercadológico, ao surgimento do primeiro estúdio da Bahia, o WR de Wesley Rangel. Criado em 1975 inicialmente como um estúdio para gravação de *jingles*, a WR acabou se tornando um espaço de “experimentação técnica e artística”, local “ideal para plasmar uma nova sonoridade híbrida na construção de uma nova síntese musical que passava a ser denominada de *axé music*” (SANTANNA, 2009, pgs. 37/38).

Com o passar da década de 1980, o estúdio foi ganhando mais importância e projeção nacional, já tendo aglutinado e lançado discos de vários artistas baianos como Olodum, Banda Mel, Gerônimo, Sarajane, Chiclete com Banana, Luiz Caldas, Margareth Menezes, Luiz Caldas, Banda Cheiro de Amor, Banda Reflexu's, dentre outros. A existência do estúdio na cidade foi, portanto, de fundamental importância para o desenvolvimento e projeção tanto da *axé music* quanto de toda a cena musical baiana dos anos 80, pois valorizou a produção local e fez com que os artistas, que antes tinham que se mudar para o sudeste para desenvolver os seus trabalhos, pudessem continuar morando em Salvador.

No ano de 2015, foi celebrado os 30 anos da *axé music*, tomando como marco inicial a música “Fricote” de Luiz Caldas. Mas, de fato, é muito difícil se definir um marco para o surgimento do gênero. Segundo Wesley Rangel, em entrevista a Leme (2003), eles haviam criado uma banda do estúdio – a Acordes Verdes, tendo Luiz Caldas como líder, em 1982 – e lançado já algumas músicas nas rádios, de forma um pouco experimental. Como ele afirma:

Começamos um trabalho com o Carnaval a partir da década de oitenta, com o “Nega do cabelo duro”, e em 84 gravamos efetivamente o disco de Luís Caldas e o disco de Gerônimo Mensageiro da alegria. Logo depois, no ano seguinte, gravamos o primeiro disco na Bahia do Chiclete com Banana, que foi o disco *sementes*, que aí resolveu ser uma sequência de discos. Aí veio nesta mesma onda a Sarajane, veio Virgílio, veio Zé Paulo, logo depois, em 88, veio Margareth Menezes, com que fiz a música “Faraó” (LEME, 2003, p.73).

A manutenção do WR foi resultado de uma mudança na política da produção musical das gravadoras *majors*. Nas décadas de 80 e 90, as grandes gravadoras deixaram de ser, de fato, gravadoras, para trabalhar com a distribuição. Assim, o WR e outros estúdios regionais espalhados por todo o país, atuavam como produtores e exportadores de produtos para as grandes *majors*. (LEME, id.)

Essa terceirização da produção das *majors*, como no caso da WR, foi um processo que se iniciou, no Brasil, a partir dos anos 1980 e passou a ser um cenário totalmente novo para as grandes gravadoras. Pessotti (2000) afirma que estas são uma das indústrias mais “transnacionais” do mundo, pois a música é um produto altamente rentável e de amplo alcance cultural. Dias (2008) e Ortiz (2006) também corroboram com Pessotti, pois acreditam que essas empresas, presentes desde o surgimento das primeiras gravações sonoras e dos primeiros gramofones vendidos, foram as grandes responsáveis pelo processo de “mundialização da cultura”, ao “globalizar” a indústria da música. Durante esse período, essas

empresas monopolizavam a produção, controlavam a distribuição e dimensionavam o consumo de seus bens em escala mundial. (PESSOTTI, 2000, P.28)

Pessotti (Id.) afirma que a indústria fonográfica e suas empresas pertencem ao grande conglomerado da indústria de entretenimento, dominada por empresas que são, em sua maioria, norte-americanas, europeias e japonesas, que foram, devido aos processos de fusão proporcionados pelo sistema capitalista, crescendo e aumentando cada vez mais o seu lucro e alcance global até criarem um verdadeiro “oligopólio global” através da “internacionalização do entretenimento”⁸⁹. Dias (2008) afirma que esse oligopólio é composto por cinco grandes gravadoras – as *Big Five*: grupo formado, à época, pelas gigantes EMI, Universal/Vivendi, Sony/BMG e AOL-Time Warner.

A configuração dessas grandes transnacionais muda de maneira muito acentuada com o passar dos anos, pois elas se fundem ou compram-se umas às outras de maneira muito rápida. Mas, apesar disso, o controle sobre a produção global da música de entretenimento continua ficando nas mãos de poucas empresas. Além disso, muitos desses conglomerados de empresas atuam também nos outros ramos da indústria do entretenimento – como a TV, o cinema, a publicidade, o vídeo game e a venda de música virtual. Nesse contexto, a música é apenas um de tantos outros elementos do entretenimento de mercado.

Pessotti (2000) diagnostica três tipos de gravadoras de música presentes no universo do mercado da música global atual: as transnacionais (como as citadas acima), as de “médio porte” – em sua maioria dominadas pelas gravadoras transnacionais, responsáveis por gravar e distribuir artistas de renome nacional ou local –, e as independentes, que “trabalham a partir de uma rede independente e apenas local de produção e distribuição”. Essas gravadoras independentes “não dispõem de grande capital para investimento, seus produtos são mais baratos e seus contratos são de curta duração.” Além disso, “normalmente se dedicam a artistas pequenos ou a gêneros musicais não supridos pelo mercado.” (P.33).

Apesar de hoje em dia o mercado da música independente estar em ascensão, e, como veremos mais adiante, o pagode faz parte desse movimento, as gravadoras transnacionais, ou *majors*, ainda tem um poder muito grande na cultura devido, como disse acima, à sua atuação em vários ramos da indústria do entretenimento.

Além disso, como não dominam mais a etapa de “produção” da música, devido ao processo de inclusão tecnológica iniciado nos anos 1980 - com os pequenos estúdios como o WR em Salvador -, mas que se tornou, de fato, massivo a partir dos anos 2000, quando as

⁸⁹ Um exemplo dessa “internacionalização do entretenimento” em música é a world music, gênero que tem amplo alcance junto às *majors*.(TAYLOR, 2004)

tecnologias de gravação ficaram mais acessíveis para a população, as *majors* começaram a centrar o seu foco para as outras duas etapas: a distribuição e o Marketing/consumo. Começa-se, então, como afirma Dias (2008), um processo inédito no mercado da música, onde “a grande companhia passa a licenciar o produto gerado por um selo independente, incumbindo-se de outras etapas” (p.47). Por isso, as *majors* perderam, nos tempos atuais, muito do seu poder e influência sobre os artistas e seus repertórios, mas não deixaram de continuar lucrando com a sua música.

Nesse contexto, surge outro importante personagem dos bastidores do mundo da música, até então oculto atrás das *majors*, dos estúdios e das bandas – o empresário. Para se entender o desenvolvimento da *axé music* e sua estrutura empresarial, que também é seguida pelas bandas de pagode, é necessário compreender que o empresário é parte fundamental desse cenário. Conforme Santanna (2009), a relação das bandas de *axé* com as empresas e os empresários vêm desde os tempos das bandas de trio, quando os blocos de trio buscaram se organizar para oferecerem aos foliões um carnaval com “segurança” e “comodidade”, através dos abadas e das cordas.

Com o surgimento da *axé music* nos anos 1980 e a popularização massiva desse gênero musical, essa “profissionalização” do mercado da música se tornou mais acentuada, com o surgimento de empresas que promovem o carnaval e seus blocos, que tem as bandas, a depender do caso, como sócias ou como bandas contratadas. Nesse contexto, o empresário surge como a figura mais importante desse “diálogo” entre bandas/artistas e blocos/gravadoras/mercado.

Portanto, nesse contexto o sucesso de um artista está diretamente relacionado a uma boa gestão empresarial e um empresário bem influente, além da banda/artista precisar manter uma boa relação com o mercado da música. Devido à falta de um desses fatores, são notórios os casos de artistas populares e bons vendedores de disco que acabaram caindo no ostracismo devido à sua má relação com o mercado e com os empresários.

No *axé*, como também acontece com o pagode, as bandas se tornaram também empresas, e alguns empresários são, também, os donos das empresas. Nesse sentido, os músicos são contratados por essa banda/empresa, prestando serviços e, muitas vezes, recebendo um valor irrisório pelo seu trabalho. Em alguns casos, os empresários tem total controle sobre a banda, interferindo inclusive na sua identidade, como afirmou o cantor Flavinho, da banda de pagode Pagodart, em entrevista a Bahia Notícias (S/d.)⁹⁰:

⁹⁰Entrevista disponível no link: http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=holofote_entrevistas&cod=16

Nós tínhamos um patrão. E ele dizia que ia ficar chateado se em um show nosso não tivesse muvuca, empurra-empurra. Tinha que sacudir mesmo. E se o show não fosse assim pode saber que ele mexia em nosso bolso. Então o Pagodart sempre tinha que lançar uma música meio polêmica. Como teve “Tapa na Cara”, que foi bem polêmica, e ele começou a apelar pra esse lado. Tinha que ter as músicas ‘normais’ e as de duplo sentido, como “Toma-lhe Fica”.

Muito mais do que simples gerenciadores ou produtores, alguns empresários se assumem como “patrões”, ou seja, como os donos da banda, interferindo na sonoridade, no repertório e na performance dos grupos. Outro exemplo do poder dos empresários no pagode é o caso do surgimento do *groove arrastado*, estilo reivindicado pela banda Fantasmão como de sua autoria, e que daria origem ao pagode de protesto. Segundo os vocalistas Tierre e Cássio, que assumiram os vocais após a saída do antigo cantor Eddy, esse estilo foi criado pelo seu empresário – Franco Danielli, que “apresentou esse novo ritmo à banda” (FIGUEIREDO, 2011).

Além disso, é também muito comum no axé e no pagode que uma banda mude inteiramente o seu grupo de músicos e troque os seus vocalistas por decisão do empresário dono da banda, e a nova banda que então é formada herda o nome e o repertório da banda anterior. Nesse contexto, são muitos os caminhos da mudança: alguns músicos e cantores/as trocam de banda, criam uma nova banda/empresa ou uma nova empresa onde o/a cantor/a segue carreira solo.

Muitas bandas de axé antigas seguem até hoje em atividade, apesar das constantes trocas de músicos/vocalistas, com nos exemplos das bandas Eva, Cheiro de Amor, Jammil, babado novo, dentre outras. São raras as bandas de axé que nunca trocaram de músicos e/ou cantores/as, seja em função dos empresários, de brigas internas ou decisão dos cantores/as em seguir carreira solo. Até 2014, as duas únicas bandas de axé que até então nunca tinham trocado de formação passaram, recentemente, por essa troca: o Chiclete com Banana – com a saída do cantor Bell Marques - e o Asa de Águia – com a saída do cantor Durval Lellys.

Devido aos fatores acima elencados, a *axé music* teve papel fundamental para a gênese do pagodão, pois influenciou a busca por uma sonoridade híbrida – com a inserção de instrumentos elétricos e a mistura de gêneros musicais – e também serviu como modelo para a relação entre as bandas desses gêneros com os empresários e o mercado da música.

Além disso, a *axé music* foi a grande responsável por popularizar o pagode, pois era, segundo Leme (2002) e Nascimento (2012), um dos três gêneros musicais mais populares e que dominavam a cena da música brasileira dos anos 1990, junto com o sertanejo e o pagode

romântico paulista. Portanto, como o axé estava em evidência, levou para os holofotes, na rabeira de seu grande sucesso, bandas de outros gêneros baianos como o samba-reggae e o pagode.

A seguir, feitas essas constatações da importância da influência dos blocos afro e das bandas de axé para a gênese das bandas de pagode, parto para uma breve explanação sobre a história do pagode, suas características musicais e os seus estilos contemporâneos.

4.3. Breve história do pagode baiano.

Como dito nos tópicos anteriores, os gêneros musicais do samba reggae e da *axé music*, apesar de não terem uma sonoridade musical tão próxima com o pagode, mais próximo dos sambas tradicionais urbanos baianos (da capital e do interior), foram os responsáveis por abrir portas no mercado nacional para o pagode, já que colocaram a Bahia em evidência no cenário musical brasileiro. Logo surgiria a primeira banda de pagode famosa no país – o Gera Samba. Mais tarde, com a saída de alguns membros, o Gera Samba se tornaria a banda *É o Tchan!*, que adotou esse nome devido ao seu *hit*⁹¹, de nome homônimo. Para uma descrição histórica do pagode, subdivido a história do pagode em três momentos:

1. O Surgimento do pagode e as bandas dos anos 1990.
2. Modificação e consolidação do gênero e surgimento de novas bandas, a partir dos anos 2000.
3. Híbridagens do pagode com outros gêneros e bifurcações estilísticas do gênero – a partir de 2006.

Essa divisão histórica do gênero se aproxima muito da divisão feita por Nascimento (2012), mas no meu estudo, analiso essa divisão histórica também a partir de uma análise musicológica do gênero, além de fazer uma análise da cena do pagode soteropolitano até o ano de 2015 – período compreendido por essa pesquisa.

⁹¹ Considero como *hit* as músicas que se tornam extremamente populares e amplamente conhecidas em uma dada sociedade num certo momento. Os *hits* são geralmente músicas que tem forte aparato mercadológico envolvido para sua ampla divulgação, como grande frequência de execução em programas de rádio e Televisão e shows de artistas diversos. Os *hits* também são frequentemente chamados, pelas bandas, como a sua “música de trabalho” e se torna a música mais executada por aquela banda naquele momento temporal. Quando bem sucedido, um *hit* é capaz de fazer uma banda ou artista serem amplamente conhecidos na sociedade e na mídia, alavancando as suas vendas de CDs, DVDs ou MP3s, além de aumentar significativamente também a exposição desses artistas na mídia, a quantidade de shows produzidos por eles e seus lucros financeiros.

Importante ressaltar que, para esse levantamento histórico do pagode, tomo como referência para essa pesquisa as bandas que tiveram mais destaque na cena do pagode soteropolitano e, em alguns casos, brasileiro. Como bandas de destaque, considero aquelas que em algum aspecto se sobressaem das demais – seja através de inovações musicais/performáticas, seja devido à sua alta popularidade, à sua alta vendagem de discos, ou a algum evento ou situação que colocam essas bandas de alguma forma em evidência, como no caso criminal envolvendo a banda New Hit, por exemplo. Além disso, trago também para o corpo dessa pesquisa as bandas de maior predileção pelos alunos da Banda do Espaço. Compreendo que existem muitas bandas de pagode atuantes nos bairros populares de Salvador e seria um trabalho extremamente extenuante uma pesquisa detalhada e completa de toda a cena baiana e suas bandas, o que não é o objetivo principal desse estudo.

Na terceira parte dessa descrição histórica, a hibridação do gênero, faço uma análise de seis estilos de pagode presentes nos tempos atuais – tanto em questões musicais quanto em questões textuais e performáticas: o “pagofunk”, o “Pagode de Ousadia”, o “Pagode lúdico”, o “Pagode romântico”, o “Pagode de Crítica social” e, o mais recente, o “pagode gospel”.

Para essa parte do estudo, desenvolvi um guia auditivo/visual, em DVD anexo, com o objetivo de proporcionar uma maneira mais completa de entendimento sobre o gênero pagode, suas bandas e músicas estudadas e as transformações sonoras e estilísticas do gênero ao longo do tempo, além de propiciar uma melhor imersão dos leitores no universo musical/cultural aqui descrito.

A seguir, feitas essas considerações sobre os antecedentes histórico-musicais do pagode, o próximo tópico trata do primeiro momento histórico do pagode – o seu surgimento.

4.3.1. O pagode toma forma – herdeiro dos sambas urbanos soteropolitanos

Embora controverso, o ano de 2015 foi marcado pelo fato de alguns artistas, produtores e meios de comunicação comemorarem os 20 anos do pagode baiano, tomando o ano de 1995 como marco, como afirma o produtor Murilo Câmara:

O pagode começou com o Gera Samba, quando tocavam lá na Cruz Vermelha, em 1995. Aí passou a ganhar espaço por conta do programa ‘Salvador Mania de Pagode’, de Marcos Medrado, que era transmitido pela antiga rádio Salvador Fm. (BAHIA NOTÍCIAS, 2015)

Essa data foi, inclusive, comemorada em Salvador com um grande show, produzido pela rádio Itapoan FM, especializada no gênero, reunindo dez bandas/artistas muito populares da cena atual do pagode baiano.

Figura 2: Cartaz do show comemorativo “Viva o Pagode! 20 anos”.



Fonte: Site Itapoan FM

No entanto, é notório que o pagode como gênero musical é muito mais antigo na cidade de Salvador. Porém, essa data foi definida como marco devido ao fato de ser o ano em que o pagode teve sua maior projeção em termos nacionais e locais, e, ciceroneado pela *axé music*, despontou para o cenário da música nacional através da música “Melô do Tchan”⁹², da banda Gera Samba.

Nos bairros populares de Salvador, o samba e seus diversas estilos – como o samba duro, o samba chula, o samba junino e o samba-de-roda – eram, nos final do anos 1980 e início dos anos 1990 (e ainda são até os tempos atuais), gêneros musicais muito executados e populares nas suas festas de largo, bares, praças e outros espaços urbanos. Em Salvador, esses estilos de samba citados acima se misturam também com outros estilos de samba, como o partido-alto carioca. Assim, diferente dos sambas do recôncavo, que são mais rígidos na manutenção de suas tradicionais peculiaridades estilísticas, os sambas urbanos soteropolitanos são híbridos por natureza, como afirma Döring:

⁹² As letras completas das músicas citadas neste subtópico estão compiladas no conteúdo dos anexos.

Na cidade de Salvador, as práticas do samba englobam estilos populares diversos e coexistem com formas tradicionais, sendo estas também incrementadas por contribuições espontâneas - efêmeras ou não - na coreografia, nos ritmos, nos cantos, na escolha dos instrumentos e timbres. (2002, p.72)

Portanto, o pagode baiano surge desses sambas híbridos soteropolitanos, extremamente populares. Segundo Guerreiro (2012), esses sambas urbanos são seculares na cidade de Salvador. Além disso, como tradição ligada ao samba, o pagode também é herdeiro dos lundus, das modinhas e dos batuques, como analisado no capítulo 2. Portanto, o pagode baiano carrega consigo toda essa ancestralidade dos tradicionais lundus e sambas baianos e cariocas, inclusive a dança e a malícia (LEME, 2002).

Além do samba, outros gêneros musicais também influenciaram músicos e bandas de pagode em sua sonoridade, como no caso dos músicos do Gera Samba (que tornou-se “É o Tchan!”):

O “Tchan” “tem o pé” no samba-de-roda tradicional do Recôncavo (cujas cidades de Cachoeira, Santo Amaro, São Félix são representantes), por conta da origem dos criadores, da experiência pessoal do próprio Rangel (produtor) e da de seu arranjador Robson Nonato (nascido em Cachoeira), além de alguns músicos do grupo; é herdeiro dos antigos “lundus baianos” cantados pelas avós; tem influência do candomblé, pela incorporação do rum, por sua sugestão, como instrumento base na rítmica do grupo (um dos músicos é ogã); está ligado à tradição dos blocos afro (os dançarinos Jacaré e Débora Brasil, além de Beto Jamaica, atuaram no Ilê Aiyê). (LEME, 2001, p.50)

Na época do surgimento do Gera Samba, muitos grupos de músicos de samba começaram a se organizar em bandas, passando a realizar também ensaios de carnaval e shows nos seus bairros de origem. Muitas das bandas que, posteriormente, se tornaram bandas de pagode com grande projeção nacional se formaram nessa época, como o Gera Samba, o Harmonia do Samba, a Gang do Samba, o Terra Samba, a Companhia do Pagode, dentre outras. Dessas bandas de bairro, o Gera Samba era uma das mais populares, como afirma Nascimento (2012):

Na fase inicial, o grupo, ainda amador, tocava nos subúrbios de Salvador, em eventos estudantis de colégios públicos e, posteriormente, passou a fazer ensaios-show em clubes locais, espaços frequentados pelas camadas populares, chegando a lotar esses espaços em ensaios semanais que representavam importantes espaços onde predominavam a criatividade e a

espontaneidade e o momento no qual eram elaboradas as coreografias em total interação com o público. O sucesso desses ensaios, realizados geralmente aos domingos, chamou a atenção de um empresário local, (...) contribuindo assim para um primeiro passo rumo à sua profissionalização. (p.64)

Com a sua grande popularidade, aliada ao “profissionalismo empresarial”, o Gera Samba se destacou das demais bandas da época. Um fator foi também fundamental para esse destaque: a banda saiu dos redutos dos bairros populares negros para se apresentar nos espaços de bairros nobres e brancos. Essa mudança gerou uma grande repercussão na sociedade soteropolitana e o Gera Samba passou a ter grande popularidade. Como já dito anteriormente, esse deslocamento da banda para as casas de show dos bairros nobres, como a Casa D’Itália, no centro, e o Clube Espanhol, em Ondina, aproximou o pagode dos “mauricinhos e patricinhas” (GUERREIRO, 2012) e também dos empresários e produtores que vinham trabalhando com a *axé music*, como o renomado Wesley Rangel, dono do estúdio WR⁹³.

Segundo Rangel em entrevista a Leme (2002), o Gera Samba experimentou também uma grande mudança de sonoridade, devido à atuação dele enquanto produtor, o que ficou evidente quando a banda lança o seu primeiro CD no ano de 1993, com título homônimo ao nome da banda:

A base instrumental do Tchan (*ainda Gera Samba na época aqui descrita*) tem o ‘rum’, que é o instrumento base do candomblé, que é o dono da casa. Nós incluímos dois pandeiros, dois cavacos. Criamos uma mistura do que é uma linguagem instrumental do Rio de Janeiro com isso aqui, mas sempre buscando a batida e a ‘ritmia’ do Recôncavo, que é o samba duro, que é o samba de roda, essa coisa... Eu sou da região, o arranjador que trabalha comigo, o Robson Nonato, é de Cachoeira. Eu só fiz o primeiro disco sem a participação do Robson. Os outros ele já fez. (LEME, 2001, p.50)

Além disso, a inclusão de instrumentos elétricos e “modernos” como teclado, baixo, bateria e sopros, aproximou também o pagode do universo da música pop, como afirma Guerreiro (2012):

⁹³ Um fator que também trouxe um destaque maior para a banda foi o fato de ter uma dançarina branca, com “grandes atributos físicos” e que “sambava como uma morena”. A inserção dessa dançarina – Carla Perez – foi uma atitude do produtor da banda que rendeu grande popularidade e evidência para o grupo em nível nacional. Carla Perez foi o membro de maior destaque da banda na mídia e, principalmente, nos programas de TV. (NASCIMENTO, 2010; GUERREIRO, 2012)

Tal como aconteceu com o samba-Reggae, quando ascendeu comercialmente, nos anos 90, o pagode sofreu transformações estilísticas. (...) o modo de cantar e o conjunto de instrumentos são os principais elementos da nova cara do pagode baiano. De fato, as novas bandas de pagode são compostas por instrumentos harmônicos, o teclado é uma grande estrela e a percussão vai para a “cozinha”, ou seja, atua como pano de fundo da estrutura sonora. (p.256)

Portanto, todos esses gêneros musicais acima elencados foram fundamentais para definir o que seria o pagode baiano contemporâneo e cosmopolita - Um gênero musical que tem sua origem nos tradicionais sambas urbanos, mas com influências de outros gêneros musicais soteropolitanos, além do samba carioca e da música pop.

A banda Gera Samba foi, portanto, a primeira banda de pagode que despontou para o cenário da música massiva brasileira, mas seu primeiro CD, lançado em 1994, não obteve muito êxito comercial. Esse primeiro disco ainda tem uma sonoridade próxima do samba-de-roda e dos sambas urbanos de Salvador e reflete a sonoridade desse período “pré-tchan” do samba baiano. Portanto, nesse disco, a banda ainda não apresentava as transformações que promoveu a partir do seu próximo disco.⁹⁴

Figura 3: Capa do Primeiro álbum do Gera Samba.



Foi somente no ano de 1995 que o Gera Samba experimentaria o sucesso estrondoso, acompanhado da vendagem de discos na casa dos milhões, com o CD intitulado “É o Tchan!”. Foi a partir desse disco que o Gera promoveu as transformações do samba que faziam, como descrevi anteriormente. Nessa época, o Gera Samba precisou mudar de nome devido a problemas de direito autoral (já existia outra banda com esse nome) e, devido ao sucesso da

⁹⁴ Pode-se ouvir o disco completo através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=8-VMRdCnddM>

música “Melô do Tchan!”(ver o vídeo 1, contendo o clipe da música no DVD em anexo), o grupo passou a se chamar “É o Tchan!”.

Figura 4: Capa e contracapa do CD É o Tchan, do grupo Gera Samba



Como pode-se perceber através do videoclipe do DVD anexo, a performance da banda girava em torno dos seus dançarinos. Em um ambiente branco, vazio de cenário, destaca-se apenas a performance dos membros da banda – os seus cantores, com suas expressões faciais e corporais e, principalmente, os seus dançarinos, com sua sensualidade. O clipe representava a performance da banda ao vivo, e as câmeras se comportam da mesma forma como as câmeras dos programas de TV, focando o corpo dos dançarinos – os rostos deles pouco aparecem no vídeo. Ao se mostrar no clipe sem nenhum outro recurso videoclíptico, a banda estava muito consciente do poder da sua performance junto ao público.

Segundo Leme (2002, p. 107), o sucesso do É o Tchan! pode ser explicado devido ao forte apelo erótico das suas dançarinas - como mostra o videoclipe acima citado -, das suas músicas lúdicas e de caráter dançante, além do seu bem sucedido trabalho de marketing empresarial.

Quanto à importância da banda para o pagode, Nascimento (2012) afirma que todos os artistas de pagode por ele entrevistados citaram o grupo É o Tchan!, ou como modelo bem sucedido de gestão empresarial, ou como modelo de banda que necessitava ser superado. Portanto, o É o Tchan! acabou virando uma banda emblemática para o pagode, pois deu projeção nacional (e mesmo internacional) ao gênero, além de abrir portas para outras bandas locais. Além disso, o Tchan acabou se tornando um grupo definidor do estilo, tanto no sentido musical, quanto no performático, com letras de duplo sentido, dançarinas sensuais e cantores irreverentes. A performance do grupo, segundo o seu produtor Wesley Rangel (*apud* LEME, 2001) se assemelhava a um espetáculo de circo:

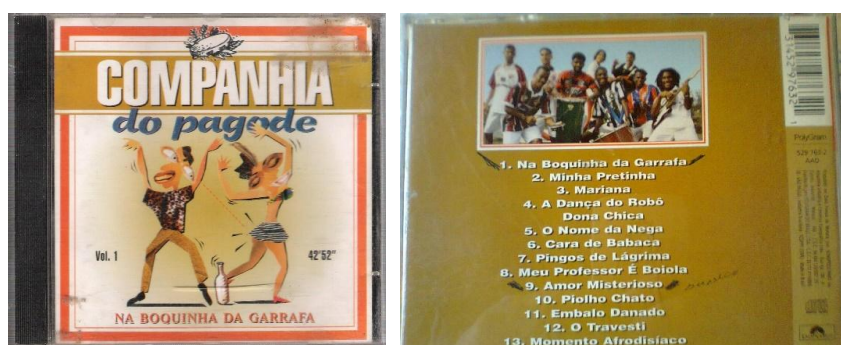
...vejo o Tchan não como uma banda, mas como um grande circo. Onde Beto Jamaica era o grande mestre de cerimônias, que chamava atenção para o produto, Compadre Washington, o grande “palhaço”, pois era ele quem desestruturava o show. O Beto “tava” cantando uma música e Washington fazia “tchutchutchutchan...”. Isso motivou muito a criança. Os dançarinos eram os artistas do circo, representando os trapezistas... E são muito trapezistas mesmo na forma de dançar, né?... E os músicos fazem parte da “trupe”. Um grande circo! (p.50)

A banda É o Tchan! foi uma das bandas/artistas que vivenciaram o apogeu da indústria fonográfica brasileira, quando o formato do CD se popularizou e as gravadoras obtiveram um enorme crescimento na venda de CDs, sendo esta, os anos 1990, a década mais lucrativa da história da indústria fonográfica (DIAS, 2002). Ao todo, o É o Tchan! vendeu 10 milhões de discos e foi uma das bandas que mais vendeu CDs na história da indústria fonográfica brasileira (LEME, 2002).

Além disso, devido às performances das suas dançarinas, o É o Tchan! também se tornou um grande fenômeno performático, e suas presenças frequentes em programas de TV eram certeza de grande audiência para esses programas, e um exemplo desse sucesso foram os concursos para escolher as novas “loira” e “morena” do Tchan, no programa Domingão do Faustão, da Rede Globo⁹⁵.

Logo outro grupo de pagode baiano pegou carona no sucesso do É o Tchan! - A banda Companhia do Pagode, que rapidamente também despontou para a cena da música massiva com o *hit* “na boquinha da garrafa” (ver vídeo 2, contendo o clipe da música no DVD anexo), lançada também no ano de 1995, no disco da banda de nome homônimo à música.

Figura 5: Capa e contracapa do disco “Na boquinha da garrafa”.



⁹⁵ “Os concursos para eleição das novas “morenas” e “loiras” do grupo É o tchan, à medida que a banda ia modificando a sua formação, passaram a ser transmitidos em programas de TV de ampla audiência e de veiculação nacional como o Domingão do Faustão, da Rede Globo de Televisão, e cercados de grande expectativa pelo público, que participava ativamente da votação. Assim aconteceu quando da saída de Débora Brasil e Carla Perez, as duas primeiras dançarinas. Mudaram as dançarinas e, posteriormente, os músicos e vocalistas que integravam o grupo, que partiram para outros projetos.”(NASCIMENTO, 2010, p.70)

O videoclipe da música “na boquinha da garrafa” conta com mais recursos visuais, a começar pela locação do clipe – o pelourinho. Toda a banda aparece no videoclipe, junto com a dançarina morena e o cantor em destaque. O videoclipe tem um grande apelo erótico, da mesma forma como o “melô do Tchan” e também dá um grande destaque para a dança, com a garrafa no centro do palco. Em determinado momento do clipe, o grupo realiza a dança da garrafa com outras pessoas do pelourinho e, inclusive, uma baiana paramentada com a sua vestimenta tradicional. A banda apresenta muitos elementos que a associam com a Bahia, como o pelourinho e a figura da baiana, mas busca também uma identificação nacional, através das camisetas de times de futebol trajadas pelos músicos.

No ano seguinte (1996), o grupo Companhia do Pagode também fez sucesso com as músicas “dança do striptease” e “dança do maxixe”, músicas com forte apelo sexual e de objetificação do corpo feminino, como pode-se perceber no conteúdo das letras (disponíveis nos conteúdos dos anexos) e também nas danças. Essa banda também foi uma grande vendedora de discos da época, mas seu sucesso não se aproximou do *É o Tchan!* e nem foi tão duradouro. A Cia. Do Pagode teve como vocalista o cantor Diumbanda, que era policial militar na época⁹⁶. Diumbanda foi também vocalista do Gera Samba antes da banda fazer sucesso, no início dos anos 1990, mas acabou saindo da banda, sendo substituído por Beto Jamaica. Nesse sentido, talvez devido à influência que Diumbanda trazia da sua vivência do Gera Samba, a Companhia do pagode era uma banda com uma sonoridade e uma performance muito próxima do *É o Tchan!*, pois também contava com um apelo erótico por parte das dançarinas.

A Companhia do Pagode passou por muitas trocas de integrantes, e, numa dessas trocas, a cantora Cláudia Leitte, então em início de carreira, chegou a ser cantora da banda, por um breve período, entre os anos de 2000/2001. Durante alguns anos, entre os anos de 1995 a 1998, o *É o Tchan!* e a Companhia do Pagode reinaram absolutos como representantes do pagode baiano na indústria fonográfica brasileira.

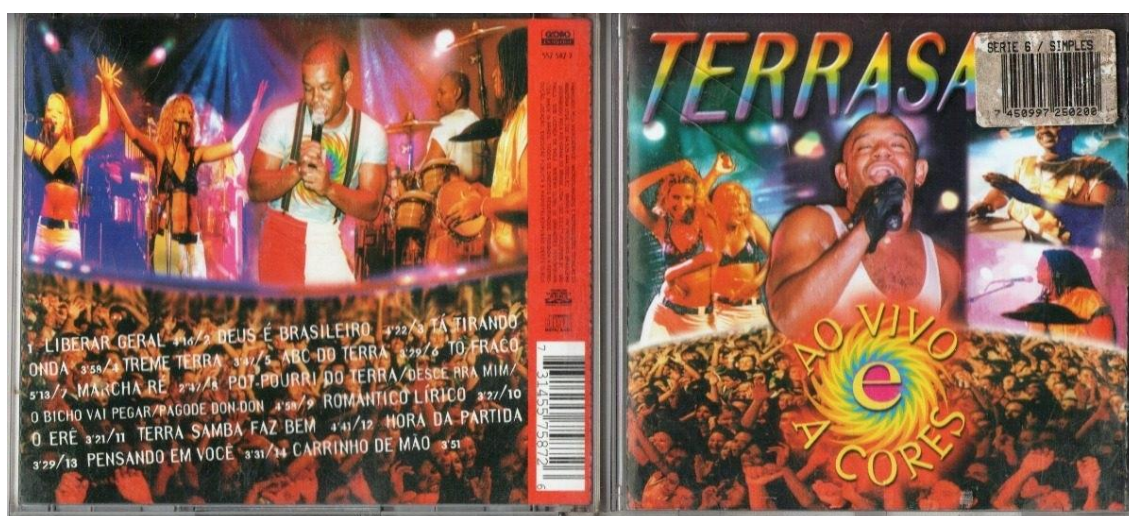
Mas, a partir de 1998, muitas outras bandas de pagode oriundas de Salvador começaram a despontar, fortalecendo o gênero musical em questão. Dessas bandas, destaco os grupos: Terra Samba, Patrulha do Samba, Gang do Samba, Harmonia do Samba, Cafuné, Raça Pura e Coisa de Bamba.

O Terra Samba foi uma banda que também teve destaque nacional a partir do lançamento do CD “ao vivo e a cores”, no ano de 1998. Porém, a banda já tinha uma longa

⁹⁶ Diumbanda hoje desenvolve um projeto social junto à comunidade do Pela Porco/Macaúbas

estrada na cena do pagode soteropolitano e era uma banda contemporânea do Gera Samba, desde o seu surgimento, no ano de 1991. O Terra surgiu no bairro do Politeama, centro de Salvador, e aglutinou dois ex-membros do Gera Samba nos seus primeiros anos. Em 1994, a banda lançaria o seu primeiro disco no mercado nacional, mas sem muito sucesso, tanto de público quanto de vendas. Foi somente, portanto, a partir do ano de 1998 que a banda se destacou, com um disco de grande vendagem e *hits* de sucesso.

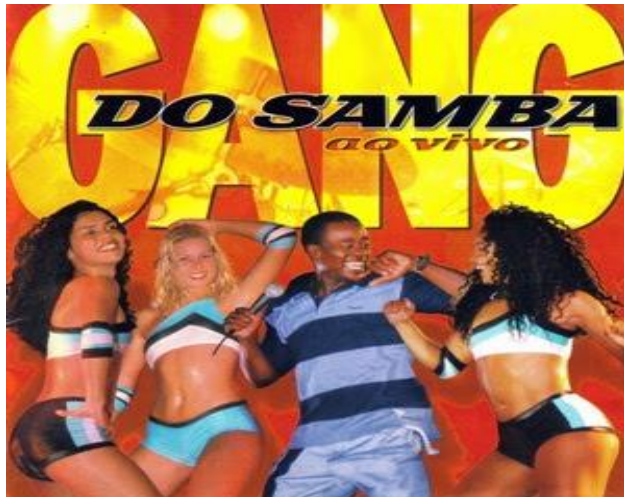
Figura 6: Contracapa e capa do disco Terra Samba “Ao vivo e a cores”.



A sonoridade da banda manteve-se fiel ao estilo das bandas de pagode contemporâneas dos anos 1990, mas o Terra Samba também gravou algumas músicas em ritmo de samba-reggae e axé – mesclando esses gêneros e adquirindo, em alguns momentos, uma sonoridade musical híbrida, flertando com todos esses gêneros baianos, apesar de ter o pagode como o gênero mais forte da sua identidade musical (como no exemplo do vídeo 3 com a performance da música “Liberar Geral”, no DVD anexo).

O Terra Samba é um exemplo de bandas que são formadas no começo dos anos 1990 e foram muito atuantes na cena da música soteropolitana, mas que gravaram seus CDs e entraram para o mercado da música nacional somente no final dos anos 1990. A banda “Gang do Samba” também teve uma trajetória parecida com o Terra Samba – surgiu no ano de 1992, no bairro do Pero Vaz, periferia de Salvador, lançou seu primeiro CD somente no ano de 1997 – intitulado “Embolê” -, mas o seu disco de maior popularidade é o “Gang do Samba ao Vivo”, de 1999.

Figura 7: capa do disco “Gang do Samba ao vivo”



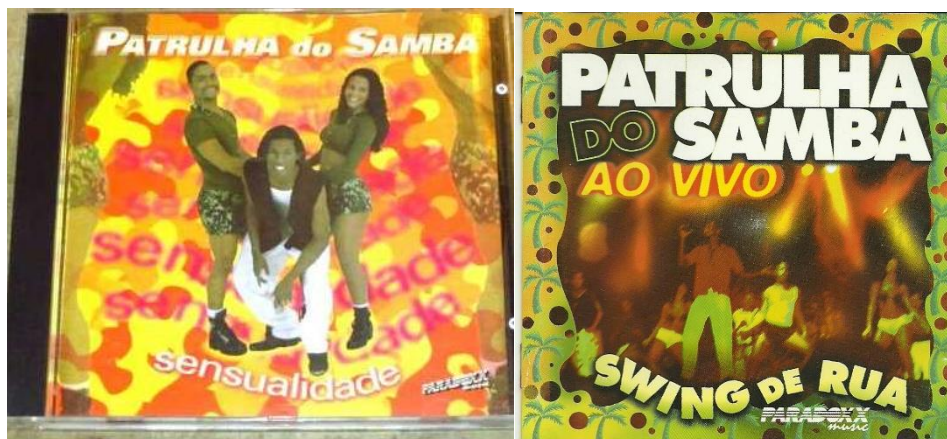
Outra banda que vivenciou essa entrada “tardia” no mercado fonográfico nacional foi o Harmonia do Samba, muito popular no bairro da Capelinha do São Caetano, bairro de periferia de Salvador. A banda foi formada no ano de 1993, mas foi somente com entrada do cantor Xanddy, no ano de 1997, que a banda começou a se destacar na cena do pagode em Salvador. Segundo Nascimento (2012), o Harmonia é a banda que adquiriu o “maior nível de profissionalização” das bandas de pagode, pois conseguiu se manter a sua popularidade e uma “relativa inserção no mercado nacional”(p.73) Desde o lançamento de seus primeiros discos, nos anos 1999 e 2000. O Harmonia é também, como explicitarei mais adiante, uma banda emblemática para o pagode, principalmente devido às inovações que proporcionou ao gênero a partir dos anos 2000, devido á desenvoltura performática de seu cantor.

As demais bandas citadas aqui, “Patrulha do Samba”, “Grupo Cafuné”, “Raça Pura” e “Coisa de Bamba”, foram bandas que emplacaram alguns *hits* na cena da música nacional, mas que não chegaram a se destacar como bandas importantes para a compreensão histórica do pagode que busco nesse trabalho. Essas bandas seguiram as estratégias musicais/perfomáticas/empresariais das bandas apresentadas acima e “pegaram carona” no sucesso das mesmas.

A “Patrulha do Samba” foi uma banda que surgiu no bairro do Retiro, em Salvador, e gravou seu primeiro CD no ano de 1997 e teve mais popularidade na cidade de Salvador do que na cena da música nacional. Ganhou mais projeção a partir do CD “Sensualidade” de 1998, tendo uma de suas músicas – “Dança da Sensual” - gravada por uma banda de axé

muito famosa na época – A banda Cheiro de Amor. O Disco “Swing de rua ao vivo” também foi importante para a história da banda.

Figura 8: Capa dos CDs “Sensualidade” e “Swing de rua”, da “Patrulha do Samba”.



Outro grupo de destaque, o Cafuné, teve uma relativa projeção nacional a partir da música “Melô do Pirulito” (ver vídeo 4, com o clipe no DVD anexo), que deu nome ao seu CD de maior repercussão. Esta banda ficou mais popular a partir dos anos 2000, quando o cantor Toni Salles - que seria posteriormente vocalista do grupo “É o Tchan” substituindo Compadre Washington, em 2002 - passou a ser o seu vocalista.

Já as bandas “Raça Pura” e “Coisa de Bamba”, apesar de grande projeção, foram bandas de vida muito curta e poucos *hits*. A “Raça Pura” ficou conhecida do grande público nacional através do disco de nome homônimo ao da banda, lançado em 1999 e das músicas “samba Juliana” e “o Pinto”. Essa banda era empresariada pelos ex-jogadores Edílson “capetinha” e Vampeta, e rusgas internas do grupo fizeram com que essa banda acabasse de maneira abrupta, mesmos sendo uma das bandas mais populares da época, com shows que reuniam, em média, 20 mil pessoas⁹⁷. O “Raça Pura” tem outro fator que faz com que a banda se destaque para a história do pagode – ter sido a banda que gerou duas outras bandas muito importantes para o pagode dos anos 2000 - “Oz Bambaz” e “Guig Ghetto”.

A banda “Coisa de Bamba” foi um projeto do cantor Tonho Matéria, mas durou apenas 4 anos e não teve grande popularidade, mas sua importância na cena do pagode se dá devido ao fato de ser a banda que gerou uma banda muito popular do pagode dos anos 2000 – a Saiddy Bamba.

⁹⁷ Dados do Dicionário CRAVO ALBIN da MÚSICA BRASILEIRA. Dados disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/raca-pura/dados-artisticos>. Acessado em: 25/05/2015.

Apesar de todas essas bandas, o pagode dessa época tem uma sonoridade e uma performance muito homogêneas, devido à influência do É o Tchan! e das outras bandas de pagode populares do início dos anos 1990. A atmosfera “circense” e lúdica do Tchan influenciou as outras bandas desse período - inclusive bandas de pagode do sudeste, como, por exemplo, os Grupos Molejo e Art popular – grupos que aproximavam, através das danças e letras, do universo infantil.

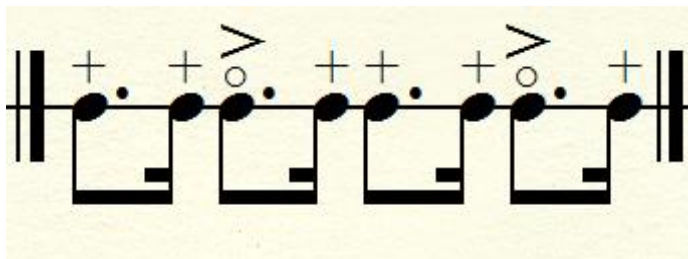
Nesse sentido, o pagode dessa época não se restringia só ao jogo sensual e à malícia – apesar deles continuarem presentes, mesmo nas músicas sem duplo sentido -, mas também acabou, com algumas músicas, sendo também considerado como música infantil, enquadrando-se no gênero musical infantil dos anos 1990. Isso se reflete em músicas que uniam dança com brincadeiras – como, por exemplo, nas músicas “dança da cordinha”, “estátua” e “bambolê”, do É o Tchan!, “carrinho de mão” (ouvir a música no vídeo 5 no DVD anexo), do Terra Samba, e “Dança do Canguru”, da Companhia do Pagode⁹⁸.

Quanto à sonoridade do pagode da época, todas as bandas tinham em sua formação musical instrumentos elétricos, com maior destaque para o baixo – que ainda faz apenas o acompanhamento, através da linha de frases típicas de samba do instrumento - e o teclado – instrumento com bastante destaque, executando muitos solos que exploram as suas inúmeras possibilidades timbrísticas. Nessa época, a guitarra ainda não havia sido incorporada de maneira destacada nas bandas, que ainda optavam pela sonoridade do cavaquinho como principal instrumento harmônico de acompanhamento.

Além dos instrumentos elétricos e do cavaquinho, era comum o uso de naipe de sopros – geralmente fazendo as frases dos solos da introdução, meio e conclusão das músicas, papel também desempenhado pelo teclado. Como instrumentos de percussão, as bandas de pagode adicionaram a bateria ao conjunto dos instrumentos, além do surdo (algumas músicas utilizam dois ou mais surdos, aproximando o pagode da sonoridade do samba-reggae), das congas (geralmente duas), pandeiro (de pele sintética, o mesmo utilizado pelas bandas de pagode carioca, executando a célula básica de samba do instrumento), e repique (chamado pelos pagodeiros de bacurinha). Além desses, em algumas músicas o timbau e o tamborim também são utilizados.

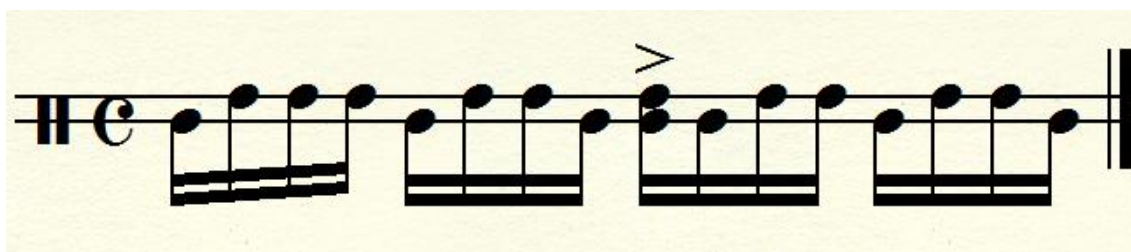
⁹⁸ No anexo, estão as letras completas dessas músicas, e nelas pode-se perceber que essas canções buscam se aproximar do universo infantil através de brincadeiras e jogos tradicionais ou de letras lúdicas que fazem uso do duplo sentido.

Figura 9: Célula rítmica básica do surdo



Fonte: Transcrição gráfica do autor

Figura 10: Células rítmicas básicas das congas (em número de duas – linha superior e inferior).



Fonte: Transcrição gráfica do autor

Desses instrumentos, destaco a importância do repique, que acabou se tornando, a partir da nova estilização do pagode feita nos anos 2000, um dos instrumentos de maior destaque do gênero. Mas, nesse momento, apesar de executar uma célula rítmica muito importante para o pagode, ainda não era um instrumento muito valorizado, como pode-se ouvir nas músicas exemplificadas anteriormente.

Nos pagodes dos anos 1990, o andamento das músicas mantém a pulsação rápida dos sambas-de-roda e do samba duro baianos. Pode-se ouvir claramente uma sonoridade muito próxima do pagode com esses sambas e, inclusive, muitas bandas de pagode gravaram tradicionais sambas-de-roda e inseriram em seus CDs, como o Gera Samba e a Gang do Samba. A partir dos anos 2000, o pagode diminui esse andamento, como será explicitado a seguir.

Portanto, nesse primeiro momento, o pagode ainda não havia se definido enquanto gênero musical – e isso fica bastante evidente a partir da observação de que a maioria das bandas ainda usava o termo “samba” em seus nomes. O pagode dessa época era, portanto, um gênero ainda em formação, mistura de muitos estilos de samba, além de outros gêneros

baianos e cariocas e música pop, demonstrando a influência de todos os gêneros musicais citados anteriormente nesse tópico, mas sem construir, de fato, um novo gênero musical. A estilização e a consolidação da sonoridade própria do pagode começam a se desenvolver com as bandas que surgem no final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

4.3.2. Estilização do Pagode

Durante toda década de 1990, o pagode baiano foi um dos gêneros musicais de maior sucesso e repercussão na música brasileira, vendendo milhões de discos, lotando shows em cidades de todo o país, tendo suas bandas como presença frequente em programas de TV de muita audiência, além de ter seus *hits* executados quase que à exaustão nas rádios FM de todo o país. A estratégia de sucesso sinalizada pelo *É o Tchan!*, mesclando músicas de caráter lúdico e/ou de duplo sentido, exploração do corpo das dançarinas/os através das suas danças sensuais, aliados a um forte aparato empresarial, se mostrou como algo muito eficaz e, por isso, todas as bandas da época seguiram essa cartilha à risca.

Mas, essa estratégia de sucesso deu sinais de desgaste a partir dos primeiros anos do novo século, e o *É o Tchan*, junto com as outras bandas que não buscaram renovar os seus repertórios e performances, começaram a perder cada vez mais o espaço, até então inabalável, do pagode na mídia⁹⁹, tendo, muitas delas, encerrado suas atividades ou desaparecido completamente. Além disso, os discos de pagode começaram a vender muito pouco – refletindo todo o processo de crise da indústria fonográfica, a partir da consolidação e acessibilidade de aparelhos de gravação de CDs e DVDs e do surgimento do MP3 e suas possibilidades de compartilhamento de músicas através da internet (DIAS, 2002; HERSCHMAN, 2011; STERNE, 2010).

Portanto, o pagode necessitava se reformular e inaugurar a época do pós-Tchan, e uma banda em especial foi fundamental para esse processo – o *Harmonia do Samba*. Segundo Nascimento (2012), o termo “pagode baiano” começou, inclusive, a ser empregado a partir da atuação dessa banda no cenário nacional, diferenciando esse “novo pagode” do pagode produzido nos anos 1990 – mais próximo dos sambas urbanos e dos pagodes paulista e carioca da época (p.74).

⁹⁹ Como algumas das muitas tentativas de voltar a fazer sucesso, o Tchan realizou constantes concursos de trocas de integrantes no programa do Faustão, um dos programas de maior audiência da Rede Globo na época. O Tchan trocou todos os dançarinos e vocalistas da banda, mas esses concursos, diferente do sucesso dos concursos das novas louras e morenas do Tchan, não tiveram grande repercussão. (NASCIMENTO, 2010).

Figura 11: Capa do Cd “O Rodo” (2000), da banda Harmonia do Samba.



O grupo Harmonia do samba, desde o seu surgimento, se propôs a ser uma banda diferente das outras devido ao fato de não ter dançarinas. O vocalista da banda, Xanddy, era ao mesmo tempo cantor e dançarino, e suas performances começaram a chamar muita atenção na época (ver o vídeo 6 do clipe “nossa paradinha”, no DVD anexo). A performance de Xanddy, frequentemente elogiada por Caetano Veloso, deu início ao declínio das dançarinas no pagode (NASCIMENTO, 2012), as quais perderem cada vez mais espaço para os dançarinos, ocorrendo uma troca de gênero mais exposto e explorado nos palcos. Sobre essa mudança, afirma NASCIMENTO (2012):

O destaque de Xanddy no comando da banda parece inaugurar um novo momento em que os produtores de bandas de pagode começaram a investir nas *performances* dos vocalistas como um diferencial para as bandas. Assim, o principal passava a ser o cantor e dançarino e começava-se a valorizar bastante os atributos físicos, os corpos sarados, a movimentação cênica para dançar, cantar e a boa desenvoltura para interagir com o público. Por outro lado, observa-se que as *performances* masculinas dos vocalistas de bandas de pagode causaram polêmica, principalmente, por parte de outros vocalistas e líderes de bandas de pagode mais conservadoras. (p.80)

O pagode ia se tornando, portanto, cada vez mais masculino na sua performance – apesar de continuar tendo a mulher como tema principal de suas canções. Depois desse desgaste de gênero descrito no início desse tópico, o pagode deixou de ter muito destaque na mídia nacional, sendo apenas esporadicamente exposto. Nesse sentido, em poucos momentos, as bandas dos anos 2000 tiveram espaço nessa nova configuração da música massiva brasileira – e o Harmonia do Samba foi uma das raras bandas que continuou a ter destaque na

mídia nacional. Segundo Nascimento (2012), “isso talvez se deva ao fato de o grupo ter operado mais transformações no estilo musical, abrindo seu repertório para uma musicalidade mais romântica e mais pop”(p.74).

Além da performance, portanto, o Harmonia também se diferenciava musicalmente das bandas de pagode dos anos 1990 através da composição de músicas que não traziam aquela carga de ludicidade e ambiência “circense” e as suas letras também não tinham um duplo sentido muito explícito¹⁰⁰.

Mas, apesar da crise fonográfica e da perda de espaço do pagode na cena da música brasileira, em Salvador ele continuou a ser um gênero de grande projeção, principalmente nos bairros populares. Nesse sentido, as bandas surgidas a partir dos anos 2000 foram destaque, principalmente, na cena local soteropolitana, apesar de rápidas aparições de algumas dessas bandas na mídia nacional. Essa “volta” ao gueto proporcionou muitas mudanças na sonoridade do pagode da primeira década de 2000 com relação à sua sonoridade nos anos 1990. Nessa época, o pagode começou a ficar cada vez mais elétrico e começou a realizar inúmeras transformações na sua sonoridade:

- As bandas começaram a se utilizar cada vez mais de efeitos eletrônicos de *delay*, *flange* e *echo* nos instrumentos, principalmente no cavaquinho, além do uso mais sistemático de *samplers* e efeitos sonoros como sirenes, buzinas, etc;

- O baixo deixou de ser um mero instrumento de acompanhamento, deixando de executar as linhas tradicionais de acompanhamento de samba e passando, portanto, a adquirir cada vez mais destaque. Este instrumento passou a adquirir o caráter de solista, responsável por dar um maior *swing* à música, através da execução de *riffs* de difícil execução.

- O pagode diminuiu o seu andamento, ficando bem mais lento do que o pagode dos anos 1990.

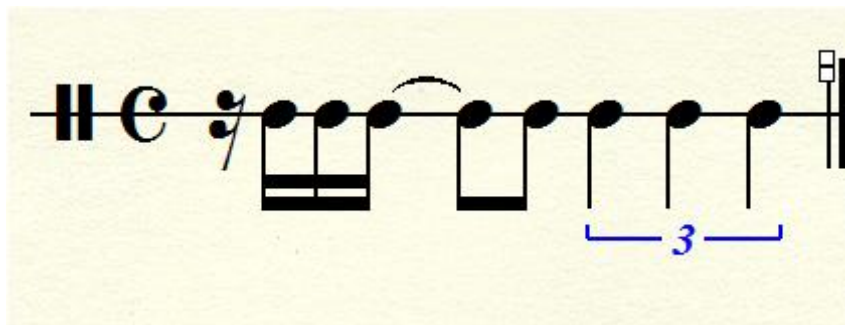
- Os cantores começaram a buscar desenvolver, além da parte performática, uma técnica vocal mais lírica, cantando com mais usos de *vibratos* e tendo mais cuidado com a projeção vocal, em comparação com os cantores dos anos 1990. Essa busca pela técnica vocal está também associada ao protagonismo adquirido pelo cantor nesse período, após um período em que as dançarinas eram o principal destaque das bandas.

- A célula tocada pelo repique, herdada do samba-de-roda, adquiriu uma grande importância para a nova estilização do gênero. A partir desse momento, o músico da bacurinha passou a ser uma espécie de solista também, assim como o baixo, e o instrumento

¹⁰⁰ Mais adiante, no tópico dos estilos de pagode, falarei sobre esses estilos de pagode retratados nessa parte – lúdico, malicioso e romântico.

visto como de difícil execução, devido aos seus solos, executados através de células de fusa executadas com grande virtuosismo.

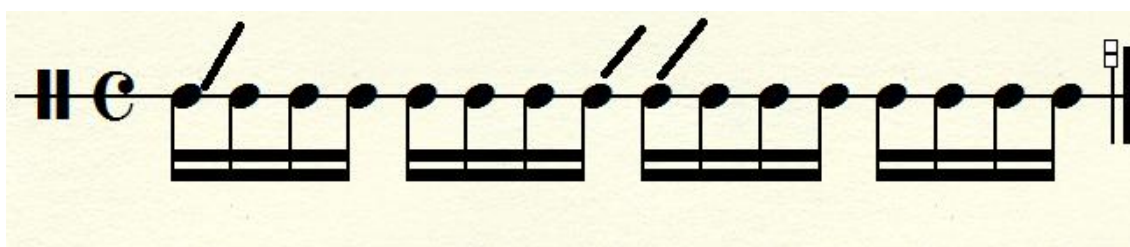
Figura 12: Célula básica do repique (bacurinha).



Fonte: Transcrição gráfica do autor

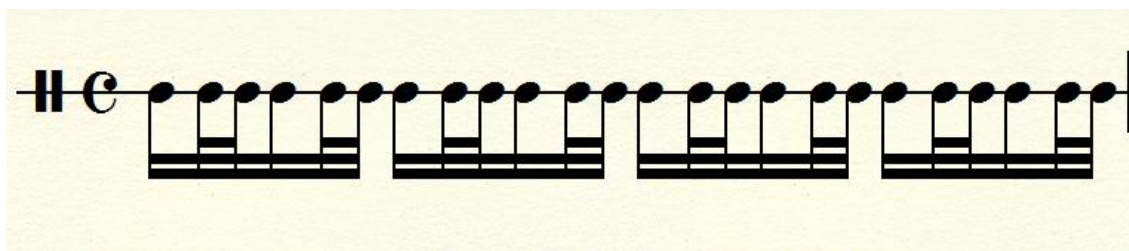
- Outro instrumento que ganha muito destaque no pagode nessa mudança estilística é o “Torpedo”, uma espécie de reco-reco metálico, tocado por um garfo de metal. A partir de então o instrumento se torna bastante popular e característico do gênero:

Figura 13: Célula básica do torpedo (os glissandos acima das notas são sinais de acentuação)



Fonte: Transcrição gráfica do autor.

Figura 14: variação rítmica do torpedo muito comum.



Fonte: Transcrição gráfica do autor.

Muitas bandas foram as responsáveis por todas essas mudanças, que começaram a surgir já nos últimos anos de 1990 e início dos anos 2000. Dessas bandas, destaco as seguintes: Marrom Society (fundada em 1999, mas que tem o seu primeiro CD gravado em 2001), Cafuné (a partir do momento em que o cantor Tony Salles assume os vocais da banda, em 2001), Nossa Juventude (2000), O Rodo (aproximadamente 1999¹⁰¹) Saiddy Bamba (2001), Oz Bambaz (2001), Selakuatro (2001), Pagodart(2002), Guig Guetto (2003), Os Sungas (2004), Kortezia (2004),Muvuketto(aproximadamente 2004)¹⁰².

Algumas das bandas citadas acima se destacam também pela sua configuração. Com a saída das dançarinas, muitas bandas tiveram o cantor como principal dançarinos, mas algumas ficaram completamente sem dançarinos. Além disso, duas bandas surgem com figuras diferentes – O Nossa Juventude tem, entre seus vocalistas, um anão e O Rodo tem um cadeirante como vocalista.

¹⁰¹ Mini biografia disponível em: <http://viniciusdocavaco.blogspot.com.br/2009/07/o-rodo-bahia.html>

¹⁰² Algumas dessas bandas não lançaram discos oficiais nos seus primeiros anos, somente cópias “piratas”, apesar de já serem atuantes e terem destaque na cena baiana. Outras eu não consegui encontrar o ano exato de seu surgimento, por isso, em algumas bandas, como a Mukuketto coloquei o termo aproximadamente.

Figura 15: Capa do Cd “O Rodo”, a Explosão da Bahia.



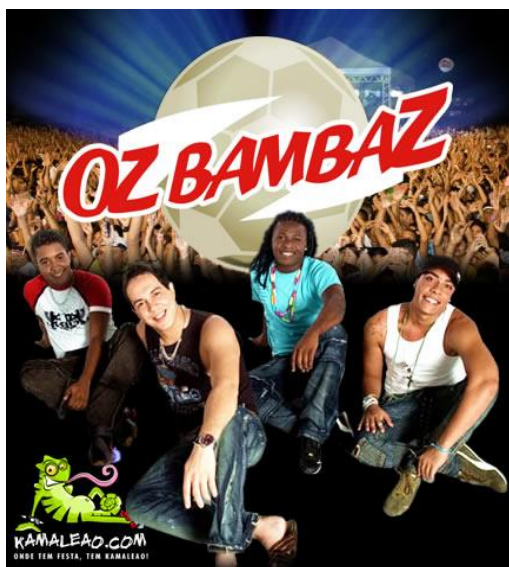
Figura 16: Os dois vocalistas da banda Nossa Juventude.



Essas duas bandas foram bastante populares em Salvador, com especial destaque para a Nossa Juventude, que chegou a participar do programa da Hebe, no SBT (Ver vídeo 7 do DVD anexo). A sonoridade da música desse vídeo, intitulada “ Dig dig lambe lambe” ainda está mais próximo dos pagodes dos anos 1990, mas pode ser considerada uma música de transição da mudança estilística, pois a banda não tem dançarinas e o baixo começa a executar linhas e *riffs* já mais características desse período.

As transformações sonoras descritas acima ficaram mais evidentes a partir de 2001, e uma das bandas que deixa essa mudança mais evidente é a “Oz Bambaz”. Agenciada pelo ex-jogador Edilson, essa banda foi bastante popular na cena soteropolitana e emendou muitos *hits* que ficaram muito famosos na cidade. A música “Ela é Dog” (ver o vídeo 8 no anexo no DVD) é um desses *hits* e a performance da banda deixa muito clara as inovações do pagode – baixo em destaque, efeitos de sonoplastia, cantor-dançarino, valorização da célula rítmica do repique. Algumas bandas, como a “Oz Bambaz” e a “Saiddy Bamba” começaram a chamar essa nova forma do gênero de “swingueira”, porém acredito que as mudanças foram incorporadas ao pagode da época por muitas outras bandas, e, portanto, não seria uma simples bifurcação estilística, como ocorrerá no próximo período histórico, mas uma transformação mais profunda do gênero musical.

Figura 17: Foto dos integrantes da banda com a sua logomarca.



Além disso, esse vídeo da referida música, são representativos de outra importante característica que começa a se desenvolver nessa época – o tom mais sexual das músicas e a agressividade em relação à desqualificação da mulher. A letra dessa música representa o processo de “objetificação” e desvalorização da mulher, tais quais o pagode começou a sustentar em suas letras e performances – processo que vai chegar ao seu auge com a banda Black Style e com o cantor Robysson.

A banda tem outras músicas que mantém essa linha da malícia, como “dança do tire bote” e “tome aí”. Por outro lado, existem também músicas consideradas “românticas”, como, por exemplo, a música “Manuela” (ouvir a música do vídeo 9, no DVD anexo). O livro de

Nascimento (2012) abordou com mais profundidade essas questões envolvendo as letras e as performances das músicas e sua relação com a cultura machista e agressiva em relação à mulher.

Já a banda Saiddy Bamba também foi uma das bandas de maior destaque nos anos 2000. Como já dito, a banda surgiu a partir de uma dissidência da banda “Coisa de Bamba”, no ano de 2001 e foi formada e produzida pelo cantor Tonho Matéria, ex-vocalista do Olodum, que congregou músicos dos bairros do IAPI, Pau Miúdo e Liberdade.

A Saiddy Bamba também se destacou, na contramão das bandas com cantores/dançarinos, devido à performance de sua dançarina – Leo Kret, uma transexual que se tornou muito popular na cidade, tendo, inclusive, se eleito como vereadora da cidade de Salvador.

Figura 18: Foto do vocalista Alex do Saiddy Bamba com a dançarina Leo Kret.



A figura de Leo Kret logo se tornou muito popular e, segundo Nascimento (2012), as suas performances “catapultaram” a Saiddy Bamba para o sucesso. Sobre isso, ele afirma:

A presença de Leo Kret na banda se justifica como um “produto” que deu certo. A sua performance de dançarina, suas atitudes e comportamentos se aproximam de uma estética *camp* que se caracteriza pela “fechação” e pelo escraço, pelo artifício e pelo exagero. A ligação de Leo Kret com o grupo Saiddy Bamba motivou os compositores do grupo a fazerem músicas com temas dirigidos aos homossexuais. A música *Bicha*, escrita, inclusive, em

parceria com Leo Kret, gerou muita polêmica pelo seu conteúdo. (2012, ps. 83/84)

Apesar de ter inserido uma dançarina *queer*, a Saiddy Bamba não tratou dos temas da comunidade LGBTT com respeito, como no caso da música citada acima e, por isso, foi processada na época pelo Grupo Gay da Bahia (GGB). Outra música que mostra bem a importância da dançarina para a banda é a música “Espalhafatosa (Melô da Leo Kret)” (Ver vídeo 10 no DVD em anexo) composta exclusivamente para ela¹⁰³.

Essa música tem uma peculiaridade - a citação direta do primeiro movimento da música “Eine Kleine Nachtmusik”, de Wolfgang Amadeus Mozart, um dos compositores mais importantes do período clássico da música de concerto erudita europeia. Esse é o único exemplo conhecido de inserção de músicas desse repertório no pagode e sua inserção se explica metaforicamente pelo fato da banda associar essa música com o universo de nobreza da elite europeia, tratando Leo Kret como a “rainha da fecheção” e a inserindo nesse universo. Inclusive na sua performance, ela vem trajando uma capa de rainha, que a retira antes de iniciar a sua dança.

A performance e as músicas dedicadas a Leo Kret, mostram a importância que a dançarina passou a ter na banda. Na música do vídeo em questão, ela também tem destaque como vocalista, dialogando com o cantor em uma parte da letra¹⁰⁴.

Posteriormente, ao se tornar vereadora, aos poucos ela foi se desligando da banda, que, mesmo assim, continuou tendo destaque na cena do pagode soteropolitano e está ativa até os dias de hoje, com um público fiel, apesar de atualmente ter menor projeção midiática. No entanto, vale enfatizar que a banda Saiddy Bamba continuou seguindo a linha de músicas que tratam da mulher em tom pejorativo, o que, inclusive, acabou se tornando uma de suas principais características composicionais.

Outra banda importante dessa época é a Pagodart (mistura das palavras pagode e arte), popularmente conhecida como “a carreta desgovernada”. Essa banda, originária do bairro da Federação, nas proximidades do Gantois, surgiu no ano de 2000, mas só gravou seu primeiro CD no ano de 2002. Logo depois, em 2003, a banda trocou de vocalista –Alexandre Xella desligou-se da banda, dando lugar ao cantor Flavinho.

¹⁰³ O conteúdo da letra dessa canção se encontra nos anexos.

Figura 19: Capa do primeiro CD da Pagodart, com o cantor Alexandre Xella.



A partir dessa mudança, a banda passou a ter bastante destaque em Salvador, com músicas que traziam um conteúdo muito irreverente, como a “Uismirnofay” (ouvir a musicado vídeo 11, no DVD em anexo), cujo solo de Cavaquinho acabou se tornando um dos mais executados e conhecidos da cena do pagode de Salvador da época.

Foto 6: Banda Pagodart em 2003, com o cantor Flavinho (o segundo da esquerda para a direita).



Outra música de destaque do repertório da banda é a música “Ovo de Avestruz” (ver vídeo 12, no DVD anexo). Assim como a música “uismirnofay”, essa música também traz

uma letra bastante irreverente, além de também apresentar muitos elementos do “novo pagode” dos anos 2000 - O andamento do pagode mais lento, *riffs* de baixo e solos de cavaquinho, e efeitos sonoros na voz do cantor e inserção de timbres eletrônicos. Além disso, o prelúdio com solo de cavaquinho e arranjo de teclado com timbre de cordas tocando o Hino do Senhor do Bonfim prenuncia, de alguma maneira, os hibridismos musicais que se tornarão fundamentais para a terceira mudança estilística do gênero.

Outras bandas citadas no início deste tópico também tiveram relevância na cena do pagode baiano da época, a exemplo de Selakuatro¹⁰⁵, Guig Ghetto – a primeira banda que começa a utilizar a palavra Ghetto, muito comum nos anos seguintes -, Os Sungas – que tinham a peculiaridade de se apresentar trajando apenas sunga, Kortezia¹⁰⁶ e Muvuketto.

Além disso, a cena do pagode nos anos 2000 registrou muitas outras bandas que aqui não foram citadas, como pode ser visto a partir dessa coletânea intitulada Bahia, Mania de Pagode:

Figura 20: Capa e contracapa do CD Bahia, mania de pagode. Na contracapa estão as músicas do disco à direita e o nome da banda à esquerda.



Esse CD apresenta as músicas de destaque de 22 bandas atuantes na cena do pagode da época, e compila muitas bandas não discutidas aqui – “Bicho que bole”, “Poder Dang”, “Akidasamba”, “Chega Junto”, “Passarela”, “Banda Miskuta”, “Revolusamba”, “Samba

¹⁰⁵ A SelaKuatro chegou a ter CDs gravados pelos selos Paradoxx e Wave Music – gravadoras de médio porte, mas com distribuição nacional – e teve músicas com certa repercussão em Salvador. A banda chegou a se apresentar em programas de TV nacionais e locais.

¹⁰⁶ Da Banda Kortezia, destaco uma versão da música “girls Just wanna Have fun”, da cantora americana Cindy Lauper, rebatizada de “não me deixe” em 2007. E disponível para audição através do link: https://www.youtube.com/watch?v=_whr2LrvkBQ

Raízes”, “Seduzir”, “K pra Nós”, “Supersamba”, “Doweto”, “Feras Pote”, “Kebrasamba”. Mas, como disse no início deste tópico, o levantamento histórico da cena de pagode soteropolitana aqui apresentado, não busca ser um trabalho completo e definitivo e, por isso, não tem espaço para um aprofundamento da atuação de todas essas bandas – o que exigiria um trabalho com apurada pesquisa catalográfica.

Em um segundo momento de transformação, durante meados dos anos 2000, surgem bandas que fazem ainda mais inovações e começam a delinear as mudanças que o pagode vai sofrer a partir da sua ramificação de estilos, mais desenvolvidas no terceiro momento histórico que apresentarei no próximo tópico. Dessas bandas, destaco: Psirico (2003, mas com destaque a partir de 2005), Parangolé (2004) e Black Style (2006). A divisão do segundo para o terceiro período, portanto, começa a se delinear a partir da atuação dessas três bandas, e fica mais nítida a partir de 2006, quando ganham mais destaque na cena e influenciam o surgimento de outras bandas.

O Parangolé é uma banda formada em 1997 e, portanto, pertencente à primeira geração do pagode. Porém, foi somente a partir dos anos 2000 que a banda começou a ser mais conhecida do público soteropolitano, mas, mesmo assim, ainda de forma muito tímida. A banda somente se tornou, de fato, importante para a configuração da cena do pagode a partir em 2004, portanto, quando já tinha 7 anos de atuação.

Essa banda foi marcada por muitas trocas de vocalistas e integrantes durante a sua história, prática muito comum das bandas da época, mas o Parangolé levou essas práticas para o extremo: a banda teve em seu início, no ano de 1997, o cantor Nailton – o qual, junto com o cavaquinista Nenel, são os responsáveis diretos pela formação da banda. Entre 2000 e 2004, Nailton deixa a banda e outros três vocalistas tem uma com passagem muito rápida pela banda – primeiramente Mucinho se torna o vocalista, sendo substituído por Paulinho e, por último, assume os vocais o cantor Klebinho.

Nenhum desses três vocalistas se firmaram na banda e nem a banda teve muita repercussão nessa época. Foi somente a partir de 2004, com a entrada do cantor Eddye – que, posteriormente, destacaria-se mais na cena como *band leader* da banda Fantasmão – que o Parangolé começa a ter mais projeção. Porém, na banda, Eddye também teve uma passagem muito rápida. Em 2006, outro cantor passa a integrar a banda – Bambam, que dividiu os vocais com o cavaquinista Nenel.

Desde a época de Eddye, em 2004, que o Parangolé vinha mantendo uma relativa inserção na cena soteropolitana, mas o sucesso almejado pelo Parangolé só se concretizou a partir de 2008, com a entrada de Léo Santana – quando a banda alcança um amplo destaque

na cena local, mas também na cena nacional, a partir do *hit* “Rebolation” (ver vídeo 13 no DVD anexo).

O cantor Léo Santana teve muito destaque nessa época, tendo, inclusive, mudado o nome temporariamente da banda para “Léo Santana & Parangolé”. Com todo esse destaque, Léo Santana seguiu carreira solo (seguindo uma tendência dos anos 2010, de cantores de pagode que começam a desenvolver carreiras solo) e Tony Sales¹⁰⁷ se torna o novo vocalista da banda, em 2014. Portanto, a banda Parangolé é um exemplo dessa prática de trocas de integrantes muito comum nas bandas de pagode (teve, ao todo, 9 cantores) – principalmente os vocalistas e, no caso das bandas dos anos 1990, das dançarinas (o É o Tchan teve, ao total, 22 dançarinas e 7 vocalistas).

Todas essas trocas são reflexo, na verdade, de uma busca das bandas por uma maior visibilidade – quando a banda perde essa visibilidade, a troca de integrantes é divulgada pelas bandas como uma grande novidade e motivo de mudanças na banda. Nesse movimento, a banda também aglutina o público que acompanha a carreira do novo cantor, além de se adequar à identidade musical do mesmo.

Devido a essas constantes trocas, portanto, o Parangolé assumiu também muitas identidades. No seu início, a banda seguia o estilo de pagode da época – final dos anos 1990 e início dos 2000. Mas, com Eddy, em 2004, o Parangolé começa a esboçar o que, depois, seria desenvolvido pelo Fantasmão – o “Pagode de crítica social”, como denomino nesse estudo a linha do pagode com conteúdo social.

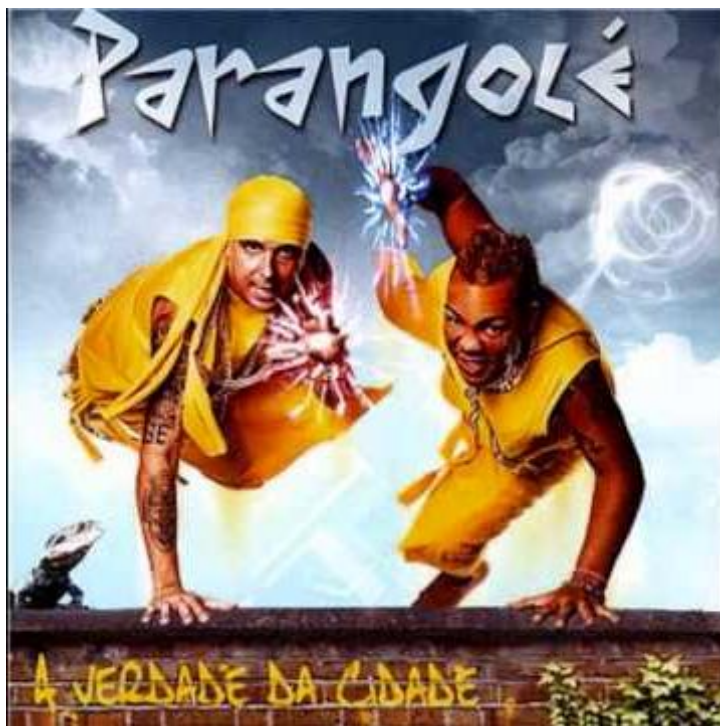
Com o disco lançado pelo banda em 2004, a banda incorpora muitos elementos do “pagode de crítica social”, como *Riffs* de guitarra com timbre de distorção *overdrive*, fruto do hibridismo com o rock, e percussão mais solta, com mais solos de repique. Desse disco, destacam-se as músicas “Pica-pau” (seguindo a linha de diálogo com a cultura infantil – ouvir a música, faixa 14 do DVD anexo) e a música “Toma baculejo” (ouvir a música faixa 15 do DVD anexo), que retrata a prática das constantes revistas feita pela polícia nos bairros negros de classe baixa.

Esse diálogo com o gueto passou a fazer parte do pagode e o desenvolvimento dessa ramificação estilística do gênero se deu, portanto, a partir da banda Parangolé e, talvez, da personalidade de Eddy, que, integrando mais tarde a banda Fantasmão, ajudou a desenvolver o “grove arrastado”.

¹⁰⁷ Tony Sales é um cantor que também já passou por muitas bandas, sendo já um cantor que tem grande projeção na cena baiana, independente da banda que esteja passando, tendo um público e fã-clube próprios, que seguem o cantor independente da banda em que esteja. Tony Sales começou carreira na banda Cafuné, 1999, passou pelo É o Tchan!, depois desenvolveu a sua própria banda, chamada Ragharoni e, atualmente, é vocalista do Parangolé.

Com a saída de Eddy, em 2006, o Parangolé continuou a desenvolver essa linha do pagode com conteúdo social. No mesmo ano, a banda lança o disco “a verdade da cidade” – com uma identidade totalmente voltada para a “realidade” dos “guetos”.

Figura 21: capa do CD a verdade da cidade.



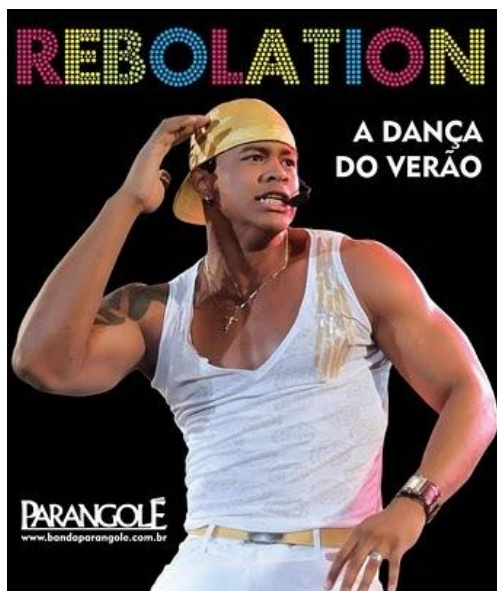
Nesse ano, a banda lança a música “Fera Ferida” (Ver videoclipe no vídeo 16, no DVD anexo). O clipe dessa música é ambientado no bairro do Engenho velho da Federação, onde a banda iniciou suas atividades, mostrando a identificação com a localidade que a banda – e o estilo do “pagode de crítica social” como um todo - passa a buscar. Essa música faz um hibridismo com o rap e o hip hop e também mostra a mudança de postura na performance dos cantores, bem como na sua identidade visual -eles se vestem com roupas e acessórios mais associados aos *rappers*. Além disso, a banda inclui uma linha vocal de rap na música, mostrando de forma clara a sua intenção em se misturar com este gênero.

Uma outra evidência do fato do Parangolé ter sido a primeira banda a fazer o “groove arrastado” é o fato de ter uma música, de nome homônimo, no disco citado acima, que é anterior ao surgimento do Fantasmão – banda que afirma ter criado e desenvolvido esse estilo.

Mas, seguindo a sua característica de mudanças de vocalistas e estilos, o Parangolé muda radicalmente sua identidade após a troca dos vocalistas Bambam e Nenel pelo cantor Léo Santana. Com essa mudança, o Parangolé abandona de vez o pagode com temas sociais,

passando a desenvolver um estilo mais próximo do “pagode lúdico”. Essa mudança fica mais clara a partir do *hit* “Rebolation” – música que alavancou a banda para o sucesso, tendo sido eleita a música do carnaval de 2010.

Figura 22: cartaz da música “Rebolation”, com o cantor Léo Santana.



Quanto à banda Psirico, ela foi criada no ano de 2000, pelo cantor/compositor/percussionista Márcio Victor - uma figura que acabou se tornando emblemática para o pagode, devido às inovações que o grupo proporcionou ao gênero. A banda Psirico recolocou o pagode como destaque na cena da música nacional e se tornou uma das bandas mais importantes da história do pagode baiano.

Para entender a importância do Psirico, é preciso conhecer também o seu *band leader* – Márcio Victor. Como dito na introdução, ele é um personagem de grande importância do Engenho velho, bairro do qual é originário, e até hoje frequenta o bairro e seus eventos. Segundo IBALO (2014), Márcio Victor tem uma relação com a música extremamente precoce – foi mascote do bloco afro Badauê, do Engenho velho, aos 3 anos de idade.

Ainda criança, aos nove anos, teve o fundador do Badauê, Jorjão Bafafé, como padrinho musical, que o inseriu no bloco. Ainda adolescente, se tornou percussionista do Ara Ketu e, mais tarde, passou a integrar a Timbalada onde, através da figura de Carlinhos Brown, despontou como percussionista, passando a tocar com artistas de renome nacional, como Daniela Mercury, Ivete Sangalo, João Bosco, Marisa Monte e Caetano Veloso.

Foto 7: Márcio Victor, do alto do bairro do Engenho Velho de Brotas.



Fonte: Site A Tarde Online

Ao fundar o Psirico, Márcio Victor inseriu toda a sua experiência como percussionista profissional e a banda passou a ter muito destaque devido à sua sonoridade peculiar – a banda deu um maior protagonismo à percussão, que se tornou mais “pesada” devido à ampliação do naipe percussivo, começou a utilizar muitos efeitos sonoros como o megafone (que se tornou símbolo da banda), deu mais destaque à guitarra e diminuiu a importância do cavaquinho. Sobre a sonoridade da banda e a performance de Márcio Victor, Caetano Veloso chegou a afirmar em seu blog (2009, *apud* NASCIMENTO, 2012):

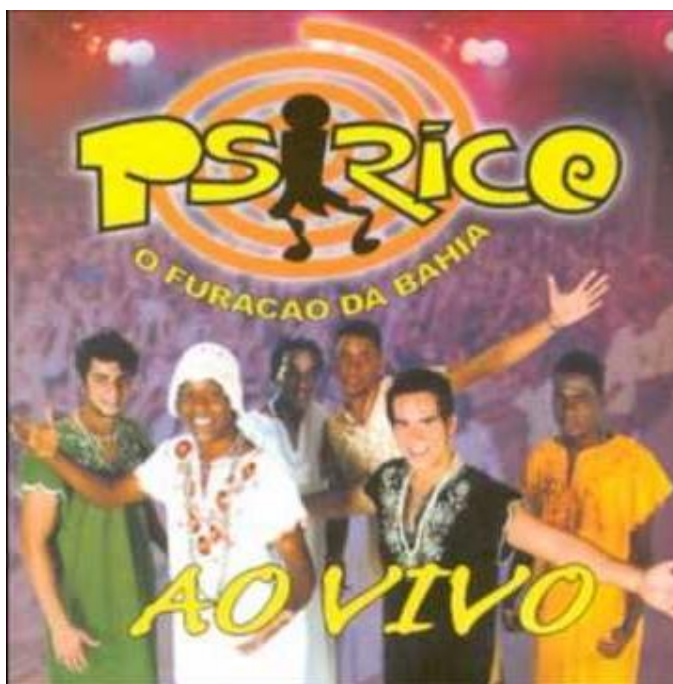
A percussão do Psirico é fenomenal. E o pendor para a colagem faz das suas apresentações uma aventura através de múltiplos enigmas. Márcio não canta como cantor. Ou raramente. Interrompe as canções com falas e gargalhadas. O resultado é moderno. Modernista na forma e com perene sugestão de perigosa liberdade no conteúdo. Há a virtude geral do neopagode: as variações sobre a célula da chula. (NASCIMENTO, 2012, p.86)

Em seu blog, Caetano Veloso chega a afirmar que o Psirico executa o “Neo-pagode”, ou seja, um “novo pagode”, devido às suas grandes inovações. Segundo Márcio Victor, em entrevista a FERNANDES (2015):

Quando a gente criou essa batida, em 2000, queríamos causar uma diferença no mercado, que era através das levadas com influências do ragga, sertanejo, axé e MPB. Achemos dentro dessa levada tão popular, um meio-termo onde tem nossa raiz e todas essas misturas de ritmos. (FERNANDES, 2015, *apud* CORREIO DA BAHIA, 6/11/2015)

O Psirico, apesar de ter sido criado em 2000, como afirmou Márcio Victor, lançou seu primeiro CD apenas em 2003. Intitulado “Psirico - o Furacão da Bahia”, esse disco teve grande repercussão em Salvador e banda chegou a ganhar inúmeros prêmios de reconhecimento: o “troféu Caymmi de 2004” na categoria “melhor CD de Samba/Pagode” e o “troféu Dodô e Osmar” como “Banda Revelação do Carnaval de Salvador”, e o “Troféu Band Folia”, como “Melhor Banda Revelação do Carnaval” e “Melhor Cantor Revelação do Carnaval”¹⁰⁸. Desse primeiro CD, destaca-se a música “sambadinha” (ouvir a música, faixa 17 do DVD anexo), demonstra todas as inovações na sonoridade do pagode promovidas pela banda.

Figura 23: : Capa do CD “Psirico – o Furacão da Bahia”.



Portanto, desde o seu surgimento, o Psirico se torna uma banda de destaque da cena do pagode baiano. Com o passar dos anos, o grupo foi ganhando cada vez mais destaque, emplacando muitos *hits* populares, e foi conquistando muito prestígio junto a artistas, produtores e críticos culturais de Salvador e do Brasil.

¹⁰⁸ O “Troféu Caymmi” é um prêmio anual que analisa os artistas/bandas baianos de maior destaque e relevância do ano em questão e é dividido, atualmente, em quatro categorias: música, show, videoclipe e voto popular. Já o “Troféu Dodô e Osmar” é uma premiação também anual dada aos artistas que mais se destacaram no carnaval. O “Troféu Band Folia” também tem o mesmo caráter do Troféu Dodô e Osmar, mas este é promovido pela emissora de TV Bandeirantes. Fontes: “Troféu Caymmi”: <http://premiocaymmi.com.br/> ; “Troféu Dodô e Osmar”: <http://atarde.uol.com.br/trofeudodoeosmar/> ; “Troféu Band Folia”: <http://entretenimento.band.uol.com.br/bandfolia/2015/>

Esse crescente prestígio chegou ao ápice em 2008, quando o Psirico lançou a música “Mulher Brasileira (Toda Boa)”, que também foi considerada a música do carnaval daquele ano, através da conquista do “Troféu Dodô e Osmar”. A partir desse ano, o Psirico recolocou o pagode no cenário da música nacional, depois de muitos anos restrito apenas à cena da música soteropolitana.

Desde o ano de lançamento de “Mulher Brasileira”, o pagode passou a exercer papel de protagonista na cena da música baiana, principalmente no carnaval, e muitos outros pagodes conquistaram o “Troféu Dodô e Osmar” dos anos seguintes: “Rebolation” do Parangolé (2010), “Liga da Justiça, de autoria de Márcio Victor, da banda LevaNóiz (2011), Lepo Lepo, do Psirico (2014) e, no ano de 2015, o Psirico ganhou o prêmio pela terceira vez, com a música “Tem Xenheném”, mas a música “Tudo nosso, nada deles, de Igor Kannário” também teve grande repercussão nesse ano.

Portanto, o Psirico e a figura do cantor Márcio Victor foram alguns dos principais atores na busca por um reconhecimento e prestígio do gênero nos meios de comunicação, dos produtores e críticos culturais, além de recolocar o pagode na cena da música brasileira. A partir de 2008, as bandas de pagode voltam a frequentar com assiduidade os programas de TV nacionais de maior audiência e seus artistas experimentam uma popularidade somente comparada aos tempos do É o Tchan!.

Esse prestígio do pagode atinge níveis internacionais com o Psirico através da música “Lepo Lepo”, inserida no CD oficial da Copa do Mundo FIFA 2014. Uns dos grandes responsáveis por essa exposição foram os próprios jogadores de futebol, que divulgavam a música e a dança do Lepo Lepo – uma música que mistura arrocha com pagode (como pode-se ver no vídeo 18, do DVD anexo) - nas comemorações dos gols e vídeos da internet. Nessa música, o Psirico buscou “internacionalizar” a música, através do hibridismo do pagode com a música Techno, e participação do cantor/*rapper* americano “Pitbull”. Na ocasião, eles gravaram um videoclipe, que seria utilizado pela FIFA para divulgar a Copa do Mundo do Brasil. O Lepo Lepo é um dos exemplos do terceiro período identificado nessa pesquisa – a hibridação do pagode, processo que será discutido no próximo tópico.

Recentemente, a banda lançou o CD Paredão do Psi (2015) e os hibridismos promovidos pela banda adquirem um alto grau de complexidade, com a banda fazendo um diálogo do pagode com uma ampla gama de gêneros, como o choro e a música instrumental, o samba chula (como na música “abertura”, faixa 19 do DVD anexo), o arrocha, o sertanejo, a

música pop e eletrônica, dentre muitas outras influências que surgem no disco¹⁰⁹. Além disso, a percussão e os arranjos instrumentais da banda adquirem, no disco, um alto grau de virtuosismo, com muitas convenções e solos de difícil execução.

A terceira banda de relevância desse momento de bifurcação estilística do pagode é a banda Black Style, que ganhou repercussão na cena do pagode baiano em 2006, por ser uma banda que tem como principal característica o fato de apresentar músicas e performances com forte apelo sexual. A banda denomina a sua música como “pagofunk”, devido ao fato da grande influência desse gênero na sua sonoridade. Além da inserção de elementos do funk no pagode, o Black Style também se aproxima desse gênero através de uma “estética pornô”(NASCIMENTO, 2012):

O Black Style tem investido em uma apologia explícita à genitália, haja vista a infinidade de signos usados para representá-la, ora buscando o caminho do duplo sentido, ora através de referentes explícitos, acionando um sentido desqualificador e sempre pondo em evidência o corpo da mulher. A banda não utiliza dançarinas(os) e suas *performances* beiram uma estética pornô. É um grupo do segmento “pagode” relativamente novo, porém os enunciados das suas letras reiteram um discurso cujas imagens construídas sobre a mulher são relativamente tradicionais, ou seja, representações sociais que são também atualizações de imagens que permanecem na nossa memória discursiva.(NASCIMENTO, Id., p.87)

Nesse sentido, essa banda foi a pioneira na estética sexual mais agressiva do pagode, abandonando a tradicional relação duplo sentido/ludicidade e partindo para uma mensagem mais direta do conteúdo e das intenções musicais e semânticas de suas músicas. Segundo FOSTER (2015), a mensagem erótica que a banda transmite foi o principal motivo para a criação da lei estadual número 12.573/12, conhecida como “lei antibaixaria”, de autoria da deputada estadual Luiza Maia (PT-BA), e aprovada pelo governador Jaques Wagner em 2012. Essa lei busca proibir o investimento de recursos públicos em eventos e artistas que toquem músicas que "desvalorizem ou incentivem a violência" contra mulheres.

¹⁰⁹ Disponível para escuta gratuita através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=mc1VMcaaCgE>

Foto 8: Integrantes da banda Black Style e o vocalista Robyssão (de terno e chapéu).
Foto 9: Integrantes da banda Black Style e o vocalista Robyssão (de terno e chapéu).



Na época de sua criação, a lei gerou muita polêmica na sociedade baiana, e alguns críticos chegaram a considerá-la como um instrumento de censura. Porém, a lei apenas baseia-se no fato de que o estado deve garantir que os recursos por ele disponibilizados para eventos e artistas sejam utilizados de maneira a respeitar as mulheres e, portanto, o estado não pode patrocinar o “machismo” e a “misoginia”, como afirma a deputada Federal Moema Gramacho (PT-BA), que agora busca tornar essa, também uma lei federal (FOSTER, Id.).

Portanto, a Black Style acabou se tornando uma banda muito polêmica e a “estética pornô” do seu “pagofunk” estão longe de gerar um consenso na sociedade baiana e brasileira. Devido à grande repercussão que essa banda teve na época, e ainda tem, o pagode acabou sendo cada vez mais estigmatizado como uma música ruim, por ser uma música que desqualifica a mulher.

Dentre as músicas que teve maior repercussão pela banda, a música “Rala a tcheca no chão” foi muito popular (ver vídeo 20, no DVD anexo). A banda também seguiu a estética do funk na dança e na sua performance, como pode-se perceber no vídeo anexo. Além disso, a banda não tem dançarina e convida suas fãs da plateia para dançar no palco, prática também mais comum no funk.

O repertório da Black Style está repleto de letras ou que desqualificam as mulheres e seu corpo, como as músicas “Vaza canhão”¹¹⁰, “Perereca pisca”¹¹¹ e “Rala a tcheca no chão”, ou que tem um forte conteúdo sexual, seguindo a linha de músicas de “sentido único”, que não fazem metáforas e nem dão margem para interpretações lúdicas e dúbias, diferente das músicas de “duplo sentido”, como a música “piroca no peito”¹¹² – aproximando o pagode dos funks “proibições” do Rio de Janeiro, que tem músicas com letras do mesmo teor (PALOMBINI, 2014).

A banda rapidamente ficou muito notória em Salvador e seu vocalista, Roysão, despontou como destaque da banda até se desligar dela para seguir carreira solo. Portanto, a partir do ano de 2006, a Black Style se tornou uma das bandas mais influentes do pagode em Salvador e muitas das bandas que irão surgir após esse ano tem práticas performáticas e músicas influenciadas pelo estilo da Black Style.

Logo, diante de toda essa trajetória descrita nesse tópico, percebe-se que o pagode dos primeiros anos da década de 2000 passou por muitas mudanças e transformações e as tendências surgidas nesse momento acabaram servindo de modelo para as ramificações estilísticas do pagode do próximo período, momento em que é possível se falar em “pagodes”, no plural, dada a grande diversidade sonora e performática das bandas e artistas que surgirão a partir de então.

4.3.3. Híbridaçãõ do pagode e ramificaçãõ estilística

Como dito acima, o pagode que começou a se desenvolver a partir do ano de 2006 teve como principal característica a sua “ramificação estilística”, diferente dos pagodes dos anos 1990 e primeira metade da década de 2000, onde as bandas seguiam uma orientação estilística única. Nesse sentido, as bandas de pagode dos anos 1990 seguiram a linha desenvolvida pelo É o Tchan!, e as bandas de pagode dos anos 2000 seguiram a tendência da eletrificação do pagode e valorização da percussão, além de se influenciarem pelas mudanças

¹¹⁰ Em determinado momento, ele descreve a mulher que conheceu na internet: “Ela tem cara de jaca /Nariz de chulapa /Estria nas pernas /Bunda de peteca /Perna de alicate /Cabelo de asolã. Ela é caolha /Tem unha encravada /Boca de desdentada /Barriga dobrada /Tirando a camisa o peito batia no chão.”

¹¹¹ “Quando chego na boate /Ela se excita /Levanta a garrafa de whisk /A perereca dela /Pisca pisca pisca pisca pisca”.

¹¹² Esse é o aquecimento /Do cu e da xota /Tu desce e aquece o cu /Sobe e aquece as xota. Agora a mulherada /Vem com peito na piroca /É piroca no peito, o peito na piroca.

propiciadas pela banda Harmonia do Samba – com a substituição dos dançarinos por um cantor/dançarino.

Mas, a partir da ampliação de possibilidades estilísticas apontadas pelas três bandas que destacam-se a partir de 2005 – o Psirico, o Parangolé e a Black Style -, o pagode adere à estética do hibridismo com outros gêneros musicais, e começam a se desenvolver as ramificações estilísticas que apontei acima. Portanto, nesse terceiro período histórico do gênero, o pagode baiano começa a assumir inúmeras identidades e o hibridismo passa a ser a principal característica desse momento, que abrange os anos de 2006 a 2015 – o ano em que esta pesquisa vem se desenvolvendo.

Esse período tem outra peculiaridade – começam a surgir os cantores que seguem carreira solo, prática que é muito comum na *axé music*, mas que era, até então, muito incomum do pagode, apesar de alguns cantores terem muito destaque na cena e, muitas vezes, serem tão, ou mais, famosos do que as bandas que integram – como, por exemplo, Xanddy, do Harmonia do Samba, Mário Victor, do Psirico, e Tony Sales, que tem uma longa trajetória em muitas bandas diferentes. Mas, apesar de muito famosos, os cantores citados como exemplo não deixaram de pertencer às suas bandas de origem.

Esse processo de valorização das carreiras individuais dos cantores começou a se tornar mais comum a partir de 2009, quando muitos cantores começaram a sair das bandas para seguir sozinhos – Eddy sai do Fantasmão e se torna EDCity, em 2009¹¹³; Igor Kannário sai da banda A Bronkka, em 2012¹¹⁴; Robyssão sai da Black Style em 2013¹¹⁵; Léo Santana sai do Parangolé, em 2014¹¹⁶.

Nesse sentido, para melhor compreender esse período, é preciso entender essas mudanças na configuração dos artistas da cena, além das bifurcações estilísticas que vem construindo os diversos tipos de “pagodes” desenvolvidos em Salvador. Nesse sentido, essa pesquisa diagnosticou seis estilos presentes na cena do pagode soteropolitano nos tempos atuais – “o pagode lúdico”, “o pagode de ousadia”, “o pagode de Crítica social”, o “pagofunk”, o “pagode romântico” e o “pagode Gospel”. Esse último é um estilo à parte dos outros cinco, por pertencer a uma cena própria – a cena da música Gospel – e começou a se desenvolver apenas nos últimos anos.

Importante ressaltar que esses estilos não são estanques e as bandas/artistas não obedecem a essas classificações. Portanto, os artistas e grupos de pagode assumem essas

¹¹³ Segundo TRIBUNA DA BAHIA (28/09/2009).

¹¹⁴ Segundo CORREIO DA BAHIA (07/12/2012).

¹¹⁵ Segundo GALVÃO (*apud* IBAHIA, 23/01/2013).

¹¹⁶ Segundo IBAHIA (28/11/2013).

diferentes identidades a depender da música, do show ou do seu momento histórico, e acredito que nenhuma deles e pertença exclusivamente a um desses estilos, apesar de algumas se destacarem mais em um deles.

Sobre a análise dos dados da pesquisa e os critérios utilizados para a definição dessas categorias de estilos, realizei um levantamento prévio sobre as bandas de mais destaque desse período e elenquei as suas semelhanças e diferenças através de um método comparativo, levando em conta a sonoridade, o conteúdo das letras e a performance dos grupos. Importante notar que muitos desses termos não são comuns na cena pagodeira, como o “Pagode de Crítica social” e o “Pagode de Ousadia”, por exemplo. Esses termos foram criados por mim, levando em conta as características de cada um deles. Nessa parte, portanto, me aprofundarei mais nesses estilos, suas características definidoras e as suas bandas/artistas de maior destaque.

Nesse momento histórico, principalmente a partir dos anos de 2008/2009, é quando os alunos da banda do Espaço mais se aproximam das bandas da cena do pagode, devido ao fato da sua pouca idade, e darei destaque também às bandas de sua maior predileção.

4.3.3.1. O Pagode de Ousadia

Defini esse estilo como pagode de “ousadia” devido ao fato de ele ser assim denominado pelos alunos do espaço. Durante as atividades da pesquisa de campo, ao discutirmos os conteúdos das letras das músicas que eles gostavam, era muito comum o uso desse termo por eles, principalmente quando eles não reconheciam a malícia da letra. Ousadia para eles tem o significado próximo do de malícia, termo cunhado por Leme (2002) para se referir ao pagode.

Como dito por Leme (id.), esse estilo faz parte da chamada “vertente maliciosa” da música brasileira, e as letras desse pagode mantém as mesmas características dos antigos gêneros dos lundus, batuques, modinhas e maxixes, como discutido por mim no capítulo 2. O “pagode de ousadia” é o mais comum e conhecido do pagode e foi, durante muito tempo, o seu estilo predominante. Nele, quase todas as músicas tem um caráter lúdico, principalmente as músicas dos anos 1990, usando letras de duplo e danças sensuais para deixar intrínseco no discurso a conotação sexual das letras. Diferente do pagofunk, que leva uma mensagem mais direta, o pagode de ousadia mascara a conotação sexual através de algumas estratégias semânticas, como brincadeiras, danças e trocadilhos.

O “pagode de Ousadia” está, portanto, presente em todos os momentos da história do pagode, desde o seu surgimento, passando pelas mudanças dos anos 2000 e chegando até os dias atuais. Além disso, praticamente todas as bandas/artistas que fazem parte do escopo dessa pesquisa tem, pelo menos, uma música que se utiliza da ousadia e do duplo sentido. Como dito anteriormente, esse estilo está muito próximo do “pagode Lúdico”, mas, nesse trabalho, acredito ser importante fazer a distinção entre esses dois tipos de se “brincar” com o pagode, pois essa divisão foi muito importante para a escolha do repertório a ser trabalhado junto às crianças que fizeram parte desse estudo. Entender qual brincadeira tinha malícia e qual não tinha foi de fundamental importância na busca por músicas que, de fato, podem vir a pertencer a um pagode feito/executado por/para crianças.

Isso se torna muito importante, ainda, devido ao fato de muitas bandas terem música que remetem ao universo infantil, e, portanto, atraindo muito as crianças, mas que têm também uma conotação sexual. Nos últimos anos, essa prática tem se tornado muito comum, através de músicas que tem como tema super-heróis e personagens de desenhos animados e programas infantis.

Em 2005, o Parangolé lançou a música “pica-pau” (ouvir faixa 14 do DVD anexo), que reproduz, inclusive, efeitos sonoros do desenho animado homônimo. Mas a letra da música traz um conteúdo que trata de uma menina que “cresceu”, “já não é mais criança” e “tá dando água na boca”. Além disso, chama a garota de “uma gata no cio”, tratando, portanto, de forma extremamente pejorativa de meninas em fase de desenvolvimento. Nesse sentido, essa música pode, até mesmo, ter uma conotação pedófila¹¹⁷, além da forte conotação sexual, que, inclusive, o nome do personagem adquire nesse contexto.

Muitas outras músicas podem ser citadas nessa discussão. A música mais notória dessa relação universo infantil/malícia é a música “Liga da Justiça”, da banda LevaNóiz (Ver vídeo 21 no DVD anexo), música vencedora do “Troféu Dodô e Osmar” de 2011. A música trata do universo dos heróis Super-Homem e Mulher Maravilha, personagens do estúdio de animação americano *DC Comics*. Na performance da banda, os integrantes – o vocalista e duas dançarinas – estão fantasiados de Super-homem e Mulher Maravilha e a banda insere no vídeo os personagens em desenho da liga da Justiça. Além disso, assim como a música “pica-pau”, a banda insere áudios originais dos episódios do desenho animado.

¹¹⁷ Segue a letra: Eu já falei pra você/ Pra você não marcar tóca / A sua garota cresceu/Tá dando água na boca/Já não é mais criança /É uma gata no cio/ O meu cachorro vadio/Já fiquei sabendo/Ela não assiste desenho do lobo mau/E Ela agora só quer ver/ Desenho do pica-pau.

A letra da música descreve um fato que poderia muito bem ter acontecido em um dos episódios da série animada: os vilões “Pinguim”, “Lex Luthor” e “Coringa” roubaram o laço da mulher maravilha, jogam Kriptonita no Super-man - pedra encantada que faz com que ele perca seus poderes – e dominam a liga da Justiça. Portanto, todo o enredo da música e do videoclipe induzem-nos a pensar que seria uma música que pertenceria ao estilo do “pagode lúdico”, até chegar o refrão, onde a banda insere o verso “foge mulher maravilha”, onde a palavra “foge” faz um trocadilho com outra palavra com sonoridade parecida – “fode”¹¹⁸. Outra música da banda “Olívia Palito”, tem essa mesma conotação da liga da justiça, mas não teve o mesmo destaque dessa última¹¹⁹.

O cantor Robysson também segue essa tendência e executa, nos seus shows do Bailão do Robysson, uma música que também faz essa associação: a música do “Tom e Jerry” (ver vídeo 22, no DVD anexo), onde o cantor chama os meninos e meninas pra brincar de “gato e rato”. A banda “É Xeke”, mais desconhecida do que as já citadas, lançou a música “homem aranha”, mas não teve muita repercussão.

Outro personagem com nome que tem uma sonoridade que também pode ter uma conotação sexual, como o “pica-pau” é o “Kiko”, do seriado Chaves. Este personagem já teve duas músicas criadas para ele, todas as duas fazendo uso do duplo sentido: “kiko”, da banda New Hit (ouvir a música do vídeo 23 no DVD anexo), e “Kiko lindo”, da banda La Fúria.

A música da New Hit se utiliza da mesma estratégia utilizada pela LevaNóiz, mas não criou um videoclipe – usa o áudio original da série, mostra os personagens do universo da série infantil e traz um trocadilho no refrão¹²⁰. Essa música foi também uma das responsáveis por uma discussão sobre o conteúdo da sua letra na oficina da Banda do Espaço. Um dos alunos propôs que cantássemos essa música, alegando que era uma “música de criança”, pois tratava dos personagens do seriado Chaves, muito popular entre as crianças. Ao ser

¹¹⁸Super-Man ficou fraco/ porque o Pinguim jogou kriptonita/Lex Luthor e Coringa roubaram o laço da Mulher Maravilha./ Liga da Justiça toda dominada, Agora só tem uma saída!

Foge! Foge Mulher Maravilha.

Foge! Foge! Com Super-Man.

¹¹⁹ Se você tem um popeye em sua vida, Cuidado!

Brutus bate direto em Popeye/ Toma o cachimbo/Olivia palito não aguenta mais..

Olivia palito (ai, ai)/Ela deu o espinafre a popeye /Ela deu tudo, ela deu tudo, ela deu..

¹²⁰ Vocês conhecem a turma do chaves??

Eu quero saber quem ta faltando na turma da chaves

Se tem o Chaves, Dona Florinda

Professor Girafales, Se tem Chiquinha

Tem seu Madruga, Tem seu Barriga

Se tem o Nhonho e a do 71.

Olha Só ta faltando quem??

Kiko, Kiko,Kiko,Kiko,kiko

Só ta faltanto Kiko nessa História

Kiko,Kiko.Kiko,kiko

questionado sobre a associação sonora que pode ser feita do nome do personagem “Kiko”, com uma parte do corpo humano, “que cú”, por alguns colegas um pouco maiores, ele teve uma reação de espanto e consternação, alegando que a “música não é de ousadia” e não foi convencido da existência do duplo sentido nessa letra.

Quando foi feita a proposta de cantarmos a música mesmo assim, mas substituindo o nome “Kiko” pelo de outro personagem da série, ele não recebeu muito bem e a música acabou não entrando para o repertório da banda. Percebe-se, portanto, o quanto esse duplo sentido envolvendo universo infantil/universo adulto em uma mesma música pode gerar um grande mal estar nas crianças, que não compreendem direito o porquê de não poderem cantar/tocar/dançar determinadas músicas que deveriam ter sido compostas para elas¹²¹.

Uma banda polêmica quanto a essa relação Universo adulto/universo infantil é a banda La Fúria. Essa banda tem várias músicas que fazem essa associação, como a já citada “Kiko Lindo”, além de “Pantera”, baseada no desenho pantera cor-de-rosa, a música “soco soco bate bate”, versão da música de nome homônimo da Xuxa e faz, também, uma versão da música “meu pintinho amarelinho”. Além da inserção dessas músicas, a banda causa muita polêmica também por ter entre seus integrantes um menino – Iago Safadinho.

O fato de ter um menino como integrante da banda se torna uma questão realmente problemática pelo fato da banda se associar à linha do “pagofunk”, estilo desenvolvido pela Black Style, onde a relação música/erotismo é explícita. Porém, até o momento, a banda não sofreu nenhum processo relacionado ao estatuto da crianças, mas já foi envolvida em escândalos e processos sexuais entre os seus integrantes. Mas, ao que parece, a banda insere o cantor mirim apenas em músicas que não apresentam o conteúdo erótico de maneira explícita, apenas em músicas que seguem a linha do “pagode de ousadia”, onde tem a presença do duplo sentido (Ver Vídeo com a performance do cantor mirim no vídeo 24 do DVD anexo).

No vídeo em anexo, pode-se ver a performance do menino cantor, que tem uma desenvoltura e expressão corporal da sua dança muito próxima da dos adultos. No vídeo, a banda faz um pout-porri com as músicas “gatinha sensacional” e “meu pintinho amarelinho”.

Apesar, portanto, de fazer parte do grupo de bandas que se identificam mais com o estilo do “pagofunk”, trato da banda nessa parte devido justamente à sua associação com o universo infantil e da presença do seu vocalista mirim. Segundo o vocalista da banda, Bruno Magnata, a banda despontou para a cena do pagode soteropolitano em 2012, e teve uma

¹²¹ A banda New Hit ficou mais notória em Salvador devido ao escândalo sexual envolvendo os seus integrantes, que foram considerados culpados e, posteriormente, presos, acusados de terem abusado sexualmente de duas fãs. Esse caso teve ampla repercussão em Salvador e, por conta da prisão dos seus integrantes, a banda se extinguiu.

rápida ascensão¹²². Um dos motivos para essa ascensão, segundo ele, são as “inovações” que a banda promoveu – como a inserção de backing vocals femininos. A banda também traz de volta para o centro dos palcos os dançarinos – desprestigiados nos anos 2000 e usa a batida de funk de maneira mais sistemática do que Robysson.

As três músicas citadas acima, “kiko Lindo”, “Pantera” e “soco soco bate bate”, seguem a agressividade sexual comum às categorias do “pagofunk”, com as backing vocal gemendo e letras com uma mensagem sexual direta, sem duplo sentido.

Portanto, a ousadia, em maior ou menor grau, sempre esteve presente no pagode - de maneira mais ou menos explícita, incluindo dança ou não, com um caráter mais lúdico e “circense” como o *É o Tchan!* ou mais direto, como Robysson e La Fúria. Além disso, é a prática mais popular do gênero ao longo de toda a sua história, mas o pagode também pode adquirir outras identidades, como mostrarei adiante.

Figura 24: Capa do álbum “La Fúria na The Best Beach”.



4.3.3.2. O Pagode Lúdico

É importante, para esse trabalho, como explanei no tópico anterior, uma separação entre a ludicidade e a malícia. Nem sempre o pagode com um caráter mais lúdico traz consigo uma conotação sexual ou de duplo sentido. É importante separar, portanto, essas duas categorias, para uma maior compreensão das múltiplas identidades que o pagode pode assumir.

¹²² Segundo ele afirma em entrevista a Bahia Notícias (2014): Eu até fiquei surpreso. Foi muito rápido e eu só tenho a agradecer ao povo que nos abraçou. Acho que a nossa ascensão repentina se deve a criatividade e inovação de nosso empresário Sacra, que é muito conhecido no meio do pagode por suas grandes revelações.

Desde o surgimento do gênero, a ludicidade sem conotação erótica está presente no gênero, primeiramente a partir de músicas que remetiam ao universo das brincadeiras infantis, através de danças e coreografias, como as já citadas “dança da cordinha”, “Estátua”, “Dança do canguru”, etc. Nos anos 2000, mesmo sem as danças, as músicas lúdicas continuaram bastante comuns, e a banda Pagodart se destaca das outras com um amplo repertório de músicas lúdicas – “uismirnofay”, “Ovo de Avestruz” (essas duas estão no DVD anexo), “papurugudum”, “Oh My God”, “no Dignow”, dentre outras.

Mas foi a banda Parangolé, com o *hit* “Rebolution”, que alcançou um amplo destaque na música soteropolitana e brasileira, no ano de 2010. Esse *hit* foi muito representativo da mudança da banda de identidade da banda com a entrada de Léo Santana – deixou de ser uma banda que seguia a linha do “pagode de crítica social” e se tornou uma banda mais próxima do “pagode lúdico”. Após o “Rebolution”, a banda tentou emplacar outros *hits* lúdicos, como “Tchubirabirom”, mas não teve a mesma repercussão.

Outra banda que tem a ludicidade como principal identidade é a banda LevaNóiz, que teve um certo destaque desde que lançou o *hit* “Liga da Justiça”. A banda lançou várias músicas que buscavam a ludicidade e buscavam se aproximar do universo infantil – “Bolimbolacho” (ver vídeo 25 do DVD anexo), composta a partir de um brinquedo de nome homônimo; “Thundercats”, música feita a partir do desenho animado também de nome homônimo. Portanto, a LevaNóiz é uma das bandas que mais buscou se aproximar do universo lúdico, seja com músicas de duplo sentido ou não.

Figura 25: os integrantes da LevaNóiz fantasiados de Super-homem e mulher-maravilha.



Assim como acontece com o “pagode de ousadia”, músicas que seguem o estilo do “pagode lúdico” são também muito comuns, e praticamente todas as bandas e artistas tem alguma música que segue esse estilo, somente as bandas que fazem o pagofunk não fazem músicas com esse teor, pois suas músicas sempre trazem algum teor sexual, inclusive as músicas da La Fúria com seu cantor mirim.

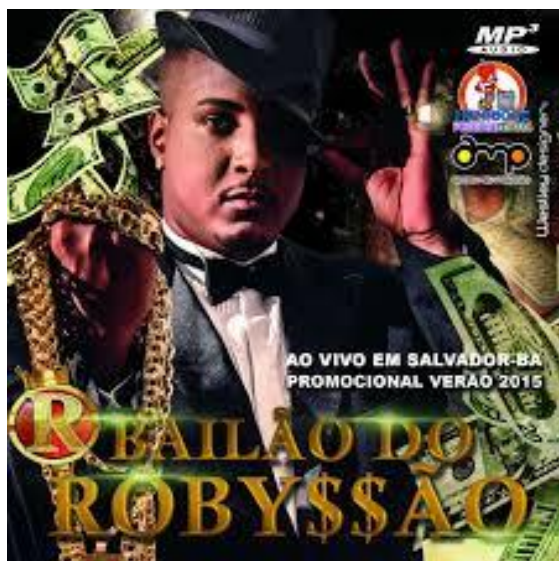
4.3.3.3. Pagofunk

Outro estilo de pagode que surgiu nessa ramificação estilística é o “pagofunk” e o seu maior expoente, atualmente, é o cantor Robyssão, rotulado de “O rei do Pagofunk”, além das bandas LaFúria e Black Style. Esse estilo de pagode se caracteriza por fazer, como o próprio nome induz, um hibridismo musical entre os gêneros do pagode baiano e do funk carioca e talvez seja, atualmente, o estilo que tem influenciado a criação/transformação da maior quantidade de bandas no cenário do pagode soteropolitano.

Como já foi explanado no contexto da explicação da banda LaFúria, O gênero do pagofunk tem como característica principal o caráter explicitamente erótico das suas músicas e performances das bandas, e esse estilo foi denominado por Nascimento (2012) como uma espécie de “pagode pornô”, devido à transmissão de mensagens sexuais diretas, sem subterfúgios e nem duplo sentido.

Esse estilo foi primeiramente desenvolvido pela banda Black Style e, hoje, muitas bandas novas seguem essa tendência. Mas o artista de maior destaque é o cantor Robyssão, que desenvolve um projeto chamado “Bailão do Robyssão”, no qual ele realiza shows com vários convidados, como o carioca Mr. Catra, que desenvolve um trabalho parecido com o de Robyssão. Nesses shows, Robyssão afirma fazer um “pagode Ostentação”, seguindo a linha da ostentação, desenvolvida principalmente por cantores sertanejos – que fazem uso de correntes e colares de ouro, notas de dinheiro, champanhes, Whiskys e outros elementos do universo das classes altas e cantam músicas com letras que exaltam esses elementos e também a “pegação”.

Figura 26: capa do CD Bailão do Roby\$\$ão.



O pagofunk influenciou diretamente outras bandas, como as já citadas New Hit (cujos integrantes estão presos por abuso sexual), além da banda Playway, que aborda o tema da sexualidade explícita, mas não insere elementos da Ostentação, apenas se utiliza da erotismo do corpo masculino de seus dançarinos.

Foto 10: Dança da banda Playway.



Fonte: A Tarde online

Mas, a PlayWay é uma banda muito nova e que ainda está se firmando na cena do pagode atual e ainda não tem muita projeção. Por enquanto, tem apenas o *hit* “Esquema vídeo game”, que também segue a linha das músicas inspiradas nos universos infantis. Portanto, como o Pagofunk e suas bandas já foram bastante discutido nos tópicos anteriores, não vou me alongar muito nesse estilo aqui neste espaço.

4.3.3.4. Pagode Romântico

Esse outro estilo de pagode tem o romantismo e as relações amorosas como tema principal de suas letras. Atualmente, a banda Harmonia do Samba é o maior expoente desse estilo e é a banda com a maior quantidade de músicas românticas. Apesar de muitas outras bandas terem composto e lançado músicas com letras desse teor, a Harmonia é, de fato, a banda que melhor assume essa identidade. Desde o seu surgimento, essa banda já demonstrava ser uma banda muito diferente nas suas performances – com destaque para o seu cantor/dançarino Xanddy – e também com suas músicas, que, muito raramente, tem temáticas de duplo sentido ou músicas que abordam a sexualidade de uma forma explícita.

Essa é uma banda que sempre se adaptou muito bem a todos os modismos surgidos na cena do pagode quanto à sua sonoridade, incorporando estilos e tendências às suas músicas e, com isso, conseguiu se manter sempre em destaque na cena do pagode soteropolitano e nacional. Além disso, a banda também incorporou sonoridades de gêneros mais populares da moda, como a música pop e o sertanejo, caráter responsável por tornar a banda como uma das únicas do pagode baiano que conseguiu manter sua popularidade nacional na década dos anos 2000, continuando a ser frequentadora assídua de programas de TV nacionais. Talvez, esse prestígio da banda também se deva, além da sua abertura para as inovações e gêneros da moda, devido ao caráter mais romântico e menos sexual nas suas letras – deixando que a “malícia” da banda se restringisse apenas à performance de Xanddy.

Com a manutenção dessa identidade romântica, a banda teve menos resistência dos meios de comunicação e de mídia em continuar como destaque na cena da música brasileira quando o “pagode de ousadia” deixou de ser a música da moda, como afirma Silva e Souza (2011, p.4):

A banda Harmonia do Samba não trazia nas letras das músicas nenhum questionamento racial ou social e prezava a “boa qualidade musical” (*aspas minhas*) (...) Essas ligações, que ao nosso ver parecem bem estratégicas, ajudaram a inscrever a Harmonia do Samba como uma banda de pagode refinada e que poderia ser consumida sem qualquer prejuízo ao “bom

gosto”do cidadão de “respeito”. Talvez seja essa mais uma fórmula encontrada pela banda para alcançar prestígio e manutenção no mercado.(p.4)

Nesse sentido, O Harmonia do Samba tem, inclusive, um DVD intitulado “Harmonia Romântico”, lançado em 2009, afirmando, assim, a sua preferência por esse estilo. Nos últimos anos, com a abertura do pagode para a hibridação com outros gêneros, o Harmonia do samba tem adquirido uma sonoridade ainda mais pop, compondo e lançando algumas músicas que misturam o pagode com a música pop (como pode-se perceber a partir da escuta de seu novo CD, intitulado “Tá no DNA¹²³).

Além do pop, como já dito, a banda tem composto e lançado algumas músicas misturando pagode e sertanejo, incorporando a sonoridade e os instrumentos mais comuns do sertanejo, como a sanfona e o violão. Dessas músicas, destaco “Só que não”, “Dig É”, e a que teve mais popularidade, “quebrou a cara” (Ver vídeo 25 do DVD anexo), música esta regravaada pelo cantor sertanejo Cristiano Araújo, que foi muito popular nos anos de 2014. Nota-se inclusive, uma performance já completamente diferente de Xanddy, que não dança e se veste com roupas mais próximas das comumente usadas pelos cantores sertanejos.

Mas, apesar de não ter outras bandas que também assumem essa identidade romântica da maneira como o Harmonia do Samba assume, muitas outras bandas também tem composto músicas com letras com esse teor, como nas músicas, já citadas anteriormente, “Manuela”, da banda Oz Bambaz, e “Não me deixe”, da banda kortezia. . Nos últimos anos, com a popularidade do arrocha, gênero que se associa mais com essa identidade romântica, algumas bandas de pagode tem também buscado um hibridismo com esse gênero, mas apenas através de algumas poucas músicas individuais, e abanda Fantasmão lançou recentemente dois pagodes-arrocha: “Pra não esquecer essa paixão”, com participação de Silvano Salles, e “aceita que dói menos”, com a participação do cantor Pablo.

Outra banda que flerta com o arrocha é a banda Psirico, primeiro através da música Lepo lepo, lançada em 2014, e, recentemente, através do CD “Paredão do Psi”, onde regravou muitos arrochas de sucesso, como “Chorência” e “Eu gosto muito”¹²⁴.

¹²³ Disponível para escuta gratuita através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=33hefPESi1M>

¹²⁴ Este CD está disponível para escuta gratuita através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=mc1VMcaaCgE>

4.3.3.5. O Pagode de Crítica Social

Outro estilo que vem tendo grande destaque na cena do pagode da atualidade é o “pagode de Crítica Social”, também conhecido como “pagode de protesto”, segundo (SILVA LOPES, 2013) e “Groove arrastado” – termo mais usado pela banda Fantasmão. Esse estilo tem como artistas de maior destaque as bandas Fantasmão e A Bronkka, das quais saíram dois dos cantores mais populares desse estilo – Edcity e Igor Kannário, além da banda Ghetto é ghetto – de menor popularidade.

Influenciado principalmente pelo rock, Rap e pelo Hip Hop, esse estilo se caracteriza pelo fato de suas músicas tratarem tematicamente das “realidades” das periferias, favelas e ghettos, denunciando a violência e a exclusão social e, ao mesmo tempo, exaltando a cultura e as pessoas que vivem nessas comunidades. A sonoridade desses pagodes tem como uma de suas características, o uso de muitos elementos musicais próprios do rock, do rap e do hip hop, como batidas eletrônicas, guitarras distorcidas ao estilo heavy metal e melodias no estilo texto falado como do rap, misturadas ao ritmo do pagode.

O “pagode de crítica social” de pagode começou a se popularizar com a banda Parangolé, em 2004, a partir do momento em que Eddy (que, em carreira solo, muda seu nome artístico para Edcity) assume os vocais da banda. Como já discutido anteriormente, nesses primeiros anos, 2004 a 2006, a Parangolé não teve muito destaque na cena e, quando a banda começa a se destacar, com o cantor “Léo Santana”, já tinha abandonado o “pagode de crítica social” e assumido uma identidade completamente diferente.

Esse estilo começa a se tornar, de fato, popular a partir de 2008, quando a banda Fantasmão lança seu primeiro CD – chamado “pluralidade”. A banda Fantasmão chegou, inclusive, a cantar uma música do grupo de rap Racionais Mc’s em seus shows, o que mostra a grande influência do rap em sua sonoridade. A banda traz muitos elementos novos, além dos musicais, para o pagode de então: A banda traz uma postura de palco completamente diferente das outras bandas, menos festiva e lúdica e mais séria e agressiva, além de fazer uso de maquiagem, com o uso de máscaras pintadas cobrindo o rosto dos integrantes da banda – que viram, então fantasmas -, além de trajarem mortalhas¹²⁵ compridas¹²⁶, e, às vezes, roupas de *rappers* americanos, com camisas e calças grandes e compridas.

¹²⁵ O uso das mortalhas foi muito comuns nos carnavais soteropolitanos dos anos 1970 e 1980, mas caiu completamente em desuso com a implantação dos abadas.

¹²⁶ O Psirico chegou a usar mortalhas nos seus primeiros anos, mas não da forma sistemática que o Fantasmão usou.

Foto 11: : A banda Fantasmão trajando suas mortalhas e maquiagem.



Fonte: www.kboing.com.br

A banda Fantasmão, portanto, surge como um grupo inusitado e com muitos elementos novos para o pagode. Sua associação com as favelas e guetos reforça as questões de preconceito e subalternidade que sofrem as pessoas das classe baixas e raça negra, e a associação com o mundo *rapper* gera um “cruzamento de subalternidades”, como afirma SILVA LOPES (2013):

A identificação (*dos rappers de São Paulo*) com os norte-americanos se dava tanto devido segregação social oriunda da sua raça, como também por ser habitante de bairros periféricos da metrópole, reforçando o cruzamento das subalternidades. (...)arrisco (*afirmar*) que os “fantasmaniácos” – os fãs do Fantasmão –, se identificam com a banda devido ao caráter de interrelação entre raça e classe. Ambas são centrais no chamamento do gueto nas letras, ou na própria mortalha usada pelo vocalista, em que está grafada a palavra favela, e sobre a qual repousa, presa ao pescoço de Eddy, uma grande corrente – adereço comumente utilizado pelos rappers.(p.71)

Além disso, a banda Fantasmão busca romper com a erotização do pagode, que até então buscou a “hipersexualização” do corpo, na maior parte das vezes negro, dos/das seus dançarinos/as e cantores, mesmo tendo dançarinas, mas que usam mortalhas cobrindo todo o seu corpo. (SILVA LOPES, id.). A banda, portanto, traz um conteúdo fortemente político, principalmente nos discursos sobre a valorização da cultura negra e da periferia, trazendo de volta os questionamentos raciais dos blocos afro dos anos 1970 e 1980 (SILVA e SOUZA,

2011). (Como pode-se ver no exemplo da música “Eu sou negão”, faixa 26 do DVD anexo). Além disso, a banda aborda, em muitas músicas, a relação tensa envolvendo a polícia, os traficantes e as comunidades e seus moradores, como na música “Lá vem PM”¹²⁷.

Nos aspectos musicais, a banda Fantasmão assume para si a criação de um estilo por ela denominado como “groove arrastado”, que seria um pagode com andamento mais lento, arrastado, com um groove (sonoridade) influenciado pelo rap, hip hop e rock. Segundo os integrantes, esse estilo foi criado a partir da influência do produtor, conforme fala do cantor Terre, que assumiu os vocais da banda junto com outro cantor Cássio:

Se você falar que a criação desse novo estilo, desse novo ritmo é da influência do rock, do raggae, enfim. Muita gente sabe que o o antigo cantor da banda Fantasmão, cantava no Parangolé e cantava pagode muito bem e era pagode mesmo e quem apresentou esse novo ritmo foi Franco, nosso empresário, Franco Danielli, que chegou e apresentou o rock, apresentou o raggae como vertentes para que a gente pudesse fazer um som diferenciado do pagode, que é o normal e o Fantasmão passou a fazer o groove arrastado. (FIGUEIREDO, *apud* BAHIA NOTÍCIAS, 2011)

Como forma de afirmação do pioneirismo criativo da banda com o “groove arrastado”, Terre afirma que o Parangolé fazia “pagode mesmo”, ou seja, não criou o novo estilo aqui abordado, mesmo o Parangolé já ter criado uma música com o título “groove arrastado” antes do surgimento do Fantasmão.

O grupo Fantasmão conquistou um grande sucesso na cena da música soteropolitana em 2008 e teve alguns *hits* de destaque, mas a música “Kuduro” teve grande repercussão no carnaval daquele ano (ver vídeo 27 do DVD anexo). A música trata de uma música muito popular em Luanda – o Kuduro – e o fato de trazerem essa música como temática para o pagode reforça a busca por uma identidade baiana construída a partir da África, como foi, e continua sendo, comum nas músicas dos blocos afro.

Nos anos seguintes, o cantor da banda, Eddy, alcançou uma grande popularidade, fato que o motivou a sair do Fantasmão e seguir carreira solo, no ano de 2009, seguindo a mesma linha de estilo de sua antiga banda. A partir de então, abandona as máscaras e o figurino do fantasmão e adota o nome Eddy, continuando a falar de negritude, violência e periferia. Como afirma o cantor, cantar é também uma atitude política:

Acredito que o microfone é uma arma se você pode além de levar alegria, também conscientizar por que não? É isso que tentamos fazer. Além de fazer a galera pular, dançar, jogar as mãos pro alto, também queremos causar reflexão quando alertamos sobre os malefícios das drogas, sobre preconceito,

¹²⁷ Música disponível gratuitamente no link: <https://www.youtube.com/watch?v=csKi10bHB38>

dentre outros temas. Pelo menos assim sabemos que estamos dando uma pequena contribuição pra tentar melhorar esse mundo louco em que vivemos. (Dito em entrevista a CRUZ, *apud* FALANDO DE CARNAVAL, S/D¹²⁸).

Atualmente, Edcity é um dos cantores de pagode mais populares e conhecidos do pagode baiano e continua a associar a sua identidade com os guetos, como pode-ser no clipe da música “pai aqui não vê bicho” (ver vídeo 28 do DVD anexo).

Figura 27: Edcity na capa do single “a cidade é nossa!”



Outro personagem de destaque desse estilo de pagode é o cantor Igor Kannário, um personagem que acabou se tornando muito polêmico na cena do pagode por ter se envolvido em inúmeros escândalos envolvendo artistas, críticos e até mesmo fãs, e até ter sido preso por porte de maconha. O cantor despontou de vez como destaque no ano de 2015, quando sua música “tudo nosso, nada deles” (que faz parte do título dessa tese) fez muito sucesso no carnaval.

Segundo o cantor, ele toca em bandas de pagode desde os 8 anos – idade em que muitos alunos da banda do espaço se encontravam na época da pesquisa. Ao longo de sua longa trajetória no pagode, passou por inúmeras bandas – Eclipse do Samba, Coisa do Samba, Patrulha do Samba, Swingue do P, e, por último, a banda que o tornou mais conhecido: A Bronkka. Segundo ele, aos nomes das bandas mudaram, “Mas a galera que compõe a banda,

¹²⁸ Entrevista disponível em: <http://falandodecarnaval.blogspot.com.br/p/entrevistas.html>

inclusive os bailarinos, é a mesma de sempre. O acompanham fielmente desde a infância e adolescência.” (LYRIO, 2015, s/p.).

Além disso, Igor Kannário também veio da periferia – foi nascido e criado no bairro da Liberdade, em Salvador. Devido a esses fatores, Igor Kannário é uma figura de grande identificação por parte dos alunos da Banda do Espaço e era o cantor que eles mais gostavam e se identificavam e representava para elas um espelho: uma criança que tocava em bandas desde cedo, vindo de um bairro popular de maioria negra (apesar dele ser branco) e que, além disso, usa, assim como Edcity, o microfone como “arma”, passando muitas mensagens políticas para seu público. Igor traz em seu discurso, a dificuldade que as crianças e jovens de periferia passam e enaltece a sua trajetória como vencedor, apesar das dificuldades, fazendo muitos discursos em shows e reforçando essas mensagens em entrevistas:

Não tinha dinheiro para o transporte, para ir pra escola. Usava roupa emprestada. Aí a galera oferece R\$ 200 para fazer um avião¹²⁹ e o menino fica doido. Mas nunca desviei porque nunca tive mente fraca. É um caminho sem volta”.

Porém, mesmo tentando ser um “bom” exemplo para a juventude, Igor kannário tem uma personalidade combativa e está sempre envolvido em brigas e confusões, e, inclusive, ele afirma abertamente ser usuário de maconha, enquanto “erva medicinal” (LIRYO, 2015).

Foto 12: O cantor Igor Kannário, em show.



Fonte: Site Swingueria.blogspot.com

¹²⁹ Fazer avião é o termo usado para designar meninos que trabalham para o tráfico entregando drogas.

O cantor ficou mais conhecido a partir da sua atuação frente à banda Swing do P, a partir 2006, banda que não teve muito destaque e vida muito curta. Essa banda tinha algumas músicas com temáticas discutidas nesse tópico, mas seu foco também estava nas músicas “de ousadia”. Foi somente na banda A Bronkka que Igor ficou mais conhecido e onde passou a desenvolver o seu próprio estilo de “pagode de crítica social”:

A Bronkka se caracteriza como um som de resistência, um grito de alerta. Nossas canções não têm o apelo do duplo sentido, são compostas com emoção e buscando na realidade do povo, do que eles vivem, a inspiração para as composições. Por isso o nome A Bronkka tem um significado muito forte para todos nós (Dito por Igor Kannário em entrevista a A BRONKKA MÁQUINA, 2011).

A banda foi formada em 2008 e é, portanto, contemporânea do Fantasmão. É a partir dessa banda que Igor Kannário adquire seu apelido mais famoso – O príncipe do Gueto. Apesar da banda não se destacar na cena do pagode de Salvador, nos bairros negros e de classes baixas de Salvador a banda tinha grande popularidade, justamente por ser uma banda que buscou retratar a “realidade” dos guetos e favelas de maneira mais direta do que o Fantasmão.

Figura 28: Capa do primeiro CD da “A Bronkka”



Além disso, a banda causou muita polêmica também por retratar o mundo do crime e das pessoas envolvidas com ele, e é muito pertinente, no caso dessa banda, a discussão do

tópico “música e violência”, do capítulo 2 e dos questionamentos feitos por Johnson e Cloonan (2009) sobre o papel que a música pode exercer nessa relação.

Nesse sentido, a A Bronkka tem um amplo leque de músicas que retratam a vida do crime e das pessoas nele envolvidas, como “Dedo Calibrado”¹³⁰, “Espelho”¹³¹, dentre outras. Mas, apesar de abordar esse universo, as músicas da Bronkka não fazem apologia ao crime mas, antes, tentam transmitir, principalmente através dos discursos de Kannário, que o mundo do crime não é uma boa saída para as pessoas dos bairros pobres. Além disso, algumas músicas discutem preconceito, como em “Cyclone”, marca de roupa cujo uso está preconceituosamente associada às pessoas envolvidas com o crime¹³² e “Aba reta”, estilo de usar boné também popularmente associado aos bandidos¹³³.

Além dessas músicas e dessa característica de inserir discussões do mundo das favelas e das pessoas que moram nessas localidades, a A Bronkka também tinham músicas erotizadas, com mensagens sexuais diretas e, em alguns casos, explícita¹³⁴, apesar dessa banda não se identificar com o estilo do pagofunk.

Portanto, a A Bronkka foi uma banda muito polêmica, por ter sua música associada a temas polêmicos na sociedade, como o crime, a violência e a sexualidade. Mas, no ano de 2013, Igor Kannário se desliga da banda e começa a fazer carreira solo, e ele continua explorando essas temáticas das músicas da A bronkka, mas em um tom bem mais leve e menos polêmico. Com o lançamento do CD “O escolhido”, em 2015, Kannário se destaca na cena baiana, passando a fazer muito sucesso e se tornando uma artista popular em todas as

¹³⁰ A letra da música retrata um sujeito que entra para o mundo do crime por necessidade:

“Tenho que viver/ Me defender/ às vezes falta água pra beber/ comida pra comer
Como é que dorme, como que sonha/ Vida medonha de ilusão.

Eu chorei a cada porta na cara/ Família não liga, família disfarça/ Te olhar com olhos da Decepção

Peço a deus, que me livrai-me do mal/ Me tira dessa vida de cão/ Por isso quando eu desço,
É dedo calibrado, É sangue no olho, Comigo é mais em baixo.”

¹³¹ Segue a letra, de igual teor à anterior:

Na calada da noite/ Zona leste pode crê/ Filho chora e mãe não vê/ Filho chora e mãe não vê.
Ainda lembro/ Quando eu era criança/Minha mãe me dizia/ Estude para ser alguém.
Eu tenho um espelho bem grande lá em casa/ O meu irmão morreu/ Eu vi o que aconteceu.
Nessa vida do crime/ Ninguém dá certo pra nada/ Hoje você mata/ E amanhã você morre.
É ai que filho chora e mãe não vê/ Filho chora e mãe não vê/ filho chora e mãe não vê/ Filho chora e mãe não vê.

¹³² “Cyclone não é marca de ladrão é a moda do ghetto mas com toda discriminação eu imponho respeito”

¹³³ Se meu traje te incomoda/Lá no gueto eu to na moda/Se minhas gírias te ofendem/Todos lá me compreendem/Meu caráter anda comigo/Quem vê cara não ver coração/O que é que aba reta tem haver com ser ladrão?

Só queria entender, alguém pode explicar/O que tem de errado com meu jeito de andar/Sou da periferia mas também sou irmão/Preconceito gera violência se ligue na ideia negão!

Aba reta e o bermudão mão na cabeça deve ser ladrão/Tá de terno e paletó o cara é santinho, primo do major/Coloquei minha Cyclone e a Kenner no pé, é pega segura que anda ralé/Quando é que essa gente vai entender minha roupa/não muda o meu jeito de ser.

¹³⁴ Como no caso da música “surubão”. Disponível para visualização no site: <https://www.youtube.com/watch?v=owNimX37Lu4>

camadas da sociedade e tendo a música “tudo nosso, nada deles” (ver vídeo 29 do DVD anexo) se tornando o grande destaque do carnaval¹³⁵.

Figura 29: capa do cd o escolhido.



No videoclipe da música citada acima, é construída a mesma narrativa do videoclipe de Edcity, mas o clipe de Igor kannário foi gravado anteriormente – o clipe é ambientado em uma comunidade de Salvador, com trechos em que o cantor e sua banda fazem sua performance em uma laje e outros em que cantam e dançam com grandes grupos de pessoas – crianças e adultos – pelas vielas, becos e largos dessa comunidade.

Portanto, conforme foi exposto, o estilo do “pagode de crítica social” está em ascensão no pagode baiano, principalmente através das figuras de Edcity e Igor Kannário. Esse estilo mostra também a capacidade de renovação que o pagode tem adquirido e, mostra uma identidade muito diferente os pagodes dos períodos anteriores aqui descritos, bem como dos outros estilos de pagode atuais.

4.3.3.6. Pagode Gospel

O estilo do pagode Gospel foi desenvolvido apenas recentemente e segue uma cena independente da cena do pagode aqui discutida. Nesse sentido, as bandas de pagode gospel não se relacionam com as bandas acima citadas. Antes, as bandas de pagode fazem parte da

¹³⁵ Igor Kannário é um artista tão polêmico que quase não conseguiu um trio para sair no carnaval, por, segundo a polícia, “motivos de segurança”.

cena da música gospel em Salvador, cena que engloba vários gêneros musicais girando em torno de temas relacionados às igrejas evangélicas e neo-pentecostais.

Nesta pesquisa, foram encontradas algumas bandas que fazem o pagode Gospel, como a “Banda Na União”, “Groove Gospel”, “Lemirah” e “Expressão do louvor”, mas a única banda de pagode profissional encontrada por essa pesquisa é a banda “Dopa”. As outras bandas apenas realizam shows em pequenos eventos de igrejas. Desses grupos, a “banda Na União” é a que aparenta ser a mais profissionais, tendo gravações de qualidade para suas músicas, apesar de não ter CD nem DVD.

Quanto à banda “Dopa”, esta foi formada no ano de 2007 e hoje tem uma estrutura profissional, com dois CDs e um EP gravados, shows em várias cidades do Brasil e participação em programas de TV Gospel. Porém, a banda Dopa não executa apenas pagode, mas sim, o “ritmo baiano” conforme site oficial da banda, o que inclui o pagode e a *axé music*. Dessa banda, destaco a música “Justiça de Deus” (Ver Vídeo 30 do DVD anexo).

Figura 30: integrantes e logomarca da banda “Dopa”



Portanto, haja visto que foi encontrada somente uma banda profissional que toca pagode Gospel, percebe-se que a cena do Pagode Gospel está, ainda, em desenvolvimento, e precisa se profissionalizar ainda mais.

Concluo, de acordo com as explanações nesse capítulo, que o pagode baiano é herdeiro dos blocos afro - através do movimento de afirmação da identidade cultural negra afro-baiana, através do discurso da Diáspora africana, que ecoa ainda hoje nas letras dos cantores Edcity e Igor Kannário -, e da *axé music*, através da profissionalização e da estrutura empresarial, do caráter híbrido e de ser um gênero que abriu as portas do mercado nacional da

música brasileira para o pagode, nos anos 1990, fato que foi fundamental para o desenvolvimento do pagode e o seu atual estado como compreendemos hoje em dia.

Ao longo da sua trajetória histórica, o pagode passou por muitas mudanças e transformações e assumiu inúmeras identidades, através da sua ramificação de estilos. Hoje em dia, o pagode tem alcançado amplo destaque na cena da música baiana, com bandas e artistas com estilos bem diferentes e, talvez, seja a hora de começarmos a falar em “pagodes”, no plural, pois esses estilos são muito diferentes, conforme foi explanado acima.

No capítulo a seguir, trato da minha pesquisa de caso, abordando a oficina da Banda de Música, as questões éticas envolvidas nessa pesquisa e uma compreensão mais aprofundada dos sujeitos dessa pesquisa e seus mundos musicais.

5. A OFICINA DA BANDA DE MÚSICA

Neste capítulo, que traz aspectos referentes ao trabalho desenvolvido durante a pesquisa de campo em si, abordo as atividades da oficina da Banda de Música do Espaço Cultural Pierre Verger. Como já foi exposto, a realização da oficina foi a principal ação deste trabalho, no qual o diálogo e as vivências com os sujeitos colaboradores desta pesquisa puderam contribuir para a construção dessa tese.

Nesse sentido, apresento o grupo de sujeitos em questão, com o qual convivi durante os três anos da pesquisa, e que continuo ainda, em menos intensidade, convivendo, como frequentador do Espaço Cultural Pierre Verger, participando, como voluntário, das atividades desenvolvidas no local. Explico também a motivação que me levou a criar a banda.

Abordo, portanto, a *práxis* pedagógica da banda, a qual foi sendo construída com base nos conceitos de “deselitização” do processo educativo e de um ensino não-tecnista (QUEIROZ, 2005; NETTL, 2005), além na busca por um espaço intermediário (SWANWICK, 2003) onde se entrecruzam os mundos musicais (FINNEGAN, 1998) do professor e dos alunos.

Além desses conceitos, a metodologia de ensino se inspirou no método C (L) A (S) P, desenvolvido por Swanwick (1979), mas tendo como elementos mais importantes da prática de ensino-aprendizagem as práticas em Composição, Apreciação e Performance.

Doravante, trago algumas discussões que acredito serem fundamentais para o entendimento do presente trabalho. Um deles é a questão da ética em pesquisa, que se torna ainda mais delicada, devido ao fato de o grupo de sujeitos dessa pesquisa ser formado por crianças e adolescentes, o que torna as questões da ética em pesquisa ainda mais importantes de serem discutidas. Muitas questões são cruciais para a discussão da relação pesquisador-adulto/ pesquisado-criança, a partir de alguns questionamentos de Kramer (2002):

1. “os nomes verdadeiros das crianças – observadas ou entrevistadas – devem ou não ser explicitados na apresentação da pesquisa?”;
2. “No caso de serem usadas e produzidas imagens das crianças (fotografias, vídeos ou filmes), a autorização dada pelos adultos, em geral seus pais, é suficiente, do ponto de vista ético, para a sua divulgação?”;
3. “Que implicações ou impacto social têm os resultados de trabalhos científicos para esse grupo social? Ou, dizendo de outra forma, é possível contribuir e devolver os achados, evitando que as crianças ou jovens sofram com as repercussões desse retorno no interior das instituições educacionais que pertencem a ou que foram estudadas na pesquisa?” (p.42).

Na parte da discussão dos dados da pesquisa produzidos e coletados, apresento as músicas do repertório que o grupo desenvolveu, formado tanto de músicas já conhecidas de bandas muito populares pelos meninos, quanto de músicas compostas exclusivamente por eles. Além disso, analiso os mundos musicais dos alunos, a partir da construção de um gráfico que explica a relação desses mundos musicais e os pontos onde eles se conectam e se afastam, discorrendo sobre a maneira como os alunos se relacionam com repertórios musicais diversos.

5.1. A motivação, a definição, o início – a *Swingueira Nervosa*.

Como disse na introdução, a escolha por trabalhar com esse grupo de crianças se deu devido à notícia de que algumas crianças do bairro, parte delas alunos do Espaço Cultural, tinham formado, recentemente, no ano de 2011, uma banda de pagode, chamada de *Swingueira Nervosa*. A banda foi formada majoritariamente por meninos (o que reforça a discussão já travada sobre a masculinização do gênero, descrita no capítulo 2), com idades entre 8 e 10 anos, todos moradores do bairro, alguns vizinhos entre si e outros que moravam próximos ao Espaço Cultural. Nessa banda havia somente percussionistas, dois cantores e dançarinos, todos eles crianças, que tocavam nas ruas e nas casas uns dos outros, tanto em dias comuns quanto em eventos familiares como aniversários e festas de família, segundo os relatos dos próprios.

Primeiramente, a banda começou como uma brincadeira, tocando com latas, como afirmou um dos fundadores da banda em uma entrevista feita para esta pesquisa, muitos anos depois, em 2015:

Rapaz, do nada assim, a gente pensou que: Pô, vamos montar uma banda, eu falei com os pivetes. A gente tinha dez, nove, oito (*anos*), por aí. Aí a gente pegava panela, lata, aí a gente montava uma bateria. A gente chegou tocar na praça, com lata, aí a galera gostou e foi aí que começou a nossa carreira, tocando lata.

Depois desse primeiro encontro com o público, encontro este que foi bastante apreciado, eles começaram a seguir com a ideia e a adquirir alguns instrumentos. Para isso, fizeram uma rifa e adquiriram primeiramente um repique: “Depois que a gente fez uma vaquinha, uma rifa, aí a gente conseguiu um repique, aí a gente ficou alegre.”

Além do repique que adquiriram através da rifa, eles tinham como apoio um tio de um dos alunos, que emprestou alguns instrumentos, o qual eles chamavam de “produtor”. Não conseguimos compreender qual o real significado da palavra “produtor”, se apenas uma pessoa que dava algum tipo de apoio ou se uma pessoa que, de fato, produzia a banda, pois quando iniciamos a pesquisa de campo, no segundo semestre de 2011, a banda já havia acabado e todos os dados que descobrimos dela foram a partir dos relatos dos meninos. Aparentemente, a “produção” de fato funcionou, pois eles possuíam camisetas personalizadas da banda, mas nenhum aluno se referiu a algum tipo de gravação ou registro de suas músicas e performances.

Segundo eles, a banda começou a adquirir uma certa popularidade nas ruas da vizinhança, e eles começaram, inclusive, a dar “canjas”¹³⁶ na Jaqueira – Casa de show localizada nas proximidades do Espaço Cultural, onde, aos fins de semana, aconteciam, naqueles anos, muitos shows de pagode, até o local ser embargado pela SUCOM em 2013¹³⁷, pelo fato dos shows acontecerem ao céu aberto, sem nenhum tipo de adequação acústica¹³⁸.

A gente só tocava na praça mesmo, com essa banda aí, Swingueira Nervosa, ficava dando “canja” toda sexta-feira na jaqueira. A gente chegou a tocar na 11 (*Rua 11 de Agosto, do outro lado da Vila América, em frente à Faculdade Vasco da Gama*).

Entrevistador: e como vocês davam “canja” na Jaqueira, vocês chegavam lá e pediam?

Entrevistado: Não, os caras toda sexta chamavam a gente. A gente já era conhecido no bairro.

À primeira vista, tanto para mim quanto para a direção do Espaço Cultural, a notícia da existência da banda foi, ao mesmo tempo, motivo de interesse e preocupação e muitas dúvidas começaram a surgir, tais como: Qual o repertório da banda? Qual a relação dos meninos e meninas com as letras de duplo sentido? Como eles, enquanto crianças, se organizaram e montaram um grupo musical, algo mais comum nas idades mais avançadas da adolescência? Além de outras questões gerais, como o papel do “produtor” e dos adultos em relação à banda e como eles lidam com o fato de existir uma banda de pagode infantil? Enfim, questões que permeavam sobretudo as preocupações desse estudo.

¹³⁶ “Dar canja” é um termo popularmente usado por músicos e artistas para se referir ao ato de fazer uma participação pequena em shows de outros artistas.

¹³⁷ Esta notícia está disponível em: <http://www.sucom.salvador.ba.gov.br/sucomnoticias/index.php?page=11¬i=355>

¹³⁸ Os coordenadores destes eventos hoje estão organizando eventos em um terreno baldio ao lado da caixa econômica na avenida Vasco da Gama, onde também já houve problemas entre a organização e a SUCOM, tendo levado, p.ex. ao cancelamento de um show de Robysson em meados de 2015.

Foi, então, a partir das notícias e inquietações sobre a existência e a manutenção desta banda que comecei a realizar a oficina, com o apoio da direção do ECPV, para buscar compreender os mundos musicais dessas crianças e qual a relação delas com esse repertório, bem como qual a relação dos adultos com essa banda e como eles lidavam com algumas questões específicas como por exemplo, o fato de músicas de duplo sentido serem executadas por crianças.

Mas, como dito acima, infelizmente a banda acabou logo no início da oficina de “banda musical” e muitas dessas perguntas ficaram sem respostas, pois, devido ao fato de serem crianças, a técnica de pesquisa com base em entrevistas não se mostrou satisfatória - cheguei a realizar algumas entrevistas, como a descrita acima, mas estas entrevistas não foram muito relevantes e além de identificar que esta abordagem de pesquisa não obteve tantos resultados quanto esperávamos, pois praticamente todos os alunos ficavam constrangidos, ou empolgados demais, e não conseguiam passar informações de uma maneira que se ajustasse aos objetivos dessa pesquisa.

A atividade da oficina de banda musical começou, portanto, a ser realizada no segundo semestre de 2011, com atividades duas vezes na semana (às terças e quintas-feiras) e, neste primeiro semestre, buscou-se integrar musicalmente crianças e adolescentes que realizavam atividades em todas as oficinas do espaço, através da criação de um ou mais grupos musicais, apesar de inicialmente a prioridade ser de convidar os membros da *Swingueira Nervosa*. No início, os membros da *Swingueira* se mostraram muito interessados com a ideia de formar uma banda no espaço e todos começaram a frequentar as aulas.

Além disso, percebi que a possibilidade de eles participarem um grupo musical em um espaço educativo como o ECPV, onde eles pudessem tocar pagode, uma música geralmente muito mal vista e criticada por professores de escolas, também contribuiu para o interesse deles em participar da oficina.

Porém, algum destes membros da banda, apesar do contato inicial, não continuaram a frequentar a oficina, uns por terem aulas da escola regular no horário das oficinas – que aconteceram no turno da tarde -, e outros, que não frequentavam o espaço, simplesmente não se interessaram em participar. Mas a maioria dos membros da *Swingueira*, um total de sete meninos, participou integralmente das atividades da oficina, durante todos os anos de realização da pesquisa.

No primeiro semestre, a oficina foi realizada de maneira experimental e uma grande variedade de alunos se matriculou, tanto crianças como adolescentes. Esse primeiro grupo demonstrava gosto musical mais diversificado, devido à presença de muitos adolescentes, que

se interessavam por música brasileira – principalmente sambas, MPB e música pop internacional.

Apesar dos adolescentes não fazerem parte do grupo de interesse da pesquisa, consideramos interessante aceitar a sua participação, pelo menos nesse primeiro momento, pois eles poderiam também dar contribuições interessantes sobre a sua infância e a construção dos seus gostos musicais até a fase da vida em que se encontravam. Além disso, apesar do gosto musical mais diversificado, todos foram criados no bairro do Engenho Velho de Brotas e conheciam as músicas, as bandas e grupos musicais que as crianças gostavam, ou seja, eles também vivenciavam os mundos musicais delas – alguns porque gostavam, outros porque ouviam essas músicas no bairro. Os adolescentes, também, tocavam instrumentos harmônicos – um aluno tocava violão e outro tocava contrabaixo – e as crianças tocavam os instrumentos percussivos (nos quais elas já possuíam uma grande habilidade técnica).

Para a realização da oficina, a infraestrutura do ECPV foi muito importante, pois o local possuía uma sala própria para aula de música, com vedação sonora, além de uma ampla variedade de instrumentos musicais – surdos, atabaques, repiques, pratos, xequerês, agogôs, alfaias, reco-recos, xilofones, marimbas, violões, além de teclados, contrabaixo elétrico, microfones e caixas de som. Todos os instrumentos puderam ser utilizados pelo grupo de alunos, que puderam experimentar e tocar todos eles – mesmo os que tradicionalmente não fazem parte dos grupos de pagode. Além dos instrumentos do ECPV, muitos alunos traziam também instrumentos de casa, como o torpedo, a caixa-clara, as baquetas e o que mais precisavam para as práticas musicais do grupo.

Logo após esse primeiro contato, o grupo foi assumindo diferentes identidades e foi se dividindo mais claramente entre as crianças pagodeiras e os adolescentes que gostavam das músicas mais voltadas para os gêneros da MPB. A banda durante o primeiro semestre integrou muito bem o grupo heterogêneo, que contou naquele momento com 12 integrantes, sendo 4 adolescentes e 8 crianças. Além disso, o grupo contou com duas meninas, uma adolescente – que se tornou uma das cantoras da banda - e uma criança – que tocava somente percussão e acompanhou toda a atividade da oficina ao longo dos anos.

Nesse semestre, conseguimos realizar duas apresentações no Espaço Cultural de maneira bastante satisfatória, mas, no semestre seguinte, em 2012, começaram a ocorrer conflitos e discordâncias entre os dois grupos de alunos. Como esses conflitos se intensificaram cada vez mais, a solução foi criar duas bandas, uma de adolescentes, com a participação de algumas crianças na percussão, que ensaiava às terças-feiras e uma só de crianças, que ensaiava às quintas-feiras.

Dos quatro adolescentes que participaram da banda, dois – a menina cantora e outro aluno, também cantor – tinham uma predileção grande por samba paulista, samba partido-alto carioca e samba-de-roda. Por causa deles, o grupo executou os sambas “ilha de maré”, de Walmir castro, (samba-de-roda baiano), “Samba do Arnesto” de Adoniran Barbosa (samba paulista), “Meu lugar”, de Arlindo Cruz (samba de partido-alto carioca). Abaixo, segue a lista de músicas da apresentação do grupo nas duas apresentações do grupo no ECPV – um na semana da consciência negra, dia 18/11/11, e outra no encerramento das atividades do ECPV do ano de 2011, dia 09/12.

Durante o ano de 2011, portanto, os dois grupos coexistiram, mas, a partir do primeiro semestre de 2012, o grupo de adolescentes deixou de existir, pois alguns alunos começaram a trabalhar e outros saíram do espaço para estudar para o vestibular, com exceção de um adolescente, que participou da banda durante todo o ano de 2012, mas que foi totalmente integrado ao grupo. Essa evasão de adolescentes é muito comum em algumas oficinas do Espaço Cultural, e muitos são os fatores que acabam levando esses alunos a abandonar o espaço. Dentre os mais comuns destaco: o fato de ser um espaço aberto, onde não há a obrigatoriedade da presença, como nas escolas, por exemplo; também devido ao fato, como dito acima, deles começarem a trabalhar ou cursar faculdade, muitas vezes impossibilitando-os a conciliar os horários dessas atividades; além de mudanças de moradia; conflitos com colegas ou simplesmente falta de interesse nas oficinas oferecidas.

Nesse ínterim, somente a banda de crianças, com muitos dos ex-integrantes da *Swingueira Nervosa* continuou existindo a partir de então, no primeiro semestre de 2012. A oficina encerraria suas atividades no segundo semestre de 2013, porém, depois de encerrada as suas atividades, alguns alunos pediram que a oficina continuasse e, então, expandi as atividades da oficina para mais um semestre além do planejado, mas agora com um grupo bem menor.

A Banda do Espaço, portanto, durou três anos (5 semestres – 2011.2 a 2014.1), tempo em que consegui desenvolver uma relação bastante aprofundada do grupo de alunos, e consegui através de observação participante, compreender muito bem o gosto musical deles, a paixão que eles nutriam pelo pagode e a relação que eles desenvolveram com a música e com o bairro em que moram.

5.2. Metodologia de pesquisa

Com o início das atividades da oficina, comecei a delinear as diferentes técnicas de pesquisa que passei a utilizar durante o trabalho. A primeira definição foi, justamente, sobre a maneira como coletaria as informações dos alunos – a realização de entrevistas mostrou-se insatisfatória e pouco pôde ser utilizado dessas entrevistas. Percebi que, para a pesquisa com crianças, mais importante do que ter um momento onde a pessoa senta e responde perguntas, é a relação que é preciso desenvolver com elas – realizei diversas entrevistas, mas esse método de pesquisa se mostrou muito insatisfatório, pois a “formalidade” da situação inibia as crianças, que ficavam muito constrangidas e se tornavam, então, muito lacônicas. Dessas entrevistas, muito pouca coisa consegui, de fato, aproveitar para a exposição de dados.

Para resolver essa questão, busquei, como técnica de coleta de informações, realizar “micro-entrevistas” - rápidas conversas informais, algumas gravadas e outras não-, momentos em que conseguia coletar algumas informações que, somadas, contribuíam para um paciente jogo de montar “quebra-cabeças”, no qual eu ia juntando informações soltas para conseguir a informação que buscava.

Outra técnica muito comum de coleta de dados são a elaboração e disponibilização de questionários, a serem respondidos pelos sujeitos que participam das pesquisas. Mas, essa técnica de coleta é ainda mais problemática quando se trabalha com crianças, devido ao fato de muitos estarem ainda desenvolvendo as técnicas de leitura e escrita.

Sobre essa dificuldade com o uso desse procedimento de pesquisa, refletimos em um artigo, escrito pelo autor desta tese, em conjunto com uma colega etnomusicóloga – Flávia Diniz – e nossa orientadora - Angela Lühning –, um artigo escrito a seis mãos discutindo os desafios ético-metodológicos do pesquisador etnomusicólogo nos contextos das nossas pesquisas (LÜHNING, LOPES, DINIZ, 2014). :

Estas questões (aparentemente apenas) metodológicas, na verdade, expressam questões de ética de forte caráter político e trazem no seu cerne também uma discussão sobre duas habilidades, em geral sendo usadas de forma complementar: oralidade e cultura escrita, que aqui constituem um divisor de águas na forma de levantar e processar informações. No trabalho com crianças teríamos, portanto, procedimentos mais voltados para a oralidade, como na história oral, porém, vinculados a um público específico, de fato mais vulnerável, embora extremamente importante para a compreensão de muitos dos processos de formação e convivência na sociedade contemporânea. (LÜHNING, LOPES, DINIZ, 2014, ps.6/7)

Portanto, apesar dessa falta de citações diretas, entendo que a voz dos sujeitos está representada neste trabalho, devido ao fato de ter desenvolvido uma relação bastante próxima e duradoura com os alunos (até os dias de hoje continuo convivendo com muitos deles no ECPV). A voz deles está presente, neste trabalho, desde a concepção e os caminhos que a pesquisa desenvolveu, até a escolha dos repertórios trabalhados na oficina e no capítulo 3, que trata mais especificamente do gênero musical que eles mais apreciavam, além de discussões dos arranjos e as questões sociais que aqui exponho.

Nesse sentido, CAROSO C. (2004, p.138) afirma que o pesquisador contemporâneo encontra-se, atualmente, em uma “encruzilhada ética”, pois os questionários, depoimentos e imagens são vistos como necessários para fornecer evidências de que os fatos são reais, mas, por outro lado, surgem sempre questionamentos sobre a necessidade e pertinência da exposição dos sujeitos da pesquisa. Neste trabalho, encontrei-me na “encruzilhada” objetivismo científico X subjetivismo ético.

Assim, devido ao fato de serem crianças, essa busca por uma postura ética e que não exponha os sujeitos, teve que se dar de maneira ainda mais intensa. Além disso, o interesse em buscar uma relação que minimizasse a desigualdade de poderes envolvendo pesquisadores/ pesquisados (ARAÚJO S., 2009), devido ao fato, neste caso, do pesquisador ser adulto e os sujeitos serem crianças, também se refletiu em uma postura menos “científica” e objetiva por parte do pesquisador - a qual busca minimizar o excessivo uso de gravações, entrevistas e questionamentos -, e mais próxima do grupo de sujeitos que participam da pesquisa, buscando posturas e diálogos que favorecessem uma troca mais heterogênea de conteúdos e experiências.

Portanto, diante de tantos questionamentos sobre métodos científicos, abordamos também no nosso artigo (LÜHNING, LOPES, DINIZ, 2014) outras questões, levantadas também por Kramer (2002), que demonstrou ter as mesmas inquietações que tínhamos na época:

A autora (*Kramer*) lembra que muitos pesquisadores têm se esforçado para entender a criança enquanto “cidadã, sujeito criativo, indivíduo social, produtora da cultura e da história” (...). Nesse sentido, o grande desafio é como abordar a criança como sujeito autônomo, levantar dados, sem expô-la, mas também sem tirar a autoria das percepções das crianças/adolescentes em relação aos assuntos tratados. (LÜHNING, LOPES e DINIZ, 2014, p.5)

Principalmente a questão relacionada à exposição dos sujeitos mostrou-se para nós como uma questão muito delicada, devido à superexposição a que todos estamos sujeitos com

a facilidade de acesso proporcionada pelos meios tecnológicos contemporâneos e, principalmente, a popularização das redes sociais:

Surgem perguntas referentes à vida virtual das pessoas nas redes sociais: como tratar, nos dias atuais, as questões entre autoria, autorização, exposição e anonimato, em uma época na qual a hipermidiatização está muito acentuada? Como os protagonistas de nossas pesquisas/observações, crianças e adolescentes que alimentam suas redes sociais e se comunicam por elas, lidam com sua privacidade e entendem esses meios como forma de visibilidade social? (LÜHNING, LOPES, DINIZ, Id., p. 7)

Portanto, diante de tantos questionamentos, decidi por falar dos sujeitos, sem citar os seus nomes reais e sem expor fotos e vídeos – acredito que o uso de fotos com rostos com tarja ou neblinadas teria um efeito extremamente pejorativo. Porém, mantive a exposição das suas falas e das músicas compostas e gravadas por eles durante as aulas.

Além disso, eles se reconhecem como sujeitos dessa pesquisa e foram informados durante todo o processo, além de estarem cientes e concordarem com a participação nessa pesquisa, se dispondo a realizar quaisquer das etapas, quais fossem de entrevistas, gravações e vivências.

Esse grupo de alunos foi formado por indivíduos que tinham, na época, idades entre 8 e 12 anos, e os adolescentes que participaram em menor número e ocasionalmente tinham entre 15 e 17 anos. Em sua maioria, o grupo foi constituído por pessoas do sexo masculino, tendo apenas 2 meninas, uma adolescente que teve uma rápida passagem e uma criança, que acompanhou o grupo até o final das atividades.

Somando-se todos os sujeitos que participaram da oficina durante todos os anos, trabalhei com 20 alunos, a maioria deles vizinhos do Espaço Cultural, com algumas duas exceções – um adolescente que morava na Av. Vasco da Gama e uma criança que morava no bairro da Federação. Porém, esses dois indivíduos moravam nas proximidades da ladeira da Vila América, onde se localiza o ECPV.

5.3. Práxis pedagógica

Para a formação do grupo de alunos, convidei alunos de todas as oficinas do espaço, explicando-lhes quais os objetivos da oficina de banda musical, além de uma explanação sobre as atividades que seriam desenvolvidas. Para esta oficina, não exigi experiência prévia em nenhum instrumento e nem realizei testes de habilidade específica, pois o objetivo da

oficina não foi o de ensinar música ou instrumentos, mas criar uma banda de música a partir de alunos interessados. Os alunos que não faziam nenhuma oficina ou curso de música e afirmavam não saber tocar nenhum instrumento, mas que demonstraram interesse em participar, foram também inseridos na atividade, desenvolvendo alguma atividade na banda que conseguiam realizar – alguns foram *backing vocals*, outros dançarinos e outros tocaram instrumentos que aprendiam durante a elaboração dos arranjos.

Porém, a maioria dos alunos era também alunos da oficina de percussão, atividade desenvolvida no Espaço Cultural já há muitos anos. Estes alunos demonstravam grande destreza no manejo dos instrumentos de percussão. Mas não eram só os alunos de percussão que mostravam essa destreza - algumas crianças que não eram alunos do espaço tinham também muita habilidade em tocar os instrumentos de percussão, adquirida, acredito, a partir das suas vivências culturais no bairro.

A formação instrumental da banda foi basicamente percussiva, com a inclusão de surdo, repique, congas, atabaques, reco-reco, xequerê, tamborim, pandeiro. Eventualmente, a depender da música, outros instrumentos percussivos, como agogô e torpedão¹³⁹, eram acrescentados. Além destes, os alunos fizeram uma bateria improvisada, fazendo uso de um prato, um surdo com um pedal (que eles traziam emprestado de amigos) e tamborim (que fazia a função da caixa-clara).

Nos ensaios, os alunos também usavam teclado, apesar de seu uso ter uma função mais de efeitos sonoros, explorando suas possibilidades timbrísticas, que de instrumento usual. O violão e a escaleta também eram utilizadas, pelos adolescentes em um primeiro momento e depois por mim, além de, ocasionalmente, alguns amigos deles participarem de alguns ensaios e apresentações tocando baixo elétrico.

As atividades da oficina foram sendo construídas ao longo do curso e a depender da configuração das turmas, mas para o desenvolvimento do curso, dividi as aulas em três atividades principais: Composição, Apreciação e Livre-execução.

5.3.1. O modelo C (I) A (S) P e o trabalho com composição

A principal inspiração para a construção da metodologia de ensino da oficina foi o modelo C (L) A (S) P, desenvolvido por Swanwick (1979) – No Brasil, essa sigla foi

traduzida como (T) E C (L) A. Segundo o autor, para que um processo de ensino-aprendizagem proporcione uma experiência enriquecedora para os alunos, é importante que o professor esteja atento a esses cinco elementos: Composição, Literatura de estudo, Apreciação, Soma de habilidades (traduzido para o português como Técnica) e Performance. Hentschke e Del Ben (2003) assim definem esses parâmetros:

Técnica (aquisição de habilidades, manipulação de instrumentos e escrita musical.); Execução (encontro com a música, tocar, cantar); Composição (formulação de uma ideia musical); Literatura (análise crítica e histórica musical); Apreciação (reconhecimento de estilos, forma, tonalidade, graus por meio da escuta atenta) (HENTSCHKE & DEL BEN, 2003, p.26).

Baseado nesse modelo, Swanwick dividiu essas habilidades em duas categorias hierárquicas. Na primeira, fora dos parênteses, estão os parâmetros práticos, que seriam, segundo ele, os mais importantes para uma experiência musical mais direta – a Composição, a apreciação e a Performance. Na segunda, em parênteses, estão os parâmetros da Técnica e da Literatura – ambos mais subjetivos. Sobre a importância dos elementos da primeira categoria afirma França e Swanwick (2002):

Composição, apreciação e performance são os processos fundamentais da música enquanto fenômeno e experiência, aqueles que exprimem sua natureza, relevância e significado. Esses constituem as possibilidades fundamentais de envolvimento direto com a música, as modalidades básicas de comportamento musical. Cada uma delas envolve diferentes procedimentos e produtos, conduzindo a insights particulares em relação ao funcionamento das ideias musicais. A abordagem integrada dessas modalidades representa hoje uma forte corrente da teoria e da prática da educação musical: para que sejam educadas musicalmente, as crianças devem ser introduzidas nesses métodos, procedimentos e técnicas fundamentais do fazer musical. (FRANÇA e SWANWICK, 2002, p. 8)

Nesse sentido, os autores discutem a importância de cada um desses parâmetros. Segundo eles a composição “A composição é um processo essencial da música devido à sua própria natureza: qualquer que seja o nível de complexidade, estilo ou contexto, é o processo pelo qual toda e qualquer obra musical é gerada” (id. p.8). Além disso, a composição é um processo fundamental para os alunos aprenderem sobre o funcionamento dos elementos musicais, além de ser uma poderosa ferramenta de desenvolvimento da criatividade dos alunos envolvidos.

Porém, para que o processo de composição se desenvolva de uma maneira plena, “é crucial que as crianças tenham um ambiente estimulante onde possam experimentar com

confiança e liberdade instrumentos e objetos, bem como suas próprias vozes” (id. p.10). Nesse sentido, o educador “deve preservar o instinto de curiosidade, exploração e fantasia com o qual as crianças vão para a aula” (id.).

Além disso, o ato de compor é também importante para o desenvolvimento da técnica de execução, ou soma de habilidades. Ao compor e tocar, ocorre um importante processo progressivo de domínio da habilidade de execução o que leva o aluno a ter mais afinidade com o seu instrumento, corpo ou voz.

Porém, na oficina a atividade de compor, o ato ou processo, foi considerado muito mais importante do que o produto composição – apesar do produto ser o que é apresentado tanto publicamente quanto no trabalho em questão. Isso porque, comumente, o produto da composição tem um *status* hipervalorizado e durante muito tempo foi visto na sociedade como trabalho exclusivo dos grandes compositores, sejam eles eruditos ou populares (FLETCHER, 1987; ELLIOTT, 1995).

Durante as oficinas, buscou-se trabalhar muito com processos criativos visando a composição de novas músicas. Porém, a atividade de novas músicas não foi muito prolífica – o grupo chegou a compor pedaços de músicas, mas abandonava a ideia e não concluía a canção em questão. Do trabalho com novas canções, apenas três músicas foram consideradas “finalizadas” pelo grupo – o “pagode do Verger”, “Pão de Milho” e “Balanço do gueto”. Sobre essas canções, falarei mais adiante.

A composição na oficina foi trabalhada a partir de diversas maneiras: Criação Livre, paródia e ressignificação e (re)arranjo. A criação livre foi a criação de novas canções, como descrito acima. A paródia e ressignificação foi bastante trabalhado devido à grande importância de discutir e problematizar as letras de muitos dos pagodes de maior predileção dos alunos – muitas com conteúdos machistas, sexistas, misóginos e violentos, as atividades de paródia e ressignificação foram muito importantes.

O (re)arranjo foi a construção coletiva de músicas pré-existentes através de técnicas de elaboração de novos arranjos, onde mudanças estruturais eram acordadas e desenvolvidas pelo grupo. As principais mudanças desenvolvidas na atividade de (re)arranjo foram a mudança de estilo musical de uma música – por exemplo, um samba-de-roda executado em ritmo de pagode -, mudanças de forma musical e criação de *pout-porris*.

O Trabalho com Paródias

Ao longo de todo o trabalho na oficina, os alunos me mostravam muitas músicas de que gostavam que apresentavam conteúdo impróprio para crianças – como os citados logo acima. Com o objetivo de respeitar o universo musical das crianças, mas também problematizar o conteúdos dessas letras, trabalhamos muito com paródias – técnica composicional que busca transformar o conteúdo de uma letra de canção, mudando ou transformando completamente o seu significado e até mesmo seu conteúdo.

Durante os três anos de atividades desenvolvidas na oficina, foram compostas inúmeras paródias. Abaixo, cito algumas das paródias compostas:

Kiko – banda New Hit

Vocês conhecem a turma do Chaves??
Eu quero saber quem ta faltando na turma da chaves

Se tem o Chaves, Dona Florinda
Professor Girafales, Se tem Chiquinha
Tem seu Madruga, Tem seu Barriga
Se tem o Nhonho e a do 71
Olha Só ta faltando quem??

Kiko, Kiko,Kiko,Kiko,kiko
só ta faltanto Kiko nessa História
Kiko,Kiko.Kiko,kiko
vcs já sabem quem tá faltando né?

Essa é a letra original da música Kiko, da banda New Hit. Apesar do tema aparentemente infantil, ao apresentar os personagens do programa do Chaves, a letra traz em seu conteúdo um duplo sentido com o nome de um dos personagens – Kiko, o nome do personagem citado, se aproxima sonoramente com Que cú, o que se refere ao ânus. Esse sentido, muito claro para os adolescentes/jovens/adultos pagodeiros, não fica nem um pouco nítido para as crianças. Portanto, foi preciso adaptar a letra, mudando o seu conteúdo:

Kiko – banda New Hit (Paródia composta pelos alunos)

Vocês conhecem a turma do chaves??
Eu quero saber quem ta faltando na turma da chaves

Se tem o Chaves, Dona Florinda
 Professor Girafales, Se tem Chiquinha
 Tem seu Madruga, Tem seu Barriga
 Se tem o Nhonho e a do 71
 Olha Só ta faltando quem??

Pops, Pops, Pops, Pops, Pops
 só ta faltanto a Pops nessa História
 Pops, Pops, Pops, Pops
 vcs já sabem quem tá faltando né?

Percebe-se, portanto, que para modificar o conteúdo de duplo sentido da letra, a citação ao personagem Kiko foi suprimida, sendo substituído por outra personagem – a Pops. Esse pagode é pertencente ao estilo do pagode lúdico, muitos dos quais flertam com o universo infantil mas trazem o duplo sentido de cunho sexual nas letras. Outro pagode que teve a letra levemente alterado foi “Liga da Justiça”, da banda Levanóiz. Abaixo, a letra original e a modificada – somente uma palavra do refrão (em negrito):

Liga da Justiça – banda Levanóiz

Super man ficou fraco
 Porque o Pingüim jogou kryptonita
 Lex Luthor e Coringa roubou laço da Mulher Maravilha

Liga da Justiça toda dominada,
 Agora só tem uma saída!

Foge! Foge Mulher Maravilha.
 Foge! Foge! Com Super-Man.

Liga da justiça – Letra alterada

Super man ficou fraco
 Porque o Pingüim jogou kryptonita
 Lex Luthor e Coringa roubou laço da Mulher Maravilha

Liga da Justiça toda dominada,
 Agora só tem uma saída!

Corre! Corre! Mulher Maravilha.
Corre! Corre! Com Super-Man.

Esse pagode em questão levantou uma grande polêmica, pois aborda o universo dos desenhos infantis de maneira muito direta, inclusive, com o cantor e as dançarinas fantasiados de Super-Homem e Mulher-Maravilha (veja a figura 25). Apesar de ser um trocadilho muito sutil (a banda faz relação da palavra “Foge” com a palavra “Fode”), o duplo sentido está presente na música e ficou amplamente conhecido na época de sucesso dessa música. Portanto, esse pagode, e o do Kiko, incutiram muitas problemáticas para o trabalho com o pagode com crianças e a minha principal preocupação foi como trabalhar com esses conteúdos infantis, que contém duplo sentido na letra mas de maneira incompreensível para as crianças?

Para esse trabalho em questão, primeiramente perguntei sobre o que entendiam da letra, e a turma toda fazia uma compreensão apenas literal das mesmas. Porém, os alunos de doze anos em diante já conseguiam captar a malícia na letra. Então, sem explicar o que de fato essas letras continham de duplo sentido, pedia pra turma compor uma letra diferente para as músicas, como um exercício. Após essa etapa, pedia pra turma mesclar a nova letra com a antiga letra. Algumas músicas tiveram o conteúdo totalmente modificado, como o caso da música “Pica-pau”, do Saiddy Bamba, com conteúdo explicitamente sexual:

Pica-pau – Banda Parangolé

Eu já falei pra você
Pra você não marcar tôca
A sua garota cresceu
Tá dando água na boca
Já não é mais criança
É uma gata no cio
O meu cachorro vadio
Já fiquei sabendo
Ela não assiste desenho
Do lobo mau
E Ela agora só quer ver
Desenho do pica-pau
Êêê êêê pica-pau...

Pica-pau – Letra modificada

Eu já falei pra você
 Pra você não marcar toca
 Na Record passa de tarde
 Uma turma bem louca
 Um passarinho danado
 Faz muita aprontação
 Já fiquei sabendo
 Vamos assistir o desenho
 Do lobo mau
 E eu também quero ver
 Desenho do Pica-pau
 Êêêê êêêê pica-pau...

Percebe-se, na música em questão, a mesma problemática das anteriores, mas nessa música, o conteúdo sexual é bastante explícito, e inclusive fere o respeito às garotas, na idade da puberdade, bem como as mulheres, referindo-se a elas com letra de baixo calão (gata no cio). Essa música foi trazida pelos próprios alunos para a aula, em uma das atividades-livres e também nas atividades de apreciação – era uma música muito apreciada e conhecida de todo o grupo.

Para a modificação da letra, essa música precisou de uma discussão maior, em que se problematizou os termos a que essa mulher foi sendo referida e o respeito que se precisa ter com as meninas e mulheres em geral. Expliquei que essa letra é bastante pejorativa e o grupo compreendeu a problemática. A importância do respeito à mulher foi bastante trabalhada durante os três anos, de forma que o grupo passou ele mesmo a compreender o conteúdo de maneira autônoma. Em algumas músicas de Robysson, New Hit e Lá Fúria, por exemplo, em algumas letras que contém xingamentos e outros termos pejorativos, muitas vezes o próprio grupo já se posicionava criticamente sobre esse conteúdo.

Além dessas três músicas aqui citadas, muitas outras músicas foram trabalhadas ao longo desses três anos, mas, para não ficar exaustivo, apresento aqui apenas essas três, bastante representativas e emblemáticas da maneira como trabalhei com as músicas que abordam o universo infantil, mas que possui um conteúdo inapropriado para crianças. Partindo das questões muito debatidas aqui nesse trabalho, sobre o respeito aos mundos musicais dos alunos, e buscando um espaço intermediário, como elucida Swanwick, acredito

que o trabalho com Paródias foi de extrema relevância, para questionar o conteúdo das letras, mas aceitar a música dentro das práticas educativas, desde que suas letras fossem modificadas.

5.3.2. Apreciação musical e discussão das músicas ouvidas:

Nesta etapa, mais explanatória, algumas músicas eram trazidas para o grupo, tanto pelos alunos quanto pelo professor, levando em conta os gostos musicais, a multiplicidades de gêneros e estilos musicais e o interesse do grupo por determinado repertório. Esta atividade foi de fundamental importância para o conhecimento do gosto musical individual e coletivo, bem como era o momento onde eram discutidas questões como a dos arranjos musicais, as configurações instrumentais das músicas, quais os elementos musicais presentes em determinadas músicas e qual eram os conteúdos das letras apresentadas.

Esta parte, mais teórica, foi mais assídua no primeiro ano, quando o pesquisador estava ainda buscando compreender o gosto musical dos alunos. Nas primeiras aulas, além disso, foquei a atividade de apreciação musical no repertório que tinha catalogado antes da pesquisa de campo – quando ainda estava interessado nas músicas consideradas como pertencentes ao “gênero musical infantil” massivo.

Nesse sentido, busquei incluir nessas atividades as músicas infantis que tem como foco crianças a partir de 7 anos – e, portanto, músicas consideradas como pertencentes ao universo da “primeira infância” (Galinha pintadinha, Patati Patatá, Xuxa só para baixinhos, Cocoricó, Castelo Rá-tim-bum, músicas tradicionais da cultura da infância brasileira, dentre outros) foram muito pouco expostas nas aulas e, quando foram, os alunos comprovaram as minhas expectativas e não se interessaram de forma alguma por esse repertório.

Quanto às músicas pertencentes ao universo da “segunda infância”, este foi o repertório que mais apresentei e discuti com os alunos - dentre os trabalhos dos grupos que incluí nas discussões, estão¹⁴⁰:

- “Palavra Cantada” – banda que mais se destaca na cena da música infantil brasileira, devido à sua preocupação com temas educativos e sua longa trajetória;

- “Pequeno Cidadão” – Projeto capitaneado pelos cantores e compositores Arnaldo Antunes e Edgar Scandurra, que busca incluir em suas letras questões relacionadas com a infância, com uma identidade musical mais próxima do rock/pop.

¹⁴⁰ Todas as bandas que aqui apresentarei tem inúmeros vídeos disponíveis para apreciação no *Youtube*.

- “Bia Bedran” – Cantora e compositora carioca que tem um trabalho muito parecido com o palavra cantada, com preocupação em ter conteúdos mais educativos.

- “Adriana Partimpim” – Projeto de música infantil da cantora Adriana Calcanhoto, que tem um repertório formado por músicas próprias e versões de algumas músicas que, não necessariamente, são infantis. O projeto se aproxima mais do gênero da MPB e da bossa nova.

- Pato Fu, “Música de brinquedo” – Álbum da banda pop Pato Fu onde eles somente utilizam instrumentos de brinquedo, cantando músicas que não são originariamente consideradas como música infantil.

- “A Casa amarela” – Projeto dos cantores Ivete Sangalo e Saulo Fernandes, onde eles compõem e cantam músicas com temáticas infantis, em ritmo de *axé*, pop e outros gêneros.

- “Capitão Monguinha” – Projeto de artistas roqueiros que tem como base compor e tocar músicas, em estilo de rock, para crianças e adolescentes.

- “Eu e meu guarda chuva” – Projeto desenvolvido por Branco Mello (cantor da banda de rock Titãs), foi um CD/livro desenvolvido pelo autor que conta a história de Eugênio e seu guarda-chuva através de canções de Rock.

Estes foram os trabalhos que, repito, mais trabalhei com os alunos nas atividades de apreciação musical. Mas, como já foi dito (capítulo 1 e 4), os alunos demonstraram total desinteresse por essas músicas. Quando percebi esse desinteresse, pedi para eles trazerem de casa as músicas que mais gostavam e, nesse momento, e eles puderam expor a grande paixão que nutriam pelo pagode.

Nesse sentido, já sabendo previamente da existência da banda *Swingueira Nervosa*, e percebendo na *práxis* da oficina esse gosto deles por essas músicas, até então consideradas por mim como músicas “adultas”, motivei-me a mudar o tema da pesquisa, como descrevi na introdução.

Depois desse estranhamento, e da posterior mudança de rumo da pesquisa, a atividade de apreciação e discussão musical continuou a se desenvolver na oficina, e, com o tempo, os alunos começaram a se sentir mais à vontade para trazer músicas que gostavam de ouvir ou que gostariam de tocar. Buscando enriquecer o mundo musical deles a partir de repertórios parecidos com o que eles gostavam, inseri nas atividades de apreciação outros grupos musicais, como:

- “Sanbone Pagode Orquestra” – grupo formado por instrumentos de sopros e percussão, idealizado pelo trombonista Hugo Sanbone, que tem como gênero musical

predominante o pagode baiano. Esse grupo foi de grande importância para o desenvolvimento da oficina e pela percepção da possibilidade de dar outros formatos e conteúdos ao pagode. O grupo foi totalmente aceito pelos alunos, que demonstraram um enorme interesse na maneira como a Sanbone Pagode Orquestra trabalha com esse gênero musical.

- “Orchestra Rumpilezz” – grupo que tem o mesmo formato da Sanbone Pagode Orquestra, idealizado pelo maestro Letieres Leite, mas com foco no repertório afro-brasileiro. Mescla ritmos de candomblé e gêneros populares baianos como o samba-de-roda, com as melodias e harmonias das orquestras de sopro. Também foi um grupo que os alunos se identificaram muito, principalmente aqueles que frequentam casas de candomblé.

- “Gilberto Gil” – O cantor e compositor possui em seu repertório muitas músicas que trabalham os gêneros musicais afro-brasileiros, como as músicas “Filhos de Gandhi”, “Axé Babá”, “Andar com Fé”, “Iansã”, dentre tantas outras, que foram apresentadas ao grupo de alunos. Algumas dessas músicas integraram o repertório musical da banda, como “Axé Babá” e “Andar com Fé”.

- Blocos Afro e afoxés – Inserir nas atividades apreciação de músicas de diversos blocos afro como Olodum, Ilê Aiyê, Muzenza, Cortejo Afro, Araketu (principalmente seus primeiros discos, quando ainda era mais percussivo), Timbalada, dentre outros, através dos seus discos lançados e vídeos disponibilizados no Youtube.

- Bandas de Axé Music - As bandas de Axé music também foram muito trabalhadas e eram de enorme predileção dos alunos. Dentre os maiores nomes trabalhados, destaco “Luiz Caldas”, “Banda Eva”, “Saulo Fernandes”, “Ivete Sangalo”, “Chiclete com banana”, “Banda Reflexu’s”, “Cheiro de Amor” e “Margareth Menezes”. Foi importante a constatação de como o grupo se interessava mais pelo Axé à medida que o carnaval se aproximava.

- “Marianne de Castro” – Marianne é uma cantora de muita predileção de uma grande parte dos alunos do grupo, principalmente os alunos que frequentam terreiros de candomblé, por cantar sambas-de-roda e cantigas que abordam o universo da religião dos Orixás.

- “Riachão” – Esse artista, tradicional sambista soteropolitano foi muito apreciado pelos alunos, por cantar sambas bem humorados e divertidos, como “Baleia da Sé”, “Cada Macaco no seu galho” e “Retrato da Bahia”. Essas três músicas acabaram fazendo parte do repertório da banda.

Estes foram os principais grupos e artistas trabalhados durante a oficina e foram também os de maior predileção do grupo de alunos. A maioria deles tiveram músicas suas trabalhadas durante as atividades. Porém, como a atividade de apreciação aconteceu quase

que ininterruptamente durante todo o curso, muitos outros artistas foram escutados, apreciados, discutidos em sala e suas músicas passaram a fazer parte do repertório. Dentre eles, vale destacar o “grupo Moinho”, “Edith do Prato”, “Maria Bethânia”, “Clara Nunes”, “Caetano Veloso” e “Carlinhos Brown”.

Importante também o friso que praticamente todos esses artistas são baianos, ou suas músicas abordam o universo baiano, fato que não foi imposto por mim, mas, antes, foi uma predileção do próprio grupo. Uma fundamental constatação foi a de que a identidade cultural baiana era fundamental para esse grupo. Com exceção de algumas esporádicas músicas de outros lugares, como alguns funks de sucesso nacional, a predileção pela música baiana era notória e pode ser percebida tanto nas atividades de apreciação musical quanto nas rodas de livre-execução, as quais mostrarei adiante.

5.3.3 Livre execução:

Em toda aula, um tempo era reservado para a livre execução. Era o momento onde os alunos ficavam mais à vontade para executar as músicas que eles mais gostavam, pois o fato de na apreciação musical haver momentos de debate, intimidava muitos deles. No entanto, era no momento da livre execução que surgiam a maioria das suas músicas preferidas, principalmente os pagodes.

Esta atividade foi a mais fecunda para a pesquisa de campo, pois foi onde pude observar - agora apenas como pesquisador-observador - na prática como eles se relacionavam com as suas músicas preferidas. Esse processo é interessante quando se trata de pesquisa-ação onde o pesquisador é agente ativo na pesquisa e observador participante, ao mesmo tempo.

Mais uma vez poderíamos falar de uma “encruzilhada” epistemológica (CAROSO C., 2004), em que por um lado, como educador da oficina, a preocupação é problematizar as questões éticas das músicas, questionando e discutindo as letras, por outro lado, como etnomusicólogo, a intenção era permitir que os sujeitos da pesquisa se posicionassem e deixassem aparecer seu gosto musical – o que era o objetivo da pesquisa.

Nessas etapas da observação, surgiram bandas fundamentais para esse estudo como Igor Kannário, A Bronkka, La Fúria, Playway, dentre outras (capítulo 3). Esses grupos tem nas letras de suas músicas, além de questões ligadas à comunidade, temas de cunho sexual mais explícito – músicas pertencentes ao universo do “pagofunk” - e violência social - relacionadas ao “pagode de crítica social”.

Portanto, foi na etapa da livre-execução que essa pesquisa foi sendo construída, pois foi onde os alunos puderam expor os seus mundos musicais livremente. Nesse momento da aula, falava que eles estavam livres para tocar e cantar o que quisessem que eu não iria debater nem questionar nada, só escutar. Esse processo de não interferir foi fundamental, e, com o passar do tempo, ao notarem que eu não interferia em nada, o grupo foi se soltando cada vez mais e trazendo muitas músicas que ouviam em casa e nas ruas.

Nessa atividade, a não-interferência foi um processo muitas vezes difícil, dado o conteúdo de algumas músicas. Mas foi muito importante deixá-los à vontade para executar o que quisessem. A partir então das atividades de apreciação e livre-execução é que foi sendo construído o repertório trabalhado na oficina.

5.3.4. Definição do repertório a ser trabalhado, construção de arranjos e composição de novas músicas.

A partir da apreciação das músicas, era desenvolvida a segunda etapa da oficina, onde eram definidas as músicas que seriam trabalhadas, e qual(is) a(s) configuração(ões) da(s) banda(s). Esta foi a principal atividade da oficina, na qual os alunos vivenciaram o cotidiano do trabalho de uma banda, com as criações e debate sobre os arranjos musicais, a convivência em grupo e o respeito ao gosto e às opiniões dos vários integrantes do grupo. Além disso, este também era o momento de trabalhar composições musicais dos próprios alunos, que foram incentivadas pelo professor e trabalhadas com os compositores separadamente da turma, ou, com o grupo todo, no caso de composições coletivas.

Durante o processo educativo e artístico, os alunos com a minha orientação foram estimulados a compor as próprias músicas, que seriam apresentadas em eventos do Espaço Cultural. Essa iniciativa se explicou por dois fatores: inicialmente porque as músicas escolhidas por eles para as apresentações seguiam a linha do “pagode de ousadia” e nas aulas eram os momentos de discutir as questões éticas ligadas às letras e danças dessas músicas – na banda os vocalistas faziam papel de dançarino (conforme capítulo 3). Outro motivo de estimulá-los a compor as próprias músicas estava relacionada à própria vivência na constituição de uma banda, que a ideia da oficina propunha de tentar inserir conteúdos de criação de banda musical e todos os aspectos possíveis que essa participação acarretaria.

Assim, o grupo da oficina compôs três músicas durante as aulas, que participaram de apresentações em eventos das oficinas do Espaço Cultural, que apresento mais adiante. Outras composições foram iniciadas, mas ficaram incompletas, não tendo continuidade ou execução

por parte do grupo, por questões próprias do processo educativo, como questões comportamentais, perda de interesse do grupo em continuar o processo composicional e outras situações que surgiam ao longo das aulas.

Além dos aspectos práticos, a oficina buscava também ensinar aos alunos outras questões comportamentais relacionadas ao fato de pertencerem a uma banda, como convívio com os colegas, respeito ao próximo e ao processo das aulas, compromisso com os horários e as regras do próprio Espaço Cultural.

5.4. Primeiro ano – 2011

O primeiro ano de atividades da banda foi marcado pela presença dos adolescentes e a banda, nesse momento era muito numerosa – 15 alunos, que foram divididos em duas turmas: a dos adolescentes e a das crianças.

Com a divulgação da criação da banda, acabei aceitando também a presença dos adolescentes, mesmo que esse não fosse o grupo geracional de enfoque desse trabalho de doutorado. Nesse primeiro momento, então, o pagode ainda não havia se mostrado em destaque, devido à interferência desse outro grupo de alunos, mais interessado em sambas, música pop e MPB.

Nesse sentido, a banda tinha a formação de percussão, violão, escaleta e voz. No primeiro ano, o repertório da banda foi formado quase que exclusivamente por sambas: “Ilha de maré”, samba-de-roda que ficou notório na voz de Marienne de Castro; “Tiro ao Álvaro, samba de Adoniran Barbosa; “Meu lugar”, de Arlindo Cruz, música que aborda o sentimento de pertencimento dos moradores de comunidades carentes¹⁴¹.

Os únicos pagodes que foram trabalhados nesse ano foram as músicas “Firme e Forte”, da banda Psirico, e o “Pagode do Verger”, primeira composição da banda (Ouvir gravação de um ensaio no DVD anexo). Esses pagodes foram trabalhados somente com o grupo de crianças, que já começaram a demonstrar o seu interesse em tocar pagode, com apenas dois adolescentes, que tocavam violão e escaleta.

A música “Firme e Forte”, do Psirico, tem uma letra que trata da dificuldade que passam os moradores dos bairros que sofrem com o deslizamento de terras:

¹⁴¹ As gravações dos artistas acima referidos, encontram-se para apreciação gratuita no site *youtube*.

Firme e Forte

(Felipe Escandurras/Magno Santana)

Na encosta da favela tá difícil de viver
E além de ter o drama de não ter o que comer
Com a força da natureza a gente não pode brigar
O que resta pra esse povo é somente ajoelhar

E na volta do trabalho a gente pode assistir
Em minutos fracionados a nossa casa sumir
Tantos anos de batalha, junto com o barro descendo
E ali quase morrer é continuar vivendo

Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar
Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar

Eu tô firme, forte
Nessa batalha
Eu tô firme, forte
Não fujo da raia

Eu tô firme, forte
Nessa batalha
Eu tô firme, forte
Não fujo da raia

Na banda, essa música era cantada por dois alunos, junto com um numeroso naipe de percussão. Infelizmente, não consegui realizar uma boa gravação da performance dessa música, por isso, acrescento o (vídeoclipe da banda Psirico, vídeo 32 do DVD anexo). Essa foi uma música muito importante para a banda, porque foi o primeiro pagode que trabalhamos, além de ser uma música que agradava tanto os alunos quanto a plateia das apresentações.

Mas, durante esse ano, a música que mais despertou o interesse dos alunos e frequentadores do ECPV foi a nossa composição coletiva – o “Pagode do Verger”. Essa música foi composta durante várias aulas, a partir de uma provocação minha para que nós buscássemos compor músicas de autoria própria para a banda. A partir daí, sugeri que compuséssemos uma música que tivesse o espaço cultural como tema e, ao longo de algumas aulas, essa ideia foi se amadurecendo, até chegar ao produto final.

Pagode do Verger

(composição coletiva)

Hoje eu vim para o espaço
Pra tocar na banda
Ficar na biblioteca

E ter aula de dança.

Ter aula de percussão
Aula de violão
E também tem o coral
Que é sensacional.

Tem aula de capoeira
E francês também
Tem vaga pra todo mundo
São não tem pra quem não vem.

Tem história pra contar
E pra cozinhar
Sinta o cheiro que delícia
Chegue mais pra apreciar

Pierre Verger, Pierre Verger, Pierre Verger,
Tem todo mundo e só falta você.
Pierre Verger, Pierre Verger, Pierre Verger,
Não fique em casa sem ter nada o que fazer.

O processo de composição dessa música contou com a colaboração de um aluno adolescente, que ajudou a compor os últimos versos. A letra da música se refere às oficinas oferecidas pelo Espaço Cultural, na época. Além disso, reflete a relação que eles estabelecem com a instituição, a exemplo de “ficar na biblioteca” e “sinta o cheiro, que delícia”.

Na gravação dessa música, presente no DVD anexo (na faixa 31), fruto de um ensaio da música, dois adolescentes ajudam na sua execução – tocando violão e escaleta. A composição do solo de escaleta foi, inclusive, feita por um desses alunos, mas que na hora da gravação não fez o solo todo. Além disso, a música foi cantada por um adolescente, que compôs os últimos versos e, a partir de um determinado momento, passou também a cantar essa música. Essa gravação não tem uma boa qualidade de áudio, pois foi gravada de maneira artesanal, servindo apenas como registro da performance da banda.

Na música, a harmonia do violão executa um padrão harmônico muito comum no pagode – I, vi, ii, V - e é o instrumento que entra primeiro, dando o ritmo para a entrada do resto da banda. Na gravação que disponibilizo, percebe-se a desafinação do violão, mas essa desafinação não chegou a incomodar o aluno e nem o grupo.

Com esse repertório, a banda realizou a sua primeira apresentação no ECPV, e os alunos ficaram muito excitados, motivados e envolvidos com essa experiência. Essa apresentação - um evento promovido pelo Espaço Cultural durante as comemorações do mês

da consciência negra - ficou muito marcada nos alunos devida também à presença de alguns músicos profissionais do Olodum no evento, que elogiaram muito a banda e sua performance.

No ano de 2014, quando perguntei a um dos alunos, em uma conversa gravada, qual tinha sido o momento mais marcante para ele da banda, ele responderia:

O que eu lembro mais da banda é quando a gente tocava aí nas apresentações, todo mundo gostava. Naquela vez mesmo que a gente tocou que os caras do Olodum tavam (*no evento*), que eles tocaram também.

Nesse momento, no final de 2011, a banda começaria a ganhar forma e o grupo de alunos que realmente passaria a frequentar as aulas da oficina foi-se definindo a partir de então.

5.5. Segundo ano – 2012

Com o recesso das atividades e a volta às aulas em fevereiro do ano seguinte, o grupo de adolescentes acabou se desfazendo, somente um aluno continuou na turma, mas com uma frequência muito baixa. O grupo se fechou em 11 alunos, mas a banda despertava muito interesse dos amigos dos alunos, e começou a ser comum as visitas desses amigos nos ensaios.

Durante os primeiros meses, começamos a decidir qual o novo repertório que iríamos trabalhar e, nesse momento, uma das músicas apontada por um dos meninos foi a música “Dor de Mãe” (ver vídeo 33 do DVD anexo), do Psirico. Inicialmente me surpreendeu a grande popularidade desta música entre as crianças, devido ao fato da temática da sua letra ser muito densa, já que trata da violência sofrida pelas crianças nessas comunidades. Além disso, eles nutriam uma forte identificação com o cantor da banda, Márcio Victor, por ser originário do bairro e até hoje frequentá-lo – alguns alunos chegaram a conhecê-lo.

A música discute a morte de crianças causada pela violência que essas comunidades sofrem devido ao tráfico de drogas. Em um dos momentos de conversa gravada com os alunos, questionei-os sobre o seu interesse por essa música em específico. Como uma das respostas, obtive esta, de um aluno que tinha 9 anos na época: “gosto dela (da música) porque ela mostra a realidade das coisas como acontece(sic)”. Fiquei me questionando então sobre o que seria essa realidade, vista pelos olhos das crianças e que relação elas estabelecem com

essa realidade. É importante notar que a música carrega um forte apelo religioso, como forma de conforto para as mães que perderam seus filhos, como diz a letra:

Dor de mãe

(Jorginho, Márcio Victor, Rubem Tavares)

Dói no fundo da alma o que tá passando meu povo
De joelhos eu peço que não aconteça de novo
Os brasileirinhos que se foram, indefesos sem saber
O que estava acontecendo, só Deus.

Ajoelhou a mãe, olha o teu filho (clamou, chorou, falou ao pai) –
“Por que meu deus?”
Aleluia, Deus te ama
Aleluia, fé em Deus
As crianças que se foram, vão estar
Pra sempre no meu coração.

Percebe-se, portanto, que o eu-lírico da música sofre com essas perdas e busca o conforto na fé - implorando “de joelhos” pra que isso não aconteça de novo. Apesar de não deixar claro na letra o local em que essas coisas acontecem, este fica claro no videoclipe produzido pela banda. Nele, o vocalista canta a música em alguns momentos tendo a vista de uma comunidade, que não consegui identificar, ao fundo e em outros nos becos e vielas desta, com paredes sem reboco e de tijolos aparentes. O vídeo traz ainda cenas em preto de branco de mães tristes, algumas chorando, e ao final do vídeo, há o depoimento de uma mãe sobre a morte seu filho.

Interessante notar que a palavra “aleluia”, muito utilizada pelas igrejas evangélicas, o que poderia induzir que se trata de algum tipo de pagode evangélico. No entanto, a história da banda e a temática da música, leva a crer que não se tratar de um gênero gospel, mas absorve traços culturais dessa religião nessa música específica. Acredito que, ao escolher falar **de** violência, sofrimento e morte, a banda procurou uma maneira de denunciar uma situação que tem acontecido com frequência – “Dói no fundo da alma o que tá passando meu povo” – e, ao presenciar a reação das mães – “Ajoelhou a mãe, olha o teu filho/(clamou, chorou, falou ao pai)/- “Por que meu deus?” – conclui que a única coisa a fazer é rezar pelas almas das crianças, assim como fazem as mães.

Essa foi uma música muito popular no grupo de alunos da época, o que mostra a identificação deles com esse universo, de crianças assassinadas e mães que ficam chorando pela morte dos seus filhos.

Quanto ao arranjo musical, diferente da maioria dos pagodes do Psirico, a instrumentação é bem reduzida, com apenas o ritmo básico do pagode feito por poucos instrumentos (tamborim, congas, xequerê, bateria) de maneira bastante tímida, um linha de baixo com pouca movimentação melódica e a guitarra praticamente inexistente, fazendo apenas uns poucos comentários melódicos. O grande destaque do arranjo é o teclado, com um timbre de órgão e cordas, para justamente dar a sensação de contemplação religiosa. No refrão, o teclado assume um timbre de harpa, fazendo dedilhados sobre acordes da harmonia, o que acredito fazer citação direta às harpas natalinas e, portanto, também se referindo à religião.

Talvez um dos fatores para a popularidade dessa música tenha sido alguns eventos de violência que assolaram o bairro nesse ano. Como reflexo disso, os alunos estavam muito tensos e nervosos, e isso se refletia nas atividades das aulas, com o grupo desenvolvendo vários problemas de comportamento. Nessa época, percebemos que eles passavam a tarde inteira no Espaço, mesmo não tendo atividades naquele horário, porque segundo eles, as ruas do bairro estavam perigosas, e muitas vezes os familiares trabalhavam fora do bairro e não tinha outros adultos em casa e eles preferiam estar no ECPV.

Esses eventos de violência no bairro e o reflexo disso no comportamento dos alunos fizeram com que o segundo semestre de 2012 se tornasse um período muito pouco produtivo. Além disso, o grupo teve uma grande evasão, pois muitos alunos ficaram proibidos pelos pais de sair de casa e, portanto, de frequentar o ECPV. Um caso bastante notório pelo grupo no período foi o relato de um aluno, de dez anos, que disse estar sozinho em casa quando a polícia invadiu sua casa à procura de drogas, revistando a casa inteira. O grupo ficou muito abalado com isso, pois muitos deles eram vizinhos desse aluno. Além disso, o bairro no período passou por situações muito delicadas, com conflitos cotidianos entre traficantes e polícia e o ECPV perdeu um aluno no período por causa desse conflito.

Portanto, “Dor de mãe” acabou sendo uma música extremamente representativa daqueles e de outros momentos, que refletia o contexto social violento que o bairro estava passando, assim como acontece, vez por outra, em outros bairros populares da cidade.

Além dessa música, a banda também passou a ensaiar sambas-de-roda, principalmente a música “Samba Ah Eh Comunidade”, do Samba Comunidade. Essa música é alvo de uma grande identificação por parte dos alunos, devido ao fato dessa banda ser formada no Engenho velho na vizinhança imediata de vários integrantes da anterior banda *Swingueira nervosa* e dos alunos da oficina da banda e, inclusive, alguns integrantes dela são também pais e parentes de alguns dos alunos do Espaço Cultural.

Figura 31: Capa do CD “Samba Comunidade” – Ao vivo em Santo amaro da Purificação



A música traz em seu discurso uma forte identificação com as comunidades, ou as favelas, como denominam esses bairros (A letra dessa música está transcrita na página 41). Além desta, tocávamos outros sambas-de-roda tradicionais, como “barravento” e “Setecentas galinhas”, além dos habituais pagodes de sucesso da época – como “Rebolation”, “liga da justiça”, e o axé “Circulou”, música do carnaval daquele ano. Além dessas, propus que a banda tocasse a música “Axé babá”, de Gilberto Gil, e os alunos, principalmente os que pertencem a casas de candomblé, logo gostaram da música e se mostraram muito interessados em executá-la. Vale lembrar que um traço forte da cultura local são os candomblés presentes no bairro, em que muitos dos alunos do Espaço Cultural frequentam, portanto as músicas referentes ou representativas da religiosidade afro-brasileira eram muito bem vindas, seja pelo gosto próprio dos alunos, seja pela aproximação que tinham dessas músicas por fazerem parte do repertório de músicas que os familiares ouviam.

Com esse novo repertório ensaiado, a banda realizou duas apresentações naquele ano no ECPV, nas quais, novamente, a sua performance foi muito elogiada, principalmente dos dois cantores, que se apresentaram vestidos como “pagodeiros” – com boné de aba reta, colete, calça colorida, óculos sem grau ou escuro e correntes de prata ou de ouro. A plateia, formada basicamente por familiares e vizinhos, ovacionou-os como verdadeiros “pop stars”, tirando fotos e pedindo autógrafos.

Novamente, com as apresentações, eles ficaram eufóricos e motivados, incorporando a personagem do “pagodeiro famoso” e, segundo um deles, o reconhecimento das suas atuações extrapolaram o âmbito do Espaço Cultural, relatando inclusive contatos de pessoas do bairro, demonstrando interesse pelas músicas e performances da banda.

5.6 terceiro e quarto anos – 2013/2014

No ano de 2013, a situação do bairro se normalizou e a banda ampliou o seu grupo de alunos – muito em função do período de matrícula e do convite que fiz a cada aluno – e o seu repertório autoral, com a composição de duas músicas completas e uma versão inacabada de outra música da La Fúria intitulada “soco soco bate bate”. Além dessas, nesse ano um funk que teve grande destaque na mídia nacional também se tornou muito popular entre os alunos – o funk “Passinho do volante (Lek Lek lek)”. Logo, essa música, que surgiu apenas nas atividades de livre improvisação, passou a fazer parte do repertório e foi o único exemplo de funk que os alunos demonstraram se interessar, apesar de alguns poucos (principalmente a menina do grupo), demonstrarem interesse especificamente pelos *hits* de cada época.

Um dos fatores a que se deve essa inserção momentânea do funk nesse repertório foi o modismo midiático que alguns estilos de funk obtiveram na época. Inspirados em batalhas de dança, predominantemente de meninas, muito comum no contexto carioca, esse estilo de funk também se tornou uma “febre” entre as crianças e jovens do bairro do Engenho Velho de Brotas nesse período da pesquisa, tendo como referência grupos como o “bonde das maravilhas”.

Além disso, nesse ano, dois alunos comporiam a música que a banda mais se identificou, e que se tornou também a música mais popular do grupo no ECPV. Essa música foi intitulada como “Pão de Milho” (ouvir música no DVD anexo), e sua letra descreve uma situação muito comum no cotidiano dos meninos, que é a ida diária à padaria para comprar pão:

Pão de Milho

Ô mãe compra vá comprar o pão
Na padaria é sensacional (2x)

Pão de milho, pão de sal com mortadela é 1 real (Refrão - 2x)

Eu tava lá em casa assistindo malhação
Chegou a hora de comprar o pão

A padaria é aqui pertinho
só vende pão de milho, só vende pão quentinho.

Pão de milho, pão de sal com mortadela é 1 real. (2x)

Quando essa música foi apresentada a mim por eles, a letra original era diferente e continha uma parte que era de “ousadia”, além de não ter o refrão, que foi elaborado durante as aulas. A letra original era assim:

Eu tava lá em casa assistindo malhação
Chegou a hora de comprar o pão
A padaria é aqui pertinho
só vende pão de milho, só vende cacetinho
Cacete!

Nesse sentido, como um dos objetivos da oficina também era ressignificar o pagode, através da composição de letras que não tivessem esse teor sexual, propus que nós modificássemos a letra, e a parte que contém as palavras com duplo sentido foram substituídas – trocamos “cacetinho” por “quentinho” e excluímos a parte da música que continha a palavra “Cacete!”, acrescentando o refrão “Pão de milho, pão de sal com mortadela é 1 real.”

A música apresenta três partes, uma primeira parte que seria uma espécie de interlúdio, ou poderia se configurar como a parte A da música, seguida de um refrão e de outra estrofe que poderia se configurar como uma parte B, formando, então uma música em forma terciária - ABC.

A gravação da música foi realizada durante um dos ensaios e a banda tem uma formação exclusivamente percussiva – os adolescentes já não faziam mais parte da banda. A outra composição do grupo foi a única composta por apenas uma pessoa, que foi justamente a única menina do grupo. Ela compôs a música “Balanço do Ghetto”:

Balanço do Gueto

Eu sou daqui
Vou te ensinar
A nova dança
Que está no ar. (2x)

Bota a mão no joelho
E dá uma quebradinha

Quer, quer, quer dançar
Quer, quer, quer quebrar

No balanço do gueto
Quer quebar (2x).

Quebra á, quebra á
Quebra que quebra que quebra á. (2x)

Essa música foi composta por ela, que a trouxe completamente pronta e, nesse contexto, a banda somente ensaiou, sem fazer contribuições. Porém, apesar dela não se sentir desconfortável com o grupo, devido ao fato de alguns meninos serem seus primos e outros seus vizinhos, após apresentar a música e termos realizado alguns ensaios, ela começou a se mostrar desconfortável e não quis mais ensaiar. Portanto, não conseguimos gravar essa música e nem inseri-la nas apresentações da banda.

Além dessas duas músicas compostas, a banda também ensaiou a música “Andar com fé”, que foi tema da apresentação de fim de ano do Espaço Cultural e a banda apresentou essa música no espetáculo coletivo, que envolveu todas as oficinas do ECPV com uma abordagem da questão da diversidade religiosa e as semelhanças e diferenças entre religiões.

Além dessas músicas, a banda também chegou a ensaiar uma modificação da versão da música “soco soco bate bate”, da banda La Fúria, inspirada na música de nome homônimo da Xuxa. Esse pagode tem o caráter dos pagodes que se aproximam do universo infantil, como exposto no capítulo 3.

No final de 2013, decidi por encerrar as atividades da pesquisa de campo, após 5 semestres de trabalho na oficina. Porém, o grupo de alunos pediu para continuarmos com a oficina, e ministrei-a ainda por um semestre a mais. Mas, nesse novo momento, muitos meninos se desligaram da Oficina da banda e retomaram com as atividades da banda *Swingueira nervosa*.

A retomada da antiga banda dos alunos, significou, para alguns, uma espécie de “profissionalização” deles, que já eram adolescentes. Nesse sentido, a “nova” *Swingueira Nervosa* deixou de ser uma banda de crianças e passou a ser uma banda adolescente e o grupo começou a tocar em alguns espaços culturais do bairro, sendo mais assíduas apresentações no “Beco de Gal”, local tradicional do bairro, situado na Vasco da Gama na promoção de eventos de samba.

Contudo, a “nova” *Swingueira Nervosa* teve uma vida muito curta e os meninos passaram a integrar/formar novas bandas - “O poder”, que posteriormente se tornaria a “Mr.Groove”, que depois viraria banda do cantor da “Mr. Groove” que desligou-se da banda para seguir carreira solo: “Bruno Mendes”.

Até o momento, os shows das bandas desses ex-integrantes da Banda de música do Espaço Cultural estão restritas aos eventos do bairro, e eles passaram a abrir alguns shows de bandas de pagode profissionais.

5.7. O gosto musical dos Alunos

O grupo de alunos era muito heterogêneo, apesar de ser formado por crianças que, em sua maioria, possuíam laços de parentesco ou de vizinhança. Portanto, era um grupo que demonstrava uma intimidade muito grande entre si. Porém, alguns alunos que não pertenciam a esse universo de proximidade também integrou a banda, o que complexificou essa configuração do grupo.

Na estrutura de formação da banda, percebi que haviam os alunos que, de fato, se interessavam em produzir, ensaiar e realizar apresentações, enquanto que outros apenas se integraram ao grupo devido à amizade com alguns alunos. Durante a realização da oficina, o grupo teve muitas configurações, com muitos alunos que começavam a frequentar as aulas, mas, depois de um tempo, não apareciam mais. Essa evasão, como já dito, é uma prática muito comum dos alunos do ECPV, pois a estrutura da instituição não tem ferramentas que garantam a permanência dos alunos, por ser um local que realiza atividades do chamado terceiro setor.

No aspecto das suas vivências culturais, alguns alunos eram frequentadores de candomblé, mas haviam também alunos que frequentavam, talvez devido à atuação dos pais e parentes, religiões católicas e, até mesmo, evangélicas – apesar de nenhum se declarar como, de fato, católico ou protestante. Portanto, era um grupo também religiosamente heterogêneo, e alguns choques chegaram a acontecer, por parte dos alunos não candomblecistas (porém esses conflitos não chegaram a ser relevantes e nem interferiram nas atividades da banda).

Quando relatavam as músicas que ouviam nas suas casas e nas ruas, os principais gêneros continuaram sendo o pagode – muito executados nas ruas do bairro, nas festas de largo e nos carros de som dos vizinhos -, o arrocha e músicas religiosas – mais escutado pelos pais dos alunos.

Como a pesquisa se baseou nos mundos musicais (FINNEGAN, 1998) dos alunos, para uma melhor compreensão destes mundos, elaborei o gráfico abaixo, a partir da observação das atividades desenvolvidas na oficina, principalmente as atividades de apreciação musical – onde os alunos apresentavam as suas músicas preferidas e debatiam as

músicas apresentadas por seus pares e pelo professor; e a atividade de Livre Execução – onde eles ficavam livres para executar as músicas que mais gostavam, sem interferência do professor.

O Gráfico abaixo é, portanto, baseado no gosto musical do alunos a partir das bandas/artistas que eles mais gostam, ou que durante algum momento gostaram muito. Em **Negrito** estão os gêneros musicais que estes artistas se enquadram e em letras normais, os nomes dos artistas/bandas preferidos deles.

Este é um gráfico de proporcionalidade – Quanto maior a letra e o círculo, maior é o interesse dos alunos pelo gênero/banda. Esta proporcionalidade foi feita com base nos gostos musicais individuais de cada aluno até se chegar à proporção total do grupo de alunos. Os círculos se tocam por causa do hibridismo musical deles e o fato de todos, exceto o pop e o candomblé, estarem ligados ao pagode é porque nas suas performances eles executam todos esses gêneros em ritmo de pagode. Mas também hibridam alguns outros gêneros, como o axé e o samba reggae e o samba de roda e o axé com os ritmos do candomblé.

Figura 32: Gráfico dos mundos musicais dos alunos



*As músicas populares com temas de orixás foram algumas músicas que trabalhei com eles nas aulas (*Axé Babá* de Gilberto Gil, algumas músicas de Roque Ferreira e Marienne de Castro, dentre outras) as quais eles, quase todos, se identificaram muito.

**Sambas de roda tradicionais que eles ouvem/tocam apenas em festas de candomblé e shows do Samba Comunidade. Eles não ouvem artistas de samba de roda, mas gostam de ouvir e tocar.

Abaixo, faço uma breve descrição da maneira como os alunos interagem com esses gêneros:

Pagode – É o gênero de maior interesse dos alunos. Todos, sem exceção, gostam do pagode e alguns gostam apenas dele. Também é o gênero que eles mais tocam e que tocam melhor. Coloquei o pagode no centro por ser o principal gênero do gosto musical deles.

Axé – O interesse deles pelo axé é passageiro – segue a lógica do carnaval, com maior interesse quando vai chegando a data e menor interesse quando passa o carnaval e no resto do ano. Mesmo assim, gostam com ressalvas, apenas as de maior apelo popular e não são muito fãs de bandas ou grupos específicos.

Samba de Roda – O Samba de roda é um gênero que eles gostam muito também, principalmente os meninos que frequentam terreiros de candomblé, por ser um gênero muito tocado nas festas de terreiro. Além disso, o interesse deles pela banda “Samba Comunidade” faz com que eles gostem muito do gênero.

Samba Reggae – Eles se interessam pelo samba reggae por ser um gênero muito trabalhado em aulas da dança/música e em ambientes educativos em geral. Eles não têm o costume de ouvir e nem de acompanhar grupos e artistas de samba reggae. Tocam o gênero muito bem também e se interessam principalmente pelo Olodum e por Carlinhos Brown, que é um artista híbrido.

Pop – O pop, principalmente o internacional, não é do gosto dos alunos crianças, apenas de alguns adolescentes e algumas meninas, e o grupo não tocava e nem cantava essas músicas, somente os alunos que gostavam dele.

Funk – O Gosto pelo funk é apenas ocasional. Quando acontece de alguma música fazer muito sucesso ela chega até eles. O interesse por Anitta e Bonde das Maravilhas foi ocasional, mas se deu principalmente pela menina do grupo, apesar dos meninos tocarem algumas vezes.

Candomblé - Como muitos meninos são de candomblé, esse gênero é muito popular e eles tocam muitas músicas. Os alunos que não são da religião se dividem entre os que gostam e os que tem algum tipo de preconceito. Músicas populares com temas relacionados ao mundo afro também agradavam muito o grupo, como a música *Axé babá*, de Gilberto Gil.

Arrocha – O Arrocha é um gênero que eles ouvem muito em casa e no bairro, mais por causa dos pais e vizinhos do que por vontade própria. Mas muitos acabam gostando do gênero também - já chegaram a cantar algumas músicas em aula, mas, curiosamente, não executam arrochas em ritmo de arrocha, mas em ritmo de pagode.

Um dado muito importante sobre o gosto musical dos alunos é o fato de que eles somente gostavam ou se interessavam por música baiana. Essa percepção ficou muito nítida nos momentos de apreciação musical, onde levei, durante muitas aulas ao longo do curso, músicas, algumas que estavam fazendo muito sucesso no momento, de gêneros musicais que tem origem em outros estados do Brasil.

Além de não demonstrarem apreço por essas músicas na atividade de apreciação musical, eles também não executavam músicas desse repertório durante a livre execução. Conclui, portanto, que eles não gostam e não se interessam pelos gêneros não-baianos – com raras exceções para o funk – como o sertanejo e o pagode romântico, apesar de conhecerem muitas das músicas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao me questionar como etnomusicólogo quais as considerações finais que esse trabalho apresenta na sua relevância tanto para a pesquisa acadêmica em etnomusicologia, quanto para o grupo social ao qual está inserida, duas palavras surgem como norteadoras de todo o processo vivenciado por mim durante esses pouco mais de quatro anos de pesquisa: envolvimento e encantamento. O contato inicial com esse grupo de alunos, crianças e jovens pertencentes ao Espaço Cultural Pierre Verger, com os quais já tinha uma relação mais superficial, pois já os conhecia enquanto frequentador do Espaço Cultural e voluntário em algumas atividades, se aprofundou na constituição da banda do Espaço e me norteou para outros caminhos.

Inicialmente a minha intenção era a de encontrar um universo musical representativo daquele grupo de crianças e apresentar em contrapartida também algo relativamente novo para aquele grupo, objetivando levá-los a apreciar uma música que julgava como mais próxima à faixa etária deles, causando assim algum tipo de encantamento. Mas, como os caminhos da pesquisa, bem como são os caminhos da educação, são diversos, contraditoriamente acabaram me levando para outras nuances, cores e trajetórias. A minha surpresa inicial foi quando me vi totalmente imerso e encantado com o universo daqueles que seriam os objetos do meu estudo, suas histórias de vida e a realidade que eles vivenciam cotidianamente. Decidi, então, escutá-los e ouvir suas músicas, buscando compreender de uma maneira mais atenta o seu contexto, e, de repente, me vi naquela “encruzilhada epistemológica” a que se refere Carlos Caroso (2004).

Nessa mudança de rumo, passei a enxergar como o pagode vai muito além de uma simples música “maliciosa” ou “violenta”, como é estigmatizado pela sociedade. Vejo que esse gênero é muito relevante para a cultura negra baiana, pois vem dos guetos, da mesma forma como outras manifestações culturais hoje consideradas como relevantes para as culturas brasileira e baiana, como o samba e o samba-reggae, por exemplo. O pagode, portanto, enquanto manifestação cultural, constrói simbolismos, reflete representações, fotografa e, ao mesmo tempo, dá voz aos grupos de sujeitos que o criam e o bairro de que é originário.

Percebi que as bandas de pagode mantêm um forte discurso de pertencimento e representação das comunidades de que são originárias e, nesse sentido, as bandas exaltam e enaltecem as qualidades desses bairros e localidades. Essa transmissão do sentimento de pertencimento das bandas acaba tendo um efeito também na identidade dos moradores do

bairro – e, nesse sentido, as crianças são os sujeitos que, talvez, mais absorva esse discurso, trazendo para a sua identidade em formação essa vivência local.

O sentimento de orgulho em pertencer a uma comunidade se reflete, como pude perceber, inclusive no gosto musical das crianças. Os sujeitos dessa pesquisa nutriam uma verdadeira paixão pelo pagode, mas, mais do que pelo pagode em si, eles eram ainda mais apaixonados pelos artistas e bandas do bairro – como Márcio Victor e o samba comunidade. Esses artistas e bandas tinham muita identificação por parte dos alunos, pois trazem consigo o simbolismo de terem sido crianças que vivenciaram as mesmas condições sociais e culturais desses sujeitos, mas que, através da sua criatividade, trabalho e resistência, acabaram sendo exemplos de pessoas bem sucedidas para esse grupo.

Para a etnomusicologia, acredito que esse estudo pode vir a ser muito relevante, pois aborda um mundo musical e cultural pouco explorado até então por essa área de conhecimento. Ao abordar o pagode, música considerada socialmente como “ruim” e “lasciva”, e sua relação com a identidade de um grupo de crianças, esse estudo traz uma visão de como unir universos aparentemente opostos e contrastantes, traçando um diálogo da antropologia e sociologia da infância com a etnomusicologia e a educação.

Esse amplo diálogo me fez entender que as crianças são muito mais do que apenas “seres em formação”, conceito que leva a crer que esse grupo de sujeitos não constrói uma identidade própria e não molda seus gostos musicais de maneira autônoma. Antes, pude perceber que elas têm bastante autonomia e desenvolvem essa identidade e seus gostos musicais como legítimos seres culturais, muitas vezes independente da ação de pais, educadores e adultos.

Para a educação, acredito também que esse trabalho possa servir como um exemplo de possibilidades de interação entre o professor e os alunos, de maneira que os seus dois espaços culturais dialoguem buscando, então, o chamado “espaço intermediário”, como discute Swanwick. Portanto, para mim foi fundamental a compreensão de como um trabalho de educação pode ser bem sucedido quando respeitadas a cultura musical dos alunos e como isso interfere não só nos resultados, mas também na relação educador/educando.

Durante os três anos de atuação na Oficina de Banda Musical do Espaço Cultural Pierre Verger, pude desenvolver, devido a esse respeito ao gosto musical dos alunos, uma relação muito próxima dos alunos, fazendo com que os nossos laços ultrapassassem os limites da oficina e os frutos da atividade desenvolvida foram importante para alguns alunos – motivados pela atividade, alguns alunos seguiram no universo da música, integrando grupos

de percussão como o Olodum, ou tocando em bandas, como um aluno que hoje em dia continua tocando em alguns grupos de pagode e é aprendiz de técnico de som.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elisabeth Levy, *et alli*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMARAL, P. M. **Estigma e cosmopolitismo de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará**. Porto Alegre, UFRGS, 2009.

Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17305/000714777.pdf?sequence=1>>.

Acessado em 13/05/2014.

AMORIM, A. S. B. de. Memória e identidade musical no engenho velho de brotas. In: **XI Conlab** – Congresso Luso Brasileiro de ciências sociais. Salvador, 2011.

ANDRADE, Adriano Bittencourt. **Geografia de Salvador** / Adriano Bittencourt Andrade, Paulo Roberto Baqueiro Brandão. - 2. ed. - Salvador : EDUFBA, 2009.

ARAÚJO, P. C. de. **Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e ditadura militar**. São Paulo: Ed. Record, 2002.

ARAÚJO, S. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados: Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. In: **Desigualdade & diversidade**, 2009, n. 4, p. 173-191.

ARAÚJO, S, *Et alli*. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. In: **Trans: Revista Transcultural de Música/ Sociedad de Etnomusicología**: n. 10, dezembro, 2006. Disponível em:

<<http://www.redalyc.org/pdf/822/82201007.pdf>>. Acessado em: 24/07/2012.

ARIÈS, P. **História social da infância e da família**. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ed., 2009.

BAHIA NOTÍCIAS. Show celebra 20 anos do pagode baiano:

'importante na música brasileira', diz cantor. In: **Bahia Notícias**. Salvador, 07 set. 2015.

Disponível em:

<http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=holofote_noticias&cod=40556> .

Acessado em: 20/11/2015.

_____. Cantor da La Fúria fala do novo CD e diz que banda é copiada: 'O que é bom tem que ser copiado, não é?'. In: **Bahia Notícias**. Salvador, 14 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/204-cantor-da-la-furia-fala-do-novo-cd-e-diz-que-banda-e-copiada-o-que-e-bom-tem-que-ser-copiado-nao-e.html>>. Acessado em: 20/06/2015.

_____. Márcio Victor fala sobre o Psirico, do sucesso Toda boa e da agenda para o carnaval 2009. In: **Bahia Notícias**. Salvador, 12 jan. 2009. Disponível em:

<http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=holofote_entrevistas&cod=32>. Acessado em: 07/11/2014.

BARBOSA, J. L.(org.). **O que é a favela, afinal?** Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2009.

BELLONI, M. L. **O que é Sociologia da Infância**. Campinas SP: Autores associados, 2009.

_____. **Crianças e mídias no Brasil:** cenários de mudança. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodução técnica. In: **Os pensadores**. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

BLACKING, John. **How musical is man?**. 6ª Ed. University of Washington Press, 2000.

_____. **Venda children's songs:** a study in ethnomusicological analysis. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 210 p.

_____. Deep and Surface Structures in Venda Music. In: **Yearbook of the International Folk Music Council**, Vol. 3, 1971.

BOURDIEU, P. **Sociologia**. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, C. Desenvolvimento, territórios e escalas espaciais: Levar na devida conta as contribuições da economia política e da geografia crítica para construir a abordagem interdisciplinar. In: **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar** / Maria Teresa Franco Ribeiro, Carlos Roberto Sanchez Milani (Organizadores). - Salvador : EDUFBA, 2009.

_____. **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BUSS-SIMÃO, M. Antropologia da criança: uma revisão da literatura de um campo em construção. In: **Revista Teias**, 2009, v. 10, n. 20,16 pgs.

BUTLER, J. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo””. In: **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**./Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 153-172.

CAMBRIA, V. “Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’”. Reflexões teóricasiniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro”. In **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em:<www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/VincenzoCambria.pdf> Acessado em: 03/2014.

CAMPBELL, P. S. **Songs in their Heads:** Music And its meanings in children´s live. Oxford University Press, 1998.

_____ e WIGGINS, T. (orgs.). **The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures**. Oxford University Press, 2013.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintra e Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARDOSO, C. P. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: **Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder**. Florianópolis, 2008.

CAREZIA, G. Estudos de Direito Internacional - Volume VII. In: **Anais do 4º Congresso Brasileiro de Direito Internacional**. Wagner Menezes (coord.). Curitiba: Juruá, 2006.

CAROSO, L. Funk audiovisual: o surgimento de um gênero musical no ciberespaço. In: **Anais Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)**. Florianópolis, 2015.

CAROSO, C. A imagem e a ética na encruzilhada das ciências, In: VICTORIA et. al. (orgs.), **Antropologia e ética: o debate atual no Brasil**, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2004, pgs. 137-150.

CARVALHO, J. J. de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: **UNB - Série Antropologia**, Brasília, DF, n. 261, 1999. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie261empdf.pdf>>. Acessado em: 10/04/2012.

CASTRO, A. A. Axé music: mitos, verdades e World Music. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.203-217.

_____. **A música baiana e o mercado: a gestão da obra como estratégia de negócio**. Tese (Doutorado) - Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, 2011.

CORSARO, W. A. **Sociologia da Infância**. Tradução: Lia Gabriele Regius Reis; revisão técnica: Maria Letícia B. P. Nascimento. – Porto Alegre: Artmed, 2011.

COHN, C. A experiência da infância e o aprendizado entre os Xikrin. In: **Crianças indígenas: ensaios antropológicos**/Aracy Lopes da Silva, Angela Nunes, Ana Vera Lopes da Silva Machado (orgs.) – São Paulo: Global, 2002.

_____. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CONNEL, R. W. e MESSERCSCHEMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013.

CUSIK, S. La música como tortura. La música como arma. In: **Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review**, nº10, 2006.

DAVIS, M. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006.

DEL PRIORE, M. **História da infância no Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

DENORA, T. **After Adorno: Rethink Music Sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIAS, M. T. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica braileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EMBERLY, A. Exploring Children's Music Culture in Ethnomusicology. In: **UNESCO Regional Meeting on Arts Education in the European Countries Canada and the United States of America**. Finland, 2003. Disponível em:
<<http://portal.unesco.org/culture/es/files/21801/10892137393emberly.pdf/emberly.pdf>>
Acessado em: 05/10/2010.

EYERMAN, R., JAMISON, A. **Music and social movements: mobilizing traditions in twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FAOUR, R. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

FERNANDES, L. Mistura de Ritmos. In: **Correio da Bahia**. Salvador, 06 nov. 2015, pgs. 45/46.

FIGUEIREDO, F. Cantores do Fantasmão dizem que Eddye fez tudo premeditado e que a banda é mais alegre hoje. In: **Bahia Notícias**. Salvador, 23 nov. 2009. Disponível em:
<http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=holofote_entrevistas&cod=75>.
acessado em: 12/04/2015.

FINNEGAN, R. **Tales of the city: A study of narrative and urban life**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FRANÇA, C. C; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. In: **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 13, n. 21. p. 5-42, 2002.

FRITH, S. Who is Bad Music? In: **Bad Music: The music we love to hate**./ Christopher Washburne e Maiken Derno (orgs.). New York & London: Routledge Press, 2004.

GAUTIER, A. M. O. A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. **Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review**, nº10, 2006.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GUAZINA, L. S. **Práticas musicais em Organizações Não Governamentais: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida / Laize Soares Guazina**. Tese de Doutorado: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GUERREIRO, G. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo, Editora 34, 2012

_____ e VLADI, N. Globalizações. In: **Cultura e Atualidade**. RUBIM, Antonio A. C; BARBALHO, Alexandre (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2005.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009

HALL, S. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: **Feminist Studies**, Vol. 14, No. 3, 1988, pp. 575-599. <Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3178066>>. Acessado em: 21/03/2013.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana. **Ensino de Música – Propostas para pensar e agir em sala de aula**. Editora Moderna, 2003.

HERSCHMAN, M. e KISCHINHEVSKY, M. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: **Dez anos a mil**: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet./Janotti Jr, Jeder Silveira; Lima, Tatiana Rodrigues; Pires, Victor de Almeida Nobre (orgs.) – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

HIKIJ, R. S. G. **A música e o risco**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2006.

HISSA, C. E. V. Território de diálogos possíveis In: **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea**: o território como categoria de diálogo interdisciplinar / Maria Teresa Franco Ribeiro, Carlos Roberto Sanchez Milani (Organizadores). - Salvador : EDUFBA, 2009.

IBALO, V. Conheça a história e a carreira do homem que criou o "lepo lepo". In: **Tribuna da Bahia**, 09 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.tribunadabahia.com.br/2014/01/09/conheca-historia-a-carreira-do-homem-que-criou-lepo-lepo>> . Acessado em: 10/11/2014.

IBGE. **Censo demográfico 2010**: aglomerados subnormais; primeiros resultados. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011.

JAMES, A. e Prout, A. **A new paradigm for the sociology of childhood?**: provenance, promise and problems. In: JAMES, A.; PROUT, A. Constructing and reconstructing childhood. London: Falmer, 1997.

JANOTTI JR., J. S. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003c, p. 31-46.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: **E-Compós**, Brasília, v. 1, 2006.

_____ e PIRES, V. de A. N. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**/Janotti Jr, Jeder Silveira; Lima, Tatiana Rodrigues; Pires, Victor de Almeida Nobre (orgs.) – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

_____ e CARDOSO FILHO, J. “A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música midiática.” IN: **Comunicação e Música popular Massiva**. JANOTTI Jr, Jeder; FREIRE FILHO, João (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2006. Pp. 11-24.

_____, LIMA, T. R. e PIRES, V. de A. N. (orgs.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet** – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JOHNSON, B. e CLOONAN, M. **Dark side of the tune** : popular music and violence. Ashgate popular and folk music series, 2015.

JOVCHELOVITCH, S. **Sociabilidades subterrâneas: identidade, cultura e resistência em favelas do Rio de Janeiro** / Sandra Jovchelovitch e Jacqueline Priego-Hernandez (Orgs.). – Brasília: UNESCO, 2013.

KARTOMI, M. “**Childlikeness in Play Songs: A Case Study Among the Pitjantjara at Yalata, South Australia**”. *Miscellanea Musicologica* 11, pp. 172-214, 1980.

KLEBER, M. O. **A prática de educação em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro**. Curitiba: Appris, 2014.

KRAMER, S. Autoria e autorização: Questões éticas na pesquisa com crianças. In: **Cadernos de Pesquisa**, n. 116, p. 41-59, julho/ 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n116/14398.pdf>> Acessado em: 04/09/2013.

_____. Infância, cultura contemporânea e educação contra a barbárie. In: **Anais Seminário Internacional OMEP. Infância – Educação Infantil: reflexões para o início do século**. Brasil, jul. 2000.

KRAMER, S.. e LEITE, M. I. **Infância: fios e desafios da pesquisa**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

LEME, M. N. **Que tchan é esse?: Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Anablume, 2003.

_____. “Segure o Tchan!”: Identidade na axé music dos anos 1990. In: **Cadernos do Colóquio**, 2001.

LIMA, A. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música na cidade de Salvador. In: **Caderno do CEDES**, Campinas, 2002, v. 1, n. 1, p. 77-96.

_____. De ilha de sapos a ilha da fantasia. Reterritorialização e identidade negra. In: **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 2, jul./dez. 2001.

LOPES, A. R. de M. **O Festival Cururu Siriri e seus impactos: espetacularização e inovação de duas tradições mato-grossenses.** – Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

LÜHNING, A. Etnomusicología en contextos comunitários. In: Revista **Boletín Musica**. Nº 27. 2010.

_____. Al borde de la Copa: transformaciones de la música y la vida comunitaria en Salvador, Bahía. In: Revista **Boletín Musica** Nº 32, 2012.

_____. Nem centro, nem periferia: sociabilidade, cultura e estética em bairros populares em Salvador. In: **Arteriais** : Revista do programa de pós-graduação em artes, UFPA/ICA, n.3, 2016.

_____. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. In: **Revista Afro-ásia**. Nº21-22, 1999.

LÜHNING, Angela, LOPES, Aaron e DINIZ, Flávia. Mundos musicais de crianças moradoras de comunidades negras de Salvador: desafios éticos e metodológicos do pesquisador. In: **Anais XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.**

_____ e CANDUSSO, Flávia. Trocando experiências: relações entre educação musical, etnomusicologia e contextos culturais na percepção de educadores sociais na Bahia. In: **Anais XXIV Encontro Nacional da ANPPOM**, 2014.

MARQUES, F. Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: Reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano. In: **Revista Usp**, São Paulo, n.78, p. 130-138, junho/agosto 2008.

MATTOS, I. G. de. Corporeidade descolonizada: Na cadência do pagode. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 44, pp. 355-365, jun. 2012

MEIRELLES, R., ATHAYDE, C. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira.** São Paulo, Editora Gente, 2014.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of music..** Northwestern University Press. 1964.

MINKS, A. From Children's Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children. In: **Ethnomusicology**, Vol. 46, No. 3, 2002.

MORAES, J.J. **O que é música?** Brasília, DF: Editora Brasiliense, 1983.

MOURA, M. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. In: **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009.

_____. A fotografia numa pesquisa sobre a história do Carnaval de Salvador. In: **Domínios da imagem**, londrina, ano iii, n. 5, p. 109-122, novembro 2009.

NASCIMENTO, C. **Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras** / Clebemilton Nascimento. - Salvador : EDUFBA, 2012.

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. 2ª Ed. The University of Illinois Press, 2005.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Basiliense, 2006.

PALOMBINI, C. Proibidão em tempos de pacificação armada. In: **Patrimônio musical na atualidade** - série simpósio internacional de musicologia da UFRJ.2014.

PESSOTTI, G. C. **A indústria fonográfica mundial e o axé music na Bahia**. Monografia (graduação) – Escola de Economia, Universidade Federal da Bahia, 2000.

PINHO, O. Etnografias do *brau*: Corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis/SC, janeiro-abril/2005.

POLLOCK, L. **Forgotten children: Parent-child relations from 1500 to 1900**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

QVORTRUP, J. Childhood matters: An introduction. In: J. Qvortrup, M. Bardy, G. B. Sgritta & H. Wintersberger, **Childhood matters: Social theory, practices and politics** (pp. 1-23). Aldershot, UK: Avebury, 1994.

REZENDE, M. A. A Vila Olímpica da Verde-e-Rosa: considerações sobre política social de uma escola de samba do Rio de Janeiro. In: **Anais XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais**. Ouro Preto, MG, novembro de 2002.

RODRIGES, D. Crise dos 30? Artistas e pesquisador opinam sobre fase da Axé Music. In: **G1.com**, 11 fev. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2015/noticia/2015/02/crise-dos-30-artistas-e-pesquisador-opinam-sobre-fase-da-axe-music.html>>. Acessado em: 15/02/2015.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**, Salvador: Corrupio. 1981.

QUEIROZ, L. R. **A música como fenômeno Sociocultural: Perspectivas para uma educação musical abrangente**/ Vanildo Mousinho Marinho e Luis Ricardo Queiroz (orgs.) – João Pessoa: Editora universitária/UFPB, 2005.

SALVADOR. **Cadernos da Cidade**./Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, Habitação e Meio Ambiente (SEDHAM); Coordenadoria Central de Produção de Indicadores Urbano-Ambientais(COPI). Salvador, BA, Ano I, No 1, Junho de 2009.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. In: **Estudos Avançados** 24 (69), 2010.

SANSONE, L. O local e o global na Afro-Bahia hoje. In: **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Lívio Sansone (org.) Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2003.

- SANTANNA, M. **As donas do canto**: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador / Marilda Santana. - Salvador : EDUFBA, 2009.
- SANTOS, M. Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método. In: **Espaço e sociedade**: Ensaios./Milton Santos 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982. 156p.
- SARMENTO, M. J., e PINTO, M. **As crianças**: contextos e identidades. Braga, Portugal: Universidade do Minho, 1997.
- SCHIMIDT, M. L. S. Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas. In: **Psicologia USP**, v. 17, n. 2, p. 11-41, 2006.
- SCOTT, J. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila, 1990, Pp. 1-27. In: **Gender, An Useful Category of Historical Analyses**. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1989.
- SHEPHERD, J. e WICKE P. **Music and cultural theory**. Malden: Polity Press, 1997.
- SILVA, T. da e SOUZA, A. S. de. “Quem gosta de homem é gay, mulher gosta de dinheiro”: Configurações de masculinidades no pagodão soteropolitano. In: **Anais** seminário internacional enlaçando sexualidades. Uneb, Salvador/ba,2011.
- SILVA, A. L. da e NUNES, A. Introdução. In: **Crianças indígenas**: ensaios antropológicos/Aracy Lopes da Silva, Angela Nunes, Ana Vera Lopes da Silva Machado (orgs.) – São Paulo: Global, 2002.
- SILVA LOPES, M. “Fantasmas existem”: a aparição da música de protesto no pagode baiano. In: **Revista Habitus** (IFCS – UFRJ) Vol. 11 - N.1 - Ano 2013.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**/Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa.Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEIN, M. R. A. kyingüé Mboráí: os caminhos de uma etnografia musical entre crianças Mbya-Guarani na terra indígena tekoa Nhundy (Rio Grande do Sul). In: **Em Pauta**, v. 18, n. 30. Porto Alegre, 2007.
- SWANWICK, K. **A Basis for Music Education**. London: Routledge, 1979
- _____. **Ensinando música musicalmente**/Keith Swanwick; tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.
- TAYLOR, T. D. Bad World Music. In: **Bad Music**: The music we love to hate./ Christopher Washburne e Maiken Derno. New York & London: Routledge Press, 2004.
- THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. Cortez: Autores Associados, SãoPaulo,1986. 108p.
- TROTTA, F. Música popular, moral e sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo. In: **XVIII Encontro da Compós**, PUC-MG, Belo Horizonte: MG, em junho de 2009.

_____. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. In: **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet**/Janotti Jr, Jeder Silveira; Lima, Tatiana Rodrigues; Pires, Victor de Almeida Nobre (orgs.) – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

TYGEL, J. Z. e NOGUEIRA, L. W. M. Etnomusicologia participativa: alguns pontos sobre conceitos e possibilidades. In: **XVIII Congresso da ANPPOM**, (01/09/2008 a 05/09/2008), Salvador, BA, Brasil.

ULHÔA, M. T. Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Revista Debates**, v.1, n.1, 1997.

VEIGA, M. O estudo da modinha brasileira. In: **Latin American Music Review** / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 19, No. 1., 1998a. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28199821%2F22%2919%3A1%3C47%3AOEDMB%3E2.0.CO%3B2-A>> Disponível em: Acessado em: 04/09/2015

_____. Notas para um Sarau de Modinhas Brasileiras. 1998. Disponível em: <<http://www.manuka.com.br/artigos/veiga/notas.htm>>. Acessado em 10/09/2015.

WICKE, P. **A música popular como prática cultural**. Trad. Raul Oliveira. Texto de apoio ao seminário do grupo de estudos SAMBA (Sócio-Antropologia da Música Baiana). Salvador, UFBA: 1997.

ANEXO

Lista de vídeos e áudios do DVD anexo.

1. Gera Samba – Melô do Tchan
2. Companhia do Pagode – na boquinha da garrafa (Vídeo)
3. Terra Samba – Liberar Geral
4. Melô do pirulito – Grupo Cafuné – Clipe Oficial
5. Terra Samba – Carrinho de mão
6. Harmonia do Samba – nossa paradinha (clipe)
7. Nossa Juventude no Programa da Hebe Camargo
8. Ela é dog – DVD Ao Vivo em Manaus
9. Oz Bambaz – Manuela
10. Saiddy Bamba – Espalhafatosa Ao vivo
11. Pagodarte – Uismirnofay
12. Pagodarte – Ovo de avestruz
13. Parangolé – Rebolation (clipe oficial)
14. Pica Pau
15. Tome Baculejo
16. Fera Ferida – Parangolé com Bambam e Nenel
17. Sambadinha – Psirico
18. Neymar _ Schweinsteiger - Lepo Lepo Dance (Song by Psirico _ Pitbull) - World Cup 2014
19. Abertura – Psirico
20. Black Style - Rala a Thecka no Chão
21. LevaNóiz - Liga da Justiça [CLIFE OFICIAL]
22. Bailão do Robyessão - TOM E JERRY (NOVA INVERNO 2013)
23. Kiko- Banda New Hit
24. La Furia - Vem com o bumbum no Universo Axé
25. Harmonia do Samba - Quebrou a Cara (Vídeo Oficial)
26. Leva Nóiz Bolimbolacho - CLIP OFICIAL
27. Eu Sou Negão – Fanstasmão
28. Fantasmão – Kuduro
29. EDCITY - CLIFE OFICIAL - PAI AQUI NÃO VÊ BICHO
30. Igor Kannario - Tudo Nosso e Nada Deles
31. Banda DOPA - Justiça de Deus (ao vivo)
32. Pagode do Verger 1- Banda do Espaço
33. Psirico firme e forte
34. PSIRICO - Dor de Mãe [CLIFE](1)
35. Pão de milho – Banda do Espaço

COLAR DVD