

Musicalidades afrodiaspóricas e novos parâmetros analíticos para as aulas de música na Escola Básica

GTE 23 - Relações Étnico-Raciais, perspectivas afrodiaspóricas e decolonialidade em Educação Musical

Comunicação

Priscilla Hygino Rodrigues da Silva Donato
Colégio Pedro II
priscillahygino@gmail.com

Resumo: A comunicação a seguir apresenta um breve resumo de algumas ideias expostas em dissertação de mestrado resultante de uma pesquisa que propõe pensar uma educação musical afrocêntrica na escola básica por meio do gênero musical Funk, enquanto musicalidade afrodiaspórica. Apresenta três conceitos ou ferramentas analíticas que entendo serem características das músicas e musicalidades da Diáspora Africana: o ritmo, o corpo e a palavra. Tais conceitos emergem a partir de muitas fontes de observação, das quais destaco, nesta comunicação, a bibliografia, a exemplo de Gilroy (2012) e Spirito Santo (2016), entre outros, e a observação das aulas registradas para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado. O texto aponta, ainda, de maneira bastante breve, algumas possibilidades mais práticas a partir de cada conceito.

Palavras-chave: Afrocentricidade. Escola Básica. Funk.

Introdução

A Diáspora Africana apresenta-se como fonte inesgotável de soluções criativas para questões que se apresentam na contemporaneidade dos indivíduos que se encontram e se compreendem neste contexto. É importante iniciar assim este texto para nos lembrarmos de que nossas conexões e relações com África não estão situadas apenas num passado remoto, longínquo e, por vezes, desavisadamente ou não, idealizado. Isso não significa dizer que não devemos reivindicar os saberes ancestrais do continente africano, estruturante do que hoje chamamos de cultura brasileira, mas olhar para o desenrolar das diversas Áfricas em diáspora pelo mundo e, em particular, pelo nosso país.

O presente texto é um recorte de minha dissertação de mestrado¹, em que busco pensar uma educação musical afrocêntrica na escola básica por meio do

¹ DONATO, Priscilla Hygino R. da S. “Professora, toca aquela!”: Funk, Afrocentricidade e Diáspora Africana nas aulas de música na Escola Básica. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

gênero musical Funk, enquanto musicalidade afrodiaspórica. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, pude perceber a necessidade e a importância de buscar outras ferramentas analíticas tanto para o planejamento de minhas atividades enquanto professora de música na escola básica quanto para a análise das aulas que registro, narro no mencionado trabalho.

Trazer a história da música negra para primeiro plano encoraja [...] um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa [...] (GILROY, 2012, p. 166).

Em outras palavras, este movimento de busca por novos conceitos é necessário para fugir do perigo de análises etnocêntricas, isto é, centradas em uma concepção de música outra, alheia àquela que se pesquisa e que pode tanto dar-lhe uma falsa aura de legitimidade quanto inferiorizá-la, negando-lhe o valor. No caso do Funk enquanto música da Diáspora, a criação destas novas ferramentas torna-se tanto mais complexa na medida em que é preciso buscar em diversas fontes, dentre as quais, o próprio Funk, e em suas conexões, nos fluxos e refluxos que estabelece com outras musicalidades negras, ancestrais e contemporâneas, subsídios que possibilitem a coerência dos conceitos de análise com a própria musicalidade funqueira.

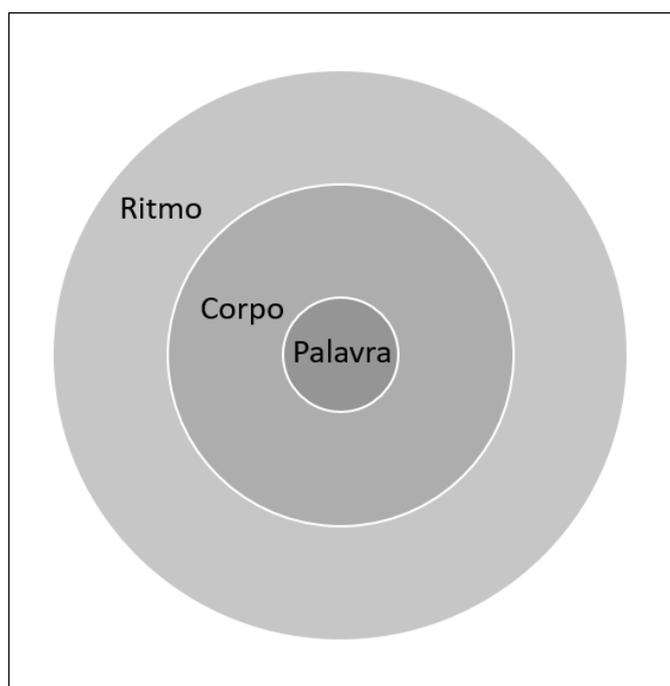
No contexto social e escolar em que esta pesquisa se desenvolveu, a saber uma unidade escolar da rede municipal da cidade do Rio de Janeiro, que atende crianças das favelas do entorno, a maioria expressiva dos alunos e das alunas se consideram funkeiros e funkeiras. O Funk é, aqui, compreendido não apenas como fenômeno musical predominante dentre os estudantes, mas como epistemologia, isto é, como forma de conhecer e produzir conhecimento em música.

A partir de levantamento bibliográfico sobre música africana, sobre música negra/africana na Diáspora, sobre o Funk carioca, bem como da participação em eventos sobre esses temas e, ainda, do recolhimento de depoimentos de pessoas participantes do mundo Funk, foi possível perceber a emergência de alguns parâmetros analíticos que parecem se apresentar como basilares no ambiente dessas expressões artístico-musicais. Ao incluir os fatores “escola básica”, “sala de aula” e “aula de música”, três desses parâmetros se destacam, a saber, o ritmo, o corpo e a palavra.

É importante explicitar que não é a pretensão deste texto encerrar toda a complexidade das musicalidades afrodiaspóricas ou da musicalidade funkeira nestes três conceitos. A própria ideia de compartimentalização em categorias é simplista neste contexto, na medida em que os três elementos a serem mais profundamente tratados adiante, não se encontram separados, isolados, quer em seu momento de realização ou no momento da sua análise. As próprias culturas africanas e afrodiaspóricas parecem não tender a compartimentalizações.

Assim, propõe-se, aqui, pensar os conceitos como círculos concêntricos vivos e interdependentes (Figura 1). O maior círculo, o ritmo, envolve o próximo, o corpo, que, por sua vez, engloba o último, a palavra e um não terá sentido se desconectado dos demais. Por este motivo, serão apresentados conectados, mas com ênfase em cada um por vez, para melhor exposição escrita.

Figura 1: Conceitos analíticos



Fonte: autora, 2021

Ritmo-corpo-palavra

Em primeira análise, o Funk é caracterizado por seu ritmo. Não é raro ouvir funkeiros (e não funkeiros) referirem-se à *batida* como o fator estruturante, demarcador, do gênero musical. A batida é, em verdade, definidora das “escolas” ou estilos de Funk, ou seja, é um marcador das evoluções e transformações

ocorridas no tempo-espaço. Através da batida - *Volt Mix*, *Batidão*, *Tamborzão* - é possível dispor os diversos funks na linha temporal, organizando-os dos mais antigos aos mais recentes, por exemplo, com certa facilidade. É possível, também, localizá-los dentro de sua territorialidade, de maneira mais abrangente - como diferenciar Funk carioca de Funk paulista - ou menos abrangente - muitos funks, especialmente os antigos, tinham forte referência à comunidade em que se originava.

É no ritmo que o Funk apresenta sua faceta mais vanguardista e experimental. O documentário “*150 BPM: o ritmo louco*” deixa bastante nítidas as relações entre a experimentação rítmica, ou do pulso, neste caso, e os bailes de favela. A aceleração do *beat* das músicas, que resultam em uma nova forma de conceber e tocar Funk, bem como compor e dançar - suas interconexões sempre presentes com corpo e palavra, passa pelo filtro da recepção do público nas comunidades, o que o possibilita, eventualmente, ser divulgado para o público em geral.

O vanguardismo do aspecto rítmico nas músicas contemporâneas da Diáspora ressoa sua ancestralidade africana. Wanyama (2006), ao estudar as diferenças estéticas entre “a música ocidental” e “a música africana”, indica que, enquanto a primeira construiu, tradicionalmente, as relações de tensão e relaxamento no campo harmônico-melódico, a segunda o fez muito mais no aspecto rítmico.

Tensão aparece na música queniana tanto quanto na música ocidental, mas sua fonte é rítmica - ritmos tão complexos que raramente se submetem com facilidade ao sistema de escrita ocidental. São mais bem percebidos pelos ouvidos, ou pelo corpo na dança, do que pelos olhos, sendo, provavelmente, o aspecto mais difícil de ser entendido/executado por alguém de fora. Caracteristicamente, diversas linhas rítmicas, cada uma distinta da outra, prosseguem simultaneamente, criando um tecido complexo e enérgico. Há cerca de cinco séculos, a música ocidental se moveu em direção à ênfase em acordes e para longe deste tipo de complexidade rítmica. Comparada à música africana, seu ritmo permaneceu bastante simples² (WANYAMA, 2006, p. 27, tradução nossa).

² “*Tension appears in Kenyan music as well as in Western, but its source is rhythm - rhythm so complex that it does not often submit easily to the Western system of notation. It is best caught by the ear rather than the eye, or by body in dance, and it is probably the most difficult aspect for an outsider to master. Characteristically, several lines of rhythm, each distinctive, proceed simultaneously to create a complex and energetic fabric. About five centuries ago, Western music moved toward emphasizing chords and away from this kind of rhythmic complexity. Compared to African music its rhythm has remained very simple*”.

As aulas de música realizadas e analisadas durante minha pesquisa, como já mencionado anteriormente, acontecem em uma unidade escolar em que a maioria das crianças se consideram funkeiras e pressupõem uma busca por uma perspectiva afrocentrada, partindo da linguagem do próprio Funk. Explorar o aspecto rítmico, neste contexto, é dar lugar à complexidade da malha rítmica nas produções em conjunto, ao improviso e à criação de novos enunciados rítmicos.

Gilroy (2012, p. 166, 167) explica que “a antifonia (chamado e reposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais [negras]”, fazendo correspondência direta entre esta antifonia e a vocação para a improvisação nas musicalidades afrodiáspóricas. Nzewi (2012) reforça esta ideia quando fala sobre a centralidade do improviso nos processos de resignificação e reinvenção do tema ou de células rítmicas cristalizadas para a criação de um novo interesse e uma nova afetividade à música executada. Este caráter de composição-execução, como chama o autor, particulariza, distingue os eventos musicais uns dos outros - estabelece uma comunicação em lugar de simples repetição.

Corpo-palavra-ritmo

Uma das relações mais fortes que o Funk estabelece é, sem dúvida, com a dança. Esse talvez seja o aspecto mais crítico e criticado da musicalidade funkeira e de seu uso nos ambientes de ensino com crianças uma vez que seus movimentos são considerados eróticos e sensuais. Antes de tocar nesta questão, propriamente, chamo a atenção para o trecho a seguir:

Pouco antes das escolas de samba existirem, a bossa nova do momento, depois de ter sido o lundu, acabara sendo o maxixe, modas que se sucederam ou se fundiram, não se sabe bem - ambas danças exóticas de escravos trazidos da roça, adaptadas e adotadas pela elite mundana da ex-Corte Imperial. *Essas danças, quase espécies de funks pesadões ou danças-do-crêu da Belle Époque, transbordantes de sensualidade - pelo menos aos olhos do puritanismo cínico daquela elite branca-azeda -, incendiavam os salões* (SPIRITO SANTO, 2016, p. 158, grifos nossos).

Ao estabelecer relação entre musicalidades afro-brasileiras, como o Maxixe, o Lundu e o Funk, Spirito Santo (2016) indica que o preconceito racial em forma de valoração estética ou mesmo moral sempre atacou as danças de negros no Brasil. Sugere, também, que, apesar da crítica contra a movimentação do corpo negro, esta nunca foi abandonada, se tornando uma marca das mais diversas músicas afrodiáspóricas no Brasil. Nesta direção, proponho, então, um olhar

cuidadoso e a partir de outras referências para o corpo funkeiro em sala de aula e para as possibilidades de ensinoaprendizagem³ existentes no encontro de musicalidade e corporeidade para a construção de conhecimento em música.

Gilroy (2012) aponta que, para as culturas da Diáspora Africana, não parece haver distinção funcional entre a música, a dança e o gesto. Essa relação simbiótica seria uma característica das culturas de tradição oral vindas de África.

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a *produção* e a *recepção* da música da diáspora (GILROY, 2012, p. 162).

Martins (2003), em seu denso “Performances da oralitura”, traz à superfície o caráter criativo e pedagógico das corporeidades nas musicalidades afro-brasileiras, um aspecto renegado pela ascensão da tradição escrita, porque não apreendido por ela. Este caminho nos aproxima de novas perspectivas quanto ao papel do corpo, ele mesmo como um tipo de escrita, grafia.

Fica bastante evidente, durante a análise das aulas gravadas por ocasião da pesquisa, que o corpo é utilizado como ferramenta analítica de decomposição ou decantação da informação musical. Mais que isso, por vezes, produz e inscreve informações novas a essa malha musical. Essa expressão corporal desenvolvida, apesar de criticada e, por vezes, negada no ambiente da sala de aula, é proporcionada, no caso de meus alunos, por sua intensa vivência do Funk.

Todas as culturas humanas conduziram sistematicamente a educação na configuração sonora ou em movimentos coreografados, através de pedagogias formais lúdicas; o complexo de superioridade metropolitano começou a rotular a educação incorporada da arte musical indígena⁴ como informal, enquanto atribuiu o aprendizado formal à pedagogia abstrata de controle de sala de aula (NZEWI, 2012, p. 85).

Tenho entendido o corpo como a esfera mais proeminente para o momento da avaliação na aula de música. É através do corpo que, na maioria das vezes, é possível ao professor visualizar a assimilação ou não de um conteúdo e, mais do que isso, os conhecimentos que a criança já possui e traz para a sala de aula. É,

³ A sugestão da utilização de ensinoaprendizagem como uma única palavra, não separada por hífen, é feita pelo Prof^o. Leonardo Moraes Baptista. Esse termo consegue expressar a unidade dos processos que se dão em sala de aula, para aludir ao *locus* desta pesquisa, mas também em outros espaços, e envolvem todos os sujeitos - professores e alunos - e suas frequentes trocas de papel, uma vez que todos aprendem com todos.

⁴ O autor aqui se refere a culturas autóctones africanas, enquanto chama de “metropolitanos” às potências da globalização ou países de Primeiro Mundo.

também, o corpo, o demonstrar, o fazer junto, o sentir e permitir sentir um meio potente de deixar e fazer acontecer o ensinoaprendizagem, tanto para o aluno quanto para o professor.

Palavra-ritmo-corpo

A palavra pode ser a característica das músicas brasileiras afrodiáspóricas que mais evidentemente nos religa ao continente africano. Explícita na forma de falar, se expressa na grande presença de africanias no português brasileiro. Na forma de entonação dos cantos, que se situa na linha tênue que separa o canto e a fala, e que aqui denominarei frequentemente como canto, faz lembrar o ofício dos griôs e bardos africanos e toda sua genealogia até os MCs atuais. Nos religa, ainda, à forma de transmissão característica das sociedades africanas e que é presente nos povos da Diáspora, mesmo que de forma mais diluída e sutil - a oralidade, o ensino baseado na palavra, o seu falar e o seu ouvir.

O poder da palavra renova-se como forma de reivindicar lugares de enunciação das populações negras no Brasil e no mundo, oferecendo discursos - verbais e não verbais - enegrecidos, perspectivados pela agência e experiência do povo preto, ao conjunto das narrativas presentes nas organizações civis e sociais. Acredito que seja neste contexto que o surgimento do Funk possa ser localizado. Adriana Lopes (2011) enfatiza a *linguagem* funkeira, seu potencial expressivo e comunicativo sobre as realidades vividas pelos funkeiros. Oliveira (2019) concorda:

O favelado expõe sua própria realidade, e transformando-a em arte, ainda é assustador demais para uma sociedade acostumada a privilégios elitistas herdados de um passado escravocrata que não se extingue sem ações concretas, e que acredita que o escravizado não pode ser o dono da sua própria narrativa e expor sua condição, visando a justa mudança (OLIVEIRA, 2019, p.39).

Mc Mano Teko (MENDONÇA; ROCCA; TEKÓ, 2017) oferece ainda outra perspectiva do poder da palavra proferida pela (o) funkeira (o). Enquanto, social e historicamente, o Funk possa ser visto como uma voz coletiva, é importante lembrar que esta coletividade é composta de indivíduos, sujeitos. Note-se que isso não equivale a dizer que o Funk incentiva ou preza pelo individualismo, o que certamente deve acontecer, especialmente dada a assimilação do gênero pelas mídias e indústrias de cultura de massa e, porque, afinal, estamos inseridos numa

sociedade em que o individualismo é um valor vigente. Em lugar disso, Mc mano Teko ressalta o espaço na musicalidade funkeira para o *subjetivo*.

O funk, segundo Teko, não precisa necessariamente ser feito pra tocar numa rádio, para ser gravado, mas pode simplesmente ser usado para desabafar, para versar descompromissadamente, como uma forma de autorreflexão. Com este processo, pequenas camadas da subjetividade podem ir se transformando, fortalecendo o processo de autoconhecimento (MENDONÇA; ROCCA; TEKO, 2017, p. 204).

Nas aulas de música analisadas durante a pesquisa, essa produção da subjetividade se mostrou muito importante, especialmente nos momentos de “batalhas de rimas”, em que as crianças improvisavam letras sobre diversos assuntos.

Além disso, a exposição do conhecimento sobre a história do funk e das letras de funks antigos “clássicos”, numa clara demonstração de transmissão oral da memória. A palavra proferida é, como aponta Hampaté Bâ (1982), a externalização, a concretização verbal de um diálogo interno que uma pessoa tem consigo mesma: “Numa primeira fase [as forças criadoras do homem], tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é (...) a exteriorização das vibrações das forças” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 185). Está, portanto, intimamente ligada à Memória e às experiências de um indivíduo, bem como as avaliações que esse realiza sobre elas

Outro aspecto importante é o espaço para a crítica musical. Omolo-Ongati (2009) indica que as aulas de música baseadas em musicalidades de tradições africanas, e que estendo aqui às aulas baseadas em tradições africanas na Diáspora, devem ser informadas por três valores centrais dos processos de ensinoaprendizagem: compor-tocar-apreciar criticamente. Em outras palavras, uma aula de música afrocentrada deve buscar o refinamento, a fluência e a autonomia das crianças em pensar música, fazer música e avaliar música.

Considerações Finais

Esta comunicação teve por objetivo abordar brevemente alguns aspectos considerados relevantes para uma educação musical afrocentrada. Teve como impulsionador principal, o desejo compartilhado por uma professora negra e seus alunos, na expressiva maioria também negros, de realizar encontros de

ensinoaprendizagem interessantes, aliados as nossas realidades e gostos e as nossas histórias de vida. Além disso, é fruto de um compromisso ético e político com uma educação antirracista.

O Funk, musicalidade na qual essa pesquisa se desenvolve, é uma das linguagens afrodiaspóricas no Brasil mais potentes e o maior movimento de música eletrônica do mundo. Apesar de sua atual exposição na mídia, o Funk feito nas periferias e favelas cariocas e pelas pessoas que lá residem, ainda sofre um grau de discriminação, racismo “em pele” de crítica musical, que não deveríamos mais tolerar.

Neste sentido, este trabalho espera ser uma contribuição para a construção de um caminho em educação musical, mas não apenas, comprometido com o direito à diferença e com a celebração de toda a rica cultura e musicalidade das populações negras na Diáspora Africana, do nosso poder de criar a despeito de todas as mazelas que nos foram e ainda nos são impostas.

As reflexões possibilitadas por esta pesquisa têm apontado na direção da necessidade de expandir esse debate nos ambientes acadêmicos, especialmente nos cursos de formação de professores de música, que ainda são muito eurocêntricos (SOUZA, 2019). Deve-se destacar a pouca quantidade de material produzido e publicado na área da educação musical sobre musicalidades afrodiaspóricas, em especial, o Funk; sobre outras epistemologias e aportes teórico-metodológicos além das tradicionalmente usadas, essas, no entanto, muito ligadas à tradição europeia; e sobre o tema de uma educação musical antirracista ou educação para as relações étnico-raciais. Entende-se, também, como necessário e urgente o contato com uma bibliografia que renuncie ao eixo Europa-Estados Unidos em favor de literarura africana e latino-americana em educação musical.

Referências

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2012 (2ª edição).

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KIZERBO, J. *História Geral da África I: Metodologia e pré-história*. São Paulo: Ática, Paris: UNESCO, 1982.

LOPES, Adriana de Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom texto; FAPERJ, 2011.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MENDONÇA, Pedro; ROCCA, Ralphen; TEKO, Mc Mano. O funk e a educação: etnomusicologia e pesquisa-ação participativa em contextos diversos. *Debates | UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 19, p.191-207, novembro de 2017.

NZEWI, Meki Emeka. Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA1. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 20, n. 28, p. 81-93, 2012.

OLIVEIRA, Mônica. *A música eletrônica da diáspora africana nas Américas e sua invisibilidade no contexto escolar*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

OMOLO-ONGATI, Rose A. Prospects and challenges of teaching and learning musics of the world's cultures: an African perspective. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 21, p. 7-14, março de 2009.

SANTO, Spirito. *Do samba ao funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, Gerência de Cultura, 2016.

SOUZA, Euridiana Silva. (Educ)AÇÃO musical superior no sudeste do Brasil: currículo como prática e possibilidades de ações do pensamento (de)colonialista. *ACT for music education*, v.18, n° 3, p. 56-84, set. 2019.

WANYAMA, Mellitus Nyongesa. The philosophy of art reflected in African music: A comparative analysis of Western and African aesthetic perspectives. In: MANS, Minette (org.). *Centering on African Practice in Musical Arts Education*. Capetown: African Minds, 2006, p. 17-30.

150 BPM: o ritmo louco. Lucas Rodrigues. Rio de Janeiro: independente, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2INGASadKk8>. Acesso em março de 2020.