



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E
CONTEMPORANEIDADE – PPGEDUC – CAMPUS I

MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO EM UMA ABORDAGEM EDUCACIONAL

DOURIVAL SOUSA NETO

Salvador

2019

DOURIVAL SOUSA NETO

MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO EM UMA ABORDAGEM EDUCACIONAL

Dissertação de Mestrado apresentada a Banca Examinadora como exigência para a obtenção do título de Mestre em Educação e Contemporaneidade, na área da Linha I: Processos Civilizatórios, Educação, Memória e Pluralidade Cultural, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Eurico Rodrigues Matta.

Salvador

2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Dados fornecidos pelo autor

N469m

Neto, Dourival Sousa

Museu Digital do Pagode em Uma Abordagem Educacional /
Dourival Sousa Neto.-- Salvador, 2019.
296 fls : il.

Orientador(a): Prof. Dr. Alfredo Eurico Rodrigues Matta.
Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da
Bahia. Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em
Educação e Contemporaneidade - PPGEDUC, Câmpus I. 2019.

1.Formação Cultural do Brasil. 2.Música e Educação Musical.
3.Música Popular Brasileira.

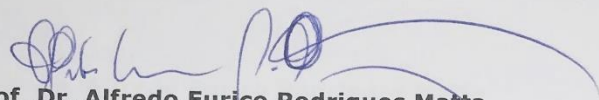
CDD: 370

FOLHA DE APROVAÇÃO

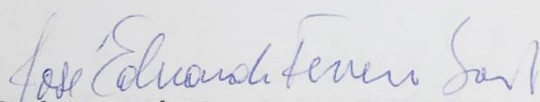
MUSEU DIGITAL DO PAGODE – UMA ABORDAGEM SOCIOCONSTRUTIVISTA

DOURIVAL SOUSA NETO

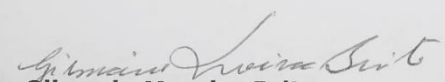
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, em 15 de agosto de 2019, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia, composta pela Banca Examinadora:



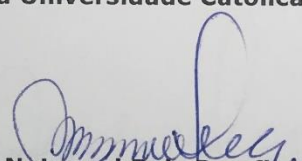
Prof. Dr. Alfredo Eurico Rodrigues Matta
Universidade do Estado da Bahia - Uneb
Doutorado em Educação
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil



Prof. Dr. José Eduardo Ferreira Santos
Universidade Católica do Salvador- UCSAL
Doutorado em Saúde Coletiva
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil



Prof. Dr. Gilmaro Moreira Brito
Universidade do Estado da Bahia - Uneb
Doutorado em História
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, Brasil



Prof. Dr. Natanael Reis Bomfim
Universidade do Estado da Bahia - UNEB
Doutorado em Educação
Université du Québec à Montréal – UQ, Canadá

Agradecimentos

Agradeço à Deus pelo dom da vida e da criação musical, aos meus pais Olga Pereira de Sousa e Fortunato Sousa Neto pelo esforço e dedicação pela manutenção da minha educação e pela minha formação como ser humano, aos meus irmãos que dão sentido à família.

Agradeço à minha linda filha Bárbara Victória pelas palavras de incentivo que tanto renovou minhas forças para seguir em frente e à minha esposa Maria Luna pelo apoio e pela paciência nos momentos mais difíceis dessa caminhada.

Agradeço de forma especial ao meu orientador Professor Dr. Alfredo Eurico Rodrigues Matta pelas valiosíssimas seções de orientação e incentivos que me fizeram sempre ir em busca de fazer o melhor. Parte desse trabalho pertence a ele, pois somos parceiros nesse construto.

Ao Professor Dr. Gilmário Brito pelas enriquecedoras aulas ainda quando estava matriculado na disciplina Educação Cultura e Linguagens, momento especial de muito aprendizado. Minha gratidão.

Sou grato aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia pelo auxílio do ponto de vista burocrático e pela sempre boa vontade e profissionalismo na execução das funções da secretaria.

Sou grato à minha amiga e mestrandia Flávia Sousa pelas valiosas sugestões nessa construção e pelo espírito de companheirismo que permeou durante todo o processo e à Professora Dra. Francisca de Paula pelos agradáveis momentos de co-orientação, onde ela sempre nos mostrou o melhor caminho a se seguir para alcançar bons resultados.

Agradeço ao meu amigo, professor, Mestre e doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Educação e Contemporaneidades – PPGEduc, Ivandilson Miranda por me incentivar e apoiar nesse estudo e principalmente por demonstrar o verdadeiro sentido da palavra amizade, esta que se estende desde o período da graduação na Universidade Católica do Salvador, sou muito grato por nossa amizade.

Agradeço à direção da Escola Municipal Santa Júlia na figura da diretora professora Luzinete Sales Lima e da coordenadora professora Rosameire Marques de Santana pelo apoio e pela permissão da aplicação dos instrumentos digitais dessa pesquisa na referida unidade. Agradeço também a todos os alunos do 6º ano A, B, C, D e do 7º ano A, B, C, pela oportunidade de ampliar o espectro dessa pesquisa fazendo parte dessa construção.

Resumo

O presente trabalho traz uma abordagem acerca da formação da musicalidade brasileira partindo dos primeiros movimentos musicais que aconteceram ainda em meados do século XVII, analisando tais movimentos a partir dos três primeiros povos a ocupar o território brasileiro. Assim, iniciamos esse estudo considerando os povos indígenas inicialmente pelo fato de serem estes, os primeiros habitantes do nosso território, antes da chegada dos portugueses e dos africanos, para prosseguir nossa análise sobre os principais aspectos culturais dos portugueses e logo após, dos povos africanos.

Esse estudo caracteriza-se por ser uma pesquisa aplicada, utilizando a base metodológica Design Based Research – DBR e tem como objetivo criar um museu digital denominado Museu Digital do pagode Baiano. Tal projeto será disponibilizado sob forma de uma página web construída sobre a plataforma Wix.com e uma Tv web hospedada sob forma de canal no site youtube.com. Ambos os instrumentos digitais se destinam a discutir o pagode baiano como elemento gerado a partir do imbricamento cultural no Brasil, mais precisamente tendo o samba como principal elemento gerador, assim também como discutir o pagode como uma possibilidade no processo de educação musical de estudantes de escolas públicas. O estudo utilizou como instrumentos de coleta de dados o espaço virtual da página web e do canal no youtube, bem como questionário, diário de bordo, conversas informais, dentre outros instrumentos que se mostraram necessários para a análise dos dados. O projeto teve como lócus de pesquisa a escola Municipal Santa Júlia, localizada no município de Lauro de Freitas-Ba.

Palavras-Chave: Museu Digital, Samba, Pagode, Gêneros Musicais brasileiros, DBR.

Abstract

The present work presents an approach about the formation of Brazilian musicality starting from the first musical movements that happened still in the middle of the seventeenth century, analyzing these movements from the first three peoples occupying the Brazilian territory. Therefore, we began this study considering the indigenous peoples initially because they are the first inhabitants of our territory before the arrival of the Portuguese and Africans, to continue our analysis on the main cultural aspects of the Portuguese and soon after, the African peoples. This study is characterized by being an applied research using the methodological basis called Design Based Research - DBR and aims to create a digital museum called Digital Museum of the Bahian Pagoda. This project will be made available in the form of a web page built on the Wix.com platform and a web TV hosted as a channel on youtube.com. Both digital instruments are intended to discuss the Bahian pagoda as an element generated from the cultural imbrication in Brazil, more precisely having samba as the main generating element, as well as discussing the pagoda as a possibility in the musical education process of public school students. The study used as data collection instruments the virtual space of the web page and the youtube channel, as well as a questionnaire, logbook, informal conversations, among other instruments that were necessary for data analysis. The project had as its research locus the Santa Júlia Municipal School, located in the municipality of Lauro de Freitas-Ba.

Keywords: Digital Museum, Samba, Pagoda, Brazilian Music Genres, DBR.

Lista de figuras encontradas nesse trabalho.

Figura 1 – Passo característico do maxixe

Figura 2 – Sugestão de célula rítmica característica do samba.

Figura 3 – Sugestão de célula rítmica característica da Valsa.

Figura 4 – Surdo executado com acentuação no tempo fraco (tempo 2).

Figura 5 – Paradigma de Estácio

Figura 6 - Padrão polirrítmico do samba.

Figura 7 – Construção típica do continente asiático denominada pagode

Figura 7. Célula rítmica do samba junino.

Figura 8 – Capa do Cd do grupo Saiddy Bamba com a dançarina trans Leo kret

Figura 9 - Arrastão da pipoca do Kannário no carnaval de 2018.

Figura 10 – Espaço da casa de shows Lagoa Mar.

Figura 11 - Célula rítmica do surdo no Pagode baiano.

Figura 12 – Exemplo de Padrão polirrítmico

Figura 13 – Mensagens dos usuários no canal do youtube

Figura 14 – Resposta do pesquisador ao usuário

Figura 15 – Informações referentes à interação dos usuários na primeira parte do primeiro programa da Tv Web.

Figura 16 – Informações referentes à interação dos usuários na segunda parte do programa da Tv Web.

Figura 17 – Informações referentes à interação dos usuários na terceira parte do programa da Tv Web.

Figura 18 – Botão de acesso ao ambiente da “Playlist” do canal do museu.

Figura 19 – Botão que dá acesso ao ambiente que registra os canais inscritos no Museu Digital do pagode.

Figura 20 – Botão que dá acesso ao canal de discussão do canal do museu.

Figura 21 – Informações referentes ao acesso dos usuários e outros detalhes do programa da Tv web.

Figura 22 – Informações referentes aos comentários dos usuários no Museu Digital do Pagode.

Figura 24 – Espaço interativo da página web do museu.

Figura 25 – Aplicativo wix para celular smartphone.

Figura 26 – Página inicial do aplicativo wix para celular smartphone.

Figura 27 – Tela principal do chat interativo do aplicativo wix.

Figura 28 – Resposta de mensagens através do chat

Figura 29 – Mensagem respondida ao usuário através do chat interativo.

Figura 30 – Dados de acesso dos usuários referentes à primeira parte do terceiro ciclo.

Figura 31 - Dados de acesso dos usuários referentes à segunda parte do terceiro ciclo.

Lista de quadros expostos nesse trabalho

Quadro 1. Classificação organológica dos instrumentos indígenas.

Quadro 2. Elementos do acervo do Museu que se refere aos povos indígenas.

Quadro 3. Aspectos culturais que se relacionam com a cultura portuguesa (quadro informativo).

Quadro 4. Elementos que se referem aos aspectos da cultura portuguesa e que farão parte do cerco do Museu Virtual do pagode.

Quadro 5. Elementos culturais bantos e sudaneses.

Quadro 6. Elementos do acervo que se referem aos aspectos culturais de origem africana.

Quadro 7. Elementos que irão compor o cerco do Museu Digital do Pagode que se refere à Modinha.

Quadro 8. Elementos que farão parte do Museu Virtual do Pagode que se relacionam com o lundu.

Quadro 9. Itens do acervo do Museu Digital do Pagode e que se relaciona com o maxixe.

Quadro 10. Sequência de estilos musicais antecessores do samba.

Quadro 11. Elementos que farão parte da construção do acervo do Museu Digital do Pagode e que se refere ao samba de roda do Recôncavo.

Quadro 12. Itens que se referem aos instrumentos utilizados pelo Partido-alto.

Quadro 13. Itens contendo os elementos referentes aos aspectos harmônicos e melódicos do Partido-alto.

Quadro 14. Formas textuais relacionadas com o partido-alto.

Quadro 15. Elementos referentes aos aspectos rítmicos do partido-alto que estão presentes na prática do pagode baiano e que farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode baiano.

Quadro 16. Itens destacados que irão fazer parte do Museu Digital do pagode no que se refere aos aspectos estéticos do partido-alto.

Quadro 17. Quadro geral com os itens do Museu Digital do Pagode que se relaciona com o Partido- alto.

Quadro 18. Quadro com os itens que farão parte do Museu Digital do Pagode Baiano que se refere ao samba de terreiro.

Quadro 19. Quadro com os itens que irão compor o Museu Digital do Pagode e que se referem ao Samba-enredo.

Quadro 20 – Músicas gravadas por Carmen Miranda que tem a temática da Bahia em suas letras.

Quadro 21 – Exemplos musicais de uma concepção engajada nas forma composicional do pagode.

Quadro 22. Itens do acervo do Museu Digital que fazem referências ao pagode baiano.

Quadro 23. Quadro geral reunindo os elementos do contexto que serão utilizados na construção do Museu Virtual do Pagode Baiano.

Quadro 24 – Quadro geral dos princípios educacionais

Quadro 25 – Elementos do menu Polifonia Musical contendo os itens clicáveis para o acesso à informação.

Quadro 26 – Modelagem da página web do Museu Digital – Página inicial

Quadro – 27 - Modelagem do Museu Digital – Menus

Quadro 28 – Modelagem do Canal do Museu Digital

Quadro – 29 – Grade de Programação Tv Web

Quadro 30 - programação do segundo programa da Tv Web

Quadro 31 – Categorias de referências

Quadro 32 - Categorias de Análise – Página Web/Canal do museu no youtube

Quadro 33 – Campo de aplicação /Instrumentos de pesquisa

Quadro 34 - Critérios de análise

Quadro 35 – Resultados da análise – Ciclo 1

Quadro 36 – Resultados da análise – Ciclo 2

Quadro 37 – Resultados da análise – Ciclo 3

Lista de abreviações

MDPB – Museu Digital do Pagode Baiano.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

CMC - Comunicação Global Mediada por Computador.

TDIC'S – Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação.

TCP/IP - *Transmission Control Protocol* - Protocolo de Controle de Transmissão/ *Internet Protocol* - Protocolo de Internet.

HTTP - *HyperText Transfer Protocol* (Protocolo de Transferência de Hipertexto).

DBR – *Design-Based Research* (Pesquisa baseada em Design).

Sumário

1 – INTRODUÇÃO	15
2 – CONSTRUINDO UM CONTEXTO - FABER DE UM MUSEU DIGITAL QUE APRESENTE INTERATIVAMENTE O PAGODE BAIANO	21
2.1 - ELEMENTOS CULTURAIS PRESENTES NA FORMAÇÃO MUSICAL DA CIDADE DE SALVADOR: INDÍGENAS, PORTUGUESES E AFRICANOS.....	24
A. ALGUNS ASPECTOS INDÍGENAS	24
B. O SAMBA, CRIAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS?	27
C. ALGUNS ASPECTOS CULTURAIS DOS PORTUGUESES	32
2.2 - A MÚSICA COMO FATOR DE SOCIALIZAÇÃO NO BRASIL COLONIAL	34
2.3 - A DIÁSPORA AFRICANA E SUA INFLUÊNCIA NA CULTURA BRASILEIRA – ALGUNS ASPECTOS.....	39
A. OS POVOS BANTOS.....	40
B. OS SUDANESES	43
2.4 - O DESENVOLVIMENTO DA ESTÉTICA MUSICAL BRASILEIRA: DA MODINHA AO SAMBA, ELEMENTOS GERADORES DO PAGODE BAIANO	48
A. ALGUNS ASPECTOS HISTÓRICOS	48
2.5 - SEQUÊNCIA DE ESTILOS MÚSICAIS E COMO SE RELACIONAM COM O PAGODE.....	50
B. A MODINHA	50
C. O LUNDU	53
D. O MAXIXE, APROXIMAÇÕES COM O CHORO E O SAMBA	59
2.6 - O SAMBA E OUTRAS HISTÓRIAS	67
A. O SAMBA DO RECÔNCAVO E AS RAÍZES DO PAGODE BAIANO.	68
B. INSTRUMENTOS DO SAMBA DE RODA	72
C. INSTRUMENTOS CORDOFONES	72
D. INSTRUMENTOS MEMBRANOFONES	73
E. INSTRUMENTOS IDIOFONES	75
F. ASPECTOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS	77
G. ASPECTOS RÍTMICOS	79
2.7 - CONTEXTO DO SAMBA NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO RIO DE JANEIRO.....	83
A. PARTIDO ALTO.....	89
B. INSTRUMENTOS CORDOFONES	90
C. INSTRUMENTOS MEMBRANOFONES	91
D. INSTRUMENTOS IDIOFONES	92
E. INSTRUMENTOS AEROFONES	93
F. ASPECTOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS	94
G. ASPECTOS RÍTMICOS	97
H. ASPECTOS ESTÉTICOS	106
I. O SAMBA DE TERREIRO.....	110
J. INSTRUMENTOS	112
K. ASPECTOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS	112
L. ASPECTOS RÍTMICOS	113
M. ASPECTOS ESTÉTICOS	114
N. TEMÁTICA	115
O. O SAMBA ENREDO	117
P. INSTRUMENTOS	121
Q. ASPECTOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS	123
R. ASPECTOS RÍTMICOS	124
S. ASPECTOS ESTÉTICOS	125
T. TEMÁTICA	126
2.8 - O SAMBA DA BAHIA – CONTRIBUIÇÕES PARA O SAMBA CARIOCA	129
2.9 - O PAGODE EMERGE	131
A. SAMBA DURO JUNINO – ANTECEDENTES DIRETOS DO PAGODE BAIANO.....	133
A. ASCENÇÃO DO PAGODE BAIANO	138
B. INSTRUMENTOS	148

C.	ASPECTOS HARMÔNICOS E MELÓDICOS	149
D.	ASPECTOS RÍTMICOS	151
E.	ASPECTOS ESTÉTICOS	153
F.	TEMÁTICA	156
3	MUSEU DIGITAL - TECENDO OS PRINCÍPIOS SÓCIO-CONSTRUTIVISTA.....	172
A.	PRÁXIS.....	172
B.	MEDIAÇÃO, INTERAÇÃO, COGNIÇÃO.....	174
C.	DIALOGISMO, POLIFONIA	177
D.	EDUCAÇÃO CRÍTICA E REFLEXIVA, AUTONOMIA.	179
E.	MÚSICA	182
F.	MUSEU DIGITAL	185
4	MODELAGEM	195
A.	A PÁGINA WEB.	196
B.	CANAL DO YOUTUBE.COM	206
5	METODOLOGIA	224
5.1	A PESQUISA.....	224
5.2	APRESENTANDO AS CATEGORIAS DE PESQUISA	225
5.3	ONDE É O CAMPO DE PESQUISA /QUEM SÃO OS SUJEITOS DA PESQUISA	231
5.4	CRITÉRIOS DE ANÁLISE	237
6	ANÁLISE DOS CICLOS DE APLICAÇÃO.....	241
6.1	ANÁLISE DO 1º CICLO – DESCRIÇÃO GERAL	241
6.2	ACOMPANHAMENTO DO 1º CICLO DE APLICAÇÃO	242
6.3	AVALIAÇÃO E MUDANÇAS – CICLO 1.....	252
6.4	ACOMPANHAMENTO DO 2º CICLO DE APLICAÇÃO	253
6.5	AVALIAÇÃO E MUDANÇAS – CICLO 2.....	259
6.6	ACOMPANHAMENTO DO 3º CICLO DE APLICAÇÃO	260
6.7	AVALIAÇÃO E MUDANÇAS – CICLO 3.....	273
7	ANÁLISE GERAL	274
7.1	CONCLUSÃO.....	275
APÊNDICES		278
1.	QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS DO 6º, 7º ANO DA ESCOLA MUNICIPAL LOTEAMENTO SANTA JÚLIA.	278
2.	FOTOS DE CAPAS DE CD'S DE PAGODE BAIANO.....	285
		287
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		288

1 – Introdução

O estudo que se segue é uma tentativa de traçar um panorama ainda que modesto de alguns aspectos que envolvem as primeiras manifestações culturais no território brasileiro, dando um recorte específico nas narrativas musicais que aqui se formaram a partir do encontro de três grupos que foram responsáveis pela formação do povo brasileiro, os indígenas, os portugueses e os africanos. A tentativa de alinhar os aspectos culturais desses grupos tem como objetivo de construir uma discussão defensável acerca desses eventos. Embora represente uma tarefa complexa e inconclusiva temos a consciência de que não é possível dar conta da totalidade desses elementos formadores em um único estudo.

Buscamos tratar especificamente do pagode baiano, por este gênero musical ser possuidor de características socializadoras que o liga aos primeiros gêneros musicais praticados no Brasil a partir da metade do século XVII a exemplo dos batuques, do lundu, da modinha do maxixe, do samba e seus subgêneros.

Um dos fatores que influenciou na construção desse trabalho é a defesa da ideia de que o ensino da música em escolas de ensino fundamental seja ministrado a partir de um repertório popular ligado ao contexto social do educando, dessa maneira nos perguntamos com base na experiência docente em escolas de ensino fundamental, porque não utilizar desses elementos populares para o ensino da música? Como podemos usar esses aspectos na formação musical dos educandos?

O presente estudo foi pensado a partir da experiência do pesquisador de mais de vinte anos no universo musical baiano e a ligação com os eventos responsáveis pelo crescimento desse segmento cultural no início da década de 1990. Esse período é marcado pela ascensão do rock baiano representado por referências como por exemplo, Raul Seixas e por bandas como Camisa de Vênus, Treblinka, Cravo Negro, Utopia, Zona Abissal, Síncopa, Dr. Cascadura (atualmente Cascadura) Mercy Killing, Shadows, Malefactor, Vivendo do Ócio, dentre outras que construíram a nova cena da música urbana na cidade do Salvador. Paralelo a esse movimento rock, também acontece o

crescimento da axé music que consegue se destacar mais do que o rock no âmbito do mercado baiano devido à uma efetiva ação do mercado fonográfico.

Partimos de pressupostos de que a produção e a escuta musical na contemporaneidade aponta para um sistema complexo que envolve principalmente as transformações tecnológicas, a ação da indústria cultural e das diversas mídias tradicionais como fatores que influenciam diretamente no gosto musical de jovens, resultando dentre outras consequências, na escolha de suas preferências musicais. Importante destacar que o acesso a esses componentes pelos jovens não representa uma realidade global aplicável a todos.

Dessa maneira, pensar o ensino da música nesse contexto assume um caráter de relevância social, visto que cada aluno vive sob suas realidades e singularidades, que implicam diretamente no seu gosto musical. Desse modo, torna-se importante desenvolver o trabalho a partir do local para o global, ou seja, pensar uma educação musical que esteja alinhada inicialmente ao gosto musical dos estudantes a partir do seu contato com a música em suas comunidades para a partir daí ampliar o conhecimento da música para uma perspectiva que envolva os diversos gêneros existentes no Brasil. Nesse ponto os dispositivos móveis ganham importante função na disseminação e construção de outras percepções musicais, na aproximação com um repertório popular, sem necessariamente deixar de lado a influência da música erudita, também presente em nossa cultura.

Para esse trabalho emerge também uma discussão acerca da utilização de aparelhos celulares em sala de aula de forma contextualizada. Assim, temos que nesse aspecto a utilização de aparelho celular em sala de aula tem se tornado tema de debates nas escolas, a causa dessa questão especificamente ocorre em torno do controle do seu uso sem relação com a aula. A fim de não criar tensões com a proibição, é necessário um processo de negociação entre o professor e aluno, evitando dessa forma, a proibição e ao mesmo tempo em que se utiliza dessa condição em favor do processo educacional. Uma das estratégias pode ser a contextualização das aulas com o uso desses aparelhos aliados ao conteúdo, colocando o educando no protagonismo do seu aprendizado.

Esse trabalho está sistematizado em capítulos e os eventos organizados em uma ordem cronológica em algumas seções, mas em dado momento o leitor irá ter a noção de que o trabalho contém idas e vindas que não obedece a uma ordem cronológica, esse aspecto é intencional e busca relacionar aspectos musicais e não temporais com o objetivo de compreender como eles se apresentam na cultura dos três grupos étnicos que foram responsáveis inicialmente pela formação do povo brasileiro a partir de um intenso intercâmbio cultural entre eles e como dessa mistura resultou a musicalidade brasileira.

Dessa maneira, o objetivo principal desse trabalho é compreender como esses movimentos musicais irão contribuir para o surgimento do pagode baiano de forma direta ou indireta, principalmente a partir dos elementos musicais herdados dos povos africanos que consideramos que foram os que mais se mantiveram presentes de forma substancial em nossa musicalidade até os dias atuais, sobretudo na Bahia e no Rio de Janeiro.

Como objetivo específico indagamos como o pagode pode ser utilizado na educação musical de alunos de escolas municipais, uma vez que esses elementos são resultantes de intensas trocas culturais constituídas historicamente em nosso território?

Pretendemos estabelecer uma relação do pagode com elementos musicais presentes na modinha, no lundu, no maxixe, no samba no partido alto, no samba de terreiro, no samba enredo, até reencontrarmos esses elementos no pagode baiano, traçando um percurso dessas manifestações musicais que se prolongaram através do tempo. Estabelecida essa relação, nesse interim, buscaremos investigar como esses elementos já reunidos no pagode, podem contribuir na educação musical de jovens de escolas públicas.

Escolhemos como locus de pesquisa de campo a Escola Municipal Loteamento Santa Júlia no município de Lauro de Freitas – Ba., para a construção em parceria com o coletivo de alunos pertencentes à comunidade de um instrumento pedagógico cujas informações possam estar alocadas na internet, com elementos selecionados durante o

desenvolvimento do contexto que servirá como acervo que irá alimentar a página web do Museu Digital do Pagode Baiano e do canal do museu Digital no youtube. Consideramos a comunidade escolar como parte essencial na pesquisa, assim como os internautas que visitarão as duas aplicações, pois o desenvolvimento de ambas estará direcionado tanto para estudantes das escolas de nível fundamental e médio quanto para qualquer usuário que se interesse pelos conteúdos disponibilizados nas duas plataformas digitais. Para isso nos esforçaremos no sentido de divulgar essa produção em escolas da rede pública através de amostras para a comunidade escolar bem como através de outras mídias sociais, rádio, tv's e editais públicos de incentivo à difusão da cultura popular e afins.

Essa perspectiva permite que o Museu digital e o canal no youtube seja utilizado como poderosas mídias informativas capazes de gerar fluxos de aprendizados, de promover a difusão e valorização de produções musicais populares, de priorizar e dar vez as vozes que emergem do contexto social das periferias.

No capítulo 1 INTRODUÇÃO elaboramos uma introdução na qual descrevemos um panorama geral dos tópicos que estão organizados nas seções que se seguirão, dessa maneira, nesse capítulo, apresentaremos as experiências vividas como profissional da música, alguns aspectos sociais da música na década de 1990 com a ascensão do rock baiano e da produção cultural de Salvador como também a descrição do que espera o leitor ao paginar esse estudo, elencando cada capítulo e seus respectivos conteúdos como forma de orientá-lo previamente.

No Capítulo – 2 CONSTRUINDO UM CONTEXTO, reunimos a partir de um amplo material de pesquisa aspectos da formação da musicalidade brasileira partindo dos primeiros contatos étnicos destacando elementos culturais que foram importantes para o desenvolvimento de nossa musicalidade apresentando os principais eventos culturais que ocorreram aqui no Brasil, temos a consciência de que é uma tarefa difícil visto que o que se tem notícias a partir da escassa documentação e de pesquisas realizadas sobre o assunto é de fato muito extensa e não inspira conclusões ou finalizações de qualquer espécie. Nesse capítulo também reuniremos os itens que serão chamados de acervo do

Museu Digital do Pagode Baiano, esses itens do acervo estarão sistematizados em quadros para serem utilizados na modelagem do Museu Digital. Nesse referido tópico as discussões estarão amparadas nas pesquisas de teóricos que contribuirão com seus escritos para a construção de uma linha de raciocínio defensável. Nessa seção buscaremos compreender aspectos relevantes das primeiras manifestações culturais no Brasil em um período compreendido entre meados do século XVII e o final do século XIX direcionando os estudos sobre os antecessores mais próximos do pagode baiano a partir de uma leitura sobre o samba e alguns dos seus subgêneros.

Acreditamos que esses aspectos da musicalidade brasileira poderá contribuir para a formação do educando pelo fato de que o pagode além de estar de alguma forma relacionado com os primeiros movimentos culturais no Brasil, figura como um estilo musical que efetivamente nasce como uma produção construída nas grandes periferias de Salvador, dessa forma o estilo está presente no meio social de grande parte de alunos de escolas públicas da cidade. Esse fator, evidentemente não exclui alunos de escolas particulares visto que em se tratando de um estilo musical que tem uma relação efetiva com a indústria fonográfica tem um alcance maior, de forma que extrapola o critério da análise social simplesmente.

Importante destacar que não pretendemos estabelecer um diálogo com características evolucionistas da musicalidade brasileira mas sim, tentar compreender como foi possível sua formação a partir do imbricamento de elementos musicais, estéticos e dos aspectos socioeconômicos que determinaram a dinâmica da sociedade à época.

No Capítulo 3 – PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS, reunimos os princípios metodológicos norteadores da pesquisa que está fundamentada numa perspectiva ancorada no socioconstrutivismo. Discutiremos sobre a Práxis ancorada na perspectiva de Gramsci (práxis), em Vygotsky (interação, mediação), em Bakhtin, Pires e Tamanini (Polifonia, dialogismo), Freire (autonomia, Educação crítica e reflexiva), Museu Digital (Informação, comunicação), em Lévy, Scheiner, Vieira, a Música na perspectiva do fazer musical em Gainza e de um ensino da música contextualizado na perspectiva de Swanwick.

No capítulo 4 – MODELAGEM, nesse tópico apresentaremos a modelagem da página web do museu Digital na plataforma wix.com e da Tv web no canal do Museu Digital do pagode. Nessa seção apresentaremos aspectos das novas tecnologias digitais da informação e comunicação – TDIC's e como elas estarão presentes nas duas plataformas propostas nesse trabalho.

No capítulo 5 – METODOLOGIA, apresentaremos as orientações metodológicas como meio para compreender as etapas que nortearão a organização e o planejamento dessa investigação, nesse intento incluem-se as aplicações práticas dos conteúdos e toda produção do contexto presente nesse trabalho. Para isso cumpre destacar que essa pesquisa tem natureza de pesquisa aplicada. Nessa perspectiva, esse tópico também aborda as atividades em parceria com o coletivo, ou seja, internautas, alunos e músicos profissionais ligados ao samba e ao pagode baiano, reafirmando assim, o caráter socioconstrutivista dessa produção.

Nesse aspecto a DBR (Design-Based Research) caracteriza-se por ser uma pesquisa que envolve algumas etapas de aplicação, ou seja, aplicações que se dividem em ciclos, dessa maneira essa abordagem metodológica se apresenta como fator essencial nessa pesquisa pelo fato de ser compatível com a aplicação dos princípios teóricos discutidos no capítulo 3, também por permitir que a partir da aplicação do museu possam emergir soluções práticas de utilização deste como uma poderosa ferramenta educacional, por permitir que haja um engajamento entre os preceitos teóricos educacionais e a comunidade, ou seja, o entrelaçamento da relação comunidade-academia, perspectiva que coaduna-se com o conceito socioconstrutivista inerente à pesquisa. Dessa forma, esse *faber* prioriza sobretudo através dos ciclos de aplicação, que esta participação seja intensificada sempre em busca de melhorias na estrutura do museu em prol de colocar à disposição da comunidade uma ferramenta que auxilie no fazer educacional de forma que a participação dos membros da comunidade seja efetiva tanto do ponto de vista do aprimoramento quanto também da validação da aplicação.

No capítulo 6 – ANÁLISE DOS CICLOS DE APLICAÇÃO, iremos acompanhar o comportamento dos usuários/visitantes em ambas as plataformas com o objetivo de

verificar a ocorrência das categorias de análise que serão determinadas pelas categorias de referência originadas dos princípios discutidos no capítulo 3, dessa maneira, o presente capítulo estará em conformidade com essas categorias e a partir delas poderemos extrair os resultados da aplicação.

O Capítulo 7 - ANÁLISE GERAL E CONCLUSÃO, apresenta o fechamento desse trabalho, fazendo um resumo dos resultados, as expectativas futuras para esse estudo e a aplicação de outros ciclos dando continuidade a essa instigante produção.

2 – CONSTRUINDO UM CONTEXTO - FABER DE UM MUSEU DIGITAL QUE APRESENTE INTERATIVAMENTE O PAGODE BAIANO

O presente capítulo apresenta uma leitura inicial contendo elementos que serão importantes para a construção de um entendimento sobre o pagode baiano, baseado na ação de elaboração de uma interpretação do contexto histórico do desenvolvimento deste gênero musical.

A elaboração de um estudo do contexto, no qual se processa o pagode baiano, parte da necessidade de situar, segundo os critérios desta pesquisa, uma análise que envolva a formação do pagode no conjunto da musicalidade brasileira e baiana especificamente, a partir dos primeiros movimentos musicais que o antecederam. Segundo interpretamos, a história dos batuques, lundus, umbigadas, samba tradicional, samba de roda, samba de fundo de quintal, samba junino (samba duro), pagode romântico e outros gêneros, estilos musicais e danças tem ligação direta com a história do pagode baiano. São tradições musicais ligadas às heranças africanas, aos povos africanos escravizados, cujas temáticas artísticas e seus vínculos sociais, foram trazidos para o Brasil, e acabaram por participar da experimentação e vivência desses povos incluindo aí a experiência da escravidão, assim como também a persistente e abominável prática racista ainda tão presente em nosso país. Estes estilos musicais desde sempre foram a tradução destes povos e seus herdeiros, às suas situações históricas. A evolução e miscigenação desses ritmos, juntamente com as mudanças no processo de urbanização das cidades, propiciaram ao pagode abordado aqui, seu surgimento e progresso. Para

compreender todo esse processo histórico-cultural, necessitamos de um mergulho na história da música brasileira, no que tange à história das populações indígenas, europeia e negras no Brasil e aos sons produzidos e seguidos, popularmente nas duas importantes cidades brasileiras: Rio de Janeiro e em caráter especial, Salvador por se tratar da cidade na qual estamos desenvolvendo a pesquisa.

Importante destacar, nesse caso específico que não pretendemos aqui buscar uma historicização da música brasileira desde o início da sua formação até o período atual, mas sim compreender detalhes históricos importantes que contribuíram para o emergir do pagode a partir de matrizes musicais como a modinha, o maxixe, o lundu, os batuques, o samba de roda, o samba junino, dando um recorte específico na formação do gênero musical do pagode a partir dessas matrizes musicais.

A organização desse contexto de análise servirá para satisfazer a necessidade deste pesquisador em construir um conhecimento inicial sobre as manifestações culturais e artísticas que contribuíram para o emergir deste subgênero do samba.

Na medida em que for amadurecendo esta interpretação defensável sobre o emergir e a prática do pagode, assim como sua relação com a História e Cultura baiana, poderemos proceder o levantamento coletivo na comunidade dos artistas do subgênero, para propor coletivamente coleções de acervos que deverão compor o museu virtual do pagode, que pretendemos que seja validado por um coletivo ao qual ele pertence.

Mas, que coletivo é esse? O coletivo será construído na medida do relacionamento desta investigação com os campos de ação dos pagodeiros, em procedimento que será melhor definido em capítulo específico. Além dos pagodeiros, a pesquisa pretende realizar um diálogo com escolas públicas, assim trabalharemos na perspectiva de entregar um acervo digital contendo elementos que possam subsidiar o conhecimento acerca do gênero à alunos das referidas unidades. As escolas e suas comunidades participantes, também serão entendidas em capítulos posteriores. Significa dizer que o contexto e interpretação sobre o pagode que vamos construir, serão a base de mediação para que

a comunidade se expresse, negue, confirme, acrescente para que deste diálogo possa emergir uma versão compartilhada deste contexto inicial.

Desta construção com a comunidade, esperamos ser possível ampliar a discussão para dimensões maiores, podendo se possível, extrapolar os limites das escolas e até da cidade de Salvador, na medida das interações concretas que forem surgindo.

Sendo assim, o objetivo desse contexto apresentado a seguir, é principalmente amadurecer um entendimento que será atendido tanto do ponto de vista acadêmico/científico, advindo de dados históricos e pesquisas, quanto do ponto de vista dos sujeitos engajados, cujo coletivo ainda está em construção neste início, na vivência sobre esta produção artística do subgênero.

Assim, entendemos que a colaboração conjunta com sujeitos participantes da comunidade envolvida no processo de construção do Museu Digital do Pagode Baiano é de grande importância, pois ela tem um papel fundamental na validação desse processo investigativo que pretende atender às demandas de conhecimento e construção científica que possam corresponder ao conjunto dos implicados. Sendo assim apresentamos a seguir o contexto nesta dimensão aqui explicada.

Nos tópicos a seguir veremos os elementos culturais que estavam presentes na formação cultural da cidade de Salvador, onde reuniremos as principais características que se relacionam com os povos indígenas, portugueses e africanos e seus respectivos traços culturais. A partir daqui iremos selecionar os elementos desse contexto que irão fazer parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

2.1 - ELEMENTOS CULTURAIS PRESENTES NA FORMAÇÃO MUSICAL DA CIDADE DE SALVADOR: INDÍGENAS, PORTUGUESES E AFRICANOS

a. Alguns aspectos indígenas

Na Bahia existia a presença de três grupos étnicos antes do predomínio dos Tupinambá: Macro-jê, Tupi e Pataxó, esses grupos pertenciam ao tronco linguístico Tupi, do grupo local Tupiniquim denominados Tupinambá estes grupos ocupavam uma faixa litorânea que vai de Porto Seguro a Salvador. (GOMES, 2017, p. 29).

Os grupos indígenas que habitavam a costa brasileira foram importantes na formação cultural brasileira, o fator genético, os hábitos alimentares e a linguagem propiciaram o emergir de uma cultura brasileira plural. Embora o campo linguístico tenha sofrido interferências jesuítica denominando como Tupi todas as formas de falar indígenas e mesmo com a forte imposição da cultura ibérica, a presença ancestral indígena sobreviveu e forneceu elementos primordiais para a miscigenação da cidade de Salvador. Dentre os vários fatores culturais destacamos nessa seção a música indígena como um dos principais elementos nesse processo.

A música indígena se insere nesse contexto, principalmente como uma prática religiosa, utilizada em rituais de cura, de ligação com os ancestrais e de socialização. Cada sociedade indígena possuía sua forma para categorizar os instrumentos musicais utilizados em suas manifestações, organizaremos nesse estudo os instrumentos de acordo com a sua classificação organológica como o grupo dos instrumentos cordofones, instrumentos idiofones, instrumentos membranofones e instrumentos aerofones.¹ Vale lembrar que a classificação organológica desses instrumentos não parte da cultura indígena e sim da cultura musical ocidental. Entre os instrumentos idiofones temos o *Torokaná*, utilizado para comunicação a longas distâncias, o *Catacá*,

¹ **Cordofones:** Instrumentos em que o som é produzido a partir de cordas tensionadas ao longo do seu corpo.

Idiofones: Instrumentos em que o som é produzido pela vibração de corpos sólidos (placas, varas, barras) sem precisarem estar submetidos a tensão;

Membranofones: Instrumentos em que o som é produzido por uma membrana tensionada em uma das extremidades.

Aerofones: Instrumentos em que o som é produzido pela vibração do ar através do corpo do instrumento.

instrumento de fricção feito em madeira, semelhante ao reco-reco, a *Taquara*, *Tacapú*, *Karutana*, *Waranga*, são bastões de ritmo que consistem em um pedaço de madeira oca contendo sementes dentro e vedado nas suas extremidades, esses instrumentos são utilizados para marcar o ritmo e em alguns grupos são considerados sagrados e de uso preferencial destinado às mulheres, o *maracá*, *auaiús*, *guararás*, *urucá*, *butori*, são instrumentos percussivos feitos de cabaças e sementes em seu interior e que produzem o som ao serem agitados. Em muitos casos são tocados presos ao corpo, dando o ritmo aos passos da dança, ou presos à pequenos bastões de madeira, sua utilização é muito comum em rituais de cura e feitiçaria.

Os instrumentos membranofones são instrumentos feitos de madeira escavada (oca) com pele esticada em uma das extremidades, são conhecidos como tambor, dentre eles destaca-se o *Katukinaru* ou tambor d'água, esse instrumento é disposto na horizontal, onde o músico indígena toca sentado nele e executam as células rítmicas para dar o andamento do movimento do grupo. Na maioria das sociedades indígenas a formação desses grupos nas atividades são semelhantes, organizam-se enfileirados, de forma circular, enfileirados em pequenas formas sinuosas ou um à frente do outro ligados pelas mãos nos ombros do que está à sua frente.

Na família dos instrumentos aerofones (instrumentos que produzem o som através do deslocamento de ar em seu corpo), estão os *Onfuá*, *Inúbia*, *Janubia*, *Membi-tarará*, *Ireru*, são instrumentos ocos construídos em madeira, ossos de animais e barro e possuem embocadura na extremidade, mas existem outros em que a embocadura localiza-se na lateral, provavelmente uma influência do contato com os povos europeus ou com os povos africanos, a *trombeta de jurupari* composta de um conjunto de até oito trombetas que são tocadas em grupo, *buzinas de conchas*, utilizadas para sinalizar e também como trombeta de guerra, *Pam'y*, *Ika*, *Panna*, *Berago* são trombetas com caixa de ressonância que podem ser feitos de uma cabaça ou um crânio, *Paari*, *Toré*, *Ufuá* são trombetas de lingüeta percussiva feita de uma tira de bambu, o *Toré*, feito de casca de madeira e pele de jacaré, também incluem-se nesse grupo dos aerofones, a flauta, que pode ser de embocadura na extremidade ou na lateral, são feitas de madeira, casca de coco ou conchas. No quadro 1 de caráter informativo contendo os principais

instrumentos indígenas de acordo com a classificação organológica para um melhor entendimento do desenvolvimento da musicalidade brasileira a partir da contribuição indígena.

Quadro 1. Classificação organológica dos instrumentos indígenas.

INSTRUMENTOS INDÍGENAS – CLASSIFICAÇÃO ORGANOLÓGICA		
CLASSIFICAÇÃO	NOME DO INSTRUMENTO	CARACTERÍSTICAS
Cordofones	-----	Instrumentos que possuem cordas esticadas em seu corpo e produzem o som ao ter suas cordas tangidas.
Idiofones	<i>Torokaná, Catacá, Taquara, Tacapú, Karutana, Waranga, o maracá, auaiús, guararás, urucá, butori.</i>	Instrumentos que produzem o som ao agitar, raspar ou mudando sua orientação como por exemplo, o pau-de-chuva.
Membranofones	<i>Katukinaru ou tambor d'água.</i>	Instrumentos constituídos de uma membrana de couro esticada em um tronco oco em uma das extremidades. Produz o som ao ser percutido com uma baqueta de madeira.
Aerofones	<i>Onfuá, Inúbia, Janubia, Membitarará, Ileru, trombeta de</i>	Instrumentos construídos em madeira oca, com orifícios em seu corpo e que produzem o som

	<i>jurupari, buzinas de conchas, Pam'y, Ika, Panna, Berago, Paari, Toré, Ufuá, Toré, flauta</i>	através do deslocamento do ar (soprado pelo músico) através do corpo do instrumento.
--	---	--

Fonte: Desenvolvido pelo autor (2018).

A música indígena é basicamente rítmica possuindo variações e síncope em alguns momentos como encontramos nas células rítmicas do samba e do pagode, por exemplo. Mas, qual a ligação existente entre a musicalidade indígena e o samba? Quais elementos do samba podem ser atribuídos ao universo musical dos povos indígenas? Somos adeptos da suposição de que alguns aspectos rítmicos, forma musical do canto (solo) e contracanto ou canto de resposta, podem ter sido adotadas pelo samba em geral, e pelo pagode especificamente em alguns aspectos. Implica em dizer que esta estrutura de canto e o aspecto rítmico sincopado são os primeiros elementos que consideramos contexto do samba e do pagode, e será utilizado como acervo do Museu Digital do Pagode que propomos. Outra adoção foi a de alguns instrumentos musicais oriundos dessa cultura que foram incorporados à cultura do samba e do pagode, como é o caso de alguns instrumentos de percussão como o *maracá* e o *catacá* (reco-reco), dessa forma, tendo ligação com o pagode, esses instrumentos também irão compor o Museu Digital do Pagode Baiano. Outro detalhe é que os indígenas aderiram à essas manifestações culturais, entrando na roda de samba, misturando-se aos bantos, aos povos europeus, prolongando essa relação aos seus descendentes. Essa ligação dos povos indígenas com o samba pode estar além desses pressupostos como veremos a seguir no próximo tópico.

b. O samba, criação dos povos indígenas?

Nessa breve seção faremos uma discussão acerca da etimologia da palavra samba e como o título já presume, uma provocação sobre alguns aspectos que envolvem as aproximações de algumas sociedades indígenas com o samba.

Importante destacar que essa seção, assim como todo esse trabalho, não pretende construir um conceito definitivo e fechado sobre quaisquer aspectos relacionados às

primeiras manifestações culturais do Brasil, visto que a evolução desses aspectos culturais representa um todo complexo, originado de uma vasta teia de relações que permeiam essa construção, sobretudo devido ao entrecruzamento de elementos culturais indígenas, ibéricos e africanos. Dessa maneira nossos esforços, aqui nesse estudo serão de fazer com que o leitor compreenda como se deu esse imbricamento cultural e como essas práticas guardam uma relação com o surgimento do pagode baiano a partir de matrizes musicais geradas por esses fatores étnicos.

Em Palestra proferida em 15 de setembro de 2007 no Seminário Os Sambas Brasileiros: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda, realizado no Teatro Dona Canô em Santo Amaro da Purificação, Bahia o jornalista Fábio Gomes, após contato com o pesquisador pernambucano Bernardo Alves, afirma ser o samba, de origem indígena. Ele reúne em seu artigo uma análise sobre a origem da palavra samba e a compara com significados entre as etnias banto e sudanesas de onde alguns pesquisadores costumam atribuir sua origem. Em seu livro *A Pré-história do Samba*, Bernardo Alves afirma que o samba é uma criação dos indígenas do Nordeste brasileiro, mesmo antes da chegada dos europeus e dos africanos, recebendo a influência desses povos após o processo de invasão europeia e o tráfico negreiro.

De acordo com Fábio Gomes, amparado nos escritos de Batista Siqueira em seu livro *Origem do Termo Samba* publicado em 1978, ele menciona que sociedades indígenas já utilizavam o pandeiro e a viola, numa referência à influência portuguesa, assim como o tamborim. O jornalista cita em seu artigo que Batista Siqueira encontra em livro publicado em 1699 menção ao termo samba e também traz essa relação dos indígenas com a viola destacando a influência ibérica. Assim Fábio Gomes descreve que:

É o livro *Origem do Termo Samba*, publicado em 1978 por Batista Siqueira, que vai estabelecer a ligação da palavra com outra família indígena brasileira. Siqueira encontrou na *Arte de Gramática da Língua Brasília da Nação Kiriri*, de autoria do jesuíta italiano Luiz Vincencio Mamiani, publicado em Lisboa em 1699, “samba” como sinônimo de “cágado”. Chamava-se “sambahó” a festa onde os Kiriri comiam o cágado e bebiam vinho de quixaba, enquanto cantavam e dançavam músicas sobre a natureza e relatavam valentias ao som de viola, pandeiro, flauta, tamborim e maracá. [...] A presença de viola e pandeiro neste período quase sempre indica que o grupo indígena tinha contato com os jesuítas, diferentemente da referência a flautas e maracás

(utilizadas desde muito tempo antes pelos índios); já o tamborim é marca de influência portuguesa².

Gabriel Soares de Sousa cita em seu *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* uma sociedade indígena que não tivera contato com os colonizadores mas que já conheciam o tamborim, essa probabilidade não parece ser uma questão remota, visto que os indígenas construíam instrumentos membranofones. Os escasso registros a esse respeito não nos permite dizer as características físicas desse instrumento na versão indígena, mas na transcrição de Gabriel Soares ele explica essa relação nos dando uma pista acerca dessa condição, comparando o tamborim utilizado por esta sociedade indígena com o tamborim utilizado pelos portugueses quando da sua chegada ao território brasileiro. Assim ele enfatiza:

[...] Os tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente numa roda, na qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo por onde pegam [...]³

Dessa forma, entendemos que havendo essa aproximação entre ambas as versões concluímos que o tamborim está inserido no conjunto dos instrumentos indígenas que foi incorporado ao samba e ao pagode, estando presente até hoje dentro desse universo musical, assim este instrumento vai compor o acervo do Museu Digital do Pagode.

A forma de improviso no canto (melismas)⁴ e voltas (ritornelo⁵, repetição) são características que estão presentes no samba-chula, no samba-de-roda do Recôncavo e

² Palestra proferida em 15 de setembro de 2007 no Seminário Os Sambas Brasileiros: Diversidade, Apropriações e Salvaguarda, realizado no Teatro Dona Cano em Santo Amaro, Bahia – Disponível em: http://www.cultura.gov.br/documents/10883/663683/O+Samba+Indigena_1190222639/5e823ae4-7a0a-44e5-8c6b-4d1bf18055f1

³ *Idem*.

⁴ O conceito de melismas está associado à ornaento, ou seja, uma espécie de “enfeite” aplicado em forma de prolongamento à palavra cantada, acompanhada de vibratos e apogiaturas, variando de acordo com a necessidade do músico. Os melismas têm sua origem nos cantos gregorianos. Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

⁵ Marcação em um determinado trecho musical que significa que aquele trecho deverá ser repetido, essa característica é atribuída à concepção da notação musical ocidental e é representada pelos sinais: |: que indica a partir de onde deve iniciar a repetição e :| que indica onde deve finalizar o trecho repetido. Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

no pagode baiano, portanto como forma musical, o improviso e a repetição tem relação com o samba, com o samba-de-roda e com o pagode por isso vai pro Museu Digital do Pagode Baiano.

O autor ainda faz referências às interferências linguísticas dos europeus em relação a língua Tupi e cita um exemplo de versos de uma música cantada em português e Tupi no seguinte trecho citado pelo Dr. Couto de Magalhães:

Te mandei um passarinho, / Patuá miri pupé; / Pintadinho de amarelo, /
Yporanga ne iaué. // Vamos dar a despedida, / Mandu sarará, / Como deu o
passarinho, / Mandu sarará. // Bateu asa, foi-se embora / Mandu sarará, /
Deixou a pena no ninho, / Mandu sarará.⁶

Essa forma de poesia (em quadras), a temática ligada à natureza e temas pastorís são características presentes na poesia dos povos indígenas do Nordeste, a relação canto solo com o contra-canto ou canto de resposta, presentes nas últimas estrofes estão presentes no samba partido-alto, no coco e no samba-de-roda do Recôncavo baiano, e presentes também no pagode baiano até os dias de hoje. Esta estrutura de versos, também parece ter sido adotada pelo samba. Dessa maneira consideraremos esses itens como acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

Etimologicamente, a palavra samba assume diversos significados, em Tupi significa ostra ou mexilhão, além desses, significa ainda, corda ou cordão, em algumas regiões da África o termo *samba* significa oração, reza. Nos idiomas conguês e iunhaneca a palavra significa reza, oração, em Moçambique significa lavar o corpo. Segundo o pesquisador Nei Lopes, em quioco, samba é um verbo que significa brincar, cabriolar, divertir-se, no candomblé das nações angola e congo o termo dá nome a uma Inquice, Samba Nkisi, no candomblé Ketu, essa divindade é conhecida como a orixá Oxum⁷. As informações acerca da etimologia da palavra samba são inúmeras e seu significado possui grandes

⁶ Trecho referido no documento citado. Disponível em:
http://www.cultura.gov.br/documents/10883/663683/O+Samba+Indigena_1190222639/5e823ae4-7a0a-44e5-8c6b-4d1bf18055f1

⁷ Kisimbi, Samba: - A grande mãe, inquice de lagos e rios. Sincretizada com a orixá Oxum.
Fonte: <http://pt.fantasia.wikia.com/wiki/Inquices> - Acesso em 12/11/2018.

variações a depender da região, da religião, da sociedade a qual ela esteja sendo utilizada, ao mesmo tempo que existem divergências entre os pesquisadores que discutem sobre a temática, há também pouca documentação que nos dê a condição de afirmar com segurança qual a origem do termo. No caso específico do Brasil essa condição torna-se ainda mais difícil dado o intenso processo de mestiçagem cultural. Por essa razão e porque elas se misturam intensamente, muito pouca coisa poderá ser atribuída com segurança a qualquer uma das três fontes principais da nossa nacionalidade: portuguesa, ameríndia, negra (ALVARENGA, 1960, p. 18).

Importante destacar que independente de aspectos relacionados à origem do termo, às divergências quanto à criação, adoção, modificação e influências histórico-culturais do samba, foram os povos africanos e seus descendentes que contribuíram para que essa expressão cultural se mantivesse viva, resistindo a um intenso processo de perseguição, discriminação e criminalização das práticas culturais exercidas por negros escravizados e mestiços. O samba resistiu e resiste até os dias atuais como uma importante manifestação cultural afro-brasileira, como elemento de socialização e também de preservação da identidade religiosa de matriz africana no Brasil. No quadro 2 reunimos os elementos que formarão o acervo do Museu Digital do Pagode Baiano com os itens que relacionam-se com os povos indígenas.

Quadro 2. Elementos do acervo do Museu que se refere aos povos indígenas.

MUSEU VIRTUAL DO PAGODE BAIANO - INDÍGENAS		
ITENS DE ACERVO	DESCRIÇÃO	OBSERVAÇÕES
Instrumentos	<i>Maracá, catacá</i> (reco-reco), tamborim	-----
Forma Musical	Quadras, improviso (melismas) e Repetição (ritornello), canto solo, contracanto	-----
Temática	-----	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Um ponto importante do qual também parte nosso entendimento perante esse trabalho, é o fato de que esses elementos herdados da cultura indígena sobrevivem até os dias atuais no samba e no pagode e são facilmente perceptíveis nos instrumentos de origem indígena que foram incorporados ao samba, ao samba-chula, ao samba-de-roda e ao pagode especificamente. Outro ponto importante é o fato de que reconhecemos que o samba tem raízes fortemente fincadas no Nordeste brasileiro, mais precisamente em Salvador e no Recôncavo baiano. No próximo tópico veremos alguns aspectos culturais referentes aos povos portugueses e os componentes históricos que marcaram sua chegada ao território brasileiro.

c. Alguns aspectos culturais dos portugueses

Com o crescimento populacional que vinha se acentuando desde o início do século XVIII e a formação de centros urbanos como Salvador, Recife, Ouro Preto, Rio de Janeiro, crescia também a necessidade de se criar formas para entreter a classe média que emergia nesse período. Os saraus representavam uma das principais formas de entretenimento da classe dominante, esse tipo de evento proporcionou a difusão de um repertório baseado nas músicas executadas nos grandes salões europeus, passando a fazer parte do cotidiano da classe burguesa.

Do ponto de vista da cultura ibérica, temos que no período colonial uma forma de entretenimento era mantida por membros da classe média, proprietários de grandes latifúndios, eram as orquestras formadas por negros escravizados que eram treinados para executar diversos instrumentos ocidentais como o violino, a viola, o violoncelo, charamelas e instrumentos de teclado como o piano e o clavicórdio em eventos que aconteciam à portas fechadas, reservados somente para convidados. Dessa prática musical trazida pelos portugueses inclui-se a canção, o fado, a música vocal, os madrigais, o repente, a música de câmara, as brincadeiras infantís, as danças das festas de reis ou reisados, o bumba meu boi, e a moda. Desses elementos destacamos: a música vocal, as festas de reis ou reisados como elementos que irão compor o Museu Digital porque entendemos que eles estão presentes no samba e no pagode até os dias

atuais, a música vocal por ser uma modalidade de canto solo, formação da maioria dos grupos de samba e pagode, as festas de reis ou reisados pela sua relação com os batuques reservados para a parte profana da festa⁸ e celebrados por algumas comunidades com o samba ou samba-de-roda, tocados com pandeiros, tamborins, e tambores.

A herança ibérica na música brasileira utiliza-se da harmonia tonal⁹ presente na música ocidental, composta de elementos polifônicos, no aspecto rítmico estão presentes elementos sincopados, ritmos compostos e muitas variações entre sons e pausas (silêncios) e não sincopados ou seja, ritmos mais uniformes sem muitas variações. Na temática destacamos principalmente temas amorosos, ciúme, temas urbanos, vida cotidiana, tristezas, saudades da terra natal. Esses temas são encontrados na maioria dos gêneros musicais trazidos pelos portugueses como o fado e a moda, elementos que contribuíram pra o surgimento do samba e do pagode, além disso, estão presentes como temática no samba e no pagode nos dias de hoje, dessa forma concluímos que eles farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode.

Os instrumentos que vieram com os portugueses representaram um importante componente na configuração da musicalidade brasileira, a popularização de alguns desses instrumentos facilitou o processo de difusão da música de origem ibérica no Brasil, além de terem sido facilmente adaptados ao lundu, ao maxixe, ao samba e mais tarde ao pagode. Desses instrumentos destacamos o cavaquinho, o pandeiro, a flauta, o violão, a viola (de dez cordas), o tamborim, e o reco-reco. Consideramos que esses instrumentos além de terem uma relação muito próxima com o samba e o pagode e por estarem presentes nesses gêneros musicais atualmente, também farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

⁸ BRANTES, Eloísa. A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu (Chapada Diamantina - Bahia). IN: Revista Religião e Sociologia, 2007, vol. 27, nº 1, p.24-47.

⁹ Sistema musical baseado na utilização dos tons, ou seja, no campo da teoria musical, baseado em estruturas funcionais determinadas, o resultado sonoro pode conter tensões geradas pelas notas cromáticas existentes no sistema tonal.

2.2 - A MÚSICA COMO FATOR DE SOCIALIZAÇÃO NO BRASIL COLONIAL

A música no período colonial brasileiro estava ligada às atividades do Estado ou da igreja, ou seja, tinha um caráter oficial ou religioso. Ambos, exerciam em suas respectivas práticas, formas de controle social, estabelecendo um calendário civil e religioso onde a música era utilizada de acordo com as demandas desses dois setores, muito embora esse controle não tenha surtido o efeito esperado, pois na colônia, negros, indígenas e mestiços faziam música em suas reuniões, tocando e cantando com seus instrumentos e executando seus repertórios, longe do controle das instituições oficiais. Tinhorão (2000), destaca que nos escritos do inglês Thomas Lindley, *Narrativas de uma viagem ao Brasil*, as principais formas de lazer dos moradores da cidade de Salvador no século XVI eram as festas dos vários santos, os votos oriundos das freiras, as festas relacionadas com a Semana Santa, celebrada com grande cerimônia, concertos e procissões. (TINHORÃO, 2000, p.9). Para acompanhamentos utilizavam-se de instrumentos de origem ibérica como gaitas de fole, pandeiros, tambores, pífanos e outros instrumentos de sopro (de palheta ou bocal) como a chirimia ibérica, e os instrumentos de bocais como a sacabuxa, corneta e a trompa. Além disso, nessas festividades contavam com a presença de cantores repentistas, uma tradição da Idade Média que remonta às práticas dos menestrelis.

Sendo o território brasileiro ainda pouco povoado, os engenhos, a casa grande, as senzalas e as ruas eram os principais espaços de socialização. Nos engenhos essa socialização ocorria através e durante o trabalho e a produção, na casa grande era o espaço de educação religiosa e social da família. Nas senzalas e nas ruas a socialização ocorria em momentos de descanso do trabalho, nas festividades clericais ou promovidas pelo Estado.

É nesse contexto que a música era utilizada como instrumento de socialização, como um componente motivador para o trabalho ou como forma de entretenimento nos períodos de pausa, muitas vezes patrocinados pelos senhores de engenho como forma de evitar insurgências entre os cativos, nos momentos de distração do grupo familiar dos senhores da casa grande e como forma de demonstrar superioridade aos olhares

externos, além de fazer parte da educação musical dos filhos dos senhores e de outros membros da família. (BUDASZ, 2006, p. 17).

Diversas práticas musicais tinham a participação efetiva dos negros e indígenas que eram instruídos pelos mestres de capela, enviados de Portugal para exercerem a função de instrutores de música, ensinando instrumento e canto, além de organizar as atividades musicais da igreja. A instrução musical era aplicada a esses grupos pelo fato dos senhores de engenho planejarem outra vida para os seus filhos, como estudar em Portugal e desempenhar outras funções que não fosse a música, dessa forma essa atividade constituiu-se como uma prática profissional mestiça, entre mestres de capela, negros e indígenas, exercida na maioria das vezes por representantes das classes menos favorecidas. Em relação a isso, decorre que por ser uma atividade profissional colocada em segundo plano para os filhos dos membros das classes dominantes à época, é que podemos dizer que a formação da musicalidade brasileira tem o ethos popular e essa condição passa a predominar tanto nas zonas rurais como nos centros urbanos, (embora fosse comum ter músicos virtuosos entre membros da burguesia), isso explica em parte, a ascensão de gêneros musicais como o lundu, o maxixe, o samba e o pagode entre os séculos XVIII ao XX como estilos musicais que ganharam projeção a partir das camadas menos favorecidas da sociedade brasileira.

Os colonos utilizavam-se da música no momento do trabalho, como vimos anteriormente, em suas rotinas laborais, cantavam acalantos e cantigas em português e em língua Tupi. Outra forma de prática musical de origem portuguesa na colônia eram as bandas militares, algumas mantidas pelos senhores de engenho e grandes latifundiários. As bandas militares eram utilizadas também como forma de demonstrar poder e impressionar visitantes. O repertório popular trazido pelos portugueses era pouco diversificado no século XVII, grande parte das poesias escritas aqui no Brasil e em Portugal ainda eram feitas no idioma espanhol, como os vilâncios e tonos de Gaspar Fernandes e Antônio Marques Lesbio, as modinhas, os lundus e as canções românticas. Nos teatros aconteciam os espetáculos das óperas, os dramas, a música sacra, as comédias musicadas, árias, coros, e entremezes. No final do século XVIII os teatros entram em crise com o corte de financiamentos públicos ocasionados principalmente

pela escassez do ouro nos principais pólos de exploração, transformado-se em clubes ou em locais mais seletivos como as academias literárias onde só poderiam ter acesso a esses locais quem podia pagar, negros, mulatos e mestiços só tinham acesso como instrumentistas. Em algumas exceções, artistas como a cantora mulata Joaquina Maria da Conceição Lapinha conseguia ter ascensão profissional a ponto de fazer sucesso inclusive nos principais teatros portugueses. As academias e clubes literários revelaram uma safra de músicos instrumentistas e cantores que contribuíram com sua música para a formação musical brasileira. De acordo com Budasz (2006):

Além do espaço doméstico, havia a academia, um misto de clube literário e sociedade secreta que se difundiria pelos principais centros urbanos do Brasil a partir da segunda metade do século XVIII. É no contexto das academias, ligadas à estética árcade, que surgem nomes como os de Tomás Antônio Gonzaga (cujas poesias foram depois musicadas na série de modinhas do ciclo de Marília de Dirceu) e Domingos Caldas Barbosa (cristalizador da modinha brasileira), e de obras como a cantata Herói, egrégio, douto, peregrino, mais conhecida como Recitativo e Ária para José Mascarenhas, composta em Salvador em 1759. (BUDASZ, 2006, p. 21).

Existem poucos registros da música de câmara feita durante esse período, os escassos registros foram encontrados em documentos ao fim da Inconfidência Mineira, provavelmente essa prática camerística era muito comum nesses clubes seletivos, longe da apreciação popular até então, sendo sua prática difundida apenas para algumas famílias de poderosos da época. No quadro 3 apresentamos em caráter informativo alguns itens relativos às contribuições da música trazida pelos portugueses, assim como os principais instrumentos utilizados nas festividades onde a música era elemento fundamental e logo em seguida, apresentamos o quadro 4 contendo os elementos que farão parte do acervo do Museu Virtual do Pagode Baiano.

Quadro 3. Aspectos culturais que se relacionam com a cultura portuguesa (quadro informativo).

ASPECTOS CULTURAIS TRAZIDOS PELOS PORTUGUESES	
Principais eventos.	• Festas dos vários santos; • Votos oriundos das freiras; • Festas relacionadas com a semana santa;

	• Concertos; • Procissões.
Instrumentos utilizados nas festividades	• Gaitas de fole; • Tambores; • Pífanos; • Chirimia ibérica; • Sacabuxa; • Corneta;
Repertório musical	• Modinhas; • Lundus; • Canções românticas; • Repentes • Óperas; • Dramas; • Música sacra; • Comédias musicadas
Aspectos da música ibérica	• Harmônicos e Melódicos. • Rítmicos • Harmonia tonal
Espaços de socialização	• Engenhos; • Casa Grande; • Senzalas; • Ruas.

Fonte: Desenvolvida pelo autor (2018)

Quadro 4. Elementos que se referem aos aspectos da cultura portuguesa e que farão parte do cerne do Museu Digital do pagode.

Museu Digital do Pagode - Acervo de origem portuguesa		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Cavaquinho, pandeiro, flauta, violão, viola (Caipira), tamborim, reco-reco;	-----
Aspectos Harmônicos/Melódicos	Harmonia tonal, polifonia; música vocal solo.	-----
Aspectos Rítmicos	Elementos sincopados e não sincopados.	-----
Aspectos Estéticos	Festa de reis, Reisados, escolas de samba.	-----
Temática	Temas amorosos, ciúme, temas urbanos, vida cotidiana, tristezas, saudades da terra natal.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O legado cultural ibérico trazido para o Brasil representou uma base importante para a prática musical da colônia, embora sob forte imposição da igreja e do Estado, a participação popular se fez presente, nas comemorações eclesásticas ou oficiais do calendário da coroa portuguesa. A música se configura nesse contexto como vimos, como fator de sociabilidade, embora houvesse restrições de espaços e acesso a essa arte, tendo como prerrogativa a capacidade econômica do indivíduo, ou por proibições impostas pela administração da colônia às manifestações populares. Importante destacar que a atividade profissional musical se concentrou como atividade de grupos pertencentes às classes menos favorecidas e isso contribuiu para que a música se mantivesse acessível também às camadas mais populares, seja no engenho, na lavoura,

na casa grande ou no teatro, lá estaria uma forma de música construída pelas mãos dos negros, mestiços e indígenas.

A inserção de instrumentos musicais de origem ibérica foi um dos fatores que determinou a ampliação timbrística da musicalidade brasileira. Desse contato surge uma nova tendência musical genuinamente brasileira que difundiu-se e popularizou-se principalmente nas camadas menos favorecidas da sociedade brasileira, isso irá repercutir na música do século XIX e XX a partir da prática do lundu, do samba e do pagode, por exemplo, influenciando nas formas composicionais, no ritmo, na temática, no uso de instrumentos musicais que estão presentes no universo da música brasileira até os dias atuais, preservando o legado musical ibérico que em contato com a cultura africana e ameríndia formou a nossa música brasileira. No próximo tópico veremos alguns elementos da cultura africana que foram transladados para o Brasil durante o processo de escravidão e como esses elementos contribuíram para a formação da cultura brasileira.

2.3 - A DIÁSPORA AFRICANA E SUA INFLUÊNCIA NA CULTURA BRASILEIRA – ALGUNS ASPECTOS

Durante aproximadamente três séculos foram introduzidos no Brasil através do tráfico de escravizados, inúmeros membros de diferentes sociedades africanas principalmente pela coroa portuguesa e pelos holandeses, esses povos foram trazidos para executar tarefas em lavouras, grandes fazendas e também na mineração. A chegada dos africanos ao litoral brasileiro não representou apenas uma solução para a escassez de mão-de-obra, resultou em um importante intercâmbio cultural que mais tarde contribuiria para o emergir de uma cultura brasileira fundada principalmente nos componentes africanos. Foi a partir desses grupos que resultou o legado cultural da África no Brasil, especialmente na Bahia, desse legado cultural destacamos a música por ser o objeto de interesse dessa pesquisa.

De acordo com Vianna (1946), o tráfico negreiro na Bahia se processou em quatro ciclos distintos: O ciclo da Guiné, século XVI, o ciclo de Angola, século XVII, o Ciclo da Costa da Mina, Século XVIII, última Fase, A ilegalidade, século XIX. (VIANNA, 1946, p. 30).

Dentre os povos trazidos do Continente africano incluem-se os Sudaneses que ocupavam uma faixa abaixo do deserto do Saara (Senegal, Guiné, Gana, Nigéria, Benim) e os Bantos, vindos do espaço que compreende a região que se inicia ao sul do Gabão e termina ao sul de Angola. Outros grupos vieram de Moçambique e outras áreas da África do Sul. (MUKUNA, 1978, p. 97).

Com esses povos também foram transladados elementos de suas respectivas culturas, e é a partir delas que iremos relacionar elementos da musicalidade africana e seu legado para a construção de uma cultura híbrida e como dessa relação, surge o pagode baiano.

Em linhas gerais podemos definir o desenvolvimento da musicalidade afro-brasileira a partir desses dois grupos, os bantos e os sudaneses, pelo fato de serem estes, os grupos que vieram em maior número para o Brasil, ocupando as principais regiões de acordo com as demandas comerciais da época. De acordo com Mukuna (1978), dessas etnias a musicalidade banto é a mais presente na música popular brasileira, principalmente no que se refere aos instrumentos musicais pertencentes à tradição banta como o caxixi, o berimbau, a cuíca, o agogô, a marimba, dentre outros já desaparecidos como o “sanza”¹⁰ e os que são raramente encontrados na música brasileira como a “marimba”. (MUKUNA, 1978, p. 97).

a. Os povos bantos

Na cosmovisão dos povos bantos, o homem tem sua vida, sua história, sua religião, sua filosofia e sua forma de perceber e compreender o mundo, concebem a vida como um valor absoluto e entende o mundo como uma rede de relações. Falar dessas características pressupõe falar da sua relação com a natureza, do nascimento, da morte,

¹⁰ Consiste em um instrumento composto por lâminas sobrepostas em uma caixa de ressonância de madeira onde o músico a coloca sobre a perna e tange as lâminas com o polegar produzindo o som. O sanza é um ancestral da kalimba.

do culto aos antepassados, e principalmente das práticas coletivas no seu cotidiano. A prática coletiva é um elemento que compõe principalmente a formação de alguns aspectos culturais afro-brasileiros como o samba-de-roda, o samba, o pagode por exemplo, dessa maneira entendemos que esses itens deverão compor o Museu Digital do Pagode Baiano como item de acervo.

Os povos bantos não concebem o homem vivendo isolado, mas sempre em coletividade, essa coletividade é marcadamente perceptível na tradicional forma de se reunir para celebrar formando uma roda, ou círculo, no uso de padrões rítmicos sincopados, estalar de dedos, cantar e bater palmas. A temática musical banto versa sobre as divindades, a vida na comunidade e tem relação direta com o trabalho, como por exemplo a associação do bater da enxada como ritmo para sincronizar o trabalho, no campo harmônico e melódico predomina o uso da escala pentatônica (escala composta de cinco sons) e o canto vocal solo acompanhado de coro.¹¹ Esses elementos farão parte do museu digital do pagode por considerarmos que a síncope e o uso de partes do corpo para produzir o som como estalar os dedos e bater palmas, e o uso da escala pentatônica são características da musicalidade dos povos bantos herdadas pelo samba e pelo pagode, estando presentes até os dias atuais, então concluímos dessa maneira, que esses itens farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

De acordo com Risério (2004), os bantos trouxeram padrões rítmicos, instrumentos musicais, formas de expressão corporal como a dança, e a umbigada, por exemplo. Assim ele expressa:

Sabemos que os bantos trouxeram para cá, padrões rítmicos, instrumentos musicais como a cuíca e o berimbau (do quimbundo *mberimbau*), estilos dançarinos. Em seu desenho distintivo, o ritmo e a dança do samba-de-roda do Recôncavo vieram com eles. Kazadi wa Mukuna reconheceu a origem angolana desses modelos. Viu a semelhança óbvia entre a “umbigada”, por exemplo, e coreografias igualmente eróticas encontráveis na bacia do Zaire. E o samba-de-roda soube guardar e expressar, através dos séculos um ponto de vista negro sobre aspectos da vida nos tempos da agricultura escravista. (RISÉRIO, 2004, p. 169).

¹¹ Fonte disponível em: <https://sites.google.com/site/candomblenacaoangola/estrumento-musicais-bantu>

A musicalidade banto está presente na cultura brasileira através dos chamados à época, batuques de negros e nas festas religiosas como as festas de reis, as congadas e as festas à Nossa Senhora do Rosário além de outras manifestações que compõem o universo religioso afro-brasileiro.

Os batuques aconteciam nos engenhos ou nas senzalas em momentos de descanso dos negros escravizados como vimos na seção anterior, eram acompanhados de cantorias e de alguns instrumentos percussivos, como o atabaque, o agogô, o caxixi e o afuxê. Esses instrumentos estão inseridos no samba e no pagode, sendo amplamente utilizados na seção de percussão desses gêneros. Os batuques ou batuques de negros foram o laboratório para o surgimento do samba e do pagode através de um imbricamento cultural, e por ter essa relação sobrevivido nesses gêneros, é de nosso entendimento que os batuques, os instrumentos utilizados na sua execução farão parte do Museu Digital do Pagode Baiano.

Essa musicalidade está presente num cenário de lutas pela sobrevivência e resistência pela manutenção da cultura negra frente ao cativo e o pesado labor e também como forma de amenizar o penoso trabalho nas lavouras de cana-de-açúcar e nos engenhos.

Os batuques eram considerados como dizia-se à época “desonesto”, denominado dessa forma pela classe dominante e pelas autoridades policiais, principalmente por ser uma manifestação cultural negra e pela sua ligação com os cultos religiosos dos africanos, dessa maneira não era visto com bons olhos pelas famílias das classes abastadas, por outro lado, as festas de reis que fazem referências à santos católicos eram bem aceitas principalmente por segmentos da igreja que viam a prática como algo que se aproximava do catolicismo, o que afastava inclusive do ponto de vista dos senhores, a possibilidade de insurreições dos negros contra a sociedade. A ligação importante desses fatos é que os batuques representaram uma experiência ritualística que mais tarde se associariam aos elementos da música europeia e indígena, metamorfoseando-se e gerando subgêneros como o samba, o samba-de-roda, o pagode baiano e outros gêneros que estarão presentes nas seções mais à frente.

b. Os sudaneses

Os sudaneses concentraram-se nas zonas urbanas do Nordeste brasileiro, nessas áreas urbanas era permitida a circulação de negros escravizados mediante autorização, isso possibilitou o contato entre eles, embora a classe burguesa da época aceitasse com reservas essa condição.

A influência sudanesa na música está ligada principalmente à religião e presente na música baiana através de padrões rítmicos do Ijexá e do afoxé, ritmos muito difundidos na musicalidade dos blocos afro na Bahia na década de 1980 e que viriam mais tarde a ser utilizados amplamente em diversos gêneros musicais como a *axé-music* e adaptado ao pagode baiano, assim como os instrumentos musicais utilizados para tocar esses ritmos, a exemplo do uso de tambores de uma só pele, os três atabaques rum, rumpi e lé, que originalmente tinham sistema de tensão tradicional proveniente do oeste-africano – couro esticado por cordas atadas a pitões de madeira fincados diagonalmente no corpo do instrumento e martelados para dar tensão (hoje bastante raro, preferindo-se as tarrachas de metal). Esses instrumentos são percutidos com baquetas finas e flexíveis (aguidavi) no caso dos candomblés de nação queto, tidos como os representantes da tradição nagô na Bahia, atualmente com “filiais” em vários estados brasileiros. Dos três, o mais grave é que serve à execução de variações e solos dos toques (ritmos) sagrados dos orixás, característica fundamental dos conjuntos percussivos africanos também observável em outros gêneros da música afrobrasileira, inclusive as de origem banto. Outra contribuição sudanesa são os tambores de mão bímembranófonos - de duas peles - como os ilús dos xangôs de Pernambuco, os abatás do Tambor de Minas maranhense ou os tambores do batuque sul-riograndense. Os xequerês (BA), aguês (PE), agês (RS), que são cabaças recobertas por malhas de contas, constituem outro instrumento da África Ocidental utilizado nos candomblés, e hoje incorporados à música popular. Citemos também o afuxê (na cultura iorubana o afuxê recebe o nome de xekerê), os sinos de metal conhecidos como agogôs ou gans, presentes em ambas as macro-culturas banto e sudanesa, de importância fundamental na condução dos ciclos rítmicos (time-line) e também encontrados em conjuntos não religiosos.

Desamparados, entregues à própria sorte com a Abolição (1888), milhões de afrodescendentes partem em nova grande ocupação interna abandonando os locais onde foram escravizados, normalmente áreas rurais rumo às cidades em busca de trabalho remunerado, esses indivíduos que deixam a escravidão para tentar ingressar numa sociedade onde não têm mais lugar, sofrem desde logo as agruras da marginalização dispersos pelos bairros populares, subúrbios e periferias das cidades.

O Rio de Janeiro, capital do Império e depois da República, atrai de maneira especial esses migrantes negros que trazem nos alforjes tradições musicais já consolidadas em terras brasileiras, frutos de hibridações variadas de fundos africanos bantos e sudaneses com elementos culturais indígenas e europeus. Vindos das fazendas do Vale do Paraíba, onde já havia contingentes de deslocados de outras áreas, do Nordeste, do estado de Minas Gerais, e um pouco de toda parte, ocupam bairros como a Cidade Nova, onde dividem espaço com brancos pobres, nordestinos sudestinos e outros deslocados pela penúria social e econômica. Essa população de ralé se expande para os morros que rodeiam a cidade maravilhosa.

Os bairros populares e favelas que se constituem são os termos dessa nova onda de ocupação, onde indivíduos portadores de diferentes bagagens culturais compartilham de um mesmo destino subproletário. Aí é gestado o samba urbano carioca, cuja expressão coletiva maior são as escolas de samba. Essas agremiações populares de bairro são o cadinho onde se amalgamam diferentes formas de expressão: dos ancestrais batuques de terreiro como o jongo, o samba de roda baiano aos cortejos reais dos congos e cucumbis, dos candomblés e macumbas às danças-lutas como a capoeira, a pernada. Do Sudeste banto ao Nordeste nagô.

Uma pluralidade de aportes no campo do ritmo, da melodia, das formas poéticas, da organologia, da corporalidade, da indumentária, da escultura alegórica e, igualmente, das representações simbólicas, da organização social, são mobilizados pelos afrodescendentes para articular novas formas de expressão, buscando espaços de inclusão social e formulando estratégias para a legitimação de sua cultura junto à sociedade hegemônica branca, que os rejeita enquanto cidadãos.

A brecha calendária do Carnaval, firmada como o tempo festivo por excelência nos espaços urbanos de cultura cada vez mais laica, abre-se para o cortejo das escolas de samba, sugerindo uma reedição (profana só em aparência) das procissões setecentistas onde desfilavam as congadas de Nossa Senhora do Rosário, uma reinvenção estratégica da “diversão honesta”¹² de que falavam cronistas como Antonil.

Assim, por fim, estando relacionados com o pagode baiano e o uso desses instrumentos terem sido adaptados ao samba, implica dizer que esses elementos também farão parte do Museu Digital do Pagode. Alguns desses instrumentos membranofones ou de pele esticada, como por exemplo, os tambores (Rum, Rumpi e Lé) foram incorporados à música popular urbana, em alguns casos preservando sua forma original de serem tocados, em outros casos sendo substituídos pelas Congas, instrumento percussivo industrializado, popularizado na cultura musical cubana (também através da influência africana) que possui um corpo físico similar ao atabaque (Rum, Rumpi e Lé) e é tocado com a palma da mão. Essa forma de execução dos instrumentos percussivos é incorporada pelo samba-duro, samba junino e também pelo pagode baiano e se amplia na medida que são inseridos instrumentos do universo musical da *axé music* como o repique, a bacurinha e o timbau, os dois primeiros tocados com baqueta fina de madeira semelhante ao “aguidavi” ou de plástico resistente e flexível, prática herdada dos terreiros de candomblé. O repique, a bacurinha e o timbau são instrumentos indispensáveis no pagode pois, são partes importantes na execução de contrapontos com a base geral das músicas, os dois instrumentos (repique e bacurinha) tem equivalência timbrística ao tamborim, muito popular no samba carioca. Outro elemento que segue nessa perspectiva é o tarol, espécie de caixa soprano também tocada com baquetas de madeira mas que sua origem está relacionada às bandas marciais de origem portuguesas e com as festas de reis ou reisados. Entendemos que a ligação existente entre o tamborim, a caixa, o repique, a bacurinha e o tarol com o samba, com o samba-duro, o samba junino, e o pagode é suficiente para concluir que esses instrumentos e o “aguidavi” estarão presentes como acervo do Museu Digital do Pagode.

¹² Fragmento disponível em: <http://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil> - Diásporas musicais africanas no Brasil - Conheça os fluxos migratórios da África que influenciaram a cultura e a música brasileira.

Destacamos no quadro 5 algumas características referentes aos elementos africanos que influenciaram na formação cultural brasileira para um melhor entendimento do que discutimos até aqui.

Quadro 5. Elementos culturais bantos e sudaneses.

QUADRO INFORMATIVO DOS ELEMENTOS CULTURAIS AFRICANOS	
Etnia	Principais Elementos Culturais
Banto (Zonas Rurais)	• Religião; • Padrões rítmicos herdados pelo samba, samba-de-roda, e o pagode; • Instrumentos musicais como o caxixi, a cuíca, o agogô, a marimba, o berimbau e o sanza, desaparecido do universo dos instrumentos africanos na cultura brasileira; • Dança;
Sudanesa (Zonas Urbanas)	• Religião; • Padrões rítmicos do Ijexá e do afoxé; • Instrumentos musicais como tambores, agogô xequerê, Língua.

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

No quadro 6 destacamos elementos que irão compor a construção coletiva do Museu Digital do Pagode Baiano e que se relaciona com os itens de origem africana.

Quadro 6. Elementos do acervo que se referem aos aspectos culturais de origem africana.

Museu Digital do Pagode Baiano - Acervo de Origem africana		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Caxixi; berimbau; cuíca; agogô; marimba; repique; bacurinha; timbau; tarol; tambores (na acepção religiosa Rum, Rumpi, Lé); agogô (presente nas culturas banto e sudanesa); xequerê.	
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Uso da escala pentatônica; Canto vocal (solo) e coro.	
Aspectos Rítmicos	Padrões rítmicos do Ijexá e do afoxé; Síncope	
Aspectos estéticos	Batuques ou batuques de negros; Expressão corporal (dança); Umbigada.	
Temática	Divindades; Vida na comunidade; Trabalho.	

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A fusão de formas musicais africanas, europeias e indígenas no Brasil colonial deu início ao surgimento de uma nova concepção de música ligada à essas matrizes culturais, essas formas musicais reúnem elementos étnicos africanos, nos aspectos rítmicos e nos instrumentos musicais percussivos, na forma circular de se organizar nas reuniões e festividades. No plano da cultura europeia, nos aspectos harmônicos e melódicos e nos instrumentos musicais, no plano da cultura indígena; nos instrumentos musicais e

também nos aspectos rítmicos. Esses elementos ligam-se diretamente com o pagode baiano pelo fato de que a musicalidade brasileira foi constituída a partir da união da cultura ibérica, indígena e africana, notada nos gêneros musicais como a modinha, o lundu, o maxixe, o samba, o samba-de-roda do Recôncavo, o samba-duro, o samba de viola, e o pagode dentre outros. A relação desses gêneros citados acima serão parte de uma análise que faremos em uma seção mais à frente. No tópico seguinte trataremos dos principais elementos estéticos e musicais presentes na formação da musicalidade brasileira objetivando esclarecer como se deu essa mescla cultural.

2.4 - O DESENVOLVIMENTO DA ESTÉTICA MUSICAL BRASILEIRA: DA MODINHA AO SAMBA, ELEMENTOS GERADORES DO PAGODE BAIANO

a. Alguns aspectos históricos

Os escassos registros de acontecimentos de atividades culturais nos arredores dos centros e das comunidades coloniais e os testemunhos de cronistas da época, ainda nos dão uma ideia do que possivelmente foram os primeiros movimentos musicais praticados por negros, indígenas, portugueses e mestiços ainda na primeira metade do século XVI. De acordo com Tinhorão (2012), segundo documentos oficiais, a referência mais antiga à uma música não religiosa refere-se a um som produzido pelo irmão Barnabé Tello diante de um presépio armado pelos jesuítas na povoação da Bahia no Natal de 1583, como o Padre Fernão Cardim dizia em uma de suas crônicas: “... o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau...” No ano seguinte o padre José de Anchieta veria em uma casa de ensino também na Bahia, meninos indígenas dançando ao estilo português com tambores e violas como se fossem meninos portugueses. (TINHORÃO, 2012, pp 31-32).

Não só os indígenas catequizados e inseridos no meio dos europeus tinham contato com a música, embora as informações sejam relativamente precisas, supõe-se a partir do relato do padre José de Anchieta, que os negros também tinham seu momento lúdico, de contato com a música na Bahia do século XVII, registros em documentos dão conta

de que na Bahia um senhor de engenho mantinha uma orquestra com aproximadamente 20 ou 30 escravos e que este havia contratado um professor de música francês para ensinar música a esse grupo que compunham um conjunto de vozes e de instrumentos. Não se tem o registro acerca de qual repertório se tenha ensaiado, provavelmente o repertório tenha sido peças que normalmente eram tocadas nos grandes salões europeus. Decorre que desse tipo de prática musical é possível supor que ocorreram as misturas de culturas musicais indígenas, ibéricas e africanas. Além disso, o registro iconográfico da vida dos negros na sociedade colonial da época através de telas de pintores como Frans Post registraram imagens de escravos em posição de dança, nos quadros de Gaspar Barlaeus, e ainda de um escrivo do Conde Maurício de Nassau de nome Zacharias Wagener, que retratou uma cena de dança coletiva entre negros escravizados. Em algumas cenas os negros são mostrados reunidos em pequenos grupos, tocando e dançando ao som de tambores presos ao corpo, utilizando também chocalhos feitos de cabaças, apitos, tambores entre as pernas numa representação clássica da forma utilizada nas cerimônias religiosas do candomblé. Possivelmente, esse é um dos registros iconográficos dos primeiros eventos musicais patrocinados pelos negros escravizados, os chamados batuques de negros, ou cerimônias religiosas de escravos chamada de calundu ou calundus, referência atribuída ao poeta Gregório de Matos Guerra (1636-1696) à realização dessas cerimônias religiosas que por invocarem entidades religiosas chamadas de calundus, acabariam passando esse nome aos sons de seus batuques. (TINHORÃO, 2012, p. 37).

No tópico seguinte veremos uma sequência de estilos musicais que eram praticados no Brasil colonial, tendo a metade do século XVII como ponto inicial demarcado nesse estudo, dessa maneira tentaremos traçar uma trajetória entrelaçada desses estilos em direção ao surgimento do pagode a partir de uma intrincada relação de elementos musicais que ao longo desse estudo tentaremos tecer uma explicação válida para o entendimento do leitor acerca desses movimentos musicais.

2.5 - SEQUÊNCIA DE ESTILOS MUSICAIS E COMO SE RELACIONAM COM O PAGODE

Nessa seção iremos analisar os estilos musicais que consideramos que foram as bases para a concepção do samba inicialmente e de seus subgêneros até o pagode. Objetivamos traçar um panorama do caminho percorrido desde meados do século XVII até a formação do pagode no século XX, o que nos dará elementos para a construção do Museu Digital do Pagode a partir desses contextos.

b. A Modinha

A modinha caracteriza-se inicialmente, como uma canção solista que inclui nas suas temáticas, romance e formas poéticas diversas. Várias são as suposições sobre a origem da modinha, mas a que mais colabora com nosso entendimento é de que a modinha foi um gênero musical luso-brasileiro, pois existem duas concepções envolvidas: a primeira refere-se ao fato de o termo moda ser atribuído de forma genérica a qualquer canção portuguesa que tivesse a temática romântica e poesia em suas formas composicionais no século XVIII em Portugal; a segunda, parte do entendimento de que na Bahia, ainda no século XVII existiam mestiços que cantarolavam canções pelas ruas com suas violas cantando versos lascivos. (TINHORÃO 2013, p. 17).

Decorre que em Portugal já existia um gênero musical denominado moda, como dito anteriormente, a moda portuguesa possuía canções líricas e de períodos curtos de duração, compostas para uma ou duas vozes e eram acompanhadas de piano, clavicórdio, guitarra portuguesa e a viola de arame. A modinha, denominada assim pelo mulato Domingos Caldas Barbosa que popularizou o gênero no Brasil e em Portugal, apresentava algumas diferenças da moda portuguesa, como a melodia modulante, ritmos sincopados, cromatismos na sua linha melódica. Além do uso da viola de arame e da guitarra portuguesa, o violão também era utilizado. Ao lirismo e à delicadeza da moda portuguesa acrescenta-se na temática da modinha os temas amorosos, mulheres, corações feridos, sofrimento e saudade.

A esse respeito Castagna, (2015), citando Langsdorff (1818) quando este refere-se ao primeiro registro de uma modinha cantada a uma só voz explica:

[...] À noite as pessoas se encontram em pequenos grupos de familiares, onde se dança, brinca, ri, canta-se e contam-se anedotas, conforme a tradição portuguesa. Os instrumentos musicais mais usados são a viola e o chocalho. A música é cheia de expressão, terna e sentimental. As canções são de conteúdo modesto, freqüentemente reiterando temas como amor por mulheres, corações sangrentos e feridos, desejos e saudades. [...] (LANGSDORFF, 1818, p.54 *apud* CASTAGNA, 2015, p. 8).

Outro aspecto da modinha é a influência afro-brasileira, algumas delas compostas no século XVIII no Brasil, possuíam uma base rítmica e melódica que se aproximavam do lundu, do maxixe, do choro e por consequência do samba e do pagode por manterem a característica da base sincopada e a forma de tocar a viola de arame usando o staccato¹³, essas duas características formam os elos de ligação entre a modinha e os gêneros anteriormente citados. Essa forma de execução em staccato estará presente como elemento rítmico que também irá compor o acervo do Museu Digital do Pagode Baiano pela relação próxima com esses gêneros musicais.

Um aspecto social importante a destacar sobre este movimento musical é que, a moda portuguesa e a modinha brasileira surgiram nas classes dominantes, foi se popularizando aos poucos até tornar-se o principal gênero musical em Portugal e no Brasil a partir do final do século XIX. A esse respeito Castagna (2015) expressa:

Some-se a essas observações o fato de que as modinhas portuguesas e brasileiras do período monárquico, apesar de alegres e ousadas, repletas de termos de origem popular, eram divulgadas em refinadas partituras ou manuscritos, obviamente destinados a frequentadores dos círculos cultos. É somente na transição do século XIX para o XX que a modinha atingirá uma difusão social que admitirá a designação popular. (CASTAGNA 2015, p. 10).

Esse caminho social percorrido pela modinha é feito em sentido contrário pelo lundu como veremos no próximo tópico.

¹³ Staccato é uma palavra italiana que significa destacado. Na teoria musical significa uma forma de articulação do som, é representado na partitura através de um ponto abaixo ou acima da cabeça da nota e indica que esta nota deve ser tocada de forma destacada, marcada. Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

Consideramos o violão, a melodia modulante, o cromatismo, como elementos relacionados aos aspectos harmônicos e melódicos, o ritmo sincopado e o staccato como elementos rítmicos.

Os temas amorosos, mulheres, corações feridos, sofrimento e saudade referentes às temáticas, como elementos que estão presentes ainda hoje no samba e no pagode baiano, dessa forma entendemos que esses elementos referentes à modinha farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano. No trecho a seguir, temos um exemplo de temática amorosa presente na modinha.

ELVIRA ESCUTA
(Autor anônimo)

“Elvira escuta os meus gemidos
Que aos teus ouvidos irão chegar.
Não seas traidora, tem dó de mim,
Tem dó dest’alma que te sabe amar.
Se tu me amas como eu te amo,
Eu te prometo não te desprezar.
Não seas traidora, tem dó de mim,
Tem dó dest’alma que te sabe amar.
Teu coração é um rochedo,
Este rochedo é meu penar.
Não seas traidora, tem dó de mim,
Tem dó dest’alma que te sabe amar.
Sobe a escada, vem devagar,
Elvira dorme, pode acordar.
Não seas traidora, tem dó de mim,
Tem dó dest’alma que te sabe amar.
Ainda mesmo depois de morta,
As tuas faces irei beijar.
Não seas traidora, tem dó de mim,
Tem dó desta’alma que te sabe amar.

No quadro 7 elencamos os principais elementos referentes à modinha que farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano e que também irão colaborar para o entendimento desse estudo.

Quadro 7. Elementos que irão compor o cervo do Museu Digital do Pagode que se refere à Modinha.

Acervo do Museu Digital do Pagode Baiano - Modinha		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Violão	-----
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Melodia modulante; Canto vocal solo; Cromatismos na sua linha melódica.	-----
Aspectos Rítmicos	Ritmos sincopados; Uso do staccato	-----
Temáticas	Temas amorosos; Mulheres; Corações feridos; Sofrimento e saudade.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A importância da modinha para o samba está além de aspectos rítmicos e harmônicos, a utilização de instrumentos de origem ibérica que mais tarde serão incorporados ao samba e ao pagode baiano, como é o caso do violão, atesta a influência europeia nas manifestações culturais no Brasil, assim como mais tarde foram inseridos outros instrumentos trazidos pelos portugueses como o acordeon por exemplo, bem como a temática, a característica composicional para uma voz, o uso da síncope, são fatores que indicam que esses elementos foram incorporados à nossa cultura de forma que sobrevivem na musicalidade brasileira atualmente, especialmente no pagode baiano.

c. O Lundu

Ainda no século XVIII surgem duas danças populares no Brasil, os batuques e o lundu. Os batuques, assim denominados para descrever todo tipo de dança praticada por

negros acompanhadas por instrumentos percussivos ou pela palma da mão e pela umbigada, movimento estético característico presente na coreografia, tinha um caráter festivo e também ligado aos cultos religiosos africanos. Os batuques representaram o laboratório rítmico para os gêneros que o sucederam pelo fato principalmente, de não utilizar inicialmente instrumentos harmônicos, somente a partir de meados do século XVIII é que a viola de arame é incorporada à prática musical no Brasil. A inserção da viola de arame foi um dos principais fatores que proporcionou o surgimento do lundu, gênero musical que se desenvolveu a princípio como um movimento musical da zona rural, sendo considerado música urbana a partir de finais do século XVIII. A estética da dança foi motivo de censura e repressão por parte da sociedade da época que considerava o lundu uma dança licenciosa e que feria os princípios da moral e dos bons costumes, por essa razão era alvo de perseguições e proibições. Para ter relativa aceitação pela sociedade, foi necessário aliar elementos da cultura portuguesa à dança, mas ainda assim a umbigada (passo característico e insubstituível do lundu e que também foi herdado pelo samba-de-roda do Recôncavo), foi mantida, o que não afastou completamente as críticas e as proibições, mas gerou a partir daí um gênero musical afro-brasileiro, unindo harmonia e melodia aos ritmos africanos.

O primeiro registro do lundu data a partir de 1798 em versos do poeta Domingos Caldas Barbosa publicados em dois volumes, o primeiro intitulado *Viola de Lereno*, nome que adotou logo após ser aceito na Arcádia de Roma, *Lereno Selinuntino*, embora o poeta não denominasse as composições como lundu no primeiro volume, no segundo volume aparecem seis composições com o nome de lundu o que mostra que o poeta já tocava o lundu desde 1775. (TINHORÃO, 2013, p.58).

Além de Domingos Caldas Barbosa, outros músicos também compuseram lundu como Carlos Gomes, Heitor Villa Lobos, Cândido Inácio da Silva, Francisco Manoel da Silva, Padre Teles, Domingos de Rocha Mussurunga, Henrique Alves de Mesquita.

A partir do final do século XIX e início do século XX, o lundu cede espaço para o maxixe¹⁴ que incorpora grande parte dos seus elementos musicais, tornando o lundu o seu antecessor mais ilustre e que mais contribuiu através da sua estética, de sua rítmica, suas harmonias e melodias para o surgimento do samba e seus subgêneros, e para além disso, contribuiu decisivamente para a formação da nossa música brasileira.

Esteticamente, o lundu foi uma dança praticada inicialmente por negros e mulatos em rodas acompanhadas pelos batuques, pelas palmas, o requebrar sensual, o estalar de dedos simulando castanholas (herança hispânica). Sobre esse aspecto Sandroni (2001) discorre que:

No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. [e completa] [...] A ‘umbigada’ é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos [...]. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). (SANDRONI, 2001, pp. 64-84).

Essas características foram herdadas pelo samba e pelo samba-de-roda do Recôncavo por exemplo, e estão presentes nesses gêneros até os dias atuais, assim, consideramos que a forma estética de praticar o lundu, em roda, a umbigada, o requebrar sensual, o uso de partes do corpo para produzir som como palmas, estalar de dedos e o acompanhamento ao som dos batuques constituem elementos que farão parte do Museu Digital do Pagode.

Ritmicamente o lundu possui bases sincopadas e características harmônicas e melódicas que acompanham o estilo europeu, assim como a utilização de instrumentos musicais de origem ibérica como o piano (ou outro instrumento de teclado), o cavaquinho, a flauta e a viola. Esses instrumentos permanecem em uso atualmente no samba e no pagode, a viola de arame e o piano aparecem no samba e no pagode representados pela viola de dez cordas, pelo violão e pelo teclado eletrônico respectivamente, por isso,

¹⁴ Informação disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/lundu-origem-da-musica-popular-brasileira>

esses elementos farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode. Além dos instrumentos, são características do lundu a composição para uma ou duas vozes, construção em compasso binário (característica herdada pelo samba), predomínio dos tons maiores, temas curtos com forma textual em quadras, versos em redondilhas¹⁵ e temáticas amorosas, cômicas ou jocosas. Esses três últimos elementos destacam-se especificamente como características do pagode baiano que também utiliza em suas temáticas o cotidiano, a “folclorização” de alguma personalidade ou a “satirização” de alguma situação envolvendo mulheres, homens, transgêneros e homossexuais (fator de muitas polêmicas e críticas, inclusive). Além disso, alguns desses elementos permanecem vivos até hoje no samba como o uso da síncope, o uso de instrumentos musicais como a viola (hoje viola de dez cordas ou viola caipira) e o violão, as composições com temáticas amorosas e uma pitadinha de jocosidade em relação à situação econômica e social do país, características herdadas do lundu que no final século XVIII e início do século XIX fazia crítica bem humorada em relação à corrupção na colônia. Nos trechos a seguir temos dois exemplos de temáticas amorosas presentes no lundu.

Lundu Chorado

Nei Lopes

Sinhá na rede dormindo
 Duas mucamas ao lado
 Cena de um tempo passado
 Que outro poeta escreveu
 Em meio ao sono a senhora
 Vai toda se amolengando
 Está, por certo, sonhando
 Com certo alguém que sou eu
 Eu não sou ralador
 Para o coco ralar
 Não sou de salvador
 Nem belém do pará
 Meu claro senhor
 Olhe sua sinhá
 Ta me olhando com dengo
 Para me enfeitiçar

Calma de flor de laranja
 Pele de manga madura
 Gostinho bom de verdura
 Fonte fazendo chuí
 Voz de viola chorando
 Olhos como a estrela d'alva
 Restos de origem fidalga
 Eis o perfil da sinhá
 Eu não sou ralador
 Para o coco ralar
 Não sou de salvador
 Nem belém do pará
 Meu claro senhor
 Olhe sua sinhá
 Ta me olhando com dengo
 Para me enfeitiçar
 Não por ser branca e senhora
 Mas por ser boa e bonita
 É que a senhora me agita

¹⁵ Redondilhas são versos de cinco ou sete sílabas, denominação atribuídas a partir do século XVI. São classificados em redondilhas maiores (cinco sílabas, pentassílabos) e menores (sete sílabas, heptassílabos). Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

Faz-me a viola chorar
Claro senhor, não se atreva
Que eu tenho cá meus motivos
Eu só me faço cativo
Se for pra sua sinhá
Eu não sou ralador
Para o coco ralar

Não sou de salvador
Nem belém do pará
Meu claro senhor
Olhe sua sinhá
Ta me olhando com dengo
Para me enfeitiçar.

LUNDU - BEIJO DE MOÇA

Intérprete: Preto de Prata ou (Peito de Prata)
Gravação: 1902

Dizem que beijo de moça é o melhor
doce que há 2x
Um doce feito de beijo meu deus quem
não gostará

Pois se tal beijo é um doce tão bom
assim 2x
Por qualquer preço eu quisera um doce
também para mim

O beijo bom se é doce pela pureza do
amor 2x
Um bom-bocado de beijo deve ter um

bom sabor

Pois se tal beijo é um doce tão bom
assim 2x
Por qualquer preço eu quisera um doce
também para mim

Quando me fala em beijo o meu
coração se agita 2x
O beijo dado nas faces de uma morena
bem bonita

Pois se tal beijo de moça é um beijo de
tanto valor
Por qualquer preço eu quisera um beijo
para o trovador
Por qualquer beijo eu quisera um beijo
para o tocador

Destacamos os instrumentos musicais de origem ibérica como o piano (ou outro instrumento de teclado), o cavaquinho, a flauta e a viola, a composição para uma ou duas vozes, predominância dos tons maiores, a forma textual em quadras, versos em redondilhas, o uso da síncope e do compasso binário como elementos rítmicos e temáticas amorosas, cômicas ou jocosas como elementos que estão presentes no pagode atualmente, dessa forma, esses itens farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

No quadro 8 temos os elementos destacados para compor o acervo do Museu Digital do Pagode Baiano e que irá colaborar para o entendimento do pagode a partir do imbricamento rítmico e melódico da modinha e do lundu.

Quadro 8. Elementos que farão parte do Museu Digital do Pagode que se relacionam com o lundu.

Acervo do Museu Digital do Pagode Baiano - Lundu		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Viola; violão; Instrumento de teclado.	No pagode baiano a viola foi substituída pelo violão e ou pela viola de dez cordas ou viola caipira e o instrumento de teclado foi substituído pelo teclado eletrônico.
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Composição para uma ou duas vozes; Predominância de tons maiores; Forma textual em quadras; Versos em redondilhas.	-----
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; Compasso binário.	-----
Aspectos estéticos	Forma de praticar o lundu em roda; A umbigada; O requebrar sensual; O estalar de dedos simulando castanholas (herança hispânica); O acompanhamento ao som dos batuques e palmas.	-----
Temáticas	Amorosas; Cômicas ou jocosas.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O lundu ao contrário da modinha, surge em um contexto popular, tendo suas primeiras manifestações praticadas por negros e mulatos nas rodas de batuques para depois ser apreciado também pelas classes mais abastadas, tanto aqui no Brasil quanto nos salões portugueses, já a modinha surge num contexto da classe dominante para depois se popularizar. O detalhe importante desses movimentos é que em um dado momento eles se entrecruzam e dão forma ao lundu-canção, estilo musical de característica similar ao lundu, mas que utiliza-se basicamente de temáticas sentimentais. Essa mistura firma-se como uma manifestação cultural que no início uniu elementos musicais da cultura ocidental com elementos da cultura afro-brasileira e foi cultivado por diversos músicos e compositores nos séculos XIX e XX, a exemplo de José Maurício, Marcos Portugal, Carlos Gomes e Vila Lobos, serviu também de suporte pra o músico Xisto Bahia, Chiquinha Gonzaga e mais tarde, Tom Jobim e Chico Buarque. (LIMA, 2006, p. 51).

Em terras brasileiras a dança do lundu foi cultivada por negros, mestiços e brancos. No século XIX o lundu vira lundu-canção, sendo apreciado nos circos, nas casas de chope e nos salões do Império. Acabou por tornar-se o primeiro gênero musical a ser gravado no Brasil (“Isto é bom”, de Xisto Bahia, gravado na voz de Bahiano em 1902 pela Casa Edison). (DINIZ, 2010 p. 21).

No tópico a seguir trataremos de dois gêneros musicais do final do século XIX que estão especialmente correlacionados e por estarem seu surgimento tão ligados, trataremos deles em uma única seção.

d. O Maxixe, aproximações com o choro e o samba

No final do século XIX surge no Rio de Janeiro uma dança que tinha influência direta do tango, gênero que começava a fazer muito sucesso na Argentina e no Uruguai, acreditamos que esse foi um dos motivos que fez com que o maxixe fosse apelidado de tango brasileiro.

Inicialmente, o maxixe surge como uma dança que reunia elementos de ritmos como a polca, a habanera (gênero muito popular em Havana – Cuba, local onde foi registrado

pela primeira vez o uso da palavra “tango” em 1823), o *schottisch* e a mazurca (TINHORÃO, 2013, p. 71). Além desses ritmos, também estão presentes no maxixe elementos rítmicos dos batuques e do lundu, seus antecessores. Nesse sentido Felicitas (1968) discorre que:

O maxixe tem sua origem no batuque estilizado. É dançado em ritmo sincopado e lembra a polca e a habanera. A influência do temperamento ardente do africano nesta dança empresta-lhe um quê de sensualismo, motivo pelo qual foi excluída do repertório das danças sociais de salão. E o samba, de estilo coreográfico menos excitante, passou a ocupar o seu lugar. (FELICITAS, 1968, p. 212).

O maxixe surge a partir da necessidade que tiveram os músicos de choro de adaptar o ritmo das músicas às constantes modificações que sofriam os passos das danças da época que eram executadas por mestiços, negros e brancos que complicavam os passos das danças de salão. (TINHORÃO, 2013, p. 71).

A dança surge em um contexto marcado pela mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro e pela expansão da cultura do café. No período que compreende a década de 1870, o Rio de Janeiro já contava com mais de 300 mil negros escravizados que chegavam principalmente do Norte e do Nordeste brasileiro. Após a abolição da escravidão no Brasil, grande parte desses negros libertos se deslocaram para a província do Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Nesses grupos destacavam-se profissionais como ferreiros, sapateiros, carpinteiros, barbeiros, músicos, dentre outros profissionais que chegavam principalmente da antiga capital, Salvador para o bairro da Cidade Nova conhecido como “Pequena África”. Esse bairro concentrava grande parte de músicos que tocavam choro, esses profissionais tocavam diversos gêneros musicais que faziam sucesso à época como os de matrizes africanas; jongo, batuque, lundu, os de origem indígenas; cateretê e os de origem europeia; a mazurca, a quadrilha, a valsa, a *schottisch* e, especialmente, a polca cubana, a habanera e os brasileiros choro, tango brasileiro e, posteriormente, o samba.¹⁶ Essa variedade de ritmos colabora com o que dissemos até o momento nesse trabalho acerca das influências culturais dos povos que estavam presentes no período colonial no Brasil e

¹⁶ Texto de José Fernando Saroba Monteiro, disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe> - Acesso em 23/07/2018

sobre a mistura étnico-musical que formou a intrincada cultura brasileira. Assim, sabemos que a cultura musical do período caracterizava-se principalmente pela diversidade, em que elementos da cultura europeia, negra, africana e ameríndia formavam uma imbricada e complexa trama de relações. (MACHADO, 2007, p.114).

Entre 1902 e 1903, o maxixe surge enquanto gênero musical junto com o aparecimento das primeiras partituras com o nome de maxixe, o gênero é considerado uma síntese de diversos gêneros musicais que eram tocados na época, principalmente a polca e o lundu, mas também do choro, gênero que guarda uma proximidade muito grande com o maxixe, principalmente pelo fato dos instrumentos musicais utilizados no choro serem os mesmos instrumentos musicais utilizados para tocar o maxixe como o violão (de seis e sete cordas) o cavaquinho, o bandolim, a flauta, o oficleide¹⁷ e o pandeiro. Com exceção do oficleide, esses instrumentos permanecem presentes no universo sonoro do samba e do pagode atualmente, dessa forma, destacamos esses instrumentos para compor os elementos do Museu Digital do Pagode Baiano. No caso específico do oficleide, ele foi gradativamente substituído pelo saxofone (tenor, barítono, soprano), instrumento criado pelo construtor de instrumentos Adolphe Sax e introduzido no Brasil em 1870 por Viriato Figueira, o instrumento ficou popularizado entre os músicos de choro através do músico Pixinguinha, nesse caso, o saxofone passa a fazer parte do Museu Digital do Pagode por estar associado ao samba e ao pagode na formação de trio de sopro composto pelo trombone, sax e trompete. Além do saxofone também faz parte desse grupo a clarineta ou clarinete, utilizado pelos músicos de choro Luís Americano, Abel Ferreira, K-Ximbinho, e o trombone de vara, notabilizado através de músicos como Raul de Barros e Zé da Velha.¹⁸

Consideramos o clarinete (ainda hoje mais utilizados no samba do que no pagode) e o trombone de vara, dois instrumentos que estão presentes ainda hoje no samba e no pagode, assim, entendemos que estes instrumentos também farão parte do Museu Digital do Pagode.

¹⁷ Instrumento de sopro antecessor da família do saxofone e de som mais grave, também conhecido como ofclide, foi inventado na França em 1817 pelo Luthier Jean Hilaire Asté para um concurso musical promovido pelo rei Luís XVIII – Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Oficleide>.

¹⁸ Informação disponível em: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/2189391:BlogPost:40607> – Acesso em: 23/07/2018.

Assim como a modinha e o lundu, o maxixe foi também considerado uma dança obscena, lasciva, que atentava contra a moral e os bons costumes¹⁹, por esse motivo era sempre apresentado em teatros de revista, cabarés, dentre outros locais considerados inadequados para pessoas de “boa família”, embora a dança tenha chegado às classes mais abastadas através dos bailes carnavalescos, eventos mais “elitizados” e para um público economicamente selecionado. Tinhorão (2013) discorre a esse respeito afirmando que:

Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado, cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX quase simultaneamente com sua criação. E os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança dos teatros de revista. (TINHORÃO, 2013, p. 78).

Devido à não aceitação da dança e da música pela sociedade burguesa da época, principalmente por ter o maxixe uma origem nas classes menos favorecidas, os músicos associaram ao gênero musical o nome de tango ou tango brasileiro para que fosse aceito pelas famílias tradicionais e pelos grandes salões. Um dos grandes representantes do tango brasileiro foi o pianista e compositor Ernesto Nazareth, o compositor não aceitava que denominassem sua música de maxixe e sim de tango brasileiro, a maestrina Chiquinha Gonzaga denominou um de seus grandes sucessos do gênero maxixe de “Corta Jaca” que também é o nome dado a um movimento da dança. Essas estratégias foram importantes para a popularização do maxixe, aliadas também à circulação de partituras de maxixe e também de outros gêneros no meio musical, prática muito comum da época.

Envolto em toda essa atmosfera de preconceitos em relação ao gênero, o maxixe ainda no século XIX passa por um processo de internacionalização que se inicia em Paris, sendo dançado nos grandes salões, e um dos principais responsáveis por esse sucesso é o

¹⁹ Fonte: VERARDI, Cláudia Albuquerque; NOGUEIRA, Lara. Maxixe: o tango brasileiro. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em:< <http://basilio.fundaj.gov.br//>>. Acesso em: 23/07/2018.

baiano Antônio Lopes de Amorim Diniz conhecido como Duque, que popularizou e estabeleceu o gênero em terras estrangeiras, sendo elogiado pela crítica local como “*l’admirable choreographiste*”, “o admirável coreógrafo (tradução nossa), recebendo inclusive o título de “*Rei do Tango*”.²⁰

Um detalhe importante a ressaltar sobre a sobreposição de componentes musicais é que eles vão se associando e desse processo resulta um novo gênero ou uma variação combinada entre o antecessor e o sucessor. Esse fato serve pra comprovar a inter-relação (que remonta desde meados do século XVII) existente entre esses estilos musicais tratados até esse momento nesse trabalho. Como exemplo temos a modinha-lundu, o lundu-modinha, o lundu-polca, a polca-maxixe, o maxixe-lundu, etc. Essa inter-relação se prolonga no século XIX e XX com o samba, samba-chula, samba-de-terreiro, samba-de-roda, samba-duro, samba-de-breque, pagode, *pagonejo*, *pagofunk*, dentre outras combinações que ocorrem nas práticas musicais em dado período e contexto histórico-social.

A relação existente entre o maxixe e gêneros como o lundu e o choro faz uma ligação direta com o samba, seu sucessor através de diversos aspectos como ritmo sincopado, compasso binário (2/4) com andamento ligeiramente acelerado, harmonia polifônica e com modulações, forma musical instrumental e cantada por solista (a uma voz), a forma textual herdada do lundu de composição em quadras. Importante ressaltar que a canção “Araúna” de autoria do compositor e ator Xisto Bahia é considerada uma das primeiras composições de maxixe na forma cantada, tendo como pioneiro da modalidade de maxixe cantado, o maranhense Artur Azevedo (TINHORÃO, 2013, p. 87).

A estética do maxixe encontra-se visível na forma sensual de dançar (com alguns aspectos estéticos herdados do lundu, mas com o diferencial de ser o maxixe dançado em pares), nos volteios e no entrelaçar dos corpos (especificamente no pagode essa característica encontra-se presente na utilização de casais, trio e até quarteto de

²⁰ Texto de José Fernando Saroba Monteiro – Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe> - Acesso em: 23/07/2018

dançarinos para executarem as coreografias), nos requebros das ancas, o toque “testa com testa” entre os parceiros. A respeito dessa estética Maxixe (2013) completa:

Por enlaçar pelas pernas e braços e apoiarem as testas dos pares, a maneira de dançar lhe valeu o título de dança escandalosa e excomungada. Foi perseguida pela polícia, igreja, chefes de família e educadores. Para que pudessem ser tocadas em casa de família, as partituras de maxixe eram chamadas com o impróprio nome de "Tango Brasileiro", por exemplo: “Odeon” e “Brejeiro” de Ernesto Nazareth e “O corta jaca” de Chiquinha Gonzaga. (MAXIXE, 2013, p. 1).

Entendemos dessa forma que o uso de instrumentos como o violão (de seis e sete cordas) o cavaquinho, o bandolim, a flauta, o pandeiro, o saxofone, o clarinete e o trombone de vara, a harmonia polifônica com modulações, a forma musical cantada por solista (a uma voz), a forma textual de composição em quadras, o uso da síncope, a utilização do compasso binário (2/4), volteios e no entrelaçar dos corpos, nos requebros das ancas, o toque “testa com testa” entre os parceiros e temáticas amorosas, cômicas ou jocosas são elementos que estão presentes no samba e no pagode até os dias atuais. Dessa forma, destacamos esses itens como itens que também farão parte da construção do Museu Digital do Pagode.



Figura 1 – Passo característico do maxixe

Fonte: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Maxixe#Refer.C3.AAncias>

Quadro 9. Itens do acervo do Museu Digital do Pagode e que se relaciona com o maxixe.

Museu Digital do Pagode - Maxixe		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Violão (de seis e sete cordas); cavaquinho; bandolim; flauta; pandeiro; saxofone; clarinete; trombone de vara.	No samba e no pagode o piano foi substituído pelo teclado eletrônico.
Aspectos harmônicos e melódicos	Forma instrumental; forma cantada por solista (a uma voz); harmonia polifônica com modulações; Forma textual em quadras.	A forma instrumental do maxixe é uma característica do choro, gênero onde tem predomínio o estilo instrumental, presente também no gênero a forma cantada. A quadratura é uma característica também do lundu, antecessor mais próximo do maxixe.
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; utilização do compasso binário (2/4).	-----
Aspectos estéticos	Forma sensual de dançar em pares; entrelaçar dos corpos; volteios; requebros das ancas; toque “testa com testa” entre os parceiros.	-----
Temáticas	Amorosas; Cômicas ou jocosas.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Com o passar do tempo, alguns passos do maxixe foram incorporados pelo samba, esses aspectos evidenciam a sobreposição de ritmos que vão aos poucos chegando cada vez mais próxima do samba. Os aspectos estéticos do maxixe estão diretamente relacionados com os batuques, com a modinha, com o lundu e com o choro, fato que nos permite considerar que o maxixe foi o gênero que acumulou influências de todos os outros que já eram praticados e tocados nos principais eventos culturais da época. Esse imbricamento rítmico serviu de suporte para o emergir do samba na primeira metade do século XIX. O maxixe também influenciou os compositores do seu sucessor (o samba), Donga e Sinhô, os primeiros compositores do samba “Pelo Telefone” e estão presentes nos passos de dança de samba como samba de gafieira, o samba de breque e o samba-choro.

Essa breve descrição é necessária para esse trabalho pois servirá pra nos dar uma ideia de como o pagode baiano guarda uma relação com gêneros que faziam parte do cotidiano da sociedade brasileira a partir do século XVII, serve também para explicar como essas influências harmônicas, melódicas e rítmicas resultaram num hibridismo musical que constitui nossa música e como essa sequência estética com o passar do tempo foi sofrendo interferências e modificações de outros estilos musicais até gerar o samba e suas variações como o samba de breque, o samba-de-roda do Recôncavo, o samba-chula, o samba duro junino e também o pagode baiano. Esses dados referentes aos estilos musicais que antecederam o surgimento do samba e seus subgêneros constam na tabela informativa a seguir.

Quadro 10. Sequência de estilos musicais antecessores do samba.

Gênero Musical	Elemento Influenciador	Período
Modinha	Ibérico / afro-brasileiro	Século XVIII
Batuques/Lundu	Africano	Século XVIII/XIX
Maxixe	Brasileiro	Século XIX
Samba	Brasileiro	Século XIX
Pagode	Brasileiro	Século XIX/XX

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

No quadro 10 listamos os principais gêneros musicais organizados de acordo com o seu respectivo elemento influenciador e o período de seu surgimento, embora já tenhamos citado anteriormente em todo o corpo desse trabalho o processo de miscigenação musical ao qual cada um deles passou, influenciando dessa forma os seus sucessores diretos. Obviamente que entendemos que entre eles existem variações que denotam a junção entre um gênero e outro, provavelmente resultante do processo de transição, como por exemplo modinha-lundu, lundu-maxixe como citamos na seção anterior, assim optamos por trabalhar com os principais gêneros constantes da tabela deixando esses compostos para uma oportunidade onde o tempo se mostre mais favorável a uma pesquisa mais aprofundada.

Seguiremos, na construção desse contexto, estruturando algumas características do samba, considerado o gênero genuinamente brasileiro, e seus principais elementos, item que trataremos na seção a seguir.

2.6 - O SAMBA E OUTRAS HISTÓRIAS

Fazer uma análise do surgimento do samba requer que retomemos alguns pontos apresentados ao longo da construção desse contexto com o objetivo de refazer as conexões entre os gêneros que foram abordados até o momento nesse estudo para uma melhor compreensão do leitor.

Grande parte dos estudos que tratam da origem do samba o fazem a partir de duas perspectivas, a primeira é a de que os primeiros movimentos musicais relacionados ao samba no Rio de Janeiro a partir do início dos anos de 1900, a segunda é a análise do samba a partir da prática musical na então capital da colônia do Brasil, Salvador, do século XVII ao início do século XX. Mesmo que um pesquisador não intencione dar conta de um todo (o que representa uma tarefa difícil) referente ao samba e ao pagode, torna-se impossível, ainda que se trate da análise de alguns aspectos, fazê-lo sem associar as influências do samba pelos batuques, pela modinha e suas variações, pelo lundu e suas variações, pelo choro e principalmente pelo maxixe e suas variações, assim como

também se faz necessário trazer para o centro dessas questões o samba-de-roda, a chula, o samba de viola, o samba-de-roda do Recôncavo baiano. Em todos esses casos é importante reafirmar a presença dos elementos indígenas, europeus e africanos na constituição desse que é considerado o mais genuíno gênero musical brasileiro. Dessa maneira, somos adeptos da concepção de fazer uma discussão sem “bairrismos” exagerados frente à uma temática complexa que depende de um estudo cuidadoso sobre suas diversas contradições. Tendo nós, já discutido as relações do samba com elementos musicais dos gêneros citados nas seções anteriores, cabe darmos prosseguimento fazendo o percurso a partir das manifestações culturais do Recôncavo baiano com o objetivo de reunir alguns elementos que irão colaborar com esse entendimento. No tópico a seguir faremos esse trajeto partindo do pressuposto da dinâmica em que se desenvolveu o então período colonial em um breve panorama rumo ao século XIX.

a. O samba do Recôncavo e as raízes do pagode baiano.

A criação de engenhos de cana-de-açúcar e de paróquias na região que compreende São Francisco do Conde, Cachoeira e Jaguaripe nos finais do século XVI, e da paróquia de Santo Amaro na primeira metade do século XVII, assim como outras que se seguiram, fizeram com que a região do Recôncavo baiano chegasse ao século XVIII relativamente povoada, tendo Salvador e Cachoeira como os principais centros comerciais, políticos e culturais da colônia portuguesa. (SANDRONI & SANT’ANNA, 2006, p. 25).

Além do cultivo da cana-de-açúcar, a cultura do fumo também representava uma forma de subsistência econômica para a região. Com o declínio das culturas da cana-de-açúcar e do fumo, ocorre também o êxodo de trabalhadores negros das cidades de Santo Amaro, Cachoeira, São Félix e São Francisco do Conde para regiões menores, do entorno destas, causando assim a expansão do Recôncavo baiano tanto do ponto de vista populacional como cultural. De acordo com Sandroni & Sant’anna (2006), foi graças a esse processo migratório que hoje é possível perceber certa unidade cultural na região. Mesmo em povoados e cidades distantes entre si, podem ser observadas práticas e

tradições similares, a exemplo do samba de roda. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 27).

Os primeiros registros do uso do termo “samba” na Bahia datam de 1844, em documento encontrado pelo pesquisador João José Reis que fazia referência a uma anotação de uma ocorrência de um carcereiro em uma prisão municipal em Salvador de onde se ouvia um som vindo de uma das alas da prisão. Na ocorrência segundo Reis (2002) apud Sandroni & Sant'anna (2006), descrevia o seguinte trecho:

Ontem quase 9 horas da noite, depois das prisões fechadas, ouvi um alarme, que não podia perceber se era samba de africanos, ou de nacionais (...) vim à guarda informar-me aonde era aquele estrondo, quando vi que era na 4ª prisão desta cadeia (...) imediatamente disse ao sargento mandasse a sentinela conter a ordem naquela prisão: cessou o samba [...] (REIS, 2002, p. 130 apud SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 30).

Na segunda metade do século XIX é que o samba vai aparecer, além dos documentos policiais, também na imprensa baiana como uma manifestação cultural praticada no Recôncavo baiano, a exemplo do jornal O Alabama circulado em janeiro de 1864 que trazia a seguinte descrição: “Nos becos da Rua da Castanheda havia sambas todas as noites acompanhados de pratos e pandeiros” (SANTOS, 1998, pp. 23-24, apud SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 30).

De certo é que a origem do termo samba está associado às manifestações coreográfico-musicais de influência africana em diferentes contextos históricos, sociais e geográficos. A exemplo disso, lembramos que a partir do século XVI, o termo batuques estava associado a toda manifestação cultural praticada por negros e essa concepção acompanhou o passar do tempo, recebendo outras designações como modinha, lundu, maxixe, samba, dentre outras variáveis. Sobre isso, Pinto (1991) nos dá uma contribuição dizendo que:

Batuque é, desde o século XVI, a primeira designação portuguesa documentada para as danças africanas da região do Congo, que no século XIX foi sendo cada vez mais utilizada para denominar as danças dos afro-brasileiros. Dessa maneira, não se refere a uma dança específica, mas ao dançar dos africanos em geral, em ambos os lados do Atlântico. (PINTO, 1991, p. 109 apud GRAEFF, 2015, p. 23).

O samba de roda é uma tradição proeminentemente rural, embora o processo de industrialização da região tenha influenciado nos costumes do lugar, ainda foi possível manter as suas tradições culturais, dentre elas o samba de roda.

No Recôncavo baiano há diversas modalidades de samba de roda, destacamos dois tipos: o primeiro é o samba corrido que caracteriza-se por ser uma categoria genérica, podendo ser chamado de samba de roda, o segundo, por possuir características diferenciadas que serão determinadas de acordo com a região do Recôncavo baiano, são designados de samba-chula, samba amarrado, samba de parada, ou samba de viola, estes, na região de Cachoeira são chamados de samba de barravento. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 34).

Esteticamente, duas características básicas diferem essas duas modalidades de samba; no samba de roda o canto, a dança, o toque dos instrumentos acontecem simultaneamente, no samba-chula a regra é um pouco mais rígida, o canto e a dança não acontecem ao mesmo tempo, sendo que o toque dos instrumentos acontecem tanto no momento da dança quanto no momento do canto. No samba-chula é permitido que apenas uma pessoa entre na roda para dançar enquanto no samba corrido ou samba de roda várias pessoas podem entrar na roda e dançar ao mesmo tempo.

Enquanto o samba de roda permite uma liberdade maior aos seus participantes, o samba-chula define-se pela sua apreciação estética, ou seja, cada grupo ou participante espera o desempenho do outro que está na roda executando os movimentos até chegar o momento de ser escolhido pelo dançante na roda através da umbigada, movimento estético característico do lundu e também um traço da cultura de origem banto.

A dimensão de participação de grupos maiores na roda, a forma livre de execução dos músicos e cantores do samba de roda em relação ao samba-chula, permite-nos considerar que o pagode baiano herda a influência do samba de roda pelo fato de não haver regras quanto ao número de participantes e também pelo fato de o canto, a dança e a execução instrumental poderem ser executados simultaneamente. Por esses

motivos entendemos que esses itens também farão parte da construção do Museu digital do Pagode como itens relacionado à estética do samba de roda do Recôncavo.

Um aspecto importante da estética do samba de roda é o passo do miudinho, passo característico do samba corrido (samba de roda), do samba-chula e de outras modalidades de samba do Recôncavo baiano. O passo do miudinho consiste em uma leve e rápida pisoteada do(a) sambador(a) que mais se assemelha a um deslizar dos pés em uma superfície lisa. Estando na roda e executando o passo do miudinho, o sambador ou sambadora pode tomar qualquer direção que lhe seja conveniente desde que seja dentro da roda. Geralmente quando esse passo é executado é acompanhado em seguida pela tradicional umbigada em convite ao próximo dançarino ou dançarina a entrar na roda pra sambar. A umbigada muitas vezes pode ser substituída por outros gestos como levantar o braço ou simplesmente um olhar, qualquer que seja o gesto escolhido pelo(a) dançarino(a) que estiver na roda deve ser interpretado como um convite pelo escolhido, que deverá prontamente entrar na roda.

Merece destaque, a forma de expressão corporal empregada no samba de roda, o diálogo corporal existente entre o dançarino(a) na roda e os músicos, a sintonia existente com a música executada, o movimento (remexer) dos quadris, o balançar dos ombros, o movimento da cabeça, dos braços, a forma sensual do olhar no momento da dança e principalmente a relação com os pés, membro do corpo mais importante para a execução da dança. Essas são características peculiares do samba de roda que ligam essa prática à sensualidade presente também no lundu e que se caracteriza como herança dessa musicalidade. Como item do Museu digital do Pagode destacamos o movimento dos quadris como elemento do museu pelo fato de estar ligado essa prática, à estética do pagode atualmente, portanto vai pro Museu.

Um fator a ser destacado sobre o samba de roda e especificamente sobre o samba-chula é a importância recíproca entre a mulher (dançarina sambadeira) e o homem (tocador), no samba. Esta é uma característica fundamental, pois considera-se que uma boa sambadeira estimula o tocador e um bom tocador estimula a sambadeira. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 37). Nas rodas de samba é consenso entre mulheres e homens

a importância de ambos para o samba acontecer. Assim, complementa uma participante das rodas de samba em entrevista ao Dossiê Iphan Samba de Roda do Recôncavo: “A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher pra acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica”. (D.Mirinha, Pirajuía). (*ibidem*).

b. Instrumentos do samba de roda

O samba de roda caracteriza-se basicamente por ser uma roda para a dança acompanhada de canto e (quando disponíveis) de alguns instrumentos musicais de percussão e também de harmonia. Graeff (2015) propõe uma hierarquização dos instrumentos musicais dentro do samba de roda: 1 – Palmas; 2 – pandeiro; 3 – Timbau ou atabaques; 4 – Instrumentos de corda dedilhada; 5 – Surdo; 6 – Tabuinhas (taubinhas); 7 – Prato-e-faca, reco-reco, triângulo, afoxé ou afuxê; xequerê. Ganzá; 8 – Agogô; 9 – Acordeão (sanfona); 10 – Baixo elétrico. (GRAEFF, 2015, p.38).

A autora acrescenta que essa hierarquia sofreu modificações ao longo de quarenta anos como a inserção do contrabaixo elétrico e a diminuição do uso do agogô e cita com base em suas pesquisas a importância do prato-e-faca e sinaliza que o instrumento hoje é tocado apenas pelos mestres mais velhos. (GRAEFF, 2015, p. 38).

c. Instrumentos Cordofones

No samba de roda é possível fazer o samba até com palmas, batendo em outro corpo que produza uma sonoridade agradável e que possa fazer o acompanhamento do samba. No caso do samba-chula, por ser mais rigoroso do que o samba de roda (ou samba corrido) é imprescindível o uso da viola machete, na falta da machete, utiliza-se a viola industrializada ou o violão. Alguns grupos, dependendo da localização do Recôncavo utilizam-se também do acordeon (sanfona).

Por conta dessa necessidade de se ter um instrumento de harmonia, preferencialmente um instrumento de corda dedilhada, mais especificamente a viola machete, a viola industrializada ou o violão para fazer o samba chula, este tipo de samba também é conhecido como samba de viola.

A viola machete é um instrumento típico da região do Recôncavo baiano e sua construção é feita artesanalmente. Suas características consistem em um instrumento de tamanho ligeiramente reduzido em relação à viola industrializada que também possui um tamanho um pouco menor do que o violão e é utilizada no samba de roda. A machete possui um tamanho correspondente ao de uma viola soprano. Os dois instrumentos possuem um conjunto de cinco cordas duplas, sendo as três mais graves afinadas em oitavas e as duas mais agudas afinadas em uníssono. O tamanho da viola machete pode variar em pelo menos três medidas diferentes, a que possui o tamanho menor é também encontrada na ilha da Madeira, pertencente ao arquipélago da Madeira, situado no oceano Atlântico a sudoeste da costa portuguesa. Tanto no Brasil quanto em Portugal, machete foi o nome atribuído ao cavaquinho. O cavaquinho por sua vez é um instrumento fundamental na prática do samba e do pagode baiano. Entendemos que o cavaquinho e o violão são instrumentos que estão presentes na prática musical do samba e do pagode baiano por isso destacamos esses dois instrumentos como itens que farão parte do Museu digital do pagode.

d. Instrumentos Membranofones

Do grupo dos instrumentos membranofones utilizados no samba de roda incluem-se: O atabaque – Instrumento de corpo cilíndrico, construído em madeira, ligeiramente abaulados no meio, possuem uma membrana de pele de animais em uma das extremidades. Esses instrumentos fazem parte do universo religioso do candomblé e recebem a designação de *Rum*, *Rumpi* e *Lé*. A disposição do timbre desses instrumentos é assim caracterizada: o *Rum* tem o timbre mais grave, o *Rumpi* possui um timbre médio, e o *Lé* possui o timbre mais agudo esse grupamento geralmente é tocado com uma baqueta de madeira denominada “*aguidavi*”, esses instrumentos são construídos em madeira de forma artesanal. O correspondente industrializado desse trio de

instrumentos é o trio de congas, instrumento muito popular na música caribenha e também no Brasil. O trio de congas é um dos instrumentos indispensáveis no pagode baiano.

O timbau – Instrumento de corpo cônico, construído em madeira ou metal (chapa de aço inoxidável ou aço galvanizado pintado), possui uma membrana de plástico sintético resistente tensionada por um aro de metal em uma de suas extremidades. Esse instrumento é disposto na vertical e é tocado com a palma da mão pelo músico que executa as sequências rítmicas em pé. O timbau é um instrumento muito popular na música baiana, sobretudo na *axé music* e foi incorporado no pagode desde o seu surgimento até os dias de hoje. Assim o timbau é mais um elemento que fará parte do acervo do Museu digital do pagode.

O tamborim – Instrumento de corpo pequeno, similar ao corpo um pandeiro sem as *platinelas* e de tamanho reduzido, possui um timbre agudo, geralmente construído em madeira, possui uma membrana de plástico sintético resistente também tensionada por um aro de metal. É tocado com uma baqueta de madeira ou de fibra sintética apoiado em uma das mãos do músico que golpeia o instrumento com a baqueta com a outra mão. O tamborim é um instrumento muito popular no samba e no pagode carioca e paulista. Na Bahia está presente também no pagode baiano e é utilizado em algumas intervenções pontuais. Mesmo não sendo um instrumento essencial na formação percussiva dos grupos de pagode baiano está de prontidão no “*Setup*” dos percussionistas de pagode.

A marcação – Instrumentos de formato cilíndrico construídos em madeira ou metal (aço inoxidável ou aço galvanizado pintado), possui uma membrana de plástico sintético resistente tensionada por um aro de metal, possui um timbre que varia entre a região médio-grave, grave (não é o instrumento mais grave da seção de percussão), é tocado na horizontal, disposto na perna pelo músico que pode tocá-lo sentado ou em pé com o instrumento preso a uma alça denominada de “*talabar*” deixando o músico livre para executar passos de dança.

O surdo foi também introduzido ao samba de roda com a função de marcar o tempo, instrumento de som grave provavelmente foi inventado por volta de 1930 no Rio de Janeiro, uma adaptação do samba ao carnaval que passava de uma prática estática para adaptar-se ao cortejo das escolas de samba.

A marcação está presente em todos os segmentos do samba e do pagode tanto na região Sudeste quanto na região Nordeste. No pagode baiano a marcação é representada também pelo surdo e é um dos principais instrumentos na composição da seção de percussão, presente no pagode conhecido como “*fundo de quintal*”, praticado no sudeste do país. O surdo é um instrumento que está inserido no conjunto de instrumentos percussivos utilizados pelo pagode, assim irá também compor o acervo do Museu digital do Pagode.

Para efeito de construção coletiva do Museu, concluímos que o trio de congas, o timbau, o tamborim e o surdo estão associados ao pagode baiano e em uso atualmente pelo gênero, assim esses instrumentos estarão disponíveis como acervo do Museu digital do Pagode.

e. Instrumentos Idiofones

Entre os instrumentos idiofones o mais característico no samba de roda do Recôncavo é o prato-e-faca. O uso desses utensílios domésticos comprovam a ideia dos praticantes do samba de roda de que ele pode ser feito até sem instrumentos ou utilizando o que tiver disponível no momento e que produza um som que possa ser adaptado à roda de samba.

O prato-e-faca representa a característica mais peculiar do samba de roda e um referencial cultural, geralmente é tocado por mulheres, acreditamos que a isso se deva ao fato de que em algum momento em uma roda de samba alguma apreciadora do samba de roda motivou-se em participar não como cantante ou dançante mas como tocadora de algum instrumento, lançando mão assim do prato-e-faca, evidentemente que esta suposição soma-se à diversas outras que são levantadas, mas uma característica nos leva a essa suposição pelo fato da instrumentista do prato-e-faca

executar as sequências rítmicas de pé, não necessariamente junto à roda, próxima ao conjunto de tocadores e dançarinos. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 46).

Além do prato-e-faca estão presentes no samba de roda também o afuxê, instrumento construído em madeira ou em madeira e metal rodeados de colares de contas que fazem contato com determinada parte estriada do instrumento causando atrito e produzindo o som.

Reco-reco – Instrumento feito de madeira ou metal, em ambos os casos, tem constituição física diferenciada mas a execução é igual para todos. No reco-reco de madeira o corpo do instrumento é cilíndrico de espessura variada, possui ranhuras relativamente profundas que vão gerar o atrito em contato com a baqueta ao ser friccionada contra o corpo do instrumento, produzindo assim o som. No caso do reco-reco de metal permanece o formato cilíndrico do corpo mas com uma fenda em um dos lados onde são dispostas dois, três ou até quatro espirais de metal onde o músico fricciona uma baqueta também de metal onde o som é produzido. Geralmente o instrumento ainda apresenta uma característica peculiar, uma ou até duas campânulas em uma das extremidades similares a de um instrumento de sopro (trompete). O reco-reco é um instrumento que está presente no samba e no pagode por isso vai compor também o acervo do Museu digital do Pagode.

Outros instrumentos idiofones que fazem parte do samba de roda são as tabuinhas ou como são chamadas no Recôncavo *talbinhas* que são tocadas aos pares e servem para fazer as vezes das palmas, são encontradas em alguns grupos do Recôncavo baiano. Não estando presente em toda roda de samba, na sua ausência, geralmente são utilizadas as palmas.

Também estão incluídos nesse grupo o xequerê, instrumento construído com uma cabaça e coberto por uma rede de contas ou sementes, que produzem o som ao ser agitado.

O ganzá – Instrumento com corpo cilíndrico, construído em madeira, metal ou plástico contendo em seu interior sementes, grãos diversos ou outro material sintético, o som do ganzá é produzido ao agitar. O ganzá é um instrumento muito comum no samba de roda, no samba e no pagode.

O agogô – Instrumento de origem africana, mais precisamente, pertencente à cultura yorubá (África ocidental), é construído em metal, normalmente possui duas (ou mais) campânulas (sinos) de tamanho diferenciado, o que determina as nuances sonoras e rítmicas.

Palmas - As palmas são elementos primordiais na prática do samba de roda, além de funcionarem como instrumentos musicais servem também de incentivo para animar todo o grupo e representa um termômetro para indicar se o samba está animado ou não. No caso específico da chula cantada, as palmas são batidas bem de leve para não atrapalhar os cânticos, assim que cessa a parte cantada, as palmas entram com mais vigor puxando a animação do samba pra frente. Como elemento estético herdado do samba de roda pelo pagode, as palmas encontram-se presentes no universo sonoro do pagode baiano, assim entendemos que são elementos que farão parte do acervo do Museu digital do Pagode.

Destacamos também o afuxê, o reco-reco, o xequerê, o ganzá e o agogô por serem instrumentos que além de fazerem parte do universo sonoro do samba de roda do Recôncavo fazem parte também do “set” percussivo do pagode baiano, então estes instrumentos serão também considerados itens do Museu.

f. Aspectos Harmônicos e Melódicos

A relação existente entre o samba de roda e as tradições africanas é estabelecida principalmente através de aspectos da escala diatônica²¹, Merrian (1956) identifica essa relação com o candomblé Kétu e destaca as principais características:

²¹ Escala composta por um conjunto de sete notas com cinco intervalos de tom e dois intervalos de semitons também denominada de heptatônica.

Tendências à frases melódicas descendentes; Extensão curta (cerca de uma oitava); Sequências de segundas maiores, terças e quartas; Ausência de modulação; Ornamentação típica africana, portamento ou glissando, ataque ascendente (*rising attack*) e finalização descendente (*falling release*); Canto responsorial (*call-and-response*). (MERRIAN, 1956, pp. 60-61). Estão presentes também no samba de roda o uso da polifonia paralela, ou seja, o uso de terças e até mesmo de quartas, quintas e sextas paralelas. Kubik (1983) identifica o uso do paralelismo vocal intervalar (*Stimmbewegungs parallelismus*) nos cânticos do candomblé e do samba de roda. (KUBIK, 1983c, p. 85, *apud* GRAEFF, 2015, p. 43).

O canto do samba de roda pode ser executado por uma voz principal (solista) ou por mais vozes, enquanto que as outras vozes respondem (canto de resposta) com incidência do uso de terças, quartas e quintas paralelas. No samba-chula especificamente, as terças paralelas são muito comuns e até mesmo obrigatório seu uso.

Os cantadores ou gritadores da chula cantam geralmente na região do tenor, enquanto as mulheres respondem no relativo (uma estrofe cantada em resposta àquela cantada pelos gritadores da chula) uma oitava acima do gritador da chula que faz a voz mais grave e uma sexta acima do gritador de chula que faz a voz mais aguda. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 52). O canto executado por solista e até por mais vozes é um elemento presente no pagode atualmente.

A temática do samba de roda é outra característica que possui inúmeras variáveis dependendo do estilo adotado em determinada região, mas o que é comum em todos os estilos são os textos improvisados extraídos de canções e contos que se misturam com fatos do cotidiano e fatos que ocorrem simultâneos às rodas, a mesma melodia pode servir para diversos textos, assim como uma mesma temática pode ser entoada de diversas formas diferentes. Estão presentes também nos textos, as temáticas locais, fatos históricos, realidade social e história do Brasil, temas amorosos, saudade, temas jocosos, temáticas folclóricas, temática rural e cotidiano. Desses itens destacamos a similaridade da melodia para vários textos, as temáticas locais, as temáticas que falam da realidade social, temáticas amorosas, saudade, temas jocosos e temáticas do

cotidiano como itens do Museu digital do Pagode, pois entendemos que estes itens fazem parte das temáticas abordadas pelo pagode atualmente.

g. Aspectos Rítmicos

Analisar os aspectos rítmicos do samba de roda não constitui uma tarefa simples, devido à grande variedade de elementos que formam as principais características da musicalidade africana e afro-brasileira, principalmente quando trata-se de elementos rítmicos.

O ritmo constitui-se especificamente no samba de roda, como uma ligação entre a harmonia e a melodia cantada e os movimentos do corpo associados à dança, tornando-o parte imprescindível para o samba, assim como desempenha um papel fundamental a percussão, da qual emerge grande parte do material rítmico que irá servir de componente básico para o samba de roda.

O samba de roda possui uma característica cíclica, ou seja, as células rítmicas se repetem formando uma base propícia ao improviso vocal, instrumental e também coreográfico. Em relação a essa disposição Graeff (2015) citando Rycroft (1954) e Kubik, (2004) afirma que em tradições africanas e no samba de roda, a música é concebida ciclicamente, (RYCROFT, 1954; KUBIK, 2004) isto é, a partir da repetição constante de padrões rítmicos. (GRAEFF, 2015, p. 63).

A rítmica do samba de roda pode ser dividida de forma simplificada, sem uso da teoria musical, em duas condições de maior ou menor intensidade, ou seja a quantidade de articulações que cada instrumento executa na prática do samba.

No samba de roda o *ostinato*²² é uma das principais características presentes na execução de alguns instrumentos como o pandeiro, o agogô, o ganzá e o prato-e-faca, podendo estar presente também nos instrumentos harmônicos como a viola e o violão.

²² Na teoria da música, refere-se a um motivo rítmico, harmônico ou melódico que se repete por várias

As acentuações rítmicas do samba de roda geralmente localizam-se no primeiro e no quarto tempo da divisão rítmica, se tivermos como exemplo o compasso quaternário (4/4). Dentro dessas acentuações rítmicas ocorre o que Graeff (2015) cita a partir de pesquisas no campo da etnomusicologia de isocronia rítmica, e denomina-a por sua vez de “padrão microrrítmico” entendido não como um desvio de normas, mas como algo que é inerente à prática musical e um fenômeno natural do ser humano, essa concepção é percebida por Bengtsson (1975), enquanto Gerischer (2003) identificou-o quanto padrão de variação do samba baiano. (GRAEFF, 2015, p. 71).

Em outras palavras, essa concepção pode ser também denominada de “*ghost notes*” (notas fantasmas) ou no jargão musical baiano de “*miudinhos*”, mais comumente aplicados na execução dos instrumentos percussivos, equivalentes à dinâmica de execução musical: *Forte-fortíssimo, Piano-Pianíssimo*. Essas características no samba de roda é fundamental para se conseguir o “*groove*.”²³ Nessa perspectiva podemos incluir como acervo essas características da musicalidade afro-brasileira presentes no samba de roda e também no pagode baiano tais como, o aspecto rítmico sincopado, a síncope, o caráter cíclico, o *ostinato* e o *padrão microrrítmico* (miudinho), e por estarem associados ao pagode baiano como elementos herdados também pelo samba de roda, será utilizado no Museu digital do Pagode. No quadro 11 destacamos esses elementos como parte do acervo para o museu digital.

Quadro 11. Elementos que farão parte da construção do acervo do Museu Digital do Pagode e que se refere ao samba de roda do Recôncavo.

vezes, sem variações de altura. Na música contemporânea o *ostinato* também pode receber o nome de “*Riff*” que em outras palavras também sugere repetição de um motivo rítmico, harmônico ou melódico. Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

²³ **Groove** é uma palavra em inglês que significa **sulco** ou **ranhura**. É bastante usada no contexto da música, indicando quando os sons encaixam ou combinam de forma satisfatória. No caso específico da bateria, o groove é descrito como um padrão rítmico. Fonte: <https://www.significados.com.br/groove/> - Acesso em 30/07/2018.

Museu Digital do Pagode – Samba de Roda do Recôncavo		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Violão; Cavaquinho; Pandeiro; Trio De Congas; Timbau; Surdo; Tamborim; Marcação; Afuxê; Xequerê; Reco-Reco; Ganzá; Agogô	-----
Aspectos harmônicos e Melódicos	Forma Instrumental; Canto executado por voz solista ou mais vozes; Escala diatônica; Frases melódicas descendentes; Extensão curta (cerca de uma oitava); Sequências de segundas maiores, terças e quartas; Ausência de modulação; Portamento ou glissando; Ataque ascendente e finalização descendente; Canto responsorial.	-----
Aspectos rítmicos	Uso da Síncope; Utilização do <i>ostinato</i> ; Caráter cíclico; Padrão microrrítmico	-----
Aspectos estéticos	Forma livre de execução dos músicos e cantores; O movimento (remexer) do quadril; Palmas; Umbigada.	No samba de roda o canto, a dança, o toque dos instrumentos acontecem simultaneamente. No samba chula o canto e a dança não acontecem ao mesmo tempo.

Temáticas	Temáticas locais; As temáticas que falam da realidade social; Temáticas amorosas; Saudade; Temas jocosos e temáticas do cotidiano.	-----
------------------	---	-------

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O samba de roda do Recôncavo representa uma das mais significativas manifestações da cultura afro-brasileira, essa prática musical também está associada ao sincretismo e às tradições religiosas do Recôncavo baiano, para além disso, é sabido que foi a partir do samba feito nas comunidades de imigrantes baianos no Rio de Janeiro no início do século XX que se formou o samba carioca e que a partir desse gênero surgiriam suas variantes como o samba-de-breque, o samba-canção, o samba partido-alto, dentre outras variações que com o passar do tempo viriam a se incorporar ao samba carioca. O samba de roda foi também fonte de inspiração para alguns dos compositores profissionais que fizeram e ainda fazem a glória da moderna música popular brasileira, como Dorival Caymmi (Samba da minha terra), Geraldo Pereira (Falsa baiana) e Caetano Veloso (Boa palavra, É de manhã...). (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 73).

O samba de roda do Recôncavo foi considerado patrimônio cultural do Brasil. No dia 30 de Setembro de 2004, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural que atua junto ao Iphan aprovou o registro do samba de roda do Recôncavo e concedeu-lhe o título de Patrimônio Cultural do Brasil. No dia 5 de outubro do mesmo ano foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão e declarado publicamente Patrimônio Cultural do Brasil. Em 25 de novembro de 2005 foi proclamado pela Unesco Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 83).

Importante reconhecimento para essa forma de expressão musical, poética e coreográfica brasileira que sobrevive através do tempo às custas de muitos esforços dos praticantes do samba de roda que dentro de um contexto de precariedade econômica

em que vivem, lutam pela manutenção desse bem, preservando a ancestralidade afro-brasileira presente na nossa cultura.

No item a seguir trataremos desse samba surgido a partir do Rio de Janeiro, tentando estabelecer uma relação com os principais gêneros estudados até aqui até chegarmos ao contexto do surgimento do pagode a partir de meados do século XX.

2.7 - CONTEXTO DO SAMBA NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO RIO DE JANEIRO.

O samba é considerado a mais legítima manifestação cultural brasileira ligada às tradições africanas e afro-brasileiras, esse gênero se configura a partir da dança, de influências harmônicas e melódicas, rítmicas e estéticas de outras práticas musicais que se desenrolaram sobretudo a partir de meados do século XVII.

Como vimos anteriormente o termo batuque era atribuído de forma genérica a todo e qualquer festejo praticado pelos negros e esse sentido genérico se estenderá até o início do século XX quando o termo samba ganha uma denominação mais geral. (SANDRONI, 2001, p 85).

A primeira referência impressa feita ao termo “samba” se dá em 1838 em um jornal pernambucano denominado *O carapuceiro*, datado de 03 de fevereiro de 1838, 60 anos após ter noticiado o lundu. De acordo com Sandroni (2001), nessa edição, “samba” aparece como música e não como dança, descrito no periódico como “samba de almocreves”, fazendo, o articulista do jornal uma sátira com obras de Rossini: *Semiramis, Giza-ladra, o Tancredi* etc. (SANDRONI, 2001, p. 86).

No mesmo jornal há outra referência ao samba como “dança do samba”, mencionado aqui como uma dança/música rural, referindo-se a ele como “diversão de gente da roça”, trazendo o “samba” enquanto sinônimo de atraso da zona rural associando-o ao termo pejorativo “*tatamba*”, fazendo um claro contraponto às músicas dançadas na

capital como por exemplo, o lundu-chorado, o lundu que em meados do século XIX já contava com uma versão urbanizada e praticada pela sociedade defensora da moral e dos bons costumes da época.

O contexto ao qual se insere o samba no Rio de Janeiro pode ser entendido a partir de três eventos que consideramos importantes (mas não são somente esses) para o florescer do samba carioca. O primeiro seria o fato de que, como dito anteriormente em seção específica, um grande contingente de povos bantos que foram trazidos para Salvador deslocaram-se principalmente para o Recôncavo baiano, com a transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1763 uma parcela desses grupos foram levados para a nova sede. O segundo evento é que antes da mudança da capital, os negros na Bahia, já realizavam desde o século XVI seus batuques, também ligados aos cultos religiosos ancestrais e também participavam de festividades ligadas às tradições europeias como os reisados por exemplo, sempre acompanhados de música. Embora existam poucos registros históricos referente às manifestações culturais dos africanos na Bahia nesse período, é sabido que através da tradição oral e da persistência dos negros escravizados em preservar o que podiam da sua cultura, a música praticada enquanto estiveram em solo baiano migrou para o Rio de Janeiro, encontrando lá também outros elementos rítmicos, obviamente com alguma influência regional local, o que veremos mais à frente. Um terceiro ponto e nesse caso específico não se trata exatamente de um evento, mas de um ponto geopolítico de convergência cultural que era a existência da Praça Onze, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Foi na Praça Onze onde aconteceram os primeiros desfiles das escolas de samba. A Praça Onze existiu e resistiu por pelo menos 150 anos e no início tinha o nome de Rocio Pequeno, mudando para Praça Onze em homenagem à data da Batalha de Riachuelo, acontecida em 11 de Junho de 1865.

Nas proximidades da praça viviam imigrantes espanhóis, italianos, judeus e negros, estes últimos, em sua maioria vindos da Bahia em busca de melhores condições de vida. A praça foi destruída no início da década de 40 como parte de um projeto de modernização do centro do Rio de Janeiro para a construção da Avenida Presidente Vargas, o local tem uma ligação histórica com o samba e representa ainda hoje um referencial de resistência negra frente às perseguições impostas pela polícia na época,

por considerarem o espaço como um local frequentado por desocupados, prostitutas e bêbados, sobretudo no final do século XIX e início do século XX. De acordo com Lira Neto (2017), em 1889, com o fim da prática escravista no Brasil e a instalação do regime republicano, acreditava-se que os ideais postulados a partir da filosofia positivista de Augusto Comte inspirados na máxima comtiana: “ O amor como princípio, a ordem como base e o progresso como meta”, dizeres sintetizados e imortalizados em nossa Bandeira até os dias de hoje como “Ordem e Progresso”, serviu igualmente para o despertar de um discurso justificado no civismo para uma limpeza social que se daria a partir de grandes cortiços existentes no centro do Rio de Janeiro, mais precisamente na rua Barão de São Félix, na conhecida à época como pequena África, e o maior de todos eles, o Cabeça de Porco seria o primeiro. (LIRA NETO, 2017, p. 34)

O cortiço Cabeça de Porco abrigava mais de duas mil pessoas, em sua maioria negros e mulatos, estivadores, pedreiros, serventes, costureiras, ambulantes, marceneiros, doceiras, sapateiros, lavadeiras, biscateiros, prostitutas, punquistas, rezadeiras, embromadores, ventanistas e desempregados. (LIRA NETO, 2017, p. 35).

Em 26 janeiro de 1893 procedeu-se o que seria a primeira de várias ações com o objetivo de acabar com os cortiços nos arredores do Rio de Janeiro, com o fim do cortiço Cabeça de Porco, os mais de dois mil moradores só tiveram uma alternativa que foi reunir parte dos escombros que sobraram dos barracos de madeiras e outros materiais e subir o Morro da Providência e reconstruir seus barracos numa topografia desfavorável à construção de moradias de forma segura, assim aconteceu também nos morros de Santo Antônio, São Carlos, Borel, Formiga, Macaco, Mangueira e Salgueiro. (LIRA NETO, 2017, p. 36).

Esses eventos aconteceram paralelamente ao surgimento das primeiras linhas férreas e das marias-fumaças na região do subúrbio e nas regiões rurais do Rio de Janeiro, o que causaria igualmente o aparecimento de importantes estações ferroviárias como Penha, Bomsucesso, Ramos e Olaria, ao passo que cresce também o número de imigrantes oriundos de diversas regiões do país, principalmente das zonas cafeeiras já em declínio àquela época.

Grande número de negros alforriados que saíam da Bahia nesse período se instalaram em zonas portuárias do Rio, e se ocupavam com as atividades que lhes eram disponibilizadas, trabalhos braçais, que exigiam grandes esforços físicos como o trabalho de estivador por exemplo. Como forma de organização, os trabalhadores fundaram o primeiro sindicato no Brasil, o sindicato dos estivadores, fundado em 1903.

A associação a grupos organizados significava, pertencimento, uma forma do negro se localizar socialmente, interagindo com seus pares, convivendo em grupos, trocando informações, entrelaçando culturas e formas de perceber os diversos mundos presentes nessas relações.

As casas das “tias” por exemplo, representavam um desses locais de pertencimento, situadas a princípio nas zonas portuárias, em bairros como Gamboa, Pedra do Sal, Saúde, essas casas abrigavam os terreiros das mães de santo baianas, transferidas mais tarde para a região do entorno do centro do Rio.

Próximo à Praça Onze as casas das tias eram redutos negros frequentados por sambistas, cantores, compositores e configuravam-se como locais de contato com a religião, de retiro espiritual, de luta e resistência.

Vivendo em situação de iminente precarização do trabalho, o encontro com a religião representava uma forma de amenizar as mazelas cotidianas e de contato com sua ancestralidade através do candomblé, religião que mantém uma relação muito próxima com a música, pois, para além do caráter religioso, estão associados o sagrado e o profano, elo de ligação entre a religião e as festividades.

Num cenário de perseguições e exclusão por parte das autoridades e da classe dominante em relação aos negros, ex-escravos e mestiços, o que se presenciou foi um processo de apropriação pelos negros e mestiços de aspectos da cultura mestiça no Brasil, representada em dentre outros aspectos através das festividades em homenagem aos santos católicos como por exemplo, Nossa Senhora da Penha. Nessas

festividades, a presença dos negros e mestiços era notada através das barracas armadas ao redor da igreja da Penha com iguarias da culinária afro-brasileira que iam conquistando aos poucos o paladar dos devotos participantes das festividades. É nesse contexto que surgem novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crença e formas de lazer. (LIRA NETO, 2017, p. 38). Esse emergir de novas sonoridades nada mais é do que o que já vinha ocorrendo nas principais regiões do Brasil que é a fusão rítmica, harmônica e melódica, o uso de instrumentos de origem indígena, ibérica e africana, assim como as mútuas influências estéticas existentes entre os gêneros musicais que eram praticados desde meados do século XVII, e isso vai resvalar também na forma de uso dos instrumentos musicais que irão emprestar seus timbres à produção cultural local, gerando um processo de sedimentação de uma nova musicalidade que surge a partir de matrizes culturais afro-brasileira que já eram praticadas em Salvador antes da mudança da sede da capital para o Rio de Janeiro. Dessa maneira, do ponto de vista da sonoridade temos que a partir dessa perspectiva, instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passaram a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas. (LIRA NETO, 2017, p. 38).

A partir do início do século XX, as comunidades negras e mestiças deram o formato a um novo tipo de samba, uma forma diferente de tocar os sambas que já eram praticados na Bahia. Nasce então um tipo de samba urbano também denominado de samba carioca. Essas comunidades também criaram as escolas de samba, espaços de integração e trocas de experiências, rede de solidariedade e festejos.

O processo de reforma do centro do Rio de Janeiro, responsável por afastar essas comunidades dessa região não foi suficiente para impedir os sambistas de ocuparem as ruas em um ato de resistência utilizando o samba e as escolas de samba, instrumentos de alto poder de integração social como resposta à exclusão e ao preconceito. Relacionado a esse fator de transição e às relações estabelecidas entre a comunidade e a formação de uma cultura popular baseada numa experiência sociocultural, o samba carioca emerge nesse contexto contribuindo para o surgimento de mais uma nova forma de manifestação da cultura do povo brasileiro. Em relação à esse processo de reforma do Rio e seus impactos culturais Moura (1995) contribui afirmando que:

A modernização da cidade e a situação de transição nacional fazem com que indivíduos de diversas experiências sociais, raças e culturas se encontrem nas filas da estiva ou nos corredores das cabeças-de-porco, promovendo essa situação, já no fim da República Velha, a formação de uma cultura popular carioca definida por uma densa experiência sociocultural que, embora subalternizada e quase que omitida pelos meios de informação da época, se mostraria, juntamente com os novos hábitos civilizatórios das elites, fundamental na redefinição do Rio de Janeiro e na formação de sua personalidade moderna. (MOURA, 1995. pp. 86-87).

O samba, em um primeiro momento que compreende o início do século XX acontecia em locais conhecidos como terreiros, nos terreiros, negros e mulatos encontravam o ambiente ideal para praticar suas músicas de forma livre e celebrar sua ancestralidade, nessa perspectiva, nasce o samba de terreiro, tipo musical que abordava em suas temáticas o amor, as experiências de vida, as lutas, a natureza, a escola e o próprio samba.

Nas rodas de batucadas nasce o samba partido-alto, nessas rodas os grupos cantavam acompanhados de palmas e repetiam versos que constituíam o refrão. O refrão no samba partido-alto serve como incentivo para que um componente entre na roda pra sambar e com um gesto convida outro participante para sucedê-lo no samba. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 10).

No final da década de 1920, a progressiva estruturação e organização das escolas de samba contribuiu para o surgimento do samba-enredo. Duas características importantes do samba enredo é que seus versos são compostos para o desfile, a segunda característica é a capacidade narrativa desses versos contarem uma história (enredo). O samba-enredo acumula características do samba de terreiro (o sentimento dos sambistas em relação às suas experiências e lutas etc.) e do samba partido-alto (refrão repetitivo). (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 10).

Cabe destacar alguns aspectos importantes que são comuns entre o samba partido-alto e o samba de roda do Recôncavo baiano do ponto de vista estético, como a formação da roda, o uso das palmas e a forma de escolher o membro seguinte para sambar na roda através de um gesto que pode ser principalmente, a tradicional umbigada, herança

estética africana que foi igualmente herdada pelo samba de roda do Recôncavo baiano e que se apresenta também no partido-alto.

Em relação à essas diferenças, reunimos nesse estudo esses três modelos de samba, o partido alto, o samba de terreiro e o samba enredo, pois consideramos basilar para o aparecimento de vários outros subgêneros ligados ao samba carioca a partir do início do século XX. Nesse sentido destacaremos aspectos relacionados à harmonia, melodia, ritmo, estética e estrutura composicional, evidentemente, devido ao vasto campo que é o samba não pretendemos esgotar esses e outros aspectos, mas tentaremos traçar um panorama e estabelecer relações e influências herdadas pelo pagode baiano a partir dessas matrizes musicais.

a. Partido Alto

O partido alto pode ser caracterizado como a síntese de outros gêneros que já eram praticados no Brasil, a exemplo da modinha, do lundu, do maxixe, do choro, o samba de roda da Bahia, dentre outros. De acordo com Lopes (2005) o partido alto é um samba cantado em forma de desafio por dois ou mais cantores, que confrontavam-se para ver quem cantava o melhor improviso. Sua estrutura básica consiste em ter uma parte forte (primeira) denominada de refrão e outra parte (segunda) que é cantada de forma improvisada ou extraída do repertório tradicional, mas que necessariamente não precisa ter relação com o refrão. (LOPES, 2005, pp. 26-27).

Esse tipo musical surge como resultado de uma intrincada rede de práticas musicais e coreográficas existentes no Brasil no início do século XX. Assim, Sandroni & Sant'ana (2006) refere-se à essa mistura musical enfatizando que:

Entre essas práticas, destacam-se as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango, gênero de grande força principalmente no interior da região Sudeste, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. Todas essas misturas processadas em solo carioca moldaram o perfil e as características do partido desde suas primeiras ocorrências até seus desdobramentos atuais. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 24).

A presença dos povos banto no Brasil é certamente um dos fatores responsáveis pela origem de um grupo significativo de danças as quais a pesquisadora Oneyda Alvarenga situa como um grande conjunto de danças do samba que vão além dessas acima citadas, como o jongo, o caxambu, o tambor de crioula, o coco, dentre outras. Essas características herdadas pelo partido alto, o define como o mais tradicional estilo de samba carioca pelo fato de ser praticado na formação em círculo e estar presente em seu caráter estético a umbigada. Importante destacar que essas características o localizam um pouco mais distante dos modelos da indústria fonográfica e de uma produção musical feita para atender ao mercado e mais próxima de um modelo comunitário e informal onde todos fazem parte da roda, tocando, cantando e dançando de forma livre sem obedecer a qualquer tipo de regramento, tornando o partido alto uma expressiva manifestação originada a partir das camadas sociais menos privilegiadas. Certamente não queremos trazer para esse trabalho um discurso “purista” em relação ao samba e suas matrizes, visto que sua prática de certa forma, parte de um processo de discriminação e exclusão demandado pelas classes dominantes para alcançar projeção de tal forma que essa mesma classe dominante anos mais tarde acaba por não resistir aos encantos do samba, passando a fazer parte tanto como espectador nos grandes desfiles das escolas de samba e também como sambistas.

b. Instrumentos Cordofones

Os instrumentos pertencente a esse grupo dentro do partido-alto exercem funções importantes para a constituição das harmonias e melodias e também fazem um contraponto com alguns instrumentos de percussão. A maioria desses instrumentos são de cordas dedilhadas podendo no entanto ser acrescido outros instrumentos de acompanhamento como os instrumentos de sopro (metais, madeiras), instrumentos de teclado (teclado eletrônico em uma fase avançada do partido-alto), acordeon, o que ocorrerá com a profissionalização do samba a partir da década de 1930 com a expansão das casas de gravações e a ocorrência da primeira gravação do samba “Pelo telefone”. Desses instrumentos destacam-se no partido-alto o violão de seis e sete cordas, o cavaquinho, o bandolim e o banjo. No caso específico do banjo, este instrumento híbrido, da família dos alaúdes, tem em sua fisiologia a herança de alguns instrumentos

africanos composto por um corpo oco, redondo e com uma membrana esticada e um braço com escala longa, foi desenvolvido provavelmente por africanos escravizados no México. Popularizou-se na zona rural da América do Norte, muito utilizado na música americana como o “*Folk*” e outras músicas conhecidas como música de raiz nos Estados Unidos.

No Brasil, o instrumento foi divulgado por Gastão Bueno Lobo no início do século XX. (DINIZ, 2010, p. 288). Embora o instrumento na versão brasileira não tenha muito a ver com o modelo mexicano, ele se insere na cena musical brasileira com outra constituição física a partir da década de 1970 pelas mãos do sambista Almir Guineto, que acatou a ideia proposta pelo seu compadre de samba Antônio Carlos de Santana Bernardes Gomes, o *Mussum* integrante à época do grupo de samba Os Originais do Samba, e humorista, componente do extinto grupo Os Trapalhões, que adaptou um braço de cavaquinho em um corpo de banjo com características similares tanto na construção do corpo do instrumento que diferencia-se do banjo tradicional de escala maior, quanto na afinação que é idêntica a do cavaco, Ré-Sol-Si-Ré, porém, devido a sua caixa acústica diferenciada produz um som ligeiramente opaco, perfeitamente adaptável ao partido-alto e ao pagode. Grande parte desses instrumentos compoem também da seção de harmonia do pagode baiano e encontram-se em uso como componentes essenciais para a prática dessa musicalidade. Entendemos por fim que o cavaquinho, o violão de seis e sete cordas, o banjo e o bandolim, este último, que como o tamborim, no pagode baiano é utilizado de forma eventual estando associado diretamente ao choro, está também presente no pagode baiano, dessa maneira, independente de sua frequência no uso, também fará, junto com os outros instrumentos citados, parte do acervo do Museu Digital do Pagode.

c. Instrumentos Membranofones

O acompanhamento dos versos do partido-alto é feito, além dos instrumentos de harmonia, por uma seção extremamente importante para o partido alto e para o samba de uma forma geral que é a seção de percussão. Essa seção no partido-alto, assim como em outras modalidades de samba é bastante variada, podendo ser ampliada de acordo

com a disponibilidade e a necessidade de se obter sonoridades diferenciadas. Os tambores são responsáveis pelas nuances percussivas mais importantes no partido alto que podem variar entre pulsações para marcar o ritmo e pela polirritmia de outros instrumentos.

Destacamos os seguintes instrumentos que compõem a seção percussiva do partido alto: o pandeiro, o surdo, tamborim, cuíca, repique de mão, tantan, caixa e cuíca, dentre outros instrumentos que estiverem disponíveis e que se adaptem ao samba, pois no partido-alto a variação timbrística não é restrita à alguns instrumentos o que cria formas cíclicas que os sambistas chamam de “melodia.” (PINTO; TUCCI, 1992; PINTO, 2001, *apud* GRAEFF, 2015, p. 129).

Alguns desses instrumentos estão presentes na formação instrumental do pagode baiano e em uso atualmente na seção percussiva dos diversos grupos. Destacamos então, o pandeiro, o surdo, o repique de mão, o tan tan, a caixa, a cuíca e o tamborim que mesmo sendo um instrumento característico do samba carioca também estão presentes no pagode baiano em intervenções pontuais, entendemos dessa forma, que por estarem em plena relação, dentro do universo musical do pagode atualmente, esses instrumentos farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode.

d. Instrumentos Idiofones

Esta seção destina-se aos instrumentos que juntos com o pandeiro produzem uma base polirrítmica de apoio ao partido alto. Composta por instrumentos em sua maioria de agitar e friccionar, essa seção é responsável pelo balanço e malemolência do samba, ambos, muito importantes para o partido-alto. Destacamos entre os instrumentos idiofones, o reco-reco, ganzá, afuxê, xequerê, agogô, chocalhos (alguns de origem indígena como a maraca) o prato-e-faca presente como item fundamental do samba de roda do Recôncavo baiano, levado para a nova capital com os novos imigrantes.

Um ponto de destaque a ser mencionado nessa seção é que, no partido-alto praticado em caráter comunitário, informal, um grande número de instrumentos torna difícil a sua

prática pelo fato de ser esse uma forma de canção que tem como premissa, o desafio, assim, o partido-alto enquanto prática comunitária privilegia um número reduzido de instrumentos como a marcação, o pandeiro, violão e cavaquinho que ficam em segundo plano para dar destaque às vozes na disputa. Em outros casos como veremos, a formação instrumental do partido alto conta com uma gama bem maior de instrumentos, inclusive tendo em sua formação uma seção de sopro na versão mais estilizada e comercial.

Destacamos, dessa maneira, o reco-reco, ganzá, afuxê, xequerê, chocalhos, o prato-e-faca como itens de Museu por entender que esses instrumentos encontram-se em uso na seção de percussão do pagode baiano atualmente, estando dessa forma, compondo o acervo.

e. Instrumentos Aerofones

Esta seção corresponde à seção dos instrumentos de sopro. É possível que na prática comunitária e informal do partido alto estejam presentes alguns desses instrumentos musicais, pois embora como dissemos anteriormente, no partido-alto privilegia-se a forma do desafio entre os partideiros e uma massa muito grande de instrumentos impossibilitaria a prática do desafio dentro da roda de partido, por outro lado também, a formação instrumental não representa um modelo estanque podendo ser adicionados outros instrumentos desde que não prejudique o andamento da disputa entre os partideiros.

Entretanto, no partido-alto comercial é muito comum encontrarmos instrumentos aerofones como parte de uma estilização do gênero. A indústria fonográfica com o passar do tempo promove mudanças significativas na estrutura do partido-alto. Entre esses aerofones podemos destacar o trombone, o trompete, o saxofone, a clarineta ou clarinete e a flauta. Alguns desses instrumentos estão presentes no conjunto do naipe de sopro no pagode baiano como é o caso do trombone, do trompete, do saxofone e até mesmo da flauta que embora não seja um instrumento característico do pagode se apresenta em algumas passagens pontuais, dessa forma esses instrumentos também,

estando inseridos no universo musical do pagode, farão parte como acervo do Museu. Sistematizamos no quadro 12 os instrumentos que farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode.

Quadro 12. Itens que se referem aos instrumentos utilizados pelo Partido-alto.

Museu Virtual do Pagode – Partido-alto		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	O cavaquinho; O violão de seis e sete cordas; O banjo; O bandolim; O pandeiro; O surdo; O repique de mão; O tan tan; A caixa; A cuíca; O tamborim; O reco-reco; O ganzá; O afuxê; O xequerê; O chocalho; O prato-e-faca; O trombone; O trompete; O saxophone; a flauta.	O trombone, o sax e o trompete fazem parte com mais frequência na versão estilizada do partido-alto e seguem um modelo instituído pela indústria fonográfica.

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

f. Aspectos Harmônicos e Melódicos

A harmonia e a melodia do partido-alto são ambas executadas pelos instrumentos que podem ser classificados dentro do estilo como instrumentos de acompanhamento ou solista. A característica de desafio atribuída ao partido-alto faz com que seja este um tipo musical espontâneo e de prática coletiva. Os partideiros versadores tem que ter habilidade de compor e raciocínio rápido para as criações poéticas. Essa prática é muito importante, pois estabelece uma relação socializadora entre os participantes da roda, embora obedeça sem rigores à alguns aspectos harmônicos e melódicos que podem variar criando assim outras possibilidades do fazer partido-alto.

Uma das principais características do partido alto é o uso de harpejos na melodia e o uso de graus conjuntos. A harmonia caracteriza-se pelo uso da escala diatônica, a utilização do I, V, e I graus da escala podendo ser encontrado também a incidência do II grau menor e numa versão mais complexa o IV grau. Para exemplificar e ficar mais fácil o entendimento do uso nessa seção dessa nomenclatura em algarismo romano, consideremos o tom de Dó como referência; Dó seria o correspondente ao I grau, cantando de Dó a Si, temos: Dó = I (primeiro grau), Ré = II (segundo grau), Mi = III (terceiro grau), Fá = IV (quarto grau), Sol = V (quinto grau), Lá = VI (sexto grau), Si = VII (sétimo grau)²⁴. Essa notação corresponde aos graus da escala padrão de Dó e pode ser usada a mesma convenção em qualquer tonalidade. Uma segunda característica é que a maioria dos partidos é composta em tonalidade maior, uma das justificativas, no nosso entendimento, é de que as tonalidades maiores evocam uma atmosfera de festividade, alegria e comemoração em contraponto às tonalidades menores que evocam introspecção, tristeza, reflexão.

Outra característica do partido-alto diz respeito à quantidade de versos do refrão, podendo ser encontrados refrões compostos por dois versos para quatro compassos conhecidos como partidos curtos, refrões maiores compostos por oito compassos e improvisos do mesmo tamanho, conhecidos como partidos de estrutura típica, sendo divididos em quatro versos distribuídos entre o refrão e o improviso, totalizando um número de oito compassos, e uma outra forma de partido alto encontrada em que podem ter de 12 até 16 compassos distribuíveis entre o refrão e o desenvolvimento do improviso. Essa forma é uma das formas mais complexas do partido-alto e é também a que mais se aproxima do samba de terreiro que veremos no próximo item. Nessa última forma, há a incidência do uso do IV grau (subdominante), variação não encontrada nos outros casos em que verifica-se o uso apenas do I grau (tônica) e do V grau (dominante).

²⁴ Essa representação das notas através dos algarismos romanos é conhecida na teoria musical como Funções Harmônicas que é o estudo das sensações e emoções que um grupo de acordes podem transmitir a partir do seu encadeamento, sendo essas sensações, sentimentos variados como de tensão, geralmente causados pelos acordes dissonantes, subdominantes, dominantes, acordes alterados ou diminutos, ou também pode transmitir a sensação de alívio, de repouso causado pelo uso da tônica. Fonte: Conceito apresentado pelo autor.

O uso do I, V, I, graus, com incidência do IIIm e do IV grau no partido-alto é também uma progressão harmônica que forma a base típica do pagode baiano comumente utilizada na seguinte ordem: I, IIIm, V7, I, eventualmente o IV grau é utilizado nessa progressão como nota de passagem, essa característica deixa evidente o caráter cíclico nas harmonias do pagode baiano que se alternam entre esses graus da escala. Esse caráter cíclico da harmonia poderá ser visitado no Museu Digital do Pagode.

A estrutura do canto do partido-alto pode ser entendida da seguinte forma: uma ou mais vozes solistas, e coro caracterizando o canto responsorial (canto e resposta) com abertura de vozes em terças e até quintas paralelas.

Consideramos que o uso de harpejos e graus conjuntos na melodia, o uso da escala diatônica, o uso do I, IIIm, V, I graus, a tonalidade maior, a quadratura na forma de versos, o improviso, canto executado por solista, canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas, são elementos que estão presentes também no pagode baiano, assim também farão parte como acervo do Museu Digital do Pagode. No quadro 13 reunimos os elementos que correspondem ao partido-alto e que serão considerados como acervo do MDPB.

Quadro 13. Itens contendo os elementos referentes aos aspectos harmônicos e melódicos do Partido-alto.

Museu Virtual do Pagode – Partido-alto		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Aspectos harmônicos e melódicos	O uso de harpejos e graus conjuntos na melodia; O uso da escala diatônica; O uso do I, IIIm, V, I graus; A tonalidade maior; Caráter cíclico da harmonia; A quadratura na forma de versos; O improviso; Canto	-----

	executado por solista; Canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas maiores; terças e quartas; Ausência de modulação; Portamento ou Glissando; Ataque ascendente e finalização descendente; Canto responsorial.	
--	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

g. Aspectos Rítmicos

Falar de aspectos rítmicos no samba é uma tarefa um tanto quanto complexa, sobretudo quando o assunto é a “síncope” ou “síncopa”, elemento central e constantemente presente na musicalidade africana e defendida por alguns especialistas, musicólogos e motivo de discórdia teórica por tantos outros. Mesmo sendo um assunto de certa forma polêmico, é necessário trazer esse debate nesse momento específico pois a discussão acerca desse tema é um ponto longe de pacifismos e que precisa ser exaustivamente debatido, buscando pontos de convergências entre as diversas teorias musicais que abordam o tema sem a intenção de vencer qualquer dessas concepções e contradições que a cada capítulo adensa-se cada vez mais. Não propomos aqui uma busca pela verdade, mas sim estabelecer um debate acerca das diversas interpretações sobre a riqueza rítmica que está envolta a musicalidade africana e afro-brasileira que se relaciona diretamente com o samba.

A rítmica no estudo da música pode dentre outros fatores ser entendida a partir de dois elementos musicais básicos que selecionamos para essa discussão, a síncope e o contratempo. Esses dois elementos são destaques frequentes quando se trata da abordagem rítmica, especificamente ligada ao samba. Até aqui falamos da síncope como um dos elementos rítmicos presentes em alguns gêneros musicais apresentados nas

seções anteriores. Em música, falar de ritmo sincopado quer dizer que o acento no tempo forte foi deslocado para o tempo fraco, por exemplo em um compasso binário 2/4 temos em cada compasso o primeiro tempo (forte = 1) e o segundo tempo (fraco = 2), a síncope acontece quando a acentuação mais forte recai exatamente no tempo 2. No caso do contratempo, a nota soa na parte fraca do tempo, ou seja o segundo tempo é precedido por uma pausa (silêncio). Utilizando o mesmo exemplo de um compasso binário 2/4 temos o primeiro tempo (forte = pausa) e o segundo tempo (fraco = nota), o contratempo ocorre com a existência da pausa no tempo forte precedido da nota que deverá soar.

Existem discordâncias entre musicólogos em relação ao termo síncope aplicado ao samba quando se refere aos seus aspectos rítmicos. Alguns destes teóricos afirmam que a aplicação do termo “síncope” para referir-se às características rítmicas do samba é uma concepção errônea, a justificativa seria a de que no estudo teórico da música ocidental existem duas perspectivas de entendimento para determinar os elementos musicais ligados à estrutura do ritmo, o primeiro seria a métrica, ou seja, a estrutura fixa, principal, onde o ritmo irá desenvolver suas variações como por exemplo em um compasso binário (2/4), caracterizado por dois tempos de semínima por compasso, temos o pulso 1 e 2, dentro dessas duas pulsações é que ocorrerá a variação rítmica até o compasso seguinte, o mesmo acontece se utilizarmos o compasso ternário (3/4), típico da valsa, caracterizado por três tempos de semínima por compasso, assim temos a pulsação 1 – 2 – 3, dentro dessa pulsação é que ocorre a variação rítmica, nesse caso, da valsa no nosso exemplo. Em ambos os casos temos que o que vai definir o que está sendo tocado nesses dois exemplos é a célula rítmica característica da música, nos exemplos representados pela figura 2 e 3, temos as células rítmicas característica do samba e da valsa respectivamente.

Figura 2 – Sugestão de célula rítmica característica do samba.



Figura 2: Célula rítmica característica do samba.

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Figura 3 – Sugestão de célula rítmica característica da Valsa.



Figura 3: Célula rítmica característica da valsa

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Uma das características do samba é que ele possui um deslocamento de acentuação em relação à métrica, tendo como referência o compasso binário (2/4), ou seja, a acentuação que é esperada normalmente no tempo forte (Tempo 1), aparece sendo executada no tempo fraco (Tempo 2) como é o caso da execução do surdo no partido-alto. Esse deslocamento de acentuação rítmica executada pelo surdo é um fator rítmico muito executado no pagode baiano, por isso consideramos que esse item também fará parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano. Na figura 4 temos dois exemplos de células rítmicas da execução do surdo no partido-alto com deslocamento da acentuação.

Figura 4 – Surdo executado com acentuação no tempo fraco (tempo 2).

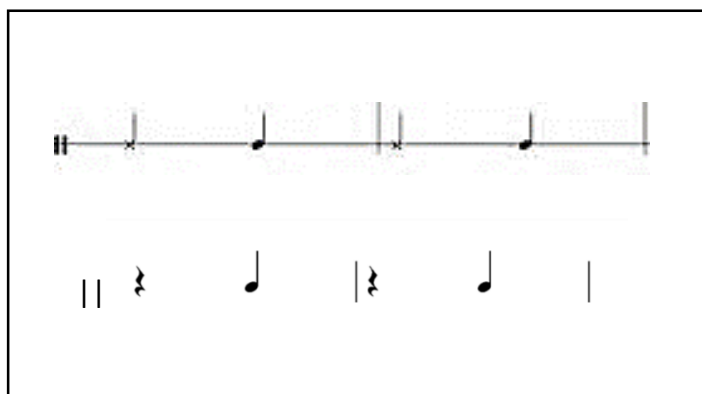


Figura 4: Célula rítmica com deslocamento do tempo forte

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A esse deslocamento é atribuído o nome de síncope, uma condição contrária de tempo regular, uma exceção aplicada ao ritmo que escapa à noção de regularidade métrica que é característica da música ocidental. Sandroni (2001), contribui afirmando que:

Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentida como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal] [grifos meus] (SANDRONI, 2001, p. 15).

A concepção de síncope condicionada ao caráter cultural foi trazido pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski em 1960. Kolinski traz o conceito de estruturação rítmica a partir da métrica que é o tempo constante, permanente, e o ritmo que são variações que ocorrem, tendo como base essa métrica. Como exemplo, podemos citar o ritmo executado em celebrações feitas em sociedades indígenas brasileiras em que o grupo executa uma pulsação com os pés e com o uso do corpo através da dança como métrica e ao mesmo tempo executam variações diversas nos instrumentos como o maracá, por exemplo. Sandroni (2001) colabora com essa afirmativa dizendo que:

Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical. (SANDRONI, 2001, p. 16).

O conceito de “cometricidade” e “contrametricidade” aplicados por Kolinski expressa o caráter variado do ritmo e a possibilidade de *confirmar* ou *contradizer* a métrica que é constante. (SANDRONI, 2001, p. 16).

O ponto em que discordam alguns teóricos reside no fato de que a síncope do ponto de vista da música ocidental e por consequência uma característica herdada pela música brasileira, é tida como um elemento de variação de uma normalidade, uma constância métrica inerente à música do ocidente somente perturbada, modificada com a presença da síncope que traz uma sensação de desestabilização métrica proposital, enquanto esse elemento (a síncope) na música africana é uma condição natural, ou seja, já é da musicalidade desses povos ter a síncope em seu fazer musical constante, em outras palavras, é um elemento comum em sua estrutura rítmica o que, segundo os teóricos, que defendem essa teoria, torna a utilização do termo síncope no samba uma espécie de contrassenso. Sandroni (2001), justifica que:

Quando, no século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros, o fizeram, é claro, com os meios de que dispunha o sistema em que foram educados[...] O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) — em uma palavra, como síncofes. (SANDRONI, 2001, p. 19)

O fato é que como formulou A.M. Jones, estudioso da música africana, a rítmica ocidental é *divisiva* ou seja, as durações das notas baseiam-se em valores iguais enquanto a rítmica africana é *aditiva* ou seja, esses valores são adquiridos com a subdivisão a partir de valores menores. Esses valores menores representam no partido-alto por exemplo, as células rítmicas tocadas pelo pandeiro, tamborim, afuxê e o ganzá que subdivide o ritmo em frações menores dentro de uma métrica estabelecida num compasso binário (2/4) por exemplo.

Esse fator aditivo citado por Jones é somado, na musicalidade afro-brasileira aos sinais de articulação como ligaduras, pontos de aumento e pausas que combinados à pulsação rítmica determinam a malemolência, o gingado e o balanço do samba. A pulsação, que seria o correspondente à métrica é geralmente determinada pelo surdo que como vimos

pode ser classificada em tempo forte (tempo 1) e tempo fraco (tempo 2), no caso do samba essa marcação do tempo se encontra na maioria da vezes acentuada no tempo fraco (tempo 2).

Na figura abaixo temos um exemplo em que aparece a subdivisão rítmica executada pelo ganzá e pelo tamborim e a acentuação em tempo fraco do surdo no partido-alto. A cuíca apresenta uma sugestão de célula rítmica característica do samba, denominada por Sandroni (2001) de *Paradigma de Estácio*, (figura 4), grupamentos de notas contendo articulações como ligaduras e pontos de aumento de valor das notas, que estão presentes no samba como uma base para o desenvolvimento da polirritmia, executada no exemplo abaixo pelo ganzá e pelo tamborim, também podendo ser executada pelo pandeiro.

Podemos considerar que, embora a rítmica presente no paradigma de Estácio esteja presente no partido-alto, (não necessariamente no pagode), encontramos as articulações de notas como as ligaduras e os pontos de aumento de valor de notas nas células rítmicas do pagode baiano, por esse motivo destacamos as articulações representadas pelas ligaduras e pelos pontos de aumento para compor o Museu Digital do Pagode baiano.

Figura 5 – Paradigma de Estácio

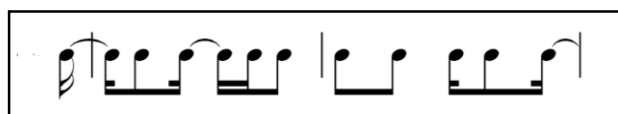


Foto 5: Célula rítmica do paradigma de Estácio.

Fonte: Trotta (2006, p. 53).

A polirritmia é um elemento importante na definição do samba e especificamente do partido-alto. No exemplo seguinte (figura 5), ela está representada na linha correspondente ao ganzá e ao pandeiro, enquanto o surdo provoca a sensação de deslocamento do tempo regular. Trotta (2006) contribui nessa perspectiva dizendo que:

[...] é possível afirmar que o ritmo característico do samba é composto não apenas por um modelo de articulações de acentos, mas por uma série de relações rítmicas entre padrões simultâneos. Sendo assim, o reconhecimento do ritmo do samba não se dá somente a partir de um padrão rítmico, mas de um padrão polirrítmico, caracterizado pelo ataque do surdo no segundo tempo do compasso, pela continuidade do pandeiro e a execução contínua (e variada), em vários instrumentos, da batida do paradigma do Estácio, simultaneamente. (TROTТА, 2006, p. 55).

Na figura 6 temos um exemplo do conjunto que representa o padrão polirrítmico característico do samba, também encontrado nos aspectos rítmicos de outros subgêneros do samba especificamente no pagode. Por estar em uso atualmente no pagode, a polirritmia será utilizada como item do acervo do Museu digital do pagode.

Figura 6 - Padrão polirrítmico do samba.



Fonte: Trotta (2006, p. 55).

De certa forma essa questão entre o que pode ser chamado de síncope ou não, ou ainda, cometricidade e contrametricidade no samba e em específico no partido-alto e no pagode ainda está longe de ser ponto pacífico, entendemos que em se tratando de musicalidade afro-brasileira não é seguro afirmar veementemente determinados eventos devido às intensas trocas de informações culturais que se sucederam no Brasil, como também pela falta de registros documentados referentes à música em vários períodos da história do Brasil. Dessa maneira, defendemos a tese de que, nesse caso específico, existem duas perspectivas de análise sobre essa questão, a da música ocidental e seus pressupostos teóricos e a não ocidental com seus elementos ligados à antropologia sociocultural e a etnomusicologia. Reconhecemos como válidas e legítimas ambas as perspectivas que em nosso entendimento não estão dissociadas nem caminhando em sentidos opostos, apenas apresentam características de um elemento

musical que parece, a primeira vista, similar em alguns aspectos rítmicos analisados em ambas as teses.

Entendemos portanto, que há a incidência da síncope no samba por estarmos fazendo essa análise e de todos os outros gêneros presentes nesse trabalho a partir de uma perspectiva da teoria musical ocidental, sem perder de vista o fato de que houve uma troca intensa entre essas três culturas, sobretudo no complexo campo da música. Entendemos por fim que foi através da síncope que os estudos da música afro-brasileira identificou a porção africana que existe nela, assim, esse estudo terá como base norteadora dentro da análise musical as formulações das teorias da música ocidental. Embora saibamos que existem outros conceitos em relação ao tema, assumimos esta posição dentro desse diálogo por considerar também que analisar mais profundamente essas questões nos demandaria um tempo maior. Para mais, ver em Mukuna (1978), Kubik (1979), Arom (1985), Jones (1959), Sandroni (2001). Para além, Sandroni (2001) corrobora com esse posicionamento quando afirma que:

[...] Assim, mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncopes que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou, se preferirmos, é por síncopes que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p. 20).

Na forma textual do partido-alto encontramos quatro tipos diferentes de jogadas rítmicas:

- 1 - versos monorrítmicos, que repetem a mesma rima;
- 2 - versos em duque, estrofe de quatro versos, dois dísticos, em rimas emparelhadas;
- 3 - versos em quadra, estrofe de quatro versos, com rimas alternadas;
- 4 - sextilha, estrofe de seis versos, com flexibilidade rítmica.

No quadro 14 reunimos alguns exemplos dessas formas textuais e algumas características para uma melhor compreensão.

Quadro 14. Formas textuais relacionadas com o partido-alto.

Quadro das principais forma Textuais do partido-alto			
Tipo de versos	Exemplo	Características	Autor
Monorrítmico	Vai pro lado de lá... ...Vai sambar Me leva pro lado de lá	Recurso já utilizado pelo poeta latino Ênio (238-169 a.C.).	Candeia e Euclene
Versos em duque	Na minha casa todo mundo é bamba Todo mundo bebe todo mundo samba...	Influência da poesia árabe, no cancionero medieval português. Menor estrofe da versificação portuguesa. Preferência na poesia dos simbolistas.	Martinho da Vila
Versos em quadra	Quando falar em partido Quando louvar partideiro Tem que ter João da Baiana E o velho Donga trigueiro.	Rimas de maneira alternada, conforme os cânones do parnasianismo brasileiro.	Ancieto do Império
Versos em sextilhas	Acertei no milhar do carneiro Mas o tal bicheiro Não quis me pagar Fui direto na delegacia Mas a loteria Não paga milhar	Explorada no partido alto por alguns poucos autores, por ser uma forma mais sofisticada. Uso da fórmula aabccb.	Padeirinho

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A temática do partido-alto está ligada ao amor, saudade, desilusões amorosas, temas do cotidiano das comunidades, exaltação da negritude, temas jocosos, alguns temas politizados. Essas formas textuais além de estarem presentes no partido-alto, estão presentes também na formação textual das composições do pagode baiano, dessa forma, esses elementos estarão compondo o acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

Quadro 15. Elementos referentes aos aspectos rítmicos do partido-alto que estão presentes na prática do pagode baiano e que farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode baiano.

Museu Virtual do Pagode – Partido-alto		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; Utilização de articulações como ligaduras e pontos de aumento de valor das notas; Deslocamento da acentuação; Caráter cíclico; Padrão polirrítmico.	-----
Temáticas	Temáticas amorosas; Saudade; Temas jocosos e temáticas do cotidiano.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

h. Aspectos Estéticos

A cadência do samba é uma expressão que sintetiza algo que há de mais livre quando nos referimos ao uso do corpo para representar sensações e sentimentos provocados pelo ritmo que nasce das preciosas células harmônicas, melódicas e rítmicas executadas pelos sambistas partideiros. A habilidade de criar é um fundamento importante na arte de sambar, cada movimento do corpo no partido-alto exprime um conjunto de práticas culturais afro-brasileiras, esses componentes estéticos estão presentes nos movimentos da cabeça, pescoço, braços, mãos, cintura, pernas, pés, que conjuga todo o corpo em uma forma de balé afro-brasileiro único, onde cada movimento não se repete, a dança, no samba é um componente estético em processo contínuo de criações e inovações.

O partido-alto enquanto manifestação de caráter social, conta com um outro elemento estético importante que é o passo do miudinho, movimento também encontrado na dança do samba de roda do Recôncavo baiano. Sandroni (2001), nos traz uma contribuição significativa em relação a essa questão, enfatizando que:

A coreografia era pois executada no meio da roda, e seu passo característico era o gracioso arrastar dos pés conhecido como sapateado ou miudinho: na descrição de Waddey, “os rápidos e quase imperceptíveis movimentos do pé (o ‘sapateado’, também dito ‘repicado’, ‘recolchete’ ou ‘miudinho’), que são quase os únicos movimentos corporais na coreografia do samba no estilo do Recôncavo, quando executado da maneira devida”. (SANDRONI, 2001, p. 93).

Para além disso, nos passos do samba encontramos traços de danças ligadas à religião do candomblé da Bahia inspiradas nas danças dos orixás, em outros momentos encontramos passos do samba em danças e folguedos praticados em diversas partes do país como é o caso do lundu, do maxixe, das festas de reis e do samba de roda do Recôncavo através de passos como a umbigada, que no partido-alto, assim como no lundu e no samba de roda do Recôncavo é utilizado como movimento para escolher o próximo participante para entrar na roda. Existe também a chamada pernada, movimento que faz alusão à capoeira, a forma de se organizar em roda e o acompanhamento do samba com o bater de palmas, que estão presentes também no partido-alto como parte do legado deixado pelas migrações para a nova sede. Sandroni (2001) cita em seu texto o seguinte fragmento:

João da Baiana nos dá outros elementos: “Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava, um de cada vez ... Um saía para tirar o outro. Se fosse a ‘liso’ era só umbigada, mas se fosse para pegar ‘duro’ já era capoeiragem.” A maneira como o solista da coreografia escolhe o parceiro que vai substituí-lo cria a subdivisão em “samba liso” (com umbigada) e “samba duro” (ou batucada, no qual, como vimos, a umbigada é substituída pela pernada). (SANDRONI, 2001, p. 93).

Como infere dos diversos discursos que se refere às influências de outras etnias na formação cultural do Brasil, o samba além da influência das músicas e das danças africanas, há também a forte influência das músicas e das danças portuguesas. Consideramos que os aspectos estéticos ligados à dança como movimento da cabeça, pescoço braços, mãos, cintura, quadris, pernas, pés, assim como o passo do miudinho, a organização em roda e o acompanhamento do samba com o bater de palmas como

elementos que estão presentes no pagode baiano, assim estarão compondo o acervo do Museu Digital do pagode.

Quadro 16. Itens destacados que irão fazer parte do Museu Digital do pagode no que se refere aos aspectos estéticos do partido-alto.

Museu Virtual do Pagode – Partido-alto		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Aspectos estéticos	Movimento da cabeça, pescoço braços, mãos, cintura, quadris, pernas, pés; Passo do miudinho; A organização em roda; Bater de palmas.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

No quadro 17 sistematizamos um quadro geral contendo os itens que farão parte do Museu Digital do Pagode e que estão relacionados com o Partido-alto.

Quadro 17. Quadro geral com os itens do Museu Digital do Pagode que se relaciona com o Partido- alto.

Museu Virtual do Pagode – Partido alto		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	O cavaquinho; O violão de seis e sete cordas; O banjo; O bandolim; O pandeiro; O surdo; O repique de mão; O tan tan; A caixa; A cuíca; O tamborim; O reco-reco; O ganzá; O afuxê; O xequerê; O chocalho; O prato-e-faca; O trombone; O trompete; O saxophone; a flauta.	O trombone o sax e o trompete fazem parte com mais frequência na versão estilizada do partido-alto e seguem um modelo instituído pela indústria fonográfica.
Aspectos harmônicos e melódicos	O uso de harpejos e graus conjuntos na melodia; O uso da escala diatônica; O uso do I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.	

	V, I graus; A tonalidade maior; Caráter cíclico da harmonia; A quadratura na forma de versos; O improviso; Canto executado por solista; Canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas maiores; terças e quartas; Ausência de modulação; Portamento ou Glissando; Ataque ascendente e finalização descendente.	
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; Utilização de articulações como ligaduras e ponto de aumento de valor das notas; Deslocamento da acentuação; Caráter cíclico; Padrão polirrítmico.	
Temáticas	Temáticas amorosas; Saudade; Temas jocosos e temáticas do cotidiano.	
Aspectos estéticos	Movimento da cabeça, pescoço braços, mãos, cintura, quadris, pernas, pés; Passo do miudinho; A organização em roda; Bater de palmas.	

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O partido-alto configura-se no cenário musical brasileiro a partir do início do século XX em meio às profundas transformações ocorridas na então capital do Brasil como parte de uma política de “modernização” e “civilização” da nova capital Federal. Modernizar e civilizar era para a classe dominante da época, eliminar todo e qualquer traço de africanidade e de suas práticas religiosas e musicais, livrar-se da imagem da mestiçagem e da pobreza. Essa ação governamental veio acompanhada de uma forte campanha de erradicação de doenças no Rio de Janeiro e como parte dessas ações estavam a destruição dos cortiços, pois alegava-se que era mais fácil fazer a higienização da cidade sem essas moradias. A desocupação e destruição de cortiços e vielas deixou visível uma

política voltada para as elites, uma política que tinha como resultado cada vez mais agravante, a desigualdade social. Esse processo desencadeou o surgimento de outras formas de entretenimento no centro do Rio, apareceram teatros, bares, cafés, salas de cinema etc. Paralelo a isso, o morro fazia samba como forma de resistência e preservação cultural, nascendo desde então uma musicalidade urbana ligada principalmente à ancestralidade africana, influenciada pelo forte intercâmbio cultural prolongado historicamente no Brasil.

O partido-alto nesse sentido, é parte dessa confluência musical mestiça que guarda em sua estética as formas de uma prática comunitária e socializadora, embora com o passar do tempo essa relação venha a se modificar, estilizando-se como parte de uma ação do mercado fonográfico. Ainda assim, essa musicalidade continua preservando sua porção de africanidade e seu caráter comunitário presentes na estética, na rítmica, no desafio entre os partideiros. O samba enquanto matriz geradora de outros subgêneros permanece enquanto isso, na pauta cultural do subúrbio, dos morros e até do centro da cidade, presente nas escolas de samba, se materializando através do samba de terreiro e do samba enredo. É sobre o samba de terreiro que vamos tratar nesse próximo tópico como profusor da riqueza das escolas de samba.

i. O samba de terreiro

O termo samba de terreiro, aplicado talvez como uma possibilidade de ser esse, um subgênero do samba é atribuído ao samba que ocorre no terreiro, entende-se por terreiro, além dos tradicionais terreiros de candomblé, os fundos de quintais das casas do subúrbio ou os quintais das casas das “Tias”. O terreiro constitui-se como um espaço sociocultural de grande importância para o samba onde os sambistas se encontravam para um bate-papo, trocas de experiências e cantar.

O terreiro também representa, de forma específica, a área onde reúnem-se os participantes de uma escola de samba, estando por isso relacionado às quadras das escolas. O samba de terreiro são assim conhecidos pelo fato de acontecerem durante o

ano todo em espaços que se tornariam as quadras, espaços esses que antes de ficarem conhecidos como quadras tinham o chão de terra batida.

As rodas de samba de terreiro, nesse caso, são formadas a partir de uma concepção baseada na organização social das escolas de samba, não sendo caracterizado, este como um tipo de samba mas como uma prática sociocultural. Uma das principais características do samba de terreiro é a forma de designação como tal, ou seja, um samba de terreiro só pode ser considerado dessa forma pelos membros efetivos das escolas de samba e pelo fato também desses sambas retratarem o cotidiano das comunidades as quais as escolas estão inseridas.

Durante a década de 1930, a tradição da narrativa nos sambas durante o carnaval ainda não era usual, as escolas saíam nos desfiles cantando qualquer tipo de samba na primeira parte e na segunda os versadores improvisavam versos livremente. Esses sambas eram cantados durante o ano inteiro e no carnaval saíam para o desfile na então Praça Onze, local dos desfiles na época. Ainda na década de 1930, um dos primeiros sambas com características narrativas foi cantado por Paulo da Portela.

Durante o governo de Getúlio Vargas foi estabelecida a obrigatoriedade das escolas cantarem sambas com enredos que remetessem ao contexto histórico brasileiro, assim como também foi proibido pela censura desse governo, cantar sambas com temas de malandragem. Com a intervenção do Estado nesse sentido, a execução do samba de terreiro fica restrita aos terreiros propriamente ditos, passando tempos mais tarde a ser gravados e tocados nas rádios, o que fez com que as escolas, como forma de preservação do caráter cultural do samba de terreiro, impusessem restrições à execução desses sambas profissionalizados em seus ensaios.

Com o crescimento das escolas de samba, o cenário dos desfiles se profissionaliza cada vez mais, ocasionando para os sambistas a perda da hegemonia nos principais cargos de direção das escolas, isso fez com que o samba de terreiro desaparecesse das quadras mas não da prática cotidiana das rodas de samba, dos quintais do subúrbio carioca e até

mesmo de algumas escolas de samba. Vejamos alguns elementos presentes no samba de terreiro como forma de análise e seleção do acervo para o museu digital.

j. Instrumentos

A formação instrumental do samba de terreiro varia um pouco em relação ao partido-alto, estando mais aproximada do samba-enredo devido à sua ligação com os ensaios das escolas de samba, assim, essa formação deve obedecer ainda que em tamanho reduzido, à formação básica dos instrumentos que compõem uma escola de samba. Na composição instrumental do samba de terreiro estão presentes os cordofones, Violão de seis e sete cordas, cavaquinho, e em alguns casos o banjo. No grupo dos membranofones estão os surdos (grave, médio e agudo), repinique ou repique, repique de mão, cuíca, pandeiro, tamborim. No grupo dos idiofones estão, o reco-reco, o afuxê, o ganzá, o xequerê, o agogô, o chocalho.

Destacamos o cavaquinho, o violão de seis e sete cordas, o surdo (grave, médio e agudo), o pandeiro, o tamborim, o repique (em intervenções pontuais no pagode baiano), o reco-reco, o xequerê, o afuxê, o ganzá e o chocalho como instrumentos que fazem parte do “set” de instrumentos musicais presentes também no pagode baiano, dessa forma esses itens irão compor o Museu Digital do Pagode Baiano.

k. Aspectos Harmônicos e Melódicos

Uma das principais características harmônicas e melódicas do samba de terreiro e que também é recorrente no partido-alto é o improviso. No samba de terreiro a primeira parte é fixa e a segunda permanece livre para o improviso, há também a possibilidade de haver uma segunda parte fixa, nesses casos, a primeira faz referência à escola e a estrutura da música permanece aberta ao improviso. Existe uma outra forma composicional do samba de terreiro, mais fechada, essa forma apresenta uma segunda parte construída previamente. Nesses casos a estrutura composicional constitui-se de uma harmonia mais elaborada e o texto apresenta uma unidade temática que se assemelha à forma do samba enredo devido a sensação que desperta no ouvinte de não

haver refrão. Geralmente nesses casos, o improviso é praticamente impossível de acontecer devido à ausência de espaço destinado à ele na estrutura da música.

O refrão repetido é uma característica básica no quesito vozes, pois incentiva a participação da coletividade, esse detalhe demonstra o caráter comunitário, coletivo do samba de terreiro.

Do ponto de vista harmônico e melódico o samba de terreiro utiliza-se da harmonia tonal e apresenta ausência de modulações, embora a harmonia que constitui o samba de terreiro apareça de forma tão bem elaborada quanto a do partido alto, ele apresenta um caráter cíclico que é uma característica do samba de forma geral.

Destacamos os itens que correspondem aos aspectos harmônicos e melódicos do samba de terreiro como o improviso, a composição previamente estabelecida, o refrão repetido, a harmonia tonal e o caráter cíclico da harmonia como itens que estão presentes no pagode baiano, por isso esses elementos farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

I. Aspectos Rítmicos

O samba de terreiro herda dos sambas da primeira geração e do partido-alto vários elementos rítmicos como a composição em compasso binário (2/4), e também o compasso quaternário (4/4), o ritmo sincopado, o padrão polirrítmico presente na execução do pandeiro, do tamborim, do ganzá, e do xquerê. Uma característica importante a ser destacada no que se refere à rítmica do samba de terreiro é que ele ganha uma ligeira celeridade e uma ênfase maior no padrão polirrítmico, em alguns casos é exigido subdivisões maiores nas suas células rítmicas, o objetivo dessa mudança justifica-se pelo fato de que os sambas praticados pela primeira geração de sambistas como Donga, Sinhô, Pixinguinha, dentre outros, tinha um andamento muito próximo do maxixe seu antecessor, dessa forma os sambistas da segunda geração (a partir de meados da década de 1920), a exemplo de Ismael Silva, sambista do grupo conhecido como os sambistas do Estácio, identificou que com essa métrica não era possível

caminhar, tocar, cantar e dançar, fazendo uma projeção aos desfiles de rua, Ismael propõe uma leve aceleração no samba tradicional que ganha por consequência, variações polirrítmicas em sua estrutura composicional. Matos (1982) descreve a explicação dada por Ismael Silva sobre a diferença existente entre os dois tipos de samba:

É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim *bum bum paticumbumprugurudum*. (SILVA *apud* MATOS, 1982, p. 40).

O samba de terreiro mantém alguns aspectos rítmicos encontrados em gêneros anteriores como a síncope característica do samba, determinada pelo deslocamento de acentuações rítmicas realizadas pelo surdo, e o caráter cíclico da base rítmica.

Destacamos a síncope, o padrão polirrítmico, o deslocamento de acentuação e o caráter cíclico da base rítmica como elementos que estão presentes no pagode baiano atualmente, dessa forma esses itens irão compor o acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

m. Aspectos Estéticos

Um dos componentes fundamentais do samba é a dança, como resultado de influências e misturas provenientes principalmente dos terreiros das tias baianas, guardam traços estéticos marcados pelo gestual de sua coreografia inspirados nas danças aos orixás. A prática coletiva, as palmas o movimento corporal são características estéticas que registra-se desde os antigos batuques que sobrevivem ainda hoje nas principais formas de praticar o samba, seja no partido alto, no samba de terreiro e até mesmo nos desfiles das escolas de samba.

No samba de terreiro permanece essa noção de coletividade, presente desde a formação de uma roda nas quadras até a formação em cortejo presente nos desfiles das

escolas. Essa relação de proximidade com a coletividade expressa principalmente na coreografia, tende a sofrer mudanças com a profissionalização do samba e com as interferências da indústria do carnaval. No documento do IPHAN, Sandroni & Sant'anna (2006) detecta essa condição e expressa esse processo de mudança influenciado principalmente pela interferência da indústria do espetáculo, assim o documento descreve que:

Essa dança passou e passa por modificações, principalmente sob pressão da indústria do espetáculo, mas suas matrizes se mantêm vivas e fortes, seja nas rodas de samba das feijoadas das escolas de samba, nas suas quadras nos subúrbios, seja numa das casas de shows da Lapa que abrem suas portas para o chamado samba de raiz, reunindo jovens da Zona Sul e velhos partideiros. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 60).

Desses elementos destacamos a dança, a prática coletiva e as palmas como componentes que estão presentes na prática do pagode baiano atualmente, dessa forma, esses itens farão parte do Museu Digital do Pagode como acervo relacionado à estética do samba de terreiro. A análise dos aspectos estéticos do samba de terreiro estão associadas aos aspectos estéticos do samba-enredo, dessa forma discutiremos um pouco mais sobre o assunto na seção sobre o samba-enredo.

n. Temáticas

Nas temáticas do samba de terreiro estão presentes a mulher, o amor, o cotidiano das comunidades, a exaltação das escolas de samba, a história, os integrantes, narrativas de feitos gloriosos, declarações de amor e fidelidade às cores da escola, a natureza, e também poemas líricos.

Desses elementos destacamos a mulher, o amor e o cotidiano das comunidades como temas que estão presentes nas composições do pagode baiano, por isso esses itens também farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

No quadro 18 apresentamos os itens referentes ao samba de terreiro que farão parte do Museu Digital do Pagode Baiano.

Quadro 18. Itens que farão parte do Museu Digital do Pagode Baiano e que se referem ao samba de terreiro.

Museu Virtual do Pagode – Samba de Terreiro		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Cavaquinho; O violão de seis e sete cordas; O surdo (grave, médio e agudo); O pandeiro; O repique; O reco-reco; O xequerê; O afuxê; O ganzá; O chocalho.	-----
Aspectos harmônicos e melódicos	Refrão repetido; O improviso; A composição previamente estabelecida.	-----
Aspectos rítmicos	O padrão polirrítmico; O deslocamento de acentuação rítmica e o caráter cíclico da base rítmica.	-----
Aspectos estéticos	A dança; A prática coletiva e as palmas.	-----
Temática	A mulher; O amor; O cotidiano das comunidades.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O declínio do samba de terreiro registra-se a partir da década de 1960 quando os sambistas que antes tinham um papel de destaque na organização das escolas de samba inclusive ocupando cargos de direção, perde o seu poder de decisão dentro das agremiações. Outro fator responsável pelo declínio da prática do samba de terreiro foi o rápido processo de transformação das escolas de samba, nesse processo evolutivo o terreiro passa a se chamar quadra, daí o termo samba de terreiro perde a sua importância para mais tarde dar lugar ao surgimento do samba-enredo. Esse processo marca o início da profissionalização do samba, período onde cantores de samba buscavam músicas de samba de terreiro para gravar comercialmente.

Embora o samba de terreiro não represente mais uma prática comunitária recorrente devido ao processo de profissionalização representado pelo crescimento da indústria carnavalesca no Rio de Janeiro e pela sofisticação do samba-enredo, ainda é possível encontrar grupos de sambistas que insistem em preservar esse traço cultural vinculado às matrizes musicais do gênero. Dessa forma essa prática cultural afro-brasileira ainda sobrevive como prática comunitária e social. Como parte desse processo de preservação estão os encontros e festivais de samba de terreiro que ocorrem nas quadras das escolas de samba do Rio de Janeiro, além da elaboração de um plano de salvaguarda do samba carioca como patrimônio imaterial nacional. Sobre o samba-enredo trataremos no item a seguir.

o. O samba enredo

Esse formato de samba também conhecido como samba de enredo foi criado pelos compositores das escolas de samba, mais especificamente pelo grupo conhecido como grupo do Estácio com o objetivo de contar uma história em forma de versos com uma temática escolhida previamente para os desfiles de carnaval. O samba de enredo surge a partir da década de 1940 como parte da crescente evolução estrutural das escolas de samba.

As matrizes do samba-enredo são os tradicionais ranchos carnavalescos, gênero de música carnavalesca criado pelos profissionais da primeira geração de compositores do

rádio em 1930, com um caráter de produção comercial. Os ranchos tiveram início no final do século XIX entre nordestinos da Bahia que tinham ligação com a zona rural anteriormente e migraram para as zonas portuárias do Rio de Janeiro. De acordo com Tinhorão (2013), esses grupos saíam às ruas cantando marchas e loas do repertório tradicional de festas folclóricas de dezembro (TINHORÃO, 2013, p. 153).

A marcha rancho era composta de temas pastoris que evocavam por vezes a imagem da “pastora” que desfilava nos pastoris em filas ou em cordões tocando pandeiro. O baiano Hilário Jovino Ferreira foi o primeiro a lançar a paganização dos ranchos e terno de reis. (TINHORÃO, 2013, p. 154). A marcha Jardineira é a mais antiga marcha-rancho, “A jardineira” é o nome do qual recebe um dos ranchos organizados por Hilário que é o precursor da tradição dos ranchos e cordões carnavalescos de caráter genuinamente pastoril. Os ranchos guardam influência ibérica, além da dinâmica ligada às festas de reis é também notada pela inserção de instrumentos de origem ibérica. A esse respeito Diniz (2010) colabora com esse entendimento afirmando que:

Já os ranchos eram uma espécie de cordão mais organizado, e, além de contarem com maior presença feminina, reuniam um instrumental mais sofisticado, com violões, cavaquinhos, flautas e clarinetes. Seu aparecimento remonta ao último quartel do século XIX e está ligado diretamente à figura do baiano Hilário Jovino Ferreira. Jovino soube misturar elementos do rancho de reis, como as pastoras bem ornadas, com as figuras de mestre-sala e portaestandarte. Influenciou fortemente o aparecimento de ranchos como Reis de Ouro, Ameno Resedá e Reino das Magnólias. De origem popular, os ranchos sofreram influência da cultura nordestina, incorporando características das procissões religiosas de origem negra e de manifestações folclóricas típicas do Dia de Reis. (DINIZ, 2010, p. 118).

No rancho não existia uma temática pré-definida, entoava-se o cântico (que representava o refrão) pelas pastoras e logo em seguida os mestres cantores respondiam com improvisos que estavam imediatamente submetidos ao estribilho.

A primeira escola de samba surgiu no Estácio de Sá na década de 1929, era chamada de Deixa Falar, fundada por Ismael Silva, Alcebíades Barcellos, Armando Marçal, Nilton Bastos, Baiaco, Brancura, Mano Edgard e Mano Rubem. Esse grupo conhecido como a “Turma do Estácio” irá revolucionar a forma tradicional de tocar o samba, diferenciando-se do modelo apresentado por Donga, Sinhô e Pixinguinha, representantes da primeira

geração do samba carioca. As alterações implementadas por esse grupo situam-se principalmente na aceleração do andamento feitas com uma característica mais próxima da marcha, de forma que propiciasse o acompanhamento nos desfiles, e alterações feitas também na estrutura das composições que passaram a valorizar a segunda parte dos sambas, que na versão do partido-alto por exemplo, era destinada ao improviso, no samba de terreiro essa segunda parte terá um tema pré-estabelecido, uma anunciação à introdução do samba-enredo.

Entre as décadas de 1930 e 1940, os foliões em sua maioria pertencentes às camadas mais baixas da população não importavam-se com o enredo, nesse período as agremiações desfilavam sem alegorias e suas fantasias faziam referências ao tema escolhido para o desfile. Como forma de livrar-se da perseguição das autoridades, as escolas preocupavam-se em garantir o respeito durante o carnaval, por esse motivo, grande parte dos participantes dos desfiles saiam trajando finos ternos que coferiam à escola a respeitabilidade desejada.

O samba-enredo surge ainda no início da década de 1930, baseia-se na estrutura dos desfiles de carnaval e das escolas de samba, constitui-se de uma forma narrativa, esse formato de canção que conta uma história tornou-se com algum tempo, uma obrigatoriedade, sobretudo a partir de intervenções do Estado que, como forma de controle exigiam inicialmente que essas agremiações adotassem o modelo narrativo de composição para que fossem legalizadas e pudessem ter seus desfiles oficializados. Tinhorão (2013), assim colabora dizendo:

Ora, ia ser exatamente o conjunto dessas providências, aliadas a uma inesperada intervenção das autoridades policiais do período getulista anterior ao Estado Novo, o responsável pelo crescimento da importância dos enredos dos desfiles e, em consequência, pelo aparecimento do poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica denominado samba de enredo. (TINHORÃO, 2013, p. 198).

Essas intervenções estimularam a escolha de temas que fizessem alusão à temas nacionais, marcas do iminente surgimento do Estado Novo. Dessa forma, fica o samba-enredo caracterizado pela prévia definição da temática a ser abordada nos desfiles como tradição, mas também marcado pelas interferências padronizadoras, modificando seu

caráter de movimento musical popular para ganhar contornos profissionais fortemente ligados à indústria carnavalesca, inclusive ganhando caráter competitivo entre as escolas.

Em 1932 acontece na Praça Onze o primeiro desfile de escolas de samba com a participação de 19 escolas como a Mangueira, Vai como pode (futura Portela), Para o Ano Sai Melhor, Unidos da Tijuca. Todas essas escolas ainda pouco conhecidas do grande público chega à década de 1980 com prestígio suficiente para ter seu próprio local de desfile, o sambódromo, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

As principais diferenças existentes entre o partido-alto e o samba de terreiro em relação ao samba-enredo é que o samba enredo possui a característica de ter um tema pré definido, uma narrativa, enquanto os outros dois caracterizam-se pelo improviso, ou seja, grande parte dos temas desenvolvidos em caráter de improviso acontece ali no momento da prática.

A partir da década de 1940 intensifica-se o planejamento e controle dos desfiles das escolas, assim como também marca o declínio do uso da estrutura do improviso na segunda parte cantada. Por volta da década de 1946 a improvisação de versos foi oficialmente abolida da estrutura composicional do samba-enredo. Essa estrutura composicional de 16 compasso para 2 que seria correspondente à alternância entre coro e solista, vai desaparecendo aos poucos e transformando cada vez mais o samba-enredo em uma prática coletiva cantado não só pelos solistas mas também pela multidão que acompanha o desfile.

No início da década de 1950 a configuração do samba-enredo ganha extensões cada vez maiores, contando com 32 até 50 versos sem repetições essa modalidade ficou conhecida como lençóis e se destinavam a fazer a “cobertura” de todas as etapas do desfile. Sandroni & Sant’anna (2006) em documento do IPHAN sobre o samba do carioca corrobora com essa condição afirmando que:

Há consenso entre os pesquisadores de que é na virada dos anos 1940 para 1950 que o samba-enredo tal como o conhecemos hoje adquire suas

características mais marcantes. Nos anos seguintes, a tendência de composição de sambas-enredo cada vez mais integrados à narrativa se intensifica, gerando sambas extensos praticamente sem nenhuma repetição. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 40).

O contexto das escolas de samba passa a partir da década de 1970 por mudanças em sua organização, principalmente por mudanças na estrutura composicional. Os compositores retomam à velha prática do samba com refrão, abandonando aos poucos a narrativa como molde para o samba cantado nos desfiles carnavalescos. Outras mudanças podem ser percebidas no andamento dos sambas, que ficaram cada vez mais acelerados, essa aceleração no andamento compromete de certa forma a cadência do samba, a performance dos cantores e a coreografia, essas modificações traduzem a interferência do mercado do carnaval, afastando o samba de uma perspectiva de prática comunitária, socializadora, para aproximá-lo de uma perspectiva mercadológica. (*ibidem*).

p. Instrumentos

O uso de instrumentos musicais no samba tem uma ligação muito próxima com as tradições religiosas afro-brasileiras, era comum no início da década de 1920 o uso de instrumentos próprios dos cultos da umbanda e do candomblé. Ao final das sessões religiosas, uniam-se aos violões, pandeiros, tamborim e flautas, os atabaques, agogôs ou outros instrumentos que tivessem à disposição para fazer os batuques que avançavam pela madrugada.

O tipo e a quantidade de instrumentos variam de acordo com a situação, ou seja, para um partido-alto, um samba de terreiro, um samba-enredo, num ensaio de uma grande escola. Outra característica que contribui para a configuração do instrumental é a relação que tem a escola com cada nação referente às tradições religiosas africanas como Jêje, Keto, angola por exemplo, ou seja, esta condição está ligada com as tradições de cada terreiro especificamente. Sandroni & Sant'anna (2006), faz referência à essa característica do samba:

Nesses terreiros o culto aos símbolos da africanidade estabeleceu diferenciados toques de atabaques, votivos às nações jêje, angola ou keto, de

acordo com os orixás que neles baixavam. Como se sabe, as vestes, alimentos, cantos de invocação, estilos de dança, guias (colares) e saudações de cada orixá têm identidades próprias. E, da mesma forma, suas batidas de tambores, denominados toques, têm sua propriedade individual. Isto é, há toques de Oxum, de Oxalá, de Ogum, etc. (SANDRONI & SANT'ANNA, 2006, p. 73).

No que diz respeito aos instrumentos musicais utilizados no samba-enredo, o quantitativo é bastante superior ao quantitativo dos outros gêneros citados até então, a formação instrumental durante os desfiles obedecem a uma organização em seções ou naipes. O posicionamento de cada instrumento também obedece a alguns critérios, os instrumentos mais agudos posicionam-se à frente da bateria, os instrumentos de frequência média se posicionam ao meio da bateria, os instrumentos mais graves se posicionam no fundo. Essa formação pode variar de acordo com cada escola.

A composição de uma bateria de escola de samba é composta por um grupo de instrumentos percussivos: surdos, classificados como surdos de primeira (grave), surdos de segunda (médio) e surdos de terceira (agudo), repinique ou repique, tarol, caixa, tamborim, pandeiro, pratinelas, chocalhos, pratos (de metal), reco-reco, atabaques, cuíca.

Todos esses instrumentos são dispostos de forma estratégica para que a “mix” sonora impulse o cortejo a fazer as evoluções coreográficas, bem como para manter a unidade sonora da orquestração, separando as frequências grave, média e aguda de cada seção (naipe) de instrumentos percussivos.

A formação das baterias das escolas de samba utilizadas para tocar o samba-enredo é formada basicamente de instrumentos percussivos, membranofones, idiofones e cordofones, estes últimos representados pelo cavaquinho e violão de seis e sete cordas.

A diferença dessa formação instrumental das escolas de samba varia em relação ao instrumental do samba de terreiro pelo quantitativo de instrumentos, no samba de terreiro é suficiente o surdo, o pandeiro, o tamborim, a cuíca, o reco-reco, o chocalho, o afuxê, o xequerê etc., acompanhados do violão de seis e ou sete cordas, o cavaquinho e eventualmente a flauta.

Desses instrumentos que formam a bateria das escolas e que estão relacionados com o samba-enredo, destacamos o grupo dos três surdos (grave, médio e agudo), o atabaque, o repique, o pandeiro, os pratos (de metal), o tarol, a caixa, o tamborim, o reco-reco, o afuxê, o xequerê, o ganzá, o violão de seis e sete cordas e o cavaquinho como instrumentos que estão em uso atualmente pelos grupos de pagode baiano, dessa forma entendemos que esses instrumentos farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

q. Aspectos Harmônicos e Melódicos

O samba-enredo caracteriza-se na perspectiva harmônica e melódica, pelo uso de harmonias mais elaboradas, e pela presença de modulações com o uso da escala tonal. As modulações conferem ao samba-enredo uma dinâmica harmônica que foge do caráter monótono dos ciclos harmônicos encontrados mesmo em alguns estilos de samba. As modulações no samba-enredo contribuem para enriquecer a melodia cantada pelos “puxadores”. Em grande parte dos sambas-enredos, as transferências são feitas para tons homônimos do maior para o menor ou do tom menor para o maior, por exemplo: Ré Maior – Ré menor, Ré menor – Ré Maior. Em outros casos as modulações podem apresentar intervalos variados de terças, quartas, quintas e sextas.

O canto é caracterizado pela formação composta por um ou mais solistas e canto responsorial (canto e resposta) como vimos anteriormente, o desuso do improviso no samba-enredo de certa forma reforçou o uso do refrão que passa a ser utilizado como elemento de aproximação entre a escola e o público. Outro detalhe importante é que embora o desfile das escolas onde é cantado o samba-enredo seja cronometrado, torna-se exaustivo para cantores de samba-enredo cantar um samba com diversos refrões ou fragmentos do que seria considerado refrão, dessa forma nos sambas-enredos mais atuais (a partir da década de 1990) estes passam a contar com até dois refrões intermediando a parte A (primeira parte), a parte B (refrão intermediário), a parte C (segunda parte) e a parte D (refrão principal).

Desses elementos destacamos o uso da escala tonal, o canto executado por um ou mais solistas, o canto responsorial (canto e resposta), como itens que estão em uso no pagode baiano, dessa forma, entendemos que estes itens farão parte do Museu.

r. Aspectos Rítmicos

A rítmica do samba enredo ganha uma considerável celeridade em relação ao samba praticado pelo grupo da primeira geração, ao partido-alto e até mesmo em relação ao samba de terreiro. Um dos fatores responsáveis por esse crescimento do andamento como vimos, foi devido ao caráter de cortejo em que está inserido o samba-enredo. Na seção anterior que trata do samba de terreiro, vimos que Ismael Silva trata a questão do andamento do samba tal qual como era praticado pelos bambas da Praça Onze como um samba que continha uma “levada” que não propiciava o deslocamento dos componentes das agremiações. A mudança de pulsação rítmica para atender às demandas dos desfiles faz com que o samba-enredo sofra mudanças também na sua estrutura e na sua forma de execução rítmica. Um aspecto importante a ser destacado é que com essas modificações no andamento algumas características estilísticas do samba se perdem, tanto do ponto de vista da execução dos músicos quanto da coreografia. A execução tende a ganhar mais notas para serem encaixadas em um determinado período de tempo, principalmente nos instrumentos que executam a polirritmia. A sensação de deslocamento do tempo forte marcado pelo surdo perde um pouco do “*feeling*” presente no partido alto e até mesmo no samba de terreiro. O caráter cíclico do ritmo é uma outra característica que permanece presente no samba-enredo, uma vez definida as células rítmicas para as partes (A, B, C, D, etc.) este ciclo se repete do início até o final do percurso do desfile sem improvisos na seção instrumental.

No campo coreográfico a estética do requebro dos passistas ganham uma velocidade hipnotizante assim como o rápido posicionamento dos pés que alternam-se em movimentos quase imperceptíveis aos olhos menos experientes. Mas esses detalhes, não tiram o brilho e a beleza dos desfiles nem a característica estético-musical do samba-enredo. Destacamos, portanto a presença do padrão polirrítmico, da síncope característica do samba representada pelo deslocamento da acentuação rítmica

determinada pelo surdo, o caráter cíclico do ritmo e a aceleração do andamento como os principais elementos do samba enredo.

Esses elementos encontram-se em uso no pagode baiano, principalmente no que diz respeito às variações de andamento das composições, assim, entendemos que os elementos elencados acima farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

s. Aspectos Estéticos

A estética do samba enredo está ligada principalmente à coreografia que como decorre de todos os subgêneros do samba, é de origem afro-brasileira, relacionadas aos rituais religiosos de origem africana. Para além disso, no samba-enredo estão presentes também elementos da cultura europeia ligados às comemorações das festas de reis e notados principalmente nas alegorias, na presença do mestre-sala e da porta-bandeira, que mesmo ao ritmo do samba não apresentam apenas uma coreografia característica do samba como o tradicional requebro, presente nas outras modalidades mas também o cortejar do mestre sala à porta-bandeira, movimentos típicos das danças de salões europeus.

No final da década de 1990, os desfiles passam a contar com a presença do coreógrafo profissional, responsável por desenvolver os passos das danças durante o desfile. Essa coreografia comumente deve obedecer ao tema do enredo da escola. Ainda na década de 1960, a Salgueiro apresenta um minueto sobre Chica da Silva, a escola não foi poupada das críticas que dentre outras, afirmaram que esse modelo de coreografia atrelada ao tema da escola tira a espontaneidade dos movimentos dos participantes e esfria o desfile.

Sendo o samba-enredo uma variável do samba criado para a evolução das escolas nos desfiles, o componente estético da dança se dá em movimento, dessa forma os participantes alternam entre paradas para executar passos do samba com o caminhar necessário para o deslocamento das alas que compõe a escola que tem um tempo determinado para realizar o seu desfile. Essa característica móvel do desfile presente no

universo estético do samba-enredo, especificamente na dança durante o cortejo, guarda certa similaridade com o pagode que se concretiza nos desfiles dos blocos em Salvador e nos arrastões de trio elétrico presentes na folia momesca baiana. Em Salvador, além dos blocos com cordas, os foliões tem a possibilidade de acompanhar os blocos de trio puxados pelas bandas de pagode baiano desfilando fora das cordas (folião pipoca), esse formato estético em forma de cortejo é similar em sua prática como no samba-enredo nos desfiles, inclusive nas alternâncias dos passos característicos da dança do pagode e o caminhar atrás do trio no momento de deslocamento, um dos diferenciais é que nas escolas de samba, o espaço reservado para o desfile é destinado exclusivamente para as escolas, sendo vedado a permanência do folião que assiste ao espetáculo das arquibancadas e camarotes. Mas o samba-enredo não é uma prática presente apenas nos dias de carnaval na avenida, nos ensaios nas quadras, em uma reunião num botequim ou em uma roda, essa modalidade de samba está presente e produz os mesmos efeitos estéticos ligados às danças, ainda que se note a ausência das tradicionais alegorias indispensáveis nos dias de desfile. Nesses casos o samba-enredo assume o seu caráter comunitário onde a influência da indústria do carnaval não tem forças para determinismos, o que impera é a vontade dos participantes de fazer uma roda de samba celebrada com os principais sucessos do carnaval, preservando assim a sua natureza de prática coletiva que é inerente ao samba.

Como destaque na coleta de dados para a construção do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano destacamos a dança, o fator do deslocamento, a roda e o caráter comunitário como itens que farão parte do Museu.

t. Temáticas

As temáticas do samba-enredo relaciona-se em um primeiro momento com a exaltação da pátria, das belezas naturais do Brasil como parte das exigências impostas pelo regime institucionalizado pelo governo getulista, além dos temas nacionais encontram-se também os temas de exaltação e declaração de amor à escola de samba e às cores que a representam, o cotidiano das comunidades, homenagens às grandes personalidades históricas brasileiras, contos mitológicos e fatos históricos do Brasil. Ainda como um

tema recorrente em diversas agremiações estão, referências às origens do povo brasileiro e sua formação étnica, a malandragem do sambista carioca (fase pós-militarismo) que inclusive é uma tônica em grande parte dos subgêneros do samba, o amor, a mulher, a saudade.

Desses itens destacamos a temática do amor, da saudade, da mulher, o cotidiano das comunidades como elementos que estão presentes nas temáticas do pagode baiano, assim esses itens farão parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

Quadro 19. Quadro com os itens que irão compor o Museu Digital do Pagode e que se referem ao Samba-enredo.

Museu Digital do Pagode – Samba-enredo		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Cavaquinho, O violão de seis e sete cordas; O surdo (grave, médio e agudo); O pandeiro; O repique; O reco-reco; O xequerê; O afuxê; O ganzá; O chocalho; O atabaque; Os pratos (de metal); O tarol; A caixa; O tamborim.	-----
Aspectos harmônicos e melódicos	O uso da escala tonal; O canto executado por um ou mais solistas; O canto responsorial (canto e resposta).	-----
Aspectos rítmicos	O padrão polirrítmico; a síncope; o caráter cíclico da base rítmica;	-----

	A aceleração do andamento.	
Aspectos estéticos	A dança; O fator do deslocamento; A roda e o caráter comunitário.	-----
Temáticas	O amor; A saudade; A mulher; O cotidiano das comunidades.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

A trajetória do samba constitui uma importante odisseia cultural afro-brasileira que remonta suas origens desde meados do século XVII, traçando um curso que percorre desde os batuques nas senzalas como parte das celebrações dos cultos religiosos às divindades africanas, às praças públicas sob atenta vigilância das autoridades como forma de controle das expressões artísticas dos negros escravizados, passando pelo encontro da moda portuguesa com a modinha praticada no Brasil e que teve como expoente o mulato Domingos Caldas Barbosa. Entre o final do século XVII e início do século XVIII surge o lundu considerado uma dança indecente devido aos passos característicos e principalmente marcado pela tradicional umbigada, o gênero teve como principais compositores, além de Domingos Caldas Barbosa, músicos como Carlos Gomes, Heitor Villa Lobos, Cândido Inácio da Silva, Francisco Manoel da Silva, Padre Teles, Domingos de Rocha Mussurunga, Henrique Alves de Mesquita.

No final do século XIX e início do século XX surge o maxixe na então capital da colônia brasileira, Rio de Janeiro, como uma dança que reunia elementos de gêneros como a polca, a habanera cubana, o *scottich* e a mazurca, o gênero surge a partir da necessidade de adaptação dos músicos de choro às inovações coreográficas das danças de salão. O maxixe acumula influências de seus antecessores e abre caminho para o samba, um gênero genuinamente brasileiro. A partir do samba vão surgir outros subgêneros ligados às matrizes africanas e igualmente ligados às suas tradições religiosas, indígenas e ibérica, Assim, o samba realiza um movimento de fluxo e refluxo Verger (2002), para retornar à Bahia personificado na figura do pagode baiano, um dos mais populares

gêneros musicais construído a partir desses movimentos e que deixa entender que não se encerra nem dá sinais de estancamento, mas de continuidade e renovação. Nas seções seguinte trataremos do pagode baiano e suas principais características, destacando os principais elementos que o constitui, a partir de uma análise da indústria cultural emergente que dava seus primeiros sinais de crescimento na década de 1980 na Bahia, especificamente em Salvador.

2.8 - O samba da Bahia – Contribuições para o samba carioca

Com o cenário do samba no Rio de Janeiro já em atividade no início do século XX, a Praça Onze já figurava como um referencial de encontro entre cantores, compositores e músicos de samba, nesse contexto surge a cantora portuguesa Maria do Carmo Miranda da Cunha, Carmen Miranda, nascida em 09 de fevereiro de 1909 em uma aldeia portuguesa chamada Várzea de Ovelha a quarenta quilômetros da Cidade do Porto, Portugal, vindo morar no Brasil aos nove meses de nascida, desponta no cenário musical brasileiro a partir de 1930, nesse período aproximadamente, Carmen Miranda é apresentada ao compositor e violonista baiano Josué de Barros que grava dois discos que contavam com composições suas e de Sinhô na voz de Carmen Miranda, esses discos lançados pela gravadora americana Victor foi responsável pelo lançamento da cantora no cenário nacional. Carmen Miranda vem à Bahia em setembro de 1932 pra uma série de shows, passando por Cachoeira, São Félix e Salvador. Suas interpretações incluíam além de músicas do baiano Josué de Barros, músicas de cantores e compositores baianos importantes como Dorival Caymmi e Assis Valente. No período de 1932 a 1940 Carmen Miranda gravou pelo menos vinte e quatro músicas de Assis Valente, e quatro de Dorival Caymmi.

O contato com a Bahia foi um fator importante não só para a carreira da cantora mas também para o cantor Dorival Caymmi que até então era desconhecido do grande público, isso mudaria após a gravação da música O que é Que a Baiana Tem de autoria de Dorival o qual cantou em dueto com Carmen Miranda. Essa parceria foi responsável

pelo lançamento do cantor em nível nacional, mais tarde viria a fama internacional após a gravação da música em solo americano, na Broadway em junho de 1939.²⁵

A temática da Bahia nas músicas cantadas por Carmen Miranda é um dos fatores que contribuiu para a divulgação da imagem da Bahia fora do país e atesta a influência baiana na construção de uma cultura do samba a partir de uma produção musical com elementos de uma já formada cultura baiana. Essa assertiva coaduna-se com a ideia de que o samba feito pelos baianos e que eles exerceram grande influência no surgimento do samba carioca tendo seus diversos elementos culturais migrados para o Rio de Janeiro, ganhando novas formas de execução, inserção de novos instrumentos e novas temáticas que viriam a ser incorporadas nas composições. No quadro 20 temos uma sequência de composições e seus respectivos compositores gravados(as) por Carmen Miranda e que fazem referências à Bahia.

Quadro 20 – Músicas gravadas por Carmen Miranda que tem a temática da Bahia em suas letras.

Composição	Compositor	Ano	Gênero/Subgênero
Etc...	Assis Valente	1932	Samba
No Tabuleiro Da Baiana	Ary Barroso	1936	Batuque
Canjiquinha Quente	Roberto Martins	1937	Samba-Batuque
Baiana Do Tabuleiro	André Filho	1937	Samba
Quando Eu Penso Na Bahia	Ary Barroso	1937	Samba-Jongo
Nas Cadeiras Da Baiana	Portelo Juno E Léo Cardoso	1938	Samba

²⁵ Texto publicado na página 52/55 do livro ‘Bahia, Terra da Felicidade’, de Ubaldo Marques Porto Filho, editado em 2006. Texto disponível em: www.ubaldomarquesportofilho.com.br/paginas.aspx?id=343&tipo=2 – Acesso em: 20/07/2018.

Na Bahia	H. Porto E H. Martins	1938	Samba-Jongo
Na Baixa Do Sapateiro	Ary Barroso	1938	Samba-Jongo
Candieiro	Kid Pepe E Davi Nasser	1939	Samba Partido Alto
O Que É Que A Baiana Tem	Dorival Caymmi	1939	Samba-Jongo
A Preta Do Acarajé	Dorival Caymmi	1939	Cena Baiana

Dados do quadro disponível em: www.ubaldomarquesportofilho.com.br/paginas.aspx?id=343&tipo=2 – Acesso em 20/07/2018.

No tópico a seguir trataremos dos elementos referentes ao pagode baiano a partir do contexto da produção musical baiana, trazendo alguns elementos que foram importantes para o emergir dessa prática que surge em meio a um cenário musical influenciado pelo crescimento da indústria cultural e pela ação engendradora da mídia centrada no espetáculo e na promoção da musicalidade baiana.

2.9 - O pagode emerge

A etimologia da palavra pagode é um tanto incerta e reúne uma série de conexões baseadas em suposições, estando ela inicialmente, relacionada com a cultura oriental, a um tipo antigo de moeda de ouro utilizada no sul da Índia no século XVI e também podendo significar farra, divertimento, ruído, festança.

A palavra pagode é utilizada para descrever um tipo de construção muito comum na China, Coreia, Nepal e em outras partes da Ásia. Essas construções possuem formato de torre de múltiplas beiradas, em algumas localidades como no Vietnã, pagode significa Trabalho. A função inicial dos pagodes era religiosa (templos budistas), mas é possível

encontrar pagodes com a função estética simplesmente, como ponto de observação militar, ou como ponto de orientação para navios²⁶.

Uma das teoria para o termo pagode no Brasil é atribuído às incursões comerciais dos portugueses no Continente Asiático no período das grandes navegações onde presenciaram eventos de orações e comemorações acompanhados de muito barulho, ruídos e festejos que aconteciam nos pagodes, sendo confundido por eles, o nome do templo com o evento festivo. Dessa maneira esse conceito de festança, barulho, ruído, comemoração foi atribuído também aqui no território brasileiro com a chegada dos portugueses, para denominar os festejos ruidosos dos negros escravizados em seus batuques nas senzalas. A partir do que presenciamos e sabemos das práticas do pagode, vemos que embora a origem do termo seja incerta, ele se aproxima do conceito de festividade, comemoração, farra, divertimento um conceito que relaciona-se com a etimologia da palavra samba. A falta de documentação não permite afirmar ao certo quando o termo passou de fato a ser utilizado para denominar o pagode como o conhecemos atualmente.

Figura 7 – Construção típica do continente asiático denominada pagode.



Figura 7 – Templo com construção típica do continente asiático denominada Pagode.

Fonte: [http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_\(templo\)](http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_(templo)).

²⁶ Informação disponível em: [http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_\(templo\)#/Fun%C3%A7%C3%A3o](http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_(templo)#/Fun%C3%A7%C3%A3o) – Acesso em 19/11/2018.

Na seção seguinte iremos tratar de uma forma de samba urbano que origina-se a partir de elementos do samba de roda do Recôncavo, que foram transladados da zona rural do Recôncavo baiano para a zona urbana de Salvador. Nessa seção faremos uma breve incursão ao samba duro junino.

a. Samba duro junino – antecedentes diretos do pagode baiano.

O marco histórico dos batuques, do lundu, do maxixe, do samba, do samba de roda e sua relação com aspectos ligados às religiões de matrizes africanas durante o período da escravidão no Brasil, como vimos tem uma forte ligação com o pagode baiano, e essa ligação vai se dar principalmente devido ao processo de urbanização da cidade de Salvador. Entender o processo histórico-cultural do surgimento e crescimento dessa musicalidade pressupõe entender a música praticada nas senzalas, nas ruas da cidade, em cerimônias religiosas e festividades. A música para além disso servia de alento perante o sofrimento imposto pela escravidão. O pagode se insere no contexto sociocultural baiano como uma variação do samba de roda do Recôncavo e do samba duro junino principalmente.

É inegável a riqueza cultural existente na Bahia, principalmente no Recôncavo baiano, especialmente no que se refere às tradições populares. O caráter miscigenado da sua população confere ao Recôncavo a qualidade de uma região rica em suas diversas manifestações culturais, dessas manifestações podemos destacar o samba de roda, as comemorações relacionadas às divindades religiosas, as festividades profanas, a capoeira e a dança. Nessa seção trataremos de uma variação estilística de samba de roda, um samba urbano praticado nos principais bairros da periferia de Salvador, o Samba Duro Junino.

O termo samba duro junino é atribuído, de acordo com Jorge Bafafé e Mário Bafafé, compositores baianos que reclamam para si a criação do samba duro junino, ao fato de inicialmente ser praticado por homens que se reverzavam tocando, cantando e percorrendo a vizinhança no período junino. Segundo Jorge, o termo surge pelo fato de, nos momentos das paradas eles cantavam, tocavam e dançavam e entre si eles diziam

uns aos outros que “Homem não rebola, samba duro...”, assim o termo passa a significar um tipo de samba urbano praticado em alguns bairros da periferia de Salvador.

Em Salvador, têm-se no período que compreende o início da década de 1980 como parte do desdobramento de uma das principais manifestações do Recôncavo baiano (o samba de roda), a prática do samba junino, nos principais bairros onde localizam-se os tradicionais terreiros de candomblé e dentre eles, a principal referência é o Engenho Velho de Brotas, bairro constituído em sua grande maioria de negros e mestiços, localizado na grande região do bairro de Brotas. Embora possa sugerir o nome do bairro, ao que tudo indica nada tem a ver com a presença de engenhos de cana-de-açúcar, devido a ausência de documentos que atestem essa existência e devido também à característica do solo que não favorece ao cultivo dessa cultura. A associação do nome “Engenho Velho” aproxima-se da existência de aglomerações populares associadas ao passado escravista na primeira capital e relacionadas com as atividades religiosas de matrizes africanas nos centros urbanos de Salvador. Döring (2016) relaciona o nome do bairro à existência de um quilombo, dessa maneira ela referencia dizendo que:

Antigamente muitos terreiros de candomblé iniciavam suas atividades no centro de Salvador, ou nos bairros populares que surgiam como quilombos urbanos, próximos aos bairros nobres da burguesia branca, como pode se deduzir pelos nomes que testemunham os resquícios da servidão: Federação e Engenho Velho da Federação; Brotas e Engenho Velho de Brotas, etc. (DÖRING, 2016, p. 42)

Essa região é composta por dois bairros importantes de Salvador, o já citado Engenho Velho de Brotas e Engenho Velho da Federação, ambos separados pela Avenida Vasco da Gama, (construída na década de 1970 e conhecida como Estrada Dois de Julho à época) via de acesso essencial para o fluxo viário da cidade. A instalação de indústrias no entorno de Salvador a exemplo do Pólo Petroquímico de Camaçari, o Centro Industrial de Aratu e da refinaria Landulfo Alves proporciona um aquecimento na economia local reconfigurando a cidade e imprimindo uma nova dinâmica em suas estruturas sociais. A partir da década de 1960 ocorre um grande fluxo migratório do Recôncavo para Salvador que se encontra em ritmo de crescimento industrial, promovendo o deslocamento de grande número de pessoas (de classes abastadas ou não) de cidades do interior para a capital, muitos, em busca de melhores condições de

vida, dentre esses migrantes vieram sambadores, cantadores de chula e de samba de roda. Döring (2016) contribui com essa reflexão afirmando que nesse processo migratório:

...não foi somente a classe média rural, os “nouveaux riches”²⁷, que saíram de suas terras em direção a Salvador, e sim, também muitos “pobres” atrás de empregos nas indústrias ao redor de Salvador para garantir o bem estar material para suas famílias no Recôncavo. Este movimento de migração econômica a partir dos anos 60 e 70 têm extraído muitos filhos de sambadores que deixaram de dar continuidade ao samba de roda: eles se afastaram de suas raízes culturais e começaram a se entrosar na cultura urbana, onde muitos contribuíram ativamente em grupos musicais, influenciados pelo reggae, blocos afros, samba duro e a música axé, que começaram a pipocar no cenário da música afro-baiana. (DÖRING, 2016, pp. 78-79).

Nesse breve contexto surge como uma variante do samba de roda e tendo como base criativa o samba duro junino, elementos transladado com os migrantes do Recôncavo, que aparece como uma alternativa para os moradores de bairros periféricos de Salvador que não viajavam para passar os tradicionais festejos juninos nas cidades do interior do Estado da Bahia. Esses grupos, formados por jovens saiam às ruas tocando instrumentos percussivos como atabaque, tamborim, marcação, pandeiro etc., e cantando músicas tradicionais de samba de roda, forró e outras músicas que compõem o universo da cultura popular baiana, seguidos por uma multidão composta por moradores e visitantes de outros bairros, essa prática a essa altura era conhecida como sambões. Döring (2016) nos traz uma explicação sobre a relação do samba duro junino com o samba de roda do Recôncavo e traça um perfil acerca dessa manifestação cultural de matriz afro-baiana. No excerto a seguir ela explica que:

Sobre o samba duro, que seria a base ou maior referência dos sambas juninos, existem muitas explicações em vários depoimentos recolhidos. Segundo muitos, seria uma espécie de samba de roda ou sambão, realizado prioritariamente por homens num ritmo acelerado, [...] que lembra mais uma competição dos homens entre si, e não num evento social da comunidade, para uma reza de santo ou cenário de paquera e brincadeira (DÖRING, 2016, pp. 80-81).

Uma outra versão para o surgimento do samba junino apontada por Souza (2008), é de que ele foi criado logo após o declínio das Escolas de Samba na Bahia, com o fim da

²⁷ “Novos ricos” (tradução nossa).

Escola de Samba Diplomatas de Amaralina na década de 1960, moradores da região do Nordeste de Amaralina mantiveram a tradição de fazer samba. De acordo com Souza (2008):

Os compositores mais antigos foram revelados no carnaval baiano, durante a década de 60, com a Escola de Samba Diplomatas de Amaralina, que desfilou por oito anos, sendo cinco vezes campeã. Com o declínio das Escolas de Samba, a RNA [Região do Nordeste de Amaralina] não deixou de difundir o samba na comunidade, surgindo então os grupos de Samba Junino. (SOUZA, 2008, p. 16).

De acordo com Lima (2016), o músico percussionista e um dos precursors do movimento do samba Junino Jorjão Bafafé defende que o samba junino está ligado às tradições religiosas do candomblé, ao samba de caboclo e ao samba duro, na sua concepção o que os diferencia é o toque e o tipo de instrumento utilizados. (LIMA, 2016, pp. 61-62).

Em reportagem veiculada no Jornal Correio da Bahia de 20 de fevereiro de 2018, o percussionista Jorjão Bafafé afirma que o samba duro junino se configura mais como um movimento cultural nascido nas periferias de Salvador. Bafafé dirige atualmente a Federação de Samba Duro Junino do Estado da Bahia (FSDJ), no final da década de 1970 foi responsável pela realização de festivais de samba duro. Já o poeta James Martins morador do bairro da Liberdade revela que o samba duro junino passou por um momento de declínio de sua prática mas comemora a longevidade e a preservação dessa prática comunitária de samba com o surgimento de novos grupos de samba junino, o que na sua visão irá contribuir para o fortalecimento e permanência dessa prática nos bairros da cidade. Assim ele afirma em seu depoimento que:

Sou da Liberdade, um dos bairros-base desse movimento de samba junino, então, ainda muito pequeno acompanhei os grupos que desfilavam por ali, como Samba Regionais, Samba Natureza, Arte de Negro, Pregão Duro (este da Fazenda Grande) e outros. Adorava! Havia uma integração comunitária maravilhosa. Não era apenas o lance musical. Depois o movimento passou por um declínio, quando eu já era adolescente, e parecia que tudo iria se acabar. (Entrevista concedida ao jornal Correio da Bahia veiculada em 20/02/2018).

O samba duro junino ganhou no início de 2018 edital próprio que visa seu reconhecimento como patrimônio cultural da cidade de Salvador. Lançado pela

Fundação Gregório de Matos, o edital Samba Junino contemplou seis propostas que incentivam o fortalecimento e a manutenção do samba junino da cidade de Salvador. Segundo a edição do Jornal Correio da Bahia de 20/02/2018, a cerimônia de lançamento aconteceu no Espaço Cultural da Barroquinha. O projeto prevê ações que se iniciam antes da Semana Santa nos bairros do Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação, Fazenda Garcia, Tororó, Nordeste de Amaralina e Liberdade.

Os instrumentos utilizados no Samba Junino são basicamente instrumentos percussivos como o atabaque, o timbal, o pandeiro, o tamborim e o surdo. Atualmente, alguns grupos já inserem instrumentos de harmonia como o violão e o cavaquinho. Considerando que esses instrumentos estão diretamente relacionados com o pagode baiano, destacamos como itens que irão compor o Museu Digital do Pagode. Na figura 7 temos uma transcrição da célula rítmica do samba junino (samba duro) orquestrada para tamborim, timbal e surdo.

Figura 7. Célula rítmica do samba junino.



Figura 7 - Célula rítmica do samba duro junino - Fonte: Busca Google.com

a. Ascensão do pagode baiano

Até o início da década de 1980, a música produzida na Bahia não dispunha de nenhum acesso aos esquemas da indústria cultural que pudesse viabilizar a sua realização no mercado. Em 1982, a ampliação e sofisticação tecnológica dos estúdios W.R permite com bastante qualidade, a produção e gravação de artistas no cenário baiano e brasileiro a partir do lançamento do cantor Luiz Caldas acompanhado pela banda Acordes Verdes. A *axé music* ganha mais espaço no cenário musical brasileiro a partir do forte interesse das gravadoras na produção musical baiana impulsionado pelo crescente apoio das mídias locais. Nesse período surgem outros nomes como Sarajane, Gerônimo, Margareth Menezes, Márcia Freire capitaneando a Banda Cheiro de Amor, Banda Mel, banda Reflexu's dentre outros artistas que vieram a compor o fenômeno *Axé music*.

Existem alguns fatores importantes que contribuíram para o emergir do pagode baiano no contexto musical da década de 90, o primeiro foi a criação do trio elétrico na década de 1950 por Antonio Adolfo Nascimento (Dodô) e Osmar Álvares Macedo, mais tarde um terceiro componente Temístocles Aragão entra pro grupo formando assim o conhecido "Trio Elétrico" nome dado à invenção do equipamento. O segundo foi o sucesso da *axé music* que impulsiona uma nova configuração do mercado musical baiano a partir da década de 80 aliado ao interesse das grandes gravadoras conhecidas como *Majors* que inicia uma parceria com gravadoras menores deixando para elas a atribuição de descobrir e produzir os discos e a divulgação preliminar do artista no mercado regional, ficando as gravadoras *Majors* responsáveis pela sua promoção e distribuição no âmbito nacional e internacional. O terceiro fator importante foi a criação da gravadora WR dirigida por Wesley Rangel, gravadora independente, a WR foi responsável pelo registro fonográfico de grande parte do que foi cantando pelos artistas da *Axé music* da década de 80. Rangel implementa nas suas salas de gravações o que havia de mais moderno em termos de tecnologia em equipamentos para a captação, mixagem e masterização, colocando a produção de discos na Bahia no Ranking dos maiores estúdios do Brasil, disputando mercado principalmente no eixo Rio-São Paulo detentores da hegemonia da produção musical dessa época. Mais tarde outros estúdios com tecnologia de ponta vieram a ser implantados em Salvador, grande parte desses

novos estúdios estavam ligados às grandes bandas de *Axé music* como é o caso do Groove Estúdio, pertencente ao grupo Asa de Águia, Canto da Cidade Estúdio, ligado à produtora da cantora Daniela Mercury, o Estúdio Ilha do Sapo de Carlinhos Brown. Assim como as bandas de *Axé music* construíram seu próprio espaço para suas produções, as bandas de pagode seguiram o mesmo caminho investindo em tecnologia em busca dos melhores resultados para seus discos como por exemplo, o estúdio do Terra Samba, da Banda Terra Samba, o estúdio e casa de shows Ed Dez de propriedade do ex-jogador de futebol da seleção brasileira Edilson, que também era proprietário da banda os Bambaz. O quarto fator está ligado à aceitação do público e à ação da mídia em relação ao pagode baiano sobretudo a partir de sua inserção no circuito do carnaval de Salvador, antes ocupado hegemonicamente pelas estrelas da *Axé music*. Até então o pagode ainda tinha uma participação guetificada na folia, ocupando apenas espaços nos carnavais de bairro, percorrendo um caminho similar ao qual os blocos afro percorreram ao garantir sua participação no principal circuito do carnaval, fenômeno marcado principalmente pelo redimensionamento dos blocos afro para uma formação mais mercantilizada como por exemplo, o Araketu e o Olodum que mudaram sua formação tradicional, (antes compostas somente por instrumentos percussivos) inserindo instrumentos como a guitarra, o contra-baixo, o teclado e o sopro em sua composição instrumental, passando a gravar para o mercado fonográfico e fazer turnês por todo o mundo.

Nesse cenário em meados da década de 90 surge o pagode como uma variação do samba, fruto da cultura diaspórica, o pagode baiano é um gênero híbrido oriundo do samba que mescla a tradição do Recôncavo baiano. (NASCIMENTO, 2009, p. 50).

O marco inicial do crescimento do pagode baiano do ponto de vista comercial se dá com o surgimento do grupo Gera Samba, capitaneado pela dupla de cantores Beto Jamaica e Compadre Washington, o grupo muda de nome em meados da década de 90 por conta da existência de um grupo homônimo que reivindicou a autoria da marca Gera Samba, assim o Grupo Gera Samba de Beto Jamaica e Compadre Washington passa a se chamar É o tchan. Sua participação no cenário musical baiano é marcada pela presença de três dançarinos, um homem negro e duas mulheres, uma loira e outra morena, outros grupos seguiram essa formação como o grupo Cia. do Pagode que tinha a mesma formação na

década de 1990, mas ela firmou-se como marca registrada do grupo É o tchan. Atulamente a quantidade e o gênero dos dançarinos em uma banda de pagode pode variar bastante, podendo ter grupos de dançarinos compostos só por homens, só por mulheres ou até mesmo por dançarinos transgênero como é o caso da dançarina e primeira vereadora transgênero de Salvador, Leo kret do Brasil, dançarina da banda Saiddy Bamba. A presença de dançarinas transexuais é antecedente ao pagode, nas apresentações de grupos de samba duro junino há a eleição da “rainha do samba” que na maioria das vezes é representada por um homem transgênero. Melo (2016) em pesquisa sobre a participação de transgênero no samba junino afirma que:

Percebi também a forte presença de transgêneros do sexo masculino como dançarinos, muitas vezes, substituindo o papel que seria das “rainhas do samba”.[...] Nos ensaios do samba Chile, por exemplo, foi escolhido como rainha do samba, um rapaz, reconhecido não apenas pela sua grande habilidade como dançarino, mas também pelo seu engajamento no grupo, participando de todas as reuniões e colaborando de forma muito ativa para a realização dos ensaios do samba na Rua Chile, seja na arrumação dos instrumentos, ou na ornamentação do palco, etc. (MELO, 2016, p. 314)

Essa inserção de dançarinos transgênero torna-se uma prática cultural, tendo inclusive muitos grupos, a preferência por esses profissionais. Em início da década de 1990, o samba duro do bairro do Calafate, San Martins, (bairro da periferia de Salvador, adjacente com a fazenda Grande do Retiro) que acontecia todos os sábados antecedendo os ensaios do bloco afro Motumbaxé tinha a presença de Lucrécia (falecida em início dos anos 2000), figura emblemática do bairro que atuava como rainha do grupo de samba duro do Calafate e também como dançarina do bloco afro Motumbaxé. Em outros estilos como o funk também registra-se a presença de transgênero como a Lacraia (falecida em 2011) que fazia dupla com MC Serginho.

Importante destacar que a participação de homens transgêneros em um ambiente caracterizado pela hegemonia masculina é motivo de polêmicas que giram em torno de um discurso patriarcalista, esse fato pode ser notado no desejo dos homens que participam dos grupos de samba junino por exemplo, de que tivesse mais mulheres no samba, esse possivelmente seja um dos motivos polarizadores dessa tensão envolvendo a participação de homens transgêneros nessas atividades. Melo (2016) colabora nessa perspectiva dizendo que:

E apesar do grande número de “homens trans”, sempre presentes nos ensaios, algumas mulheres se destacam principalmente pela sensualidade. Nos comentários de alguns músicos, fica claro o desejo de que tivessem mais mulheres dançando nos sambas, desejo esse, incentivado pelo apelo sexual das suas danças, dado que pode também ser a chave para a relação, um tanto quanto hostil, para com os “homens trans”. (MELO, 2016, p. 316).

Assim como Leo Kret, outro pagodeiro famoso e polêmico a entrar para a vida pública é o cantor, Igor Canário, também conhecido como “Príncipe do Gueto”, morador do Bairro da Liberdade, começou na música tocando bateria aos 8 anos de idade, foi backing vocals da banda Eclipse do Samba, foi cantor de outras bandas como Coisas do Samba, Patrulha do Samba, Swing do P., até criar a banda A Bronkka no ano de 2009. Em 2016 entra para a vida pública se elegendo vereador pela cidade de Salvador como um dos vereadores mais votados naquela eleição com 11 mil votos e na eleição de 2018 se elege deputado federal. Cantor polêmico pelo seu discurso inflamado em defesa das comunidades carentes, e por ser considerado um artista controverso, foi e é criticado constantemente por alguns seguimentos da mídia e de grupos mais conservadores. Mas o fato que merece destaque é a estigmatização do artista negro da periferia e sua criação, desse fenômeno foram vítimas representantes dos batuques, do lundu, da modinha, do maxixe, do samba e essa prática se estende ao pagode e tantos outros movimentos musicais criados nas periferias. A resposta a esse processo de estigmatização é o fenômeno Igor Canário causar uma avalanche de foliões nos carnaval de Salvador na saída de seu trio independente para o folião pipoca. Como explicar esse fenômeno? Esse fato demonstra o quão complexo é o assunto Pagode baiano, temática que está longe se exaurir assim como o estilo está longe de ter um fim, contrariando as expectativas dos críticos de plantão. Na foto 8, capa do Cd do grupo Saiddy Bamba com a dançarina Leo Kret.

Figura 8 – Capa do Cd do grupo Saiddy Bamba com a dançarina trans Leo kret



Figura 8 - Capa do Cd do grupo Saidy Bamba - Fonte: <https://goo.gl/images/eGFD2y>

Figura 9 - Arrastão da pipoca do Kannário no carnaval de 2018.



Figura 9 - Arrastão do Canário no carnaval de Salvador - Fonte: www.liciafabio.com.br/pipoca-de-igor-kannario-agita-campo-grande-e-barra/

Após o surgimento e o sucesso do É o tchan, surgem no cenário baiano outras bandas como Samburika Patrulha do Samba, Selakuatro, Nossa Juventude, Kortezia, Gang do Samba, Cia. Do Pagode, Raça Pura, Terra Samba, Harmonia do Samba, Saiddy Bamba, Pagod'Art, Guig Ghetto, Os Bambaz, a Bronkka, O troco, dentre outras que viriam a ser formadas mais tarde.

O pagode entra definitivamente para o cenário musical baiano contrariando as previsões que afirmavam ser este mais um modismo da indústria fonográfica, mas o que se sucedeu foi a permanência do subgênero por mais de duas décadas se renovando a cada dia e trazendo novos elementos musicais como novas batidas percussivas e eletrônicas implementadas pelo uso de “sequencers”. DJ’s, e softwares de música utilizados em shows ao vivo.

Em Salvador alguns lugares tornaram-se “*points*” do pagode baiano na década de 1990, desses, destacam-se os mais conhecidos e frequentados à época como o antigo bar e restaurante Lagoa Mar (pejorativamente conhecido como “Ladroe Mar”), localizado no bairro de Patamares. A casa ficou conhecida por ser um local onde aconteceram os primeiros shows de pagode no início da década de 1990, lá se apresentaram no início de suas carreiras, o Gera Samba, Cia. do Pagode, Gang do Samba, Cafuné, Terra Samba, Harmonia do Samba, patrulha do Samba dentre outras bandas que vieram a se formar na conhecida década de ouro da música. Além do Lagoa Mar, também era ponto de encontro dos fãs de pagode o clube Cruz vermelha, a Estação da Cerveja, Mamagaya e CODEBA (Companhia das Docas do Estado da Bahia), esse último é talvez, um dos locais mais emblemáticos do pagode baiano por sediar no início da década de 1990 os principais eventos de samba e pagode e principalmente por ser esse espaço, um local onde foram revelados grandes talentos da cena do samba e do pagode de Salvador. Esses espaços tendem a se ampliar por toda cidade de Salvador com o crescimento do gênero em todo o país. Assim Oliveira (2001) destaca que:

Esses bailes acontecem nos antigos Clubes recreativos localizados no centro da cidade (Cruz Vermelha, Casa D’Itália, Fantoches da Euterpe), onde outrora eram frequentados pela elite soteropolitana, bem como em diversos espaços (muitos improvisados para o pagode) localizados nos bairros populares como Garcia, Bonfim, Ribeira, Castelo Branco, Pernambués, Fazenda Grande, IAPI, Retiro, e no Subúrbio, por exemplo, o Esporte Clube Periperi, onde há dez anos acontecia um baile funk carioca, que foi substituído pelo novo pagode (OLIVEIRA, 2001, p. 89).

Dessa maneira o pagode demarca seu lócus, seu território negro, os bairros periféricos da cidade de Salvador e seus sujeitos, em sua grande maioria jovens negros e de baixo poder aquisitivo, embora com o passar do tempo, o gênero ganhe adeptos de outras classes sociais que passam a frequentar os ensaios/shows e desfilar nos blocos

carnavalescos onde as atrações são os principais grupos de pagode de Salvador, assim como também irão fazer parte como músicos de pagode, jovens da classe média. Na foto 10, temos o espaço para shows do Lagoa Mar.

Figura 10 – Espaço da casa de shows Lagoa Mar.



Figura 10 – Espaço de shows da casa Lagoa Mar - Crédito da Foto: Arte / Aratu Online

Em tempos de desconstrução de uma lógica machista encrustrada há séculos em nossa sociedade cabe uma reflexão quanto aos conteúdos textuais de algumas temáticas das letras de algumas bandas de pagode que em diversos casos estão repletas de teor misógino, homofóbico, apelos machistas, sexistas, apologias a crimes e principalmente temas que relativizam o valor da mulher na sociedade e encorajam o discurso da masculinidade tóxica, colocando a figura masculina em posição de superioridade enquanto mantém a mulher num *status* de subalternização. Qual o impacto dessas temáticas do ponto de vista da naturalização de um discurso ideológico que degrada a figura feminina e de grupos homoafetivos? Essa é uma reflexão de vieses complexos visto que a cada temporada especialmente no verão surge um “hit” novo pra embalar a galera, e em grande parte das músicas trazem um conteúdo que demarca efetivamente essas temáticas no imaginário popular, exaltando “positivamente” a figura do homem como viril, ativo sexualmente e com capacidade de se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo, retratando a imagem do homem “pegador”. Essas representações descrevem a imagem do homem como “Putão”, “miseravão”, “cachorrão”.

(NASCIMENTO, 2009, p. 124). No caso da mulher ela ganha um destaque pejorativo em sua representação ganhando adjetivos como, “Cachorra”, “Mãe”, “Mamãe”, “Piriguete”, “delícia”, “metralhada”, “canhão”, “mulher feia”, dentre outras denominações. Essas construções discursivas da mulher se dá a partir do comportamento, das atitudes, da sexualidade, e do corpo.

No início da década de 90, diversos grupos de pagode seguiram a fórmula do sucesso que incluía desde a formação até as temáticas abordadas nas letras das músicas. Dessa maneira todas elas tinham características em comum, o repertório, um número considerável de componentes, milhares de fãs que se multiplicavam a cada temporada, as letras das músicas e uma dupla, trio ou quarteto de dançarinos que executavam as coreografias das músicas, tendo nessa formação sempre presente, a figura da mulher. Essas mulheres dançarinas apareciam sempre caracterizadas com roupas curtas e sensuais sugerindo a utilização do corpo como objeto sexual. Em certos grupos era visível a delimitação pigmentar da pele representada pela figura da “loira” e da “morena”, formato utilizado no início pela então banda Gera Samba e que se tornou modelo a ser seguido por todas as outras bandas que iniciavam no movimento do pagode baiano.

Assim, com letras de forte apelo sensual e coreografias erotizadas, desde o início até os dias atuais, o pagode recebe críticas de diversos setores da sociedade. Do ponto de vista comercial, no início de sua formação o pagode era visto ainda como uma produção que não atendia aos requisitos do mercado cultural baiano onde o perfil do artista branco é priorizado tanto pelas grandes gravadoras como também pela grande mídia, pelos críticos especializados em música que ainda enxerga a produção musical da periferia como uma produção amadora e de gosto duvidoso. O que se seguiu em matéria de críticas ao movimento do pagode foi uma leitura baseada em um perfil eurocêntrico de música elaborado por seguimentos conservadores da sociedade para caracterizar o que é ou não “música de qualidade” e quando a análise musical é feita exclusivamente a partir desse ponto de vista, muitos elementos pertencentes a uma determinada cultura se invisibiliza devido ao excesso de “pureza” no discurso. Nascimento (2012) colabora considerando que:

Pouco se sabe sobre esse produto cultural senão através do discurso dominante, carregado de juízos de valor veiculado pela mídia ou pelas elites de viés estético ocidental e pelos formadores de opinião (intelectuais, jornalistas, críticos de música, pessoas letradas etc.), um discurso que é passado para as classes médias como legítimo e autorizado. De modo geral, esse é um debate acerca do que é e do que não é a “boa” música e sobre aquilo que se considera a “legítima” música brasileira. Nesse aspecto, chama a atenção, na mídia, especialmente na mídia impressa, a inexistência de um olhar investigativo e a permanência de julgamentos de valor sobredeterminando os discursos que constroem as representações dos grupos de pagode no universo da produção de música popular-comercial na Bahia. (NASCIMENTO, 2012, p. 29).

Para o mercado cultural e para a mídia, interessa priorizar a promoção de um quadro “branco” da música baiana especificamente, assim como aconteceu com os estilos musicais discutidos nas seções anteriores a exemplo da modinha, dos batuques, do lundu, do maxixe e do samba, visto que mesmo sofrendo duras críticas, adaptações (criação de versões estilizadas dessas formas musicais para os salões da nobreza) e muitas vezes sendo considerados atos infracionais suas práticas, a porção popular resistiu e gerou mais elementos influenciadores de todo um complexo musical que envolve a construção da cultura brasileira. Sobre esse processo de ascensão e a relação da mídia com o fenômeno do pagode Moura (2010) faz um recorte fino a esse respeito afirmando que o:

[...] que vicejou na mídia baiana a partir do final dos anos 80, e é sucessor próximo do samba-de-roda, por sua vez herdeira da chula, inclusive em formas que se aproximam do partido-alto. Tem forte apelo sensual, colocando no centro quase sempre o jovem negro baiano, corpulento e conquistador. Consolidou-se na rádio e na televisão a partir do grupo Gerasamba [...] Todos os seus ídolos são jovens negros atléticos [...] que se consagram mediante desenvoltura em conjugar os desempenhos como vocalista, dançarino e símbolo sexual. (MOURA, 2010, p. 7).

Sem espaço para atuarem artisticamente e lutarem em pé de igualdade com esses grandes conglomerados fonográficos e midiáticos, jovens negros com baixo poder aquisitivo e geralmente com baixa escolaridade, criam seu próprio som, e abordam nas suas temáticas a realidade vivida por eles em suas comunidades como a violência, a discriminação racial, a falta de estrutura básica nos bairros da periferia, relações com seus pares, suas alegrias apesar dos conflitos, seu estilo de viver e de se comunicar, embora no início desse grande movimento do pagode na Bahia eles não tivessem a

intenção nem a consciência de estar criando um movimento cultural com os contornos profissionais que ganharia no decorrer da década de 90, tampouco sabiam se seriam atribuídos a esse movimento os costumeiros rótulos criados pela grande mídia quando se trata do surgimento de manifestações culturais que atraem um grande público em seus eventos.

De certa forma a mídia, principalmente a mídia local, acabou se rendendo ao movimento do pagode na Bahia, embora no início tivesse sido difícil para os “pagodeiros” transpor as barreiras da discriminação e a falta de recursos pra veicular sua produção na grande mídia, uma vez que o sucesso do artista está intimamente ligado à relação que este tem com as grandes empresas de comunicação e divulgação, sobretudo do ponto de vista financeiro. Com relação a isso Santana (2009) afirma:

Estamos na “era da mídia” e, para tanto, o artista e qualquer celebridade só se torna visível pelo poder que a mídia tem de promover o sucesso. Para o artista, além do espaço, é importante o reconhecimento e a aceitação do seu trabalho pela crítica “especializada” (SANTANA, 2009, p. 224)

Ainda sobre a importância da mídia ela refere-se:

[...] o poder da mídia e de seus representantes é tão determinante que o artista vê-se obrigado a dialogar com profissionais que se deixam seduzir pelos privilégios, que por vezes pode obter pela posição ocupada por eles em determinados veículos de comunicação (SANTANA, 2009, p. 225).

O pagode imprime de certa forma, uma lógica de contraposição aos padrões impostos pelo sistema do mercado cultural do ponto de vista estético-musical, com seus arranjos por vezes agressivos, suas letras que retratam o cotidiano das comunidades dando visibilidade aos protagonistas dessa trama musical, a plástica das coreografias que rompe assim, com a perspectiva estética desse dito mercado que historicamente absorve manifestações culturais ditadas pelo mercado fonográfico em detrimento de uma musicalidade popular presente na cultura brasileira desde a sua formação. Nos tópicos a seguir faremos uma discussão sobre os elementos musicais que compõem o pagode baiano como os tipos de instrumentos musicais utilizados, aspectos harmônicos, melódicos, ritmicos, aspectos estéticos e temáticas para um melhor entendimento sobre esse movimento musical urbano.

b. Instrumentos

A formação instrumental dos grupos de pagode baiano obedece a um modelo que de certa forma foi influenciado pelo crescente sucesso da música norte-americana que aportou no Brasil ainda na década de 1970 e que teve seu melhor momento no final da década de 1980 e início da década de 1990, também influenciou a formação de grande parte das bandas de *Axé music*. Durante a década de 1990 grande parte dos grupos que se formavam em Salvador era de *Axé music*, rock ou reggae e essas bandas adotavam a formação clássica que era comum à época. O rock e o pop brasileiro feito em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e no Planalto Central ganha o Brasil personificado nas bandas Plebe Rude, Camisa de Vênus, Paralamas do sucesso, Capital Inicial, Legião Urbana, Biquini Cavadão dentre outras. Esses grupos geralmente traziam na sua formação básica, bateria, baixo, guitarra e teclado. A *axé music* num primeiro momento apresenta essa formação, visto que muitas bandas do gênero vieram do rock ou do rock-pop como é o caso da banda Diário Oficial que passando do rock para o *axé music* muda por duas vezes o nome, primeiro para “Jeremias Não Bate Córner”, depois para “Jammil e Uma Noites”, ou no caso da Banda “*Scorpions*” que sai do rock para mais tarde se chamar “Chiclete com Banana” e passar a tocar *Axé music*. Importante destacar que os grupos de *Axé music* utilizaram amplamente o instrumental percussivo, a maioria desses instrumentos estão presentes também no samba como os instrumentos membranofones e idiofones. Grande parte desses instrumentos percussivos foram incorporados dos blocos afro que mantinha em sua formação a percussão afro brasileira e afro-cubana. O pagode também irá fazer uso dessa formação desde o início do seu surgimento, entretanto o diferencial está nos instrumentos da seção percussiva que incorpora grande parte dos instrumentos utilizados pelo do samba. Dessa forma temos na formação do pagode, a bateria, o baixo, o violão, o cavaquinho, o banjo, o teclado, a guitarra elétrica, na seção da percussão temos os instrumentos membranofones como os surdos (grave, médio e agudo montados em linha presos a um pedestal próprio) tal como no samba-enredo, (a diferença está na afinação, na disposição em linha de três, e na forma de execução), as congas (três em linha), o repique, a bacurinha (similar ao repique), o pandeiro, o timbau, o tarol, o reco-reco que na versão para as bandas de *Axé music* e de pagode recebe o nome de “torpedo”, o xequerê, o afuxê, o ganzá o

tamborim, o tamborim “lagostão”²⁸ (em intervenções pontuais), dentre outros instrumentos que podem ser inseridos de acordo com a conveniência e disponibilidade.

Além dos instrumentos tradicionais utilizados no samba, o pagode baiano insere em seu “set” o sintetizador e o computador interligados a programas que se comunicam via “midi”²⁹, “USB”³⁰ ou “Firewire”³¹. Esses programas são equipados com diversos Instrumentos musicais virtuais que vão desde um simples idiofone a uma orquestra inteira. Entendemos que esses elementos, por estarem associados à prática do pagode baiano, devem ser elencados para fazerem parte do acervo do Museu Digital do Pagode Baiano.

c. Aspectos Harmônicos e Melódicos

Decorre de nossa análise musical que o pagode possui aspectos harmônicos, melódicos de natureza cíclica. Basicamente, o pagode faz uso da escala tonal podendo ser encontrados exemplos do uso modal e a construção das harmonias e melodias não obedece a critérios complexos em sua elaboração. Essas características estão presentes no uso das progressões harmônicas utilizando como base o I, II^{bm}, e V7 graus com incidência do III^{bm}, VI^{bm} (tonalidade relativa) e eventualmente registra-se também o uso do IV grau. Outro aspecto harmônico e melódico do pagode baiano é a ausência de modulações e uso de harmonias dissonantes.

²⁸ Instrumento percussivo também conhecido como “lagostão de tamborim”, consiste em uma série de 8 até 10 tamborins presos a um tripé ou pedestal especial e ligados a um mecanismo que permite que apenas um músico o execute. O movimento do percussionista faz com que o mecanismo se mova e todas as baquetas encostem ao mesmo tempo na pele do instrumento, dando uma sensação característica do som tocado nas escolas de samba.

²⁹ O termo MIDI é uma sigla que significa “*Musical Instrument Digital Interface*” Interface Digital de Instrumentos Musicais, foi criada em 1982 e facilita a comunicação entre instrumentos musicais eletrônicos e computadores.

³⁰ Termo em inglês que significa “Universal Serial Bus” em português “Porta Universal”, essa tecnologia serve para conectar dispositivos no computador sem a necessidade de desligá-lo, transmitir e armazenar dados a partir de dispositivos de armazenagem conectados ao computador através dela.

³¹ O Firewire (também conhecido como i.Link, IEEE 1394 ou High Performance Serial Bus/HPSB) é uma interface serial, criada pela Apple, Inc., para computadores pessoais e aparelhos digitais de áudio e vídeo, que oferece comunicações de alta velocidade e serviços de dados em tempo real. Pode ser considerado uma tecnologia sucessora da quase obsoleta interface paralela SCSI.

No quesito vozes registra-se o uso do canto executado por solista que pode variar até um número de três vozes, o canto responsorial (canto e resposta) que no pagode ganha contornos diferentes do canto responsorial do partido alto e do pagode carioca por exemplo, devido ao uso de um contra-canto não mais voltado para a concepção de abertura de vozes em terças, quintas paralelas comum em gêneros como o sertanejo por exemplo. O canto responsorial no pagode baiano ganha contornos influenciados pela cultura do Rap e do Hip Hop, sendo caracterizado mais como um canto falado do que propriamente cantado. O paralelismo das vozes no pagode ganha uma outra perspectiva a partir do uso de aparelhos que desempenham o papel de simular as aberturas das vozes em terças, quartas, quintas e oitavas fazendo o papel dos tradicionais cantores *Backing Vocals* responsáveis pelo canto de resposta como o uso dos pedais harmonizadores ou *harmonizer* que tem a função de abertura de vozes a partir da execução do músico que ao acioná-lo produz a voz duplicada já com a abertura desejada.

A melodia entoada pela voz solista acompanha o ciclo harmônico apresentado pelo agrupamento de acordes que não apresenta esquema complexo, isso talvez explique a quantidade de melismas e improvisos que permitem ao cantor solista executar, que nesse caso encontra uma “cama” harmônica sem variações dissonantes propiciando a execução de uma performance mais livre, ao passo que também torna-se confortável cantar os versos que podem aparecer com estrofes de quatro versos em rimas emparelhadas, versos em quadra que são as estrofes de quatro versos com rimas alternadas ou em sextilhas que são as estrofes de seis versos, estes, apresentam possibilidade de maior flexibilidade rítmica.

Consideramos que o uso de graus conjuntos na harmonia e melodia, o uso da escala diatônica, o uso do I, II^m, V, I graus, a tonalidade maior, a quadra e a sextilha na estrutura dos versos, o improviso, o canto executado por solista, canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas, são elementos que estão presentes também no pagode baiano, assim também farão parte como acervo do Museu Digital do Pagode.

d. Aspectos Rítmicos

O ritmo é sem dúvida um componente complexo quando o assunto é musicalidade africana ou afro-brasileira, em outras palavras, quando o assunto é samba em seu sentido mais amplo. O pagode baiano se insere nesse universo de complexidade rítmica uma vez que sua prática liga-se diretamente com as tradições da cultura afro-brasileira. Essa relação se dá de forma mais próxima com o samba de roda do Recôncavo, pois decorre do nosso entendimento que o samba de roda praticado no Recôncavo baiano também exerceu grande influência na constituição do pagode baiano.

Na perspectiva da constituição rítmica do pagode baiano encontramos algumas diferenças e similaridades com outros gêneros discutidos anteriormente, assim vamos tratar da mesma forma que tratamos o samba carioca e em especial o partido-alto apontando as principais características rítmicas do pagode baiano. Como vimos, no caso específico do partido-alto, uma das características que o constitui é o deslocamento do tempo forte do surdo para o tempo fraco caracterizando assim o que Sandroni (2001) chamou de paradigma de Estácio. No caso do pagode, encontraremos esse deslocamento do tempo forte para o fraco, mas essa característica não vai ser uma tônica em toda construção do pagode baiano que nesse caso terá a acentuação do surdo exatamente no tempo forte, o deslocamento do tempo nesse caso, ocorre em alguns pontos determinados pelo surdo na hora da execução, ou seja, o deslocamento rítmico ocorre de forma eventual e não como um padrão de célula rítmica determinante. Nos exemplos 1 e 2 temos o modelo em linhas gerais da execução do surdo no pagode baiano. Percebe-se que no **exemplo 1**, não existe o deslocamento do tempo forte para o fraco, presente no Paradigma de Estácio, a acentuação nesse caso ocorre no tempo forte. No **exemplo 2**, temos a execução do surdo com o deslocamento do tempo forte para o tempo fraco, nesse caso, essa execução do surdo representa, no nosso entendimento, uma variação da síncope característica do pagode baiano ou uma variação do *Paradigma de Estácio*, presente em equivalência também no Pagode Baiano.

Figura 11 - Célula rítmica do surdo no Pagode baiano.

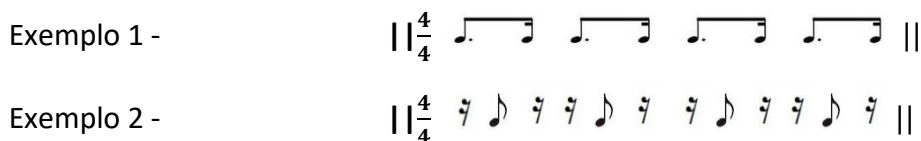


Figura 11 - Célula rítmica característica do pagode - Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Fazendo contraponto ao surdo, as variações polirrítmicas que no partido-alto é executada pelo pandeiro, pelo tamborim e pelos instrumentos idiofones, no pagode esse padrão polirrítmico, também é assumido pelo repique, pela bacurinha, pelo torpedo(reco-reco), pelas congas e pelo timbau, nesse caso o repique e a bacurinha recebe um tratamento especial no pagode baiano pelo fato de produzir o som que lembra os estampidos de uma rajada de metralhadora, dessa forma o repique é um dos instrumentos essenciais na seção percussiva do pagode baiano. As congas e os timbaus são responsáveis pelo groove, pelo swingue, mantendo uma rítmica cíclica, mas também podendo apresentar variações, não possuindo padrões estanques. Na figura 12 temos uma sugestão de parte de uma execução do padrão polirrítmico tocado pelo repique.

Figura 12 – Exemplo de Padrão polirrítmico



Célula rítmica do padrão polirrítmico - Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Destacamos a síncope característica do pagode baiano, o padrão polirrítmico, o aspecto cíclico da rítmica como elementos que farão parte do Museu Digital do Pagode Baiano.

e. Aspectos Estéticos

As performances coreográficas do pagode baiano é um dos principais elementos estéticos do gênero, essa perspectiva está diretamente relacionada com o ritmo. Embora, como vimos, algumas influências do samba de roda e sua estilística presentes no aspecto comunitário, na forma de praticar em roda, nas palmas, no canto, na tradicional umbigada, foram herdados pelo pagode baiano, no formato comercial do pagode deixa de existir para dar lugar a outras performances. Duas possíveis causas podem ser atribuídas a esse fenômeno, primeiro, ao processo de urbanização do samba de roda e sua reconfiguração estética para o samba duro junino, e segundo, à ação do mercado da música, ou seja, onde antes tínhamos a execução da dança livre de padrões pré-estabelecidos presentes no samba de roda, no pagode essa dinâmica é alterada e a dança passa a se enquadrar muitas vezes em modelos coreográficos definidos previamente, impulsionados pela indústria cultural que cria os modelos coreográficos pra serem lançados e dançados nos shows pelo público, ou seja, a composição das performances coreográficas são criadas também por dançarinos que além disso, tem a tarefa de ensinar a coreografia ao público. Nascimento (2012) faz uma leitura dessa condição analisando esse formato mercadológico do samba baiano e da relação com o público através de aspectos ligados ao grupo É o tchan, afirmando que da interação e da sintonia com o público perde-se um pouco em relação ao samba de roda que possui um caráter efetivamente comunitário. Assim, ele avalia que:

De certa forma, essa interação é mantida, porém, de outra maneira, entre os adeptos do grupo É o tchan, em um nível mais restrito de improvisação, já que as coreografias são pré-construídas e lançadas para o público, pelos dançarinos do grupo, com base nas temáticas das letras, portanto, um produto construído com início, meio e fim. (NASCIMENTO, 2012, p. 93).

As discussões acerca das performances coreográficas do pagode baiano, permeiam dimensões compreendidas com o corpo, sensualidade e erotismo, o pagode, além do ritmo, da harmonia e da letra, é corpo, dança. Coreografias sensuais marcadas pelos movimentos corpóreos, pelos gestos e movimentos eróticos dos glúteos imprimem uma lógica subversiva, uma forma de comunicar algo, de se mostrar presente perante uma

sociedade que tenta invisibilizar as camadas populares da sociedade e suas manifestações.

Assim temos a partir das performances das danças de rua a participação popular, o corpo negro ocupando os espaços que antes serviam de zonas de proibição, delimitação e perseguição aos antigos batuques de negros, à prática criminalizada da capoeira, do samba, do candomblé e de outros aspectos da cultura africana no Brasil que historicamente enfrenta tentativas sistemáticas de marginalização pela lógica imperialista, mas que ainda assim resistem(iram) e hibridizam(ram-se) em direção à preservação de um legado cultural afro-brasileiro. Napolitano (2002) referencia esse processo de resistência através das práticas musicais e coreográficas:

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

A estética das coreografias do pagode baiano está também relacionada com as letras que em grande parte já tem em seu texto uma evocação à realização dos movimentos. Essa prática inicialmente estava presente no universo das bandas de *axé music* (“... bota as mãozinhas pra cima, bate na palma da mão...”) e foi incorporada mais tarde ao universo musical do pagode baiano com perfeita adaptação (“...desce, desce mais um pouquinho, desce, desce bem devagarinho...”).

A expressão corpórea no pagode expõe, por outro lado o aspecto erótico de seus movimentos e esse aspecto é sem dúvida o fator mais notável e um dos mais importante dessa manifestação cultural. As performances coreográficas fazem parte do fazer pagode baiano configuradas a partir do repertório musical em constantes processos de mudanças. É o que acontece a partir do início dos anos 2000 com a apropriação por parte do pagode baiano de formas e modelos composicionais do Rock, do Rap, do Hip Hop e do Funk carioca, isso se reflete também nas coreografias que passam a ter movimentos menos “aéreos” para se tornar de certa forma mais estáticos no sentido de manter-se os pés firmes no chão enquanto intensificam-se os movimentos dos quadris, dos braços e da cabeça.

Essas características, no início da década de 1990 era uma prática mais voltada para o rebolado extremamente sensual que movia o corpo por inteiro em uma plástica hipnotizante, atraindo os olhares atentos do público, sobretudo o público masculino. Essa apropriação de aspectos de outros gêneros também resulta, além da forma composicional híbrida, torna-se marca registrada ou estilo adotado por algumas bandas e cantores como é o caso do cantor Edycity que inova ao adicionar ao pagode desde o canto falado (influências do Rap, Hip Hop), às batidas características desses gêneros, indo além ao inserir elementos influenciados pelo rock como guitarras distorcidas e riff's.

Para além disso, a dança liga-se diretamente à ancestralidade africana no Brasil, a música e a dança são partes de um imbricamento cultural relacionado com as diferentes formas de lazer dos povos africanos, sobretudo durante o período em que foram mantidos na condição de escravizados no território brasileiro e essas manifestações estão materializadas no sincretismo religioso nas danças dos caboclos e nas performances dos orixás.

Outra perspectiva estética do pagode é seu caráter comunitário, mesmo representando um tipo de musicalidade que logo incorpora-se aos padrões da mídia e da indústria da cultura de massas, não perde o seu viés socializador. É possível participar de um pagode aos moldes do samba de roda, do samba duro junino nos tradicionais bairros de Salvador que são referências quando o assunto é samba e pagode, a exemplos dos bairros Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação, Garcia, Ribeira, Cabula, Itapuã dentre outros bairros que mantêm essa prática que se origina do samba duro junino como parte de um processo de urbanização do samba de roda do Recôncavo e se mantém viva no pagode baiano.

Destacamos dessa forma, as performances coreográficas, os movimentos dos quadris, dos braços e da cabeça e o caráter comunitário do pagode baiano como elementos que fazem parte do universo do pagode baiano, assim esses itens farão parte do Museu Digital do Pagode.

f. Temática

A temática do pagode é um dos fatores que atestam seu ethos urbano, e retratar o cotidiano das comunidades é um componente que integra grande parte dos textos das suas composições. O caráter narrativo é um aspecto presente em parte considerável da história da música brasileira. No samba especificamente, a abordagem textual expunha muitas vezes a situação das populações negras e mestiças relegadas ao silenciamento das zonas periféricas, principalmente de Salvador, Minas Gerais e Rio de Janeiro, cidades em avançado processo de urbanização no início do século XX. Nesse processo, independente do local e período onde ocorreu, esteve sempre presente, não só um discurso emancipatório mas também uma lógica de exclusão social que destina-se a manter longe dos olhos das classes dominantes a realidade produzida por ela através da posse dos modos de produção, da exploração da mão de obra e da oferta de postos de trabalhos pesados, sobretudo no período que compreende o fim da prática escravagista no Brasil.

A temática do pagode baiano tem sido atualmente um campo de constantes debates e críticas acerca de sua abordagem textual. Desde o início da formação da música brasileira, as formas de expressão que emergiram das classes populares sofreram diversas formas de preconceitos, principalmente por parte da burguesia que utilizavam as críticas sobretudo como um instrumento de silenciamento dessas práticas culturais. Assim como passou pelo crivo da crítica, a modinha, o lundu, o maxixe, que também enfrentaram sua porção de preconceito em suas práticas, sendo por vezes considerados gêneros que continham estéticas coreográficas e textuais lascivas, impróprias para serem executadas nos lares e nos clubes frequentados pelas famílias de classe média da época. Embora esses locais em que esses gêneros eram praticados, fossem as praças onde se reuniam os negros para um batuque, as casas das tias, redutos negros comumente frequentadas por sambistas, cantores, compositores, participavam também membros da classe média a exemplo, dentre outros de Mário Reis e Noel Rosa que pertenciam à elite carioca da época e que contribuíram para a ascensão do samba carioca.

Portanto, não podemos falar simplesmente de uma prática unívoca ligada à um único seguimento social, visto que havia uma aderência por parte de divesas classes sociais no fazer musical emanado das classes menos favorecidas, incluindo o samba e por sua vez, em Salvador, o pagode baiano.

No contexto da música baiana essa estigmatização da musicalidade negra vai se apresentar principalmente na categorização e tipificação de gêneros como se seguiu na *axé music*, na década de 1980, denominada dessa forma com uma conotação pejorativa para caracterizar essa musicalidade como uma música de baixa qualidade feita por pessoas sem qualificação musical erudita. Assim aconteceu com o pagode que por sua vez recebeu seus rótulos como *pagodão*, *quebradeira*, essa rotulação obedece a uma agenda pautada em ideologismos puristas que reforçam velhas dicotomias etnocêntricas de música ruim e música de qualidade e que serve de suporte para a guetização das práticas culturais que emergem das periferias e também como tentativa de silenciamento dos atores dessas práticas. Nascimento (2012) colabora nessa perspectiva enfatizando que:

Esse debate, que tem suas bases ideológicas na modernidade, está centrado nos pares dicotômicos e assimétricos clássico/comum, erudito/popular. Na atualidade, quando se quebra esse paradigma e todas as expressões culturais se colocam no mesmo patamar, desaparecendo os julgamentos de valor, os preconceitos, a música proveniente das camadas populares urbanas parece permanecer como uma questão central que serve de argumento para justificar os estereótipos e preconceitos sobre esse produto cultural e seu público adepto, ou seja, “pagodeiros” e “pagodeiras”, na sua maioria, negros(as) mestiços(as) das camadas populares. (NASCIMENTO, 2012, pp. 30-31).

Essa dicotomia foi reforçada por muitos anos sobretudo pela mídia que como é de sua práxis na maioria das vezes lança mão de estereótipos em um primeiro momento para depois associar-se. No caso do pagode, em pouco tempo o seguimento da mídia acaba se rendendo ao grande sucesso das bandas ainda no início da década de 1990, prova disso é o sucesso do É o tchan nesse período por todo o país onde muitas vezes o grupo ocupou tardes inteiras em programas de televisão, levando outros grupos de pagode baiano no vácuo do sucesso dessa musicalidade afro-baiana. Mas, o que contava em

suas letras essa nova musicalidade? Quais abordagens temáticas traziam o pagode no seu surgimento? Quais os aspectos das novas abordagens textuais?

Inicialmente, se tomarmos como exemplo o então Gera Samba, as letras de seus primeiros sucessos aproximavam-se da perspectiva do samba de roda e do samba duro junino em uma abordagem regionalizada. No texto da letra “Paquerei” de autoria dos compositores Jair, Beto Jamaica, compadre Washington, podemos notar uma referência à cidade de Salvador e um enunciado sobre a novidade que acaba de chegar, uma alusão ao novo ritmo musical da cidade, o pagode baiano.

Paquerei – Jair, Beto Jamaica,
compadre Washington

É o novo som de Salvador
É o novo som de Salvador
Paquerei, paquerou
Tira a cadeira e abre a roda, menina, é
hora de quebrar
E vai descendo, vai
E vai descendo, mãe
E vai descendo, vai
E vai descendo, mãe
E vai subindo, vai
Se requebrando, mãe
Essa menina não é capaz de botar
o pião pra rodar
E vai descendo, vai
E vai descendo, mãe
E vai descendo, vai
E vai descendo, mãe
E vai subindo, vai
Se requebrando, mãe
E vai subindo, vai

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

Em outro exemplo, podemos ver que o pagode desde o início da carreira do então grupo Gera Samba fazia referências ao amor, paixão, representados aqui na música “Razão do meu Viver” de autoria do compositor Gutemberg.

Razão do meu viver – Gutemberg

Ele chegou pra conquistar O coração de
quem quiser sonhar E amar você Ele
sorriu e confundiu A solidão de quem
sentiu o amor E tocou a paixão Quem
dera eu ver você mudar O pensamento
que vem de mim chegar A conclusão

Que eu fui feito pra você Meu grnade
amor, meu bem-querer A razão do meu
viver Enlouqueci Enlouqueci quando
senti Que estava aqui pra te falar da
razão Do meu viver Laiá, laiá...

A temática do pagode baiano aborda questões que são pontos de intensos debates acerca das representações de gênero, apologias à praticas criminalizadas e a representação da violência nas comunidades e o papel do Estado quando intervém nesses espaços. É um debate complexo, mas não exclusivo do pagode, visto que temas relacionados à gênero, relações amorosas, sensualidade, sexualidade, temáticas de duplo sentido não são adventos criados pelo pagode baiano, historicamente encontramos essas abordagens presentes em gêneros como o lundu, o maxixe, e em gêneros mais recentes como o forró eletrônico, até mesmo o forró tradicional, a MPB e o funk, por exemplo. Moura (1996) discute essa perspectiva em seus escritos afirmando que:

[...] depois de três décadas de industrialização, urbanização e modernidade, a temática do pagode baiano é predominantemente comunitária e tradicional. Os padrões de sexualidade que aí aparecem escancaradamente nada têm de moderno ou refinado, como nos clássicos da MPB. As letras trazem gozações relativas aos homossexuais, aos tímidos e aos cornos. Cultua-se a mulher gostosa e escarnece-se da mulher por demais oferecida. O valor maior é ser objeto de desejo. Não há projeto político articulado de mudança, como nos anos 60 e 70 parecia o máximo haver. Deve-se fruir a vida já e somente, inclusive porque a Bahia seria feita de prazer, de exaltação e de momento. (MOURA, 1996, p. 58).

Assim, o repertório de algumas músicas do pagode baiano retrata a imagem do homem viril, ativo sexualmente e com capacidade de se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo, de porte físico atlético (malhado), dando vida ao imaginário do homem “pegador”. Essas representações descrevem a imagem do homem como “Putão”, “miseravão”, “cachorrão”. No caso da mulher ela ganha um destaque pejorativo em sua representação ganhando adjetivos como, “Cachorra”, “Mãe”, “Mamãe”, “Piriguete”, “delícia”, “metralhada”, “canhão”, “mulher feia”. Essas construções discursivas da

mulher se dá a partir do comportamento, das atitudes, da sexualidade, e do corpo. (NASCIMENTO, 2012, pp. 128-130). Importante perceber que a presença de um discurso heteronormativo posiciona o homem de forma privilegiada, em detrimento da promoção negativa da representatividade feminina.

Com a ascensão do pagode, as temáticas vão se tornando cada vez mais variadas chegando no final da década de 2000 com temas que além dos citados anteriormente, surge a ostentação de bens materiais, dinheiro, carros, mansões, mulheres interesseiras. Essa fase marca a influência do funk carioca no pagode baiano.

Desses temas, são recorrentes, a mulher, o cotidiano das comunidades, o amor, traição, desilusões amorosas, temáticas erotizadas, sexualidade, o corpo feminino e masculino, ostentação.

Na contramão dessa perspectiva está presente nas representações discussivas do pagode um tom mais engajado e preocupado com as questões que afligem as populações carentes da metrópole, como exemplo citamos no quadro 21 as músicas Favela do grupo Parangolé e Firme e Forte do grupo Psirico.

Quadro 21 – Exemplos musicais de uma concepção engajada nas forma composicional do pagode.

Favela - Parangolé	Firme e Forte - Psirico
Favela é Favela Favela eu sou Favela Favela é Favela Respeite o povo que vem dela Ô já ta quase na hora do nosso bonde passar Levando a galera que faz as loucuras Pega no batente dessa vida dura Que acorda bem cedo para ir trabalhar Ô mas que nunca perde sua fé Que samba na ponta do pé O alimento da alma é sonhar (ÊÊ)	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 chuá chuá, ê chuá chuá Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar Êee chuá chuá, ê chuá chuá Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar

Favela é Favela Favela eu sou Favela Favela é Favela Respeite o povo que vem dela Não tem leotria idéia de preto Que sobe as escadas e passa por becos Conhece a noite ele mora do Gueto Não tem leotria idéia de preto Que sobe as escadas e passa nos becos Conhece a rua ele mora do Gueto Favela é Favela Favela eu sou Favela...	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 Êee chuá chuá, ê chuá chuá, Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar...
--	--

Destacamos portanto, como item que farão parte como acervo do Museu Virtual do Pagode no que se refere à temática, a mulher, o cotidiano das comunidades, o amor, traição, desilusões amorosas, temáticas erotizadas, sexualidade, o corpo feminino e masculino, ostentação pelo fato de serem temas recorrente no pagode baiano, dessa forma vai pro Museu Digital. No quadro 22 estão os elementos que farão parte do Museu Digital do Pagode baiano com itens que se referem ao pagode baiano.

Quadro 22. Itens do acervo do Museu Digital que fazem referências ao pagode baiano.

Quadro 22 - Museu Digital do Pagode – Pagode Baiano		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	A bateria, o baixo, o violão o cavaquinho, o banjo, o teclado, a guitarra elétrica, surdos (grave, médio e agudo montados em linha presos a um pedestal próprio) tal como no samba-enredo, (a diferença está na afinação, na disposição em linha de três, e na forma de execução), as congas (três em linha), o repique, a bacurinha (similar ao repique, mas com som ligeiramente médio), o pandeiro, o timbau, o tarol, o reco-reco, o xequerê, o afuxê, o ganzá, o tamborim, o tamborim “lagostão” (em intervenções pontuais)	-----
Aspectos Harmônicos e Melódicos	O uso de graus conjuntos na harmonia e melodia, o uso da escala diatônica, o uso do I, II ^m , V, I graus, a tonalidade maior, a quadra e a sextilhas na estrutura dos versos, o improviso, canto executado por solista, canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas.	-----
Aspectos rítmicos	A síncope característica do pagode baiano, o padrão polirrítmico, o aspecto cíclico da rítmica.	-----
Aspectos estéticos	As performances coreográficas, os movimentos dos quadris, dos braços e da cabeça e o caráter comunitário.	-----
Temáticas	A mulher, o cotidiano das comunidades, o amor, traição, desilusões amorosas, temáticas erotizadas, sexualidade, o corpo feminino e masculino, ostentação.	-----

O pagode se insere numa lógica ligada à indústria cultural, sobretudo devido ao caráter de entretenimento que possui as diversas produções às quais o gênero musical está inserido, ou seja, é um estilo musical feito pra dançar, se divertir, sem pretensões de ser uma música reflexiva ou engajada nas questões sociais. Embora esteja caracterizado dessa forma, há a possibilidade de encontrarmos músicas com conteúdos que expõem a realidade dos bairros das periferias de Salvador como vimos anteriormente. Embora grande parte do que foi e é produzido em termos de pagode tenha uma participação efetiva da indústria cultural, ainda é possível perceber que muitos elementos ligados à sua origem continuam sendo preservados como por exemplo, o samba duro junino, o samba de roda do Recôncavo, reconhecido como patrimônio imaterial do Brasil em 2005 durante o governo do então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva. Mais do que um título, é o reconhecimento das tradições culturais afro-brasileiras como formas de expressões artísticas praticadas nas camadas populares. Nesse sentido, é vital destacar a importância da utilização dessas manifestações culturais no processo educacional nas escolas públicas, pois é a partir de ações que visem a inserção dessa musicalidade na educação musical que poderemos manter vivos os componentes culturais da formação do povo brasileiro a partir das matrizes étnicas. De que forma isso é possível? Um dos caminhos possíveis é o aproveitamento dos elementos histórico-sociais, aspectos teórico-musical e aplicá-lo na prática, objetivando além do conhecimento do pagode baiano como estilo musical, também a promoção e a construção de uma consciência crítica aliada ao uso da tecnologia como instrumento de socialização dos saberes e o museu digital se insere nesse contexto com esse viés sócio-construtivista e colaborativo e é nessa perspectiva que a próxima sessão irá desenvolver essas reflexões.

Assim, tendo em vista o que discutimos até o momento referente ao contexto, desenvolvemos um quadro geral (quadro 23) com os elementos do contexto discutidos até aqui.

Quadro 23. Quadro geral reunindo os elementos do contexto que serão utilizados na construção do Museu Virtual do Pagode Baiano.

MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO - INDÍGENAS		
ITENS DE ACERVO	DESCRIÇÃO	OBSERVAÇÕES
Instrumentos	<i>Maracá, catacá</i> (reco-reco), tamborim	-----
Forma Musical	Quadras, improviso (melismas) e Repetição (ritornello), canto solo, contracanto.	-----
Temática	-----	-----
MUSEU DIGITAL- PORTUGUESA		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Cavaquinho, pandeiro, flauta, violão, viola (Caipira), tamborim, reco-reco;	-----
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Harmonia tonal, polifonia; música vocal solo.	-----
Aspectos Rítmicos	Elementos sincopados e não sincopados.	-----
Aspectos Estéticos	Festa de reis, Reisados, escolas de samba.	-----

Temáticas	Temas amorosos, ciúme, temas urbanos, vida cotidiana, tristezas, saudades da terra natal.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO - AFRICANA		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Caxixi; berimbau; cuíca; agogô; marimba; repique; bacurinha; timbau; tarol; tambores (na acepção religiosa Rum, Rumpi, Lé); agogô (presente nas culturas banto e sudanesa); xequerê.	-----
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Uso da escala pentatônica; Canto vocal (solo) e coro.	-----
Aspectos Rítmicos	Padrões rítmicos do Ijexá e do afoxé; Síncopa	-----
Aspectos estéticos	Batuques ou batuques de negros; Expressão corporal (dança); Umbigada.	-----
Temáticas	Divindades; Vida na comunidade; Trabalho.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO - MODINHA		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Violão	-----

Aspectos Harmônicos e Melódicos	Melodia modulante; Canto vocal solo; Cromatismos na sua linha melódica.	-----
Aspectos Rítmicos	Ritmos sincopados; Uso do staccato	-----
Temáticas	Temas amorosos; Mulheres; Corações feridos; Sofrimento e saudade.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE BAIANO - LUNDU		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Viola; violão; Instrumento de teclado.	No pagode baiano a viola foi substituída pelo violão e ou pela viola de dez cordas ou viola caipira e o instrumento de teclado foi substituído pelo teclado eletrônico.
Aspectos Harmônicos e Melódicos	Composição para uma ou duas vozes; Predominância de tons maiores; Forma textual em quadras; Versos em redondilhas.	-----
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; Compasso binário e também quaternário.	-----
Aspectos estéticos	Forma de praticar o lundu em roda; A umbigada; O requebrar sensual; O estalar de dedos simulando castanholas (herança hispânica); O acompanhamento ao som dos batuques e palmas.	-----
Temáticas	Amorosas; Cômicas ou jocosas.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE - MAXIXE		

Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Violão (de seis e sete cordas); cavaquinho; bandolim; flauta; pandeiro; saxofone; clarinete; trombone de vara.	No samba e no pagode o piano foi substituído pelo teclado eletrônico.
Aspectos harmônicos e melódicos	Forma instrumental; forma cantada por solista (a uma voz); harmonia polifônica com modulações; Forma textual em quadras.	A forma instrumental do maxixe é uma característica do choro, gênero onde tem predomínio o estilo instrumental, presente também no gênero a forma cantada. A quadratura é uma característica também do lundu, antecessor mais próximo do maxixe.
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; utilização do compasso binário (2/4).	-----
Aspectos estéticos	Forma sensual de dançar em pares; entrelaçar dos corpos; volteios; requebros das ancas; toque “testa com testa” entre os parceiros.	-----
Temáticas	Amorosas; Cômicas ou jocosas.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE – SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Violão; Cavaquinho; Pandeiro; Trio De Congas; Timbau; Surdo; Tamborim; Marcação; Afuxê; Xequerê; Reco-Reco; Ganzá; Agogô	-----
Aspectos harmônicos e Melódicos	Forma Instrumental; Canto executado por voz solista ou mais vozes; Escala diatônica; Frases melódicas descendentes; Extensão curta (cerca de uma oitava); Sequências de segundas maiores, terças e quartas; Ausência de modulação; Portamento	-----

	ou glissando; Ataque ascendente e finalização descendente; Canto responsorial.	
Aspectos rítmicos	Uso da Síncope; Utilização do <i>ostinato</i> ; Caráter cíclico; Padrão microrrítmico	-----
Aspectos estéticos	Forma livre de execução dos músicos e cantores; O movimento (remexer) do quadril; Palmas; Umbigada.	No samba de roda o canto, a dança, o toque dos instrumentos acontecem simultaneamente. No samba chula o canto e a dança não acontecem ao mesmo tempo.
Temáticas	Temáticas locais; As temáticas que falam da realidade social; Temáticas amorosas; Saudade; Temas jocosos e temáticas do cotidiano.	-----
MUSEU VIRTUAL DO PAGODE – PARTIDO-ALTO		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	O cavaquinho; O violão de seis e sete cordas; O banjo; O bandolim; O pandeiro; O surdo; O repique de mão; O tan tan; A caixa; A cuíca; O tamborim; O reco-reco; O ganzá; O afuxê; O xequerê; O chocalho; O prato-e-faca; O trombone; O trompete; O saxophone; a flauta.	O trombone o sax e o trompete fazem parte com mais frequência na versão estilizada do partido-alto e seguem um modelo instituído pela indústria fonográfica.
Aspectos rítmicos	Uso da síncope; Utilização de articulações como ligaduras e pontos de aumento de valor das notas; Deslocamento da acentuação; Caráter cíclico; Padrão polirrítmico.	-----

Temáticas	Temáticas amorosas; Saudade; Temas jocosos e temáticas do cotidiano.	-----
Aspectos estéticos	Movimento da cabeça, pescoço braços, mãos, cintura, quadris, pernas, pés; Passo do miudinho; A organização em roda; Bater de palmas.	-----
MUSEU VIRTUAL DO PAGODE – SAMBA DE TERREIRO		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	Cavaquinho; O violão de seis e sete cordas; O surdo (grave, médio e agudo); O pandeiro; O repique; O reco-reco; O xequê; O afuxê; O ganzá; O chocalho.	-----
Aspectos harmônicos e melódicos	Refrão repetido; O improviso; A composição previamente estabelecida.	-----
Aspectos rítmicos	O padrão polirrítmico; O deslocamento de acentuação rítmica e o caráter cíclico da base rítmica.	-----
Aspectos estéticos	A dança; A prática coletiva e as palmas.	-----
Temáticas	A mulher; O amor; O cotidiano das comunidades.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE – SAMBA-ENREDO		
Itens de acervo	Descrição	Observação
Instrumentos	Cavaquinho, O violão de seis e sete cordas; O surdo (grave, médio e agudo); O pandeiro; O repique; O reco-reco; O xequê; O afuxê; O ganzá; O chocalho;	-----

	O atabaque; Os pratos (de metal); O tarol; A caixa; O tamborim.	
Aspectos harmônicos e melódicos	O uso da escala tonal; O canto executado por um ou mais solistas; O canto responsorial (canto e resposta).	-----
Aspectos rítmicos	O padrão polirrítmico; a síncope; o caráter cíclico da base rítmica; A aceleração do andamento.	-----
Aspectos estéticos	A dança; O fator do deslocamento; A roda e o caráter comunitário.	-----
Temática	O amor; A saudade; A mulher; O cotidiano das comunidades.	-----
MUSEU DIGITAL DO PAGODE – PAGODE BAIANO		
Itens de acervo	Descrição	Observações
Instrumentos	A bateria, o baixo, o violão o cavaquinho, o banjo, o teclado, a guitarra elétrica, surdos (grave, médio e agudo montados em linha presos a um pedestal próprio) tal como no samba-enredo, (a diferença está na afinação, na disposição em linha de três, e na forma de execução), as congas (três em linha), o repique, a bacurinha (similar ao repique, mas com som ligeiramente médio), o pandeiro, o timbau, o tarol, o reco-reco, o xequerê, o afuxê, o ganzá, o tamborim, o tamborim “lagostão” (em intervenções pontuais.	-----
Aspectos Harmônicos e Melódicos	O uso de graus conjuntos na harmonia e melodia, o uso da escala diatônica, o uso do I, II, III, V, I graus, a tonalidade maior, a quadra e as sextilhas na estrutura dos versos, o improviso, canto	-----

	executado por solista, canto responsorial e abertura de vozes em terças e quintas paralelas.	
Aspectos rítmicos	A síncope característica do pagode baiano, o padrão polirrítmico, o aspecto cíclico da rítmica.	-----
Aspectos estéticos	As performances coreográficas, os movimentos dos quadris, dos braços e da cabeça e o caráter comunitário.	-----
Temáticas	A mulher, o cotidiano das comunidades, o amor, traição, desilusões amorosas, temáticas erotizadas, sexualidade, o corpo feminino e masculino, ostentação.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

No capítulo seguinte trataremos dos princípios metodológicos que orientam a construção desse trabalho relacionando como esses princípios se conjugarão com a construção do Museu Digital do Pagode Baiano.

3 - MUSEU DIGITAL - TECENDO OS PRINCÍPIOS SÓCIO-CONSTRUTIVISTA

Nesse capítulo apresentaremos os princípios que são considerados como as bases da construção do Museu Digital, dessa maneira, pretendemos tecer os princípios em Gramsci (1978) (práxis), em Vygotsky (1991, 2007) (interação, mediação), em Bakhtin (2008), Pires e Tamanini (2010). (Polifonia, dialogismo), Freire (1996) (autonomia, Educação crítica e reflexiva), Museu Digital (Informação, comunicação), em Lévy (1999), Scheiner (2004), Vieira (2007), a Música na perspectiva do fazer musical em (Gainza 2010) e de um ensino da música contextualizado na perspectiva de Swanwick (2003), como princípios que orientam a discussão do ponto de vista educacional. Assim organizaremos esse capítulo sistematizando esses princípios na perspectiva do Museu Digital do Pagode Baiano.

a. Práxis

Embora saibamos que existam outros conceitos teóricos, optamos pelo conceito da práxis pelo fato dela exprimir a natureza prática do museu digital, perspectiva que coaduna-se com o princípio do fazer musical que veremos mais à frente.

No museu Digital a práxis será considerada como um princípio norteador do fazer musical, nesse sentido priorizaremos a discussão sobre o tema à luz da concepção de Gramsci (1978) que considera que é impossível a análise do ser humano fora do seu contexto e a separação deste do pensamento (GOMES, 2017, p. 296).

Assim deverá ser no Museu Digital, priorizaremos o indivíduo em seu contexto social e suas relações, respeitando seu acúmulo cultural que é parte constituinte desse indivíduo. Nos esforçaremos para que o sujeito seja considerado sujeito filósofo de si e para isso é necessário que ele esteja situado em relação ao seu espaço-temporal para

que, estando consciente do seu lugar de fala e atuação, por sua vez, haja significação e conscientização.

Assim, os princípios da praxiologia e sujeito filósofo de si, estarão sedimentados no momento que os sujeitos usuários utilizarem os espaços do museu digital para produzir sua própria forma de compreender o mundo, sua própria filosofia. Essa possibilidade será garantida no Museu Digital aos usuários/visitantes para que eles possam expressar sua música, permitindo assim que ele se veja como sujeito ativo dentro do processo histórico-social através do MDPB.

Como isso se dará no Museu Digital? O museu Digital é uma aplicação que se destina à construção do conhecimento a partir das relações de existência estabelecidas pelos sujeitos em permanentes transformações. Assim, nos esforçaremos no sentido de garantir a interação do visitante com o contexto histórico-social de cada estilo musical de diferentes épocas, pois dessa forma ele terá a possibilidade de através da mediação com e pelo Museu Digital, estabelecer relações com os sujeitos do passado que produziam música com os sujeitos do presente, fazendo associações entre os estilos musicais, diferenciando aspectos presentes em cada um deles e comparando quais elementos foram herdados do gênero musical anterior pelo gênero musical sucessor, afim de compreender como o pagode herdou parte desses elementos.

A práxis estará presente nos vídeos explicativos, nas entrevistas gravadas para o canal e nas “lives”, pois serão nesses momentos em que o usuário/visitante terão a oportunidade de participar das transmissões com comentários, dicas e sugestões e também com sua própria produção musical, nos exemplos musicais que serão disponibilizados através de vídeos no canal do pagode baiano no youtube.com disponibilizado através de link na página web do Museu Digital. No canal do youtube o visitante poderá ter acesso à conteúdos como elementos rítmicos e harmônicos de um lundu, uma modinha, um maxixe, um samba, ou um pagode. Dessa maneira pretendemos que o visitante possa, além de participar com suas próprias criações, desenvolver seu próprio senso estético-musical fazendo uso na prática dessa ferramenta interativa com outros participantes em tempo real.

O conceito de “live” é aqui entendido como uma transmissão de áudio e vídeo ao vivo pela internet, mas o conceito que mais se adequa ao princípio interativo do Museu Digital é o “Livestream”, esse conceito será discutido mais adiante na seção de modelagem no tópico sobre o Canal do Pagode Baiano no Youtube.

b. Mediação, Interação, cognição.

Consideramos a mediação e a interação como elementos que poderão criar um elo de ligação entre o sujeito contemporâneo com o sujeito de épocas passadas e suas práticas culturais. Nessa perspectiva, o aprendizado e desenvolvimento se dá a partir da mediação entre o sujeito, o seu contexto social real e o contexto histórico, o tempo presente com o passado histórico e as possibilidades de conexões entre sujeito e espaço-temporal.

Sabemos que outros conceitos teóricos poderiam se adequar ao museu mas optamos pela perspectiva da mediação e pelos conceitos alinhados às ZD's pelo fato de considerar que o próprio museu é um mediador do conhecimento, dessa maneira entendemos que esses princípios se adequam melhor ao *faber* do museu digital por privilegiar a interação entre os sujeitos mediada pelo e através do Museu.

Vygotski atua na direção do funcionamento e desenvolvimento intelectual humano, colaborando seus estudos, para a compreensão dos eventos que envolvem os processos e mecanismos que proporcionam o desenvolvimento humano do ponto de vista psicológico, analisados principalmente, a partir do contexto sociocultural onde ocorrem esses eventos. Esse teórico parte de pressupostos que discutem por exemplo, como aspectos do comportamento humano se formam e se desenvolvem ao longo da vida dos seres humanos, tratados em seus escritos como ser social. Portanto, entendemos que o sócio construtivismo em Vygotski compreende as interações culturais que o sujeito estabelece com o outro e como essa relação contribui para o processo de aprendizagem. Assim, de acordo com o autor, o indivíduo é resultado das interações sociais, pois é a

partir dessas relações sociais que ocorre o fluxo e o refluxo sociocultural, inclusive a partir da linguagem.

Para o autor, o desenvolvimento cognitivo depende efetivamente da interação com o outro e com os instrumentos reais que fazem parte do universo da criança que podem ser a linguagem ou signos e que a partir do momento que essas linguagens vão sendo apreendidas é que a criança passa a adquirir capacidade cognitiva progressivamente. Nesse sentido, o aprendizado não acontece de forma isolada pela criança, ela se apropria dos estímulos dados a partir de processos mediados através do seu meio social.

Dessa maneira, no processo educacional é importante o estímulo contextualizado no ambiente de aprendizado que não necessariamente precisa ser o ambiente escolar. Independente de qual seja esse ambiente é igualmente importante que nele existam pessoas que tenham capacidade de exercer essa função de mediadora do aprendizado.

Vigotsky (2007) rejeita a ideia compartimentada de uso de elementos no processo de desenvolvimento cognitivo, dessa forma ele conceitua o desenvolvimento como:

[...] um processo dialético complexo caracterizado pela periodicidade, desigualdade no desenvolvimento de diferentes funções, metamorfose ou transformação qualitativa de uma forma em outra, embricamento de fatores internos e externos, e [como] processos adaptativos que superam os impedimentos que a criança encontra. (VIGOTSKY, 2007, p. 80).

Nesse aspecto, o Museu Digital colabora como um instrumento educacional que pela sua proposta não permite que seja um instrumento educacional compartimentalizado, caracterizado por fases estanques devido à dinâmica do tráfego de informações e pela possibilidade de intervenções dos usuários no Museu e no canal do pagode através de sua participação direta nos eventos ao vivo.

Tratando-se de mediação podemos considerar que o próprio Museu é um mediador do conhecimento, assim pretendemos que o usuário ao acessá-lo, possa entrar em um fluxo histórico que o levará ao contato com eventos musicais praticados por sujeitos em

épocas distintas à sua para que assim ele possa estabelecer relações de proximidade entre as diferentes formas musicais presentes na complexa estrutura cultural brasileira.

Dessa maneira nossos esforços serão para garantir que no Museu Digital haja mediação do conhecimento através do contexto histórico-social de cada estilo musical de diferentes épocas.

O aspecto da interatividade também está presente nas *“lives”*, essa possibilidade poderá proporcionar ao usuário participar em grupo através transmissões periódicas com bate-papo e música, através de programas gravados previamente e também através das *“lives”* com respostas de dúvidas em relação ao vídeo anterior, por exemplo, atendendo nesse caso aos princípios da polifonia, do dialogismo e da interação. Outro aspecto é a possibilidade de realização de *“live”* em conjunto, onde o usuário possa expressar sua música com outros participantes, possibilitando garantir os princípios da interação e da mediação.

As estratégias utilizadas para proporcionar o engajamento dos sujeitos buscando garantir os objetivos propostos nesse trabalho se dará a partir do acervo do Museu digital que fará a ligação entre o usuário e o contexto histórico-social, das relações oriundas das redes de colaboração, da partilha de ideias que poderão ser proporcionadas a partir do canal no Youtube, das possibilidades de interações que ele poderá proporcionar através das *“lives”*, das possibilidades dialógicas presentes nas respostas das dúvidas de um vídeo ou videoconferência anteriormente exibidos, das sínteses que o museu poderá despertar do ponto de vista da autonomia do aprendizado no momento em que o visitante puder estabelecer relações com a música de séculos anteriores com a música produzida no século XXI e identificar semelhanças e diferenças, através dos ciclos de aplicação, através do teste de amostragem de protótipo do museu em fase de construção.

Pretendemos que essa possibilidade permita a implementação do princípio da **interação**, este que dá sentido aos processos de aprendizagem desenvolvidos a partir das Zonas de Desenvolvimento, articulando os saberes que o sujeito já traz consigo

mesmo, apreendidos a partir do seu contexto social, e nesse caso específico relacionamos as tradições musicais dos bairros de Salvador como o sambão no “buzú”, numa mesa de bar, ou o samba duro junino, por exemplo, que é aprendido na prática, nas ruas e passado no “calor” do momento, o que permite garantir a sobrevivência do movimento musical através da tradição oral. Assim, através da **Zona de Desenvolvimento Real**, (o conhecimento que o sujeito pode construir a partir da mediação com o outro), esperamos que no Museu Digital haja interação entre os usuários mais experientes, ou seja, aqueles que já fazem o samba com aqueles que ainda estão se familiarizando tanto com o pagode e seus aspectos como com a interface do Museu e seus conteúdos a partir da **Zona de Desenvolvimento Imediata** e os conhecimentos musicais que o sujeito pode adquirir sozinho e em colaboração, multiplicar e partilhar esse conhecimento através da preservação dos elementos culturais e sociais do pagode através da **Zona de Desenvolvimento Potencial**.

c. Dialogismo, Polifonia

O Museu Digital do Pagode é uma aplicação que se propõe dialógica, polifônica. Dessa maneira o dialogismo poderá estar presente no Museu Digital através dos programas de entrevistas que poderão acontecer a cada quinze dias no canal do Pagode Baiano no Youtube e também através de chats disponibilizados no site do Museu Digital.

O princípio da polifonia e da dialogia foram os conceitos que mais se adequaram à proposta do museu digital por levar em conta as diversas vozes que pretendemos evocar através dos canais de interatividade que estarão abertos à participação do usuário/participante, bem como o dialogismo pelo fato de este princípio reconhecer os diferentes diálogos inerentes a cada sujeito usuário/participante. Por esses motivos optamos por estes princípios, embora outros pudessem se adequar à proposta sócioconstrutivista do Museu Digital.

O perfil do usuário será considerado como sujeito polifônico, plural, portador de múltiplas vozes e de uma complexa concepção de existência e de relações, por isso buscaremos garantir que através do canal do Youtube o usuário tenha voz e vez nas

gravações, nas “lives” em conjunto, nos vídeos e chats tira dúvidas disponibilizados no canal do pagode e no site do Museu Digital respectivamente.

Através das entrevistas pretendemos garantir o aspecto polifônico do Museu Digital acatando sugestões e propostas, pretendemos que os variados discursos musicais, as diversas vozes sejam privilegiadas através dos chats disponibilizados tanto no site do museu digital quanto nos vídeos tira dúvidas que poderão ser acessados e os comentários postados por qualquer usuário que se interesse pelo assunto e queira saber um pouco mais sobre o pagode através do canal do pagode baiano no youtube.

O dialogismo, pretende-se que esteja presente nos enunciados e nas relações entre o sujeito do passado e o sujeito contemporâneo e sua ancestralidade cultural, principalmente no que tange aos aspectos da cultura africana a qual se manteve efetivamente mais evidente na cultura brasileira. Buscamos dessa maneira, provocar a interação dos visitantes e seus pares com os múltiplos diálogos existentes no campo musical tendo como referencial aspectos culturais que reúnem elementos musicais de diferentes épocas, objetivando estabelecer uma conexão das influências musicais herdadas dessas práticas que foram transladadas para os tempos atuais e que se preservaram na cultura musical brasileira através do tempo.

Esperamos com isso, que se estabeleça um elo entre os usuários/visitantes e participantes, onde eles apareçam não só em uma simples relação de transmissão de informações mas também como um sujeito fruto dessa interação, e é a partir dela que ele poderá dialogar no tempo presente, com o passado cultural brasileiro a partir do museu, de forma que o modelo atenda às expectativas pretendidas aqui nesse estudo, as quais emergirão dessa práxis dialógica para consolidar o objeto, pois infere desse pensamento que tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. (BAKHTIN, 2008, p. 293).

A polifonia vai além de uma simples oitiva unilateral, ela emerge no discurso dando voz a vozes igualmente consideradas, mas ideologicamente contraditórias. Dessa forma, a incorporação dos diferentes pontos de vistas e várias vozes dos sujeitos participantes

dessa construção vão se constituindo e constituindo esse processo heterogêneo em movimentos “contrapontísticos”, dando possibilidade de criar redes de interações, de interconectividade e de interatividade através do Museu Digital onde um possa se reconhecer através da imagem do outro e através da imagem que o outro faz dele. (PIRES E TAMANINI, 2010, p. 71).

Assim, a polifonia no Museu Digital estará contida no próprio acervo dos estilos musicais discutidos no capítulo 2, pois consideramos a própria diversidade de estilos como um aspecto polifônico também presente no reconhecimento das diferenças existentes entre os usuários/visitantes e participantes, pois entendemos que cada um é resultado de um “mix” de diferentes vozes expressas até mesmo em um único discurso. Dessa forma, estaremos atentos para receber as diversas manifestações polifônicas que se fizerem presentes no Museu Digital.

O aspecto dialógico se apresentará no Museu Digital no respeito a cada sujeito, reconhecendo-o como ser único em um contexto de diversidade, ou seja, cada um como expressão única em uma perspectiva de mundo diverso. O sujeito dialógico no Museu Digital se constitui na e pela interação e reproduz na sua fala e na sua prática o seu contexto imediato e social. (PIRES E TAMANINI, 2010, p. 68).

Em ambas aplicações serão permitidas que a diversidade de estilos musicais, de pensamentos e opiniões de cada usuário/participante seja considerada. Dessa maneira entendemos que o aspecto polifônico e dialógico se apresentará nessas duas ferramentas (página web, canal do pagode no youtube) através dos diferentes estilos musicais, das diferentes formas de praticar, interpretar e comparar esses estilos musicais e sua relação de ancestralidade com estilos musicais do tempo presente.

d. Educação crítica e reflexiva, autonomia.

Entendemos esse princípio como conceitos de grande importância para o Museu Digital, primeiro pelo fato de objetivar no museu que o usuário/visitante possa refletir de forma crítica e autônoma sobre seu próprio aprendizado, mediado pelo museu, segundo pelo

fato de ser este, o princípio que coaduna-se com o princípio do fazer musical que preconiza que o educando pode ter total autonomia do seu aprendizado a partir da práxis, princípio expresso no início dessa seção. Dessa maneira, cumpre-se que optamos por esse princípio, reconhecendo a importância e a possibilidade de utilização de outro princípio que pudesse se adequar à construção dessa aplicação.

Ensinar é antes de tudo, fornecer não apenas conteúdo, mas orientação em direção à criticidade. É preciso despertar no educando a consciência de que no processo educacional ele não só aprende mas também ensina, (essa perspectiva coaduna-se com a Zona de Desenvolvimento Potencial de Vigotski) do mesmo modo, é necessário uma conscientização de que não só o professor é o detentor dos saberes aos quais o educando precisa para sua formação e que desses saberes, “exclusivamente” o educador é o “proprietário”.

Exercer a atividade educacional tem sido uma prática que tem se modificado muito ao longo do tempo, novas formas de abordagens, novos instrumentos educacionais, principalmente porque as inovações tecnológicas trouxeram e continuam trazendo novas formas de produção do conhecimento. Essas novas formas de obtenção da informação impulsionadas pelas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação – TDIC's – ensejam novos paradigmas no campo educacional.

Dessa forma, a necessidade de adequação profissional às novas formas de obtenção da informação se faz necessário, ou seja, a formação de profissionais da educação nas práticas docentes contextualizadas e com o uso dessas novas tecnologias. Mas, como trabalhar uma educação reflexiva e crítica frente às constantes mudanças globais? De certo que não se configura uma tarefa fácil, mas é importante questionar e reformular a atividade docente em direção à formação crítico-reflexiva dos professores. Acreditamos que essa possibilidade representa uma das alternativas para proporcionar o desenvolvimento crítico do aluno. Nesse sentido, o professor exerce um papel importante de mediador fazendo com que os educandos pensem e hajam por si mesmos, experimentando a partir das práticas educacionais mediadas pelo docente. Nesse processo, o aprendizado pode representar algo interativo e interessante,

principalmente se envolve o uso contextualizado de ferramentas tecnológicas que possam induzir o educando ao ato da reflexão crítica.

À luz de Freire (1996), entendemos que a reflexão sobre a prática é um ato que ocorre antes, durante e depois da ação educativa, ou seja, deve ocorrer na e sobre a ação, desse modo representa um ato reflexivo-crítico sobre a prática, devendo o educador socializar as discussões entre os educandos, ouvindo, vivenciando a ação, repensando suas práticas, avaliando o progresso cognitivo e a consciência do aprendizado dos alunos.

Dessa maneira, consideramos que o Museu Digital poderá proporcionar o desenvolvimento do senso crítico dos usuários através do acesso ao acervo da página web do museu, onde poderá ser feita comparações sobre a estética musical no Brasil em épocas distintas, confrontar discursos musicais, formas composicionais, aspectos técnicos similares entre estilos musicais praticados em séculos anteriores e o período atual. Assim, pretendemos que o museu seja um suporte educacional que permita que o usuário possa ter a consciência do seu próprio aprendizado.

A consciência de que o aprendizado acontece ao longo de toda sua vida faz dos sujeitos seres em constantes processos de mudanças que se estende ao longo de sua existência. Essa característica de ser inacabado é inerente da existência humana e assim se procede e se estende aos processos que o formam como seres éticos e possuidores de características que o distingue de outros seres vivos.

Nessa perspectiva, é importante uma educação direcionada à apreensão autônoma dos processos educacionais pelo sujeito, destacando o fato de que somos seres inacabados em processos igualmente inacabados de aprendizados, e de que o inacabamento do ser ou sua característica de ser inconcluso é próprio da existência vital. (FREIRE, 1996, p. 21).

Dessa maneira, pretendemos com o Museu Digital proporcionar a autonomia no aprendizado no momento em que o usuário/visitante ao acessar os conteúdos do contexto histórico possa apreender sobre os diversos aspectos musicais relacionados ao

pagode baiano a partir das matrizes musicais brasileiras possibilitando que ele identifique quais elementos foram herdados dessa musicalidade afro-brasileira e que se mantiveram presentes no pagode atualmente, compreender aspectos da formação musical brasileira a partir da diferenciação entre os distintos padrões musicais intercambiando elementos, associando-os, distinguindo-os, dando um novo significado, para que a partir da dúvida, da contradição, possa gerar fluxos autônomos, nexos de aprendizado musical através do Museu Digital do Pagode Baiano.

A partir dessa perspectiva, as entrevistas gravadas, as “lives” atenderão ao princípio da autonomia e da reflexão crítica através das rodas de conversas e entrevistas, onde será permitido que o usuário/visitante possa interagir enviando perguntas e emitindo sua opinião sobre o assunto discutido no momento. Para isso, lançamos mão de estratégias que possam conduzir os usuários/visitantes a interagir com os conteúdos na página web, além do acesso a esses conteúdos, o usuário poderá sugerir mudanças através da opção de envio de mensagens de críticas e sugestões para os organizadores da página. Outra possibilidade que poderá ser disponibilizada na página web é a opção de ouvir o timbre dos instrumentos utilizados em cada estilo musical abordado no museu, opção disponibilizada através de botão que indica ao usuário que ao clicar sobre ele poderá ouvir o som do instrumento em questão, além de conhecer características físicas de cada um. Além disso, outro fator capaz de conduzir o usuário/participante fazer uso da autonomia do aprendizado são as aulas interativas de samba e pagode proporcionadas pelas oficinas e minicursos que poderão desempenhar um papel importante na formação musical EAD do visitante que se interesse pelo samba ou pagode e seus elementos rítmicos, harmônicos e melódicos. Essas alternativas aproximam o Museu Digital e o canal do pagode no youtube.com dos princípios freirianos sistematizados no quadro 23.

e. Música

A abordagem musical no Museu Digital será considerada um eixo norteador, principalmente do ponto de vista educacional, enfatizando o fazer musical como um

elemento da práxis e o fazer musical está proposto nas principais funcionalidades do canal do pagode baiano no youtube.

O fazer musical no canal estará sedimentado nas vídeo-aulas, nos programas de entrevistas e nas “lives” em grupo destinadas dentre outras coisas à incentivar a prática do samba e do pagode pelo usuário/visitante. Essas reuniões virtuais poderão acontecer quinzenalmente através de divulgação em link disponibilizado na página web do Museu Digital e no canal do youtube através de chamadas que poderão ser gravadas e postadas. Nessas atividades poderão ser realizadas rodas de conversas sobre pagode, sobre educação musical, dentre outras possibilidades.

Optamos por utilizar esse princípio por reconhecer as potencialidades inerentes de cada sujeito/educando, dessa maneira consideramos que cada sujeito possui um conhecimento prévio que ele já traz consigo, perspectiva que se alinha aos estudos das ZD's em Vigotski (1991, 2007) e também aos estudos referentes à educação crítica e reflexiva e autonomia do educando em Freire (1996).

Dessa forma, propomos no Museu Digital uma forma de aprendizado musical alinhada com o contexto cultural do usuário, essa perspectiva colabora com as discussões acerca do ensino da música e do fazer musical a partir de uma nova práxis (Gainza 2010) e de um ensino da música contextualizado na perspectiva de Swanwick (2003).

Nesse sentido, Gainza (2010) destaca a importância da formação de professores especialistas em ensino da música e faz uma crítica ao modelo atual de ensino oferecido pelas universidades na formação de professores de música. As discussões se concentram sobretudo no que se refere ao conteúdo que as universidades ainda conservam em seu currículo, tendo como base o padrão de ensino da música ocidental o qual é voltado para o aprendizado da música erudita dando destaque aos compositores tradicionais, embora nos últimos anos essa realidade tenha se modificado com a inserção do estudo da música popular brasileira no currículo das universidades que oferecem o curso de música.

Dessa forma, o ensino da música erudita, unicamente, em detrimento da exclusão da música popular, deixa de atribuir a devida importância às questões referentes ao contexto social do educando, à pluralidade e à diversidade cultural. A autora aponta ainda para a necessidade de repensar as práticas educacionais e propõe um modelo de ensino baseado em uma nova práxis. Dessa maneira, Gainza (2010) explica que:

A nova práxis educativa é “fazer” e ao mesmo tempo “saber o que se está fazendo”. Ou seja, “fazer” de maneira consciente. O que se procura integrar na nova práxis é recuperar os diversos tipos de consciência dos quais já falava Edgar Willems³². A nova práxis integra todos os aspectos do fazer musical. Não interessa só o que está acontecendo no cérebro, mas o que se passa no corpo como um todo, isso é integração [...] (GAINZA, 2010, p. 14).

Consideramos que o canal do pagode baiano segue na direção dos princípios musicais na perspectiva dos estudos de Gainza (2010) por permitir que o usuário tenha espaço para o fazer musical através das video-aulas, das “lives” em conjunto, onde pretendemos incentivar a prática musical a partir do repertório ao qual ele esteja familiarizado. O atendimento ao princípio do fazer musical está alinhado ao princípio da autonomia e da reflexão crítica de Freire (1996) que coaduna-se com a discussão do fazer musical de maneira consciente em Gainza (2010).

As discussões sobre novas formas de concepção da educação põem no cerne das questões o caráter fragmentado dos modelos curriculares lineares, dessa forma é preciso reposicionar o professor para uma ação mais mediadora e menos conteudista, buscando a interação e o protagonismo do educando, incentivá-lo à busca de uma práxis educacional libertária. Essa perspectiva está expressa na proposta da reforma curricular em Brasil (2000) da seguinte forma:

Ao propor uma nova forma de organizar o currículo, trabalhado na perspectiva interdisciplinar e contextualizada, parte-se do pressuposto de que toda aprendizagem significativa implica uma relação sujeito-objeto e que, para que esta se concretize, é necessário oferecer as condições para que os dois pólos do processo interajam. (BRASIL, 2000, p. 22).

³² Edgar Willems (1890-1978), pedagogo musical belga discípulo de Jaques-Dalcroze, desenvolveu o seu próprio método de educação musical para crianças.

De acordo com Swanwick (2003), o valor da música está ligado ao que é socialmente situado e culturalmente mediado. (SWANWICK, 2003, p. 39). Nessa perspectiva, o Museu Digital poderá servir como um mediador do aprendizado musical contextualizado pois o visitante poderá acessar os conteúdos a partir do site do museu como textos, fotos e áudios que exemplificam o timbre de cada instrumento, bem como dos principais elementos do som. Nesse sentido, buscaremos alinhar as discussões acerca do ensino da música a partir de um fazer musical contextualizado disponibilizado através do canal do pagode baiano no Youtube, convergente com o repertório musical que o usuário tem acesso em seu meio social, principalmente se esse repertório é de autoria própria, ou seja, composições criadas pelo próprio visitante influenciado pela musicalidade local. A composição (invenção) oferece uma grande oportunidade para escolher não somente como, mas o que tocar e cantar e em que ordem temporal. (SWANWICK, 2003, p. 68). Nesse aspecto a criação torna-se uma aliada educacional incentivadora da produção musical. Dessa maneira Swanwick (2003) afirma que:

A composição é portanto, uma necessidade educacional, não uma atividade opcional para ser desenvolvida quando o tempo permite. Ela dá ao aluno uma oportunidade para trazer suas próprias idéias à microcultura da sala de aula, fundindo a educação formal com a “música de fora”. (SWANWICK, 2003, p. 68).

Essa perspectiva expressa o princípio da autonomia freiriana no Museu Digital estará presente nas “lives” em conjunto, nesse caso específico, além do repertório de artistas do pagode já consagrados pela crítica, o usuário poderá nessas transmissões compartilhar suas criações com todo o grupo que estiver online no canal do Youtube.

No tópico seguinte discutiremos o museu como um dos princípios em si, analisando-o como resultado dos avanços tecnológicos e como possibilidade no fazer educacional.

f. Museu Digital

Consideramos o Museu Digital como um mediador em si, dessa maneira cumpre destacar seu alinhamento com os princípios estudados até o momento, pois entendemos que o museu reúne Interação, ZD's em Vigotski, Polifonia e Dialogia em

Bakhtin, Educação crítica e reflexiva e autonomia em Freire, Fazer musical e Aprendizado musical contextualizado em Gainza e Swanwick, respectivamente. Dessa maneira, o *faber* do Museu Digital caracteriza-se por ser uma teia de princípios educacionais que se convergem entre si, fazendo dessa construção, além de um poderoso arcabouço teórico, uma poderosa ferramenta educacional.

As formas de compreender e apreender o mundo ganham velocidade através do uso da informática e da rede mundial de computadores. A partir do final do século XX presenciamos um crescimento no números de conteúdos científicos abrigados na internet, as pesquisas ganham um novo elemento facilitador dando surgimento a um tipo de aprendizado mediado pela máquina através do que Lévy (1999) denominou de ciberespaço. Assim ele define que:

O ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (LÉVY, 1999, p. 15).

Com o avanço das tecnologias a quantidade de informação passa a circular cada vez mais rápido, principalmente através da internet, um dos motivos se deve ao fato de que o acesso a essa rede de informações está cada vez mais sendo facilitado pelo comércio de dispositivos digitais móveis.

Esses dispositivos contam com funções computacionais integradas que permitem o acesso à diferentes aplicativos que podem ser baixados diretamente da internet, muitos deles disponibilizados com código de fonte aberta. Essas possibilidades, de acordo com Scheiner (2004) estão combinadas com as formas tradicionais de obtenção da informação (Rádio, Tv, Cinema, Mídias impressas).

As informações que antes eram acessadas a partir de um dado veículo de comunicação obedecendo aos preceitos de uma programação, se transforma em uma ação instantânea através da internet, bastando apenas que esteja com um computador, tablet, ou um celular conectado à rede mundial de computadores. Essa diversidade de

dados proporciona o surgimento de “sociedades digitais” ou sociedades conectadas através da informação proporcionada pelas novas formas de comunicação. Escolas, universidades, instituições públicas e privadas tem hoje uma necessidade vital de estar de alguma forma conectadas às Tecnologias Digitais da Informação e do Conhecimento.

Mesmo no século XXI, a inserção de grande parte da população carente das principais cidades brasileiras no tocante ao acesso à informação através da rede ainda carece da necessidade de uma discussão na perspectiva da inclusão digital, especificamente, o acesso a novos meios de informação por camadas da sociedade em situação desfavorável que incluem tanto jovens quanto pessoas da terceira idade.

O fato é que pessoas que possuem recursos e uma estrutura educacional adequada terão acesso aos diversos aparatos que promovem sua inserção no universo digital, enquanto pessoas que estão afastadas desse espectro ficarão de fora desse processo ou terão acesso retardado à essas novas formas de comunicação e informação.

Nessa perspectiva o Museu Digital se apresenta como mais um instrumento informacional capaz de promover a Inclusão Digital podendo alcançar um espectro mais amplo, consolidando-se através do seu caráter democrático de acesso à informação como uma categoria de museu em que o visitante poderá acessá-lo na hora e no lugar onde quiser, franqueando e possibilitando a aquisição da informação em tempo real e colaborando efetivamente com o aprendizado de jovens e adultos. Mas o que vem a ser um Museu Digital?

A palavra Museu tem origem na Grécia antiga (museïon), o termo faz referências ao lugar onde moravam as musas, as nove filhas de Zeus com Mnemósine, Deusa guardiã da memória. As nove ninfas que foram elevadas à categoria de divindades que inspiravam músicos e poetas, daí o fato de compositores e poetas utilizarem-se do termo “musa inspiradora”. Assim, o termo museu está ligado à memória, local onde está presente a história de um povo, de um determinado lugar, aspectos de determinada cultura, arte, religião, dentre outros que reunidos estabelecem uma ligação entre o passado e o presente.

Historicamente, a tradição dos museus esteve ligada às práticas exercidas apenas pela burguesia, pois representava uma forma dispendiosa de acesso aos bens histórico-culturais, o que só era permitido aos representantes de classes sociais mais abastadas, um membro curador de um museu era considerado um dos mais respeitados profissionais pois reunia um vasto conhecimento sobre diversas culturas e objetos artísticos.

Com o passar dos séculos e o advento da internet principalmente, tornou-se possível ter acesso aos acervos dos principais museus do mundo a exemplo do Museu do Louvre (<https://www.louvre.fr/en>), o Museu Britânico (<http://www.britishmuseum.org/>), O museu Imperial (<http://www.museuimperial.gov.br/>), o Museu de Artes de São Paulo (<https://masp.org.br/>), dentre outros.

Nesses casos específicos os museus virtuais abrigados em sítios na rede mundial de computadores possuem o caráter consultivo em que o visitante acessa as informações mas não possuem “autorização” para modificá-lo, interagir de forma efetiva com outros usuário como o modelo de museu digital proposto nesse estudo, em contrapartida, o conceito de museu, de preservação da memória, resgate da cultura se mantém “incrustado” nesse nosso modelo incrementado pela proposta de interação, de mediação, alimentado pela dialética e pela praxiologia. Importante destacar que a proposta dos museus virtuais não é a de substituir os museus enquanto instituições físicas e sim agregar outras possibilidades de acesso ao acervo de forma digitalizada, ampliando dessa forma a difusão do conhecimento a partir da aplicação digital.

Dessa maneira, optamos pelo museu Digital em formato 2D, disponibilizado diretamente na internet por este modelo representar um formato de fácil acesso, pois este ficará hospedado na web sob forma de um site onde serão exibidos textos, imagens, sons, acesso ao canal no youtube.com e outras mídias que possam agregar um conjunto de elementos facilitadores do aprendizado musical, visto também que torna-se cada vez mais improvável pensar uma nova concepção de mundo sem associá-lo às mudanças de hábitos nas sociedades atualmente, principalmente no campo das novas tecnologias da

informação. Dessa maneira, acompanham esse crescimento, o surgimento de novas ferramentas que permitem ao usuário acessar esse conhecimento virtual através de celulares, computadores portáteis e *tablets*, instrumentos que oferecem inúmeras possibilidades de navegação por esse “oceano informacional” ampliando cada vez mais o espectro de alcance do conhecimento por simulação. (LÉVY, 2004, p. 4).

Assim, a opção por construir um museu nessa perspectiva se dá devido ao amplo campo de alcance que a internet pode proporcionar, ou seja, é nosso objetivo que o Museu Digital do Pagode possa ser acessado pelo maior número possível de usuários/visitantes. Dessa maneira, a página web do Museu será construída em uma plataforma de criação de sites denominada wix.com, nesse site é possibilitado que qualquer pessoa que tenha um mínimo conhecimento em ferramentas de internet possa criar sua própria página a partir dos modelos pré-fabricados e disponíveis para aplicação direta na página em construção. Da mesma maneira acontece com o canal do pagode no site youtube.com, nesse site é possível que qualquer pessoa possa criar um canal interativo e fazer transmissões ao vivo, postar vídeos e mensagens, dentre outras possibilidades.

A infraestrutura do Museu Digital aqui proposto segue nessa direção, propor a difusão do conhecimento através da participação efetiva dos usuários/visitantes que serão estimulados a interagir com o conteúdo informacional e principalmente com outros usuários/visitantes através de canais de comunicação direta e simultânea a partir da internet. Nesse sentido, pretendemos construir uma ferramenta de fácil acesso e entendimento, com o diferencial de que à esses usuários será permitido a partir de uma rede de colaboração, interferir, propor, adicionar, modificar o espaço virtual do Museu, o que confere à aplicação, características colaborativas, interacionistas e mediadoras do conhecimento.

Assim, propomos estratégias para promover a interatividade com os visitantes, objetivando mediar pedagogicamente os estranhamentos que poderão surgir a partir dos assuntos abordados. Vieira (2007). O caráter informativo estará nos conteúdos desenvolvidos no capítulo 2, capítulo do contexto.

O museu contará inicialmente com dados levantados no desenvolvimento do contexto que deverá obedecer a uma ordem que parte da formação do povo brasileiro, bem como o desenvolvimento do contexto social e das práticas musicais no Brasil a partir do século XVII. Esses conteúdos do contexto serão disponibilizados diretamente no Museu Digital com as informações sobre os primeiros estilos musicais praticados a partir desse período que estarão dispostos na ordem estabelecidas no quadro geral do contexto.

O museu Digital contará com link direto com o canal do pagode baiano no Youtube.com, a programação dentro do canal do pagode baiano será utilizada para trocas de informações, minicursos, oficinas, entrevistas, notícias de eventos, práticas musicais, dentre outras aplicações através das “lives” que acontecerão mensalmente. Optamos por essa frequência pela necessidade de ajustar as datas e horários de cada participante nas atividades, dessa maneira, concluímos que um encontro por mês seria o suficiente para a realização das atividades do canal, podendo esse prazo ser modificado de acordo com a dinâmica do Canal.

O canal do pagode baiano no youtube.com e a Tv Web se apresenta nesse estudo como suporte para o Museu Digital devido à sua ligação direta com o contexto abrigado na página web (wix) e também pelo fato de fazer um link do usuário, através dos temas, dúvidas, sugestões e outros assuntos oriundos da página do museu e que serão discutidas e sanadas no Canal do Youtube.com através das postagens que poderão ser feitas a qualquer momento por qualquer usuário inscrito no canal.

Nesse sentido, o tráfego de informações contidas no site do Museu Digital poderá servir de elementos de discussões que serão levadas para o canal do Pagode Baiano no Youtube.com, assim como a programação do canal poderá ser integrada também à página web através da postagem do vídeo da transmissão bem como qualquer relação que o usuário/visitante faça entre os elementos do canal do pagode e os conteúdos da página web.

Como exemplo, temos a possibilidade do usuário buscar informações no Museu Digital sobre determinado estilo musical e acessar os conteúdos na página web do museu e

usar o canal e a Tv Web para tirar dúvidas e aprender um pouco mais sobre esse estilo musical na prática, através dos minicursos. Dessa maneira compreende-se o Museu Digital como catalisador de conteúdos para o canal, ou seja um veículo para as informações com o canal. No quadro 24 temos sistematizados os princípios norteadores do Museu Digital do Pagode baiano.

Quadro 24 – Quadro geral dos princípios educacionais

Princípio	Base conceitual	Referência	Estrutura no Museu Digital
Práxis	Possibilita garantir a Interação do visitante com o contexto histórico-social de cada estilo musical de diferentes épocas. Possibilita ao visitante que ele se veja como sujeito ativo dentro do processo histórico-social através do MDPB.	Gramsci (1978)	A práxis poderá estar presente os programas gravados, nas videoaulas, nas “lives” para prática musical em conjunto, nos exemplos musicais que serão disponibilizados através de vídeos no canal do pagode baiano no Youtube.com disponibilizado através de link na página do Museu Digital onde o usuário será direcionado, podendo acessar dentre outros conteúdos, o passo a passo de como tocar um lundu, uma modinha, um maxixe, um samba, um pagode, por exemplo.
Interação, mediação	Permite que se crie redes de relações entre o visitante e o contexto histórico da formação cultural do Brasil. Possibilita a construção de um espaço de comunicação, aprendizado e práticas musicais, bem como comunicar com outros usuários.	Vigotsky (1991, 2007)	O aspecto da interação poderá proporcionar ao usuário participar em grupo através de entrevistas, das “lives” com bate-papo e música, através de respostas de dúvidas em relação à vídeos anteriores, cumprindo o Museu nesse caso, com os princípios da polifonia, do dialogismo e da interação. A possibilidade do visitante participar de videoconferências no canal do Youtube.com, com objetivo de tocarem juntos. (“live” em conjunto), possibilita garantir os princípios da interação e da mediação.
Polifonia, dialogismo	Objetiva priorizar as narrativas e diferentes diálogos musicais oriundos do contexto histórico-social reconhecendo em cada usuário as diversas concepções de mundo. Sujeito considerado no museu como plural, polifônico, portador de múltiplas vozes.	Bakhtin (2006)	Buscaremos garantir que através do canal do Youtube o visitante tenha voz e vez nas entrevistas, nas “lives” em conjunto, nos vídeos e chats tira dúvidas disponibilizados no canal do pagode e no site do Museu Digital respectivamente. Pretendemos que os variados discursos musicais, as diversas vozes sejam privilegiadas através dos chats de discussão.

Autonomia / Educação crítica e reflexiva	Sujeito assume o ato de seu próprio aprendizado. O usuário/visitante será provocado dentre outros, a refletir como o pagode herdou elementos dos diferentes gêneros musicais praticados em épocas distintas, a discordar e emitir sua opinião pessoal sobre o assunto.	Freire (1996)	Pretendemos com o Museu Digital proporcionar a autonomia no aprendizado no momento em que o visitante acessar os conteúdos do contexto histórico ele possa apreender sobre os diversos aspectos musicais relacionados ao pagode baiano a partir das matrizes musicais brasileiras possibilitando que ele identifique quais elementos foram herdados dessa musicalidade afro-brasileira e que se mantiveram presentes no pagode atualmente, compreender aspectos da formação musical brasileira a partir da diferenciação entre os distintos padrões musicais intercambiando elementos, associando-os, distinguindo-os, dando um novo significado, para que a partir da dúvida, da contradição, possa gerar fluxos autônomos, criticidade, nexos de aprendizado musical através do Museu Digital do Pagode Baiano.
Museu (informação comunicação)	Disponibiliza a Informação sobre aspectos étnico-culturais do Brasil, possibilidade de mostrar o contexto histórico-social de aspectos da formação cultural do Brasil. Aspectos tecnológicos do Museu Digital.	Lévy (1999), Vieira (2007), Scheiner (2004).	Objetivamos que a informação seja acessada através dos conteúdos desenvolvidos no contexto. O Museu Digital deverá obedecer a uma ordem que parte da formação do povo brasileiro, bem como o desenvolvimento do contexto social e das práticas culturais no Brasil a partir do século XVII. Consideramos o Museu digital uma ferramenta tecnológica capaz de auxiliar no aprendizado através do uso das novas TDIC's
Música (fazer Musical, educação musical contextualizada)	Aprendizado musical contextualizado. Fazer musical consciente.	Swanwick (2003), Gainza (2010)	O Museu Digital poderá servir como um mediador do aprendizado musical contextualizado pois o visitante poderá acessar os conteúdos a partir do site do museu como textos fotos e áudios que exemplificam o timbre de cada instrumento bem como elementos do som.

			Nesse sentido buscaremos alinhar as discussões acerca do ensino da música a partir de um fazer musical contextualizado disponibilizado através do canal do pagode baiano no Youtube, convergente com o repertório musical que o usuário tem acesso em seu meio social para assim, criar nexos de aprendizados e compreensão projetados no Museu Digital.
--	--	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017).

A partir dessa exposição, podemos organizar a construção do Museu a partir dos princípios como premissas que compõem a elaboração de um instrumento que tenha como resultado o Museu Digital do Pagode Baiano, amparados nos princípios de Gramsci, Vygostki, Bakhtin, Freire, Gainza e Swanwick, que colaboram em seus tratados com a edificação desse trabalho, bem como objetivamos tecer uma abordagem metodológica orientada pelo princípio do *Design-Based Research – DBR* que dá suporte à pesquisa.

O capítulo seguinte irá tratar da modelagem do Museu Digital do Pagode Baiano na perspectiva do contexto desenvolvido nesse trabalho nos capítulos 2 e 3, capítulo do contexto e dos princípios educacionais respectivamente, a partir do Design Cognitivo com base na modelagem do Museu Digital do pagode Baiano.

4 – MODELAGEM

Nesse capítulo apresentaremos de que forma iremos associar a pesquisa teórica à aplicação prática no Museu Digital aplicando os princípios discutidos no capítulo anterior ao contexto apresentado no capítulo 2, na construção da solução da modelagem do MDPB.

Primeiramente analisamos as possibilidades tecnológicas que mais se apresentassem adequadas à construção do museu e concluímos que pra se ter uma aplicação que se mostrasse didática e de fácil acesso para todos os visitantes era necessário a criação de dois ambientes que seria a página Web do museu, onde o visitante/usuário poderá acessar todo o conteúdo do contexto discutido no capítulo 2 e o canal interativo do museu que ficará abrigado no site do youtube.com onde pretendemos garantir a interação entre os usuários através da programação da Tv Web. Nesse sentido, entendemos que seja necessário explicar um pouco sobre esses dois ambientes e como neles pretendemos alinhar os princípios educacionais a uma perspectiva tecnológica da aplicação prática do museu.

a. A página Web.

A partir da década de 1970, o mundo presencia o avanço do progresso tecnológico impulsionado sobretudo pelo crescimento da indústria eletrônica nas décadas de 1940 a 1960 através de financiamentos militares e pelas iniciativas empreendedoras advindas das universidades americanas na década de 1960. (CASTELLS, 1999, p. 43).

Esse crescimento tecnológico é marcado principalmente pelo avanço das tecnologias da informação que proporcionam uma integração mundial através da comunicação através de dispositivos interligados à rede mundial de computadores, gerando assim um grande número de comunidades virtuais e promovendo uma transformação na cultura material a partir desse novo paradigma tecnológico da informação. (CASTELLS, 1999, p. 67).

O cerne dessa discussão é sem dúvida o crescimento da internet a partir de 1992, e com o surgimento da *World Wide Web*, que é na verdade uma aplicação que permite que usuários finais criem e liguem documentos, vídeos ou outras mídias digitais sem a necessidade de transcrever tudo em algum tipo de código de computador. (BATES, 2017, p. 243). Surgida inicialmente como um serviço disponível em uma rede de computadores, caracterizada como uma consequência desse novo paradigma da tecnologia e pela sua flexibilidade de utilização em diversos campos da atividade humana, além do seu amplo alcance e possibilidade de aplicação na geração de conhecimentos e de sua capacidade de reunir milhares de usuários em sociedades digitais conectadas através de suas aplicações.

A sociedade em rede é caracterizada pelo grupo de pessoas interagindo entre si. Esse grupo pode ser de diferentes níveis culturais, etnias, religiões, ideias e costumes que formam uma rede de relacionamentos entre pessoas em comunidades organizadas e conectadas através da internet. As diversas possibilidades de interação e socialização se dá tanto através da web como também através de novos aplicativos que com o passar do tempo vão se revezando do ponto de vista da preferência do usuário.

Embora a internet seja uma rede democrática, aberta ao uso, nem todos os grupos sociais tem acesso ao mundo digital, em muitos deles o acesso à internet ainda é uma realidade distante. Assim, a era da informação possibilitou a organização de diversos grupos sociais através da rede mundial de computadores, inúmeros grupos sociais, organizações empresariais, universidades, escolas, comércios, organizações não governamentais e grupos de pessoas estão cada vez mais conectados à rede. Dessa forma a sociedade em rede representa uma teia social onde convivem grupos que possuem interesses diversificados através da comunicação global mediada por computador (CMC) (CASTELLS, 1999, p. 440). Dessa maneira, entendemos que todo o contexto discutido nesse trabalho no capítulo 2 está vinculado à essa sociedade em rede pelo fato de que todo contexto histórico-social poderá ser acessado de qualquer desses dispositivos a partir da página web do Museu Digital. A facilidade de acessar a página do museu através da web foi um fator decisivo para a escolha desse modelo, embora saibamos da existência de outros modelos, esse é o que mais se adequa às necessidades da pesquisa e o que mais oferece facilidades de acesso ao usuário/visitante por estar disponível na web, com acesso gratuito para todos que se interessarem pelo tema e pelo fato de nossa pretensão ser a de trabalhar com a educação popular de bairro, dessa forma, a web e suas soluções de mídias representam um poderoso e eficiente instrumento educacional.

Entendemos que na web existem diversos sites que possibilitam a construção de páginas web (como o webnode.com.br, WordPress.com, gsuite.google.com³³) e que oferecem uma infinidade de opções para qualquer tipo de negócio, as diferenças entre eles são as formas de montagem do site, ou seja, a facilidade e objetividade na construção da página, esses são elementos que fazem a diferença na hora da escolha da plataforma. Assim, optamos por construir um Museu Digital a partir de uma ferramenta virtual de construção de páginas web denominada Wix.com pelo fato de ser esta, uma ferramenta de criação de páginas de forma gratuita, o custo nesse caso, ficaria na compra do domínio, ou seja, do nome que será usado para identificar a página na internet, como por exemplo, (museudigitaldopagodebaiano.com.br), outro fator decisivo na escolha foi

³³ Fonte: Busca no site Google.com

a simplicidade de montagem (qualquer usuário pode construir sua página web) a partir de *templates* (modelos) disponibilizados para a modelagem, pela rapidez no seu desenvolvimento e pela possibilidade de agregar diversas formas de mídia como texto áudio e vídeo (SILVA, 2002, p.32).

Além disso, a página web do museu desenvolvida à partir do wix.com vai atender a esta necessidade de povoar o mundo digital. Dessa forma, optando por uma página web para o museu digital, estaremos atendendo a esse mundo digital que emergiu no século XXI, dando à página web a função de expressar o contexto desenvolvido no capítulo 2 dessa pesquisa.

Uma página web é qualquer página que faça parte de um site e que contenham elementos estáticos ou dinâmicos (animados) e links de ligação com outras páginas ou sites. O termo web muitas vezes é confundido com a própria internet, mas na verdade *Web* é um dos diversos serviços da internet, internet é o conjunto de computadores, provedores de acesso, cabos, satélites que formam a rede mundial de computadores e que é baseada nos protocolos de comunicação TCP/IP. (MORAIS, 2012, p. 31).

As páginas Web são desenvolvidas com bases em linguagens como o HTML e protocolos de transferências de informações através da internet como o HTTP e que podem ser interpretadas pelos aplicativos navegadores da rede. Atualmente, com as inovações tecnológicas no desenvolvimento de interfaces web, outras linguagens foram criadas com o objetivo de garantir o máximo de interatividade com o usuário, como por exemplo, o *Active X* e *JavaScript*, dentre outras. Nessas páginas podem conter imagens, sons, vídeos, textos, animações ou conter aplicações interativas. (MORAIS, 2012, p. 32).

Dessa maneira, o museu digital se processa utilizando esses códigos e linguagens a partir de aparelhos com suporte digital como computadores, celulares *smartphones* e *tablets* que servem de plataforma para a virtualização da informação. Acerca disso Lévy (1999) explica que:

O computador sintetiza a imagem em função dos dados (constantes) dessa matriz e das informações (variáveis) a respeito da "posição" do explorador e de suas ações anteriores. Um mundo virtual — considerado como um conjunto de códigos digitais— é um potencial de imagens, enquanto uma determinada cena, durante uma imersão no mundo virtual atualiza esse potencial em um contexto particular de uso. Essa dialética do potencial, do cálculo e da exibição contextual caracteriza a maioria dos documentos ou conjuntos de informações de suporte digital. (LÉVY, 1999, p. 49).

O uso das novas tecnologias torna mais fácil o acesso à informação através da web, é possível ter acesso à um vasto acervo literário ou à dicionários e enciclopédias com um simples toque. Para além do aspecto consultivo da web, está o caráter comunicativo inerente ao ciberespaço, nele transitam não só a informação de forma unilateral, mas também ações demandadas pelo usuário que interage com outros usuários, pessoas físicas e jurídicas, conectadas através da internet.

A ideia de criar a página web do museu partiu da necessidade de abrigar os conteúdos levantados no desenvolvimento do contexto no capítulo 2, visto que essa opção seria inviável no canal interativo do youtube.com por este não dispor de ferramentas que pudessem acomodar de forma didática os dados organizados no quadro geral do contexto (quadro 23).

Na medida que desenvolvemos no capítulo 2 o contexto histórico da música a partir de meados do século XVII, temos que, reunimos elementos em categorias de épocas distintas mas que se correlacionam entre si pelo fato de ter havido um imbricamento, ou fator(es) que propiciaram o surgimento do pagode a partir do entrelaçamento de elementos oriundos de gêneros musicais ainda no século XVII e XVIII. O princípio da polifonia e da dialogicidade estabelece que os conteúdos do Museu devem ser apresentados com a capacidade de atender às diversas vozes envolvidas no processo, respeitando as diferentes concepções de mundo existentes em cada sujeito, concepções estas, expressas na dialogicidade.

Dessa forma desenvolvemos na página inicial um menu interativo que será a porta principal de acesso aos conteúdos da página web. Estamos considerando-o dessa forma

pelo fato de ser o menu em si, a porta de entrada para a interação e para a mediação discutida à luz dos estudos de Vygotski (1991) em atendimento ao contexto histórico. Dessa maneira, organizamos a página web a partir do menu que se seguirá na seguinte ordem:

Página de abertura – Página inicial do museu, contém uma mensagem de boas-vindas ao usuário e dispõe dos menus de acesso às páginas subsequentes. O menu de acesso encontra-se na parte superior da tela abaixo do nome do Museu Digital e é composto pelos seguintes itens: Início, Sobre o Museu, Polifonia Musical, Canal do Pagode Baiano, Registros, *Playlist*, Contato, Botão de Log In.

Início – Esse botão em forma de texto destina-se a conduzir o visitante à página principal do Museu sempre que ele estiver em outro ambiente e desejar voltar ao início. Nesse item não há a incidência da aplicação de nenhum princípio pois trata-se de uma opção que tem uma função operacional de dar início à experiência da visita, além disso, essa função poderá ser utilizada quando o usuário estiver em qualquer ambiente do museu e desejar voltar à página inicial.

Sobre o Museu – Esse botão levará o usuário à uma página contendo informações gerais sobre o museu, o objetivo, a quem se destina, dentre outras informações importantes para que o usuário esteja situado em relação à ferramenta digital a qual está navegando. Trata-se também de um elemento com função operacional que objetiva caracterizar o artefato e disponibilizar suas informações.

Polifonia Musical – Polifonia musical – Ousamos utilizar aqui o conceito polifonia baseado, primeiro no conceito aplicado à música que de forma simplificada quer dizer que polifonia é um estilo de música desenvolvido no período da Idade Média e que se contrapunha ao estilo monofônico utilizado pelo canto gregoriano. A característica principal da polifonia na música é a adição de mais uma voz ao canto monódico sendo cantada por pelo menos dois cantores de forma contrapontística, ou seja, as melodias se contrapõem em diálogos rítmicos e melódicos diversos, em movimentos paralelos,

diretos e oblíquos. No conceito bakhtiniano a ideia de múltiplas vozes coaduna-se com o conceito presente na música e que Bakhtin aplicou à linguagem em seus estudos.

Sendo a música uma linguagem, estamos aplicando esse conceito na diversidade musical presente nessa pesquisa. Dessa forma, resolvemos que por esse item dar acesso à diversidade musical o denominaremos de “Polifonia musical” como forma de expressar os conteúdos organizados nesse local da página web.

Esse tópico corresponde aos estilos musicais formadores da musicalidade brasileira, organizados de acordo com o capítulo 2 e com o quadro geral do contexto (quadro 23), obedecendo estritamente na página web do museu, à mesma ordem que encontra-se no quadro geral. Assim, para um melhor entendimento pelo usuário/visitante respeitaremos à seguinte ordem: Modinha, Lundu, Maxixe, Samba, Partido-alto, Samba de terreiro, samba-enredo, samba de roda do Recôncavo, Pagode baiano. À esses aspectos musicais sinalizamos a presença de intenso diálogo polifônico entre os estilos musicais, pois infere do discurso bakhtiniano que o diferente é polifônico e as diferenças nos discursos musicais entre os gêneros organizados nesse menu é, nesse aspecto, um caso de polifonia conforme discutido na perspectiva de Bakhtin (2008) no capítulo 3 dos princípios educacionais.

Nesse botão o usuário poderá acessar os conteúdos organizados no quadro geral do contexto e segue a mesma ordem para uma melhor compreensão. Esse item é um elemento central na modelagem da página web por estar reunido grande parte do acervo do Museu Digital. Esse item utiliza o princípio da Educação crítica e reflexiva e da autonomia em Freire (1996), discutida no capítulo 3 dos princípios educacionais. Ao se deparar com os estilos musicais espera-se que o visitante seja capaz de reconhecer diferenças e similaridades que caracterizam um estilo e outro e dessa análise ele possa estabelecer nexos de aprendizado acerca dos tipos musicais tratados nessa seção do museu. Essa habilidade é crítica, pois requer que o usuário/visitante faça comparações, identifique aspectos em comum entre os estilos musicais e conclua se há ou não a existência de relações entre eles. O resultado da experiência poderá ser digitado no espaço de comentários e postado, posteriormente lido e respondido pelos

organizadores do museu. As respostas às provocações serão postadas na seção correspondente às perguntas. Serão bem vindas também amostras musicais advindas de colegas músicos profissionais ou amadores que contemplem esses ritmos.

Dessa maneira, temos que à luz dos estudos de Vygotski (1991), o conhecimento cognitivo depende das interações com o outro e com os instrumentos reais que auxiliam no processo de aprendizagem, em Bakhtin (2008) está expresso em outras palavras que tudo é meio e que o objetivo é o diálogo pois uma só voz nada termina e nada resolve, em Freire (1996) infere-se que a reflexão é um ato que deve ocorrer antes, durante e depois da ação educativa. Assim, sinalizamos que a presença desses princípios estão reunidos no item Polifonia Musical na página web do museu, confirmando assim as expectativas de alinhamento na construção do museu com os princípios estudados nesse trabalho.

Assim, organizamos no quadro 25 cada item presente no menu Polifonia musical organizados na ordem de apresentação do quadro geral do contexto (quadro 23).

Dessa maneira, quando o usuário acessá-lo encontrará os itens clicáveis que contém informações nos seguintes tópicos:

Quadro 25 – Elementos do menu Polifonia Musical contendo os itens clicáveis para o acesso à informação.

ELEMENTOS CULTURAIS FORMADORES DA MÚSICA BRASILEIRA				
Origem indígena				
Instrumentos		Forma Musical		Temáticas
Origem portuguesa				
Instrumentos	Aspectos Harmônicos/Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos Estéticos
Origem Africana				
Instrumentos	Aspectos Harmônicos/Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos Estéticos
ITENS DO MENU GÊNEROS MÚSICAIS (Menu Polifonia Musical)				

Modinha						
Instrumentos	Aspectos Melódicos	Harmônicos e	Aspectos Rítmicos	Temáticas	-----	
Lundu						
Instrumentos	Aspectos Melódicos	Harmônicos e	Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temática	
Maxixe						
Instrumentos	Aspectos melódicos	harmônicos e	Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temáticas	
Samba de Roda do Recôncavo						
Instrumentos	Aspectos harmônicos e Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temáticas	
Partido Alto						
Instrumentos	Aspectos harmônicos e Melódicos		Aspectos Rítmicos	Temáticas	Aspectos estéticos	
Samba de Terreiro						
Instrumentos	Aspectos harmônicos e Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temáticas	
Samba-enredo						
Instrumentos	Aspectos harmônicos e Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temáticas	
Pagode Baiano						
Instrumentos	Aspectos harmônicos e Melódicos		Aspectos Rítmicos	Aspectos estéticos	Temáticas	

Importante salientar, conforme dissemos, que essa formação não busca obedecer a uma ordem de acontecimentos relacionada aos gêneros musicais, dessa maneira o leitor pode ter a sensação de que o texto está repleto de idas e vindas, abordando os movimentos musicais na Bahia, depois Rio de Janeiro, depois retorna com uma abordagem na Bahia e o samba de roda do Recôncavo, samba duro junino e o pagode. A intenção é demonstrar a importância que cada movimento musical representou para formação da musicalidade brasileira e como eles imbricaram-se, contribuindo para o surgimento dos gêneros sucessores, em especial o pagode baiano.

Canal do Pagode Baiano – Esse item direciona o usuário/visitante a um espaço na página introdutória do Canal do Pagode Baiano contendo informações sobre o canal e o link que direcionará o usuário ao canal no youtube.com. Essa ação interativa está alinhada ao princípio da interação e da mediação porque consideramos essa interligação entre sites uma característica inerente da interação e da mediação através da página web pelo mesmo motivo que consideramos o menu como uma porta de entrada para a interatividade e para a mediação.

Registros – Espaço reservado para a organização das fotos que estão disponibilizadas no trabalho na seção apêndices. Assim como fotos também estarão nessa seção, exemplos de partituras, outros documentos originários das fases de pesquisa de campo, dentre outros registros que se fizerem necessários. Essa perspectiva alinha-se com os princípios da polifonia e do dialogismo porque verificamos a possibilidade de garantir que as diversas vozes dos usuários/visitantes possam ser priorizadas e as divergências registradas em anotações durante os ciclos de aplicações possam ser devidamente respeitadas.

Playlist – Esse item será utilizado para fazer *download* e *upload*³⁴ de músicas através de botões indicativos das duas funções, ou seja, será possibilitado ao usuário/visitante baixar e postar músicas que tenham relação com o samba e com o pagode baiano. Nessa opção há a incidência do princípio da interação discutido à luz de Vygotski (1991), porque o usuário/visitante poderá interagir com os elementos do museu, sendo este comando mais um item capaz de otimizar a experiência do usuário/visitante no museu.

Contato – Espaço reservado para o usuário postar seus comentários e sugestões referentes à melhorias que possam ser implementadas na página do museu. Nesse botão o usuário será direcionado a uma página onde terá um espaço contendo formulário com dados a serem preenchidos como nome, e-mail e telefone e ao lado

³⁴ Download é a ação de baixar um arquivo de um servidor comumente abrigado na internet para o computador local.

Upload é ação contrária ao download e consiste em enviar um arquivo de um computador local para um servidor remoto geralmente localizado na internet.

direito o espaço para escrever uma mensagem e enviar clicando no botão enviar. Essa opção reforça o princípio da interação, polifonia e dialogismo pelo fato de o usuário/visitante ter a possibilidade de expressar sua opinião acerca da organização do site propondo sugestões de aperfeiçoamento da página do museu digital.

Botão de Log In - Nesse botão o visitante/usuário poderá se cadastrar no MDPB preenchendo um formulário com dados pessoais. Nessa ação o usuário garante o acesso de forma registrada à página web do Museu Digital. Nessa função não registra-se a ocorrência de nenhum dos princípios estudados nessa pesquisa pelo fato desse elemento ser um item operacional dentro da página do museu.

Idioma – Essa função está disponível em um botão localizado na parte superior esquerda da página, ligeiramente abaixo da barra de menu interativo. Esse botão permite que o usuário/visitante possa escolher qual idioma ele deseja visualizar a página do museu.

A página web do museu terá um espaço interativo que poderá ser acessado através de um botão de chat flutuante que ficará fixo e disponível em qualquer ambiente que o usuário/visitante esteja no momento, cumprindo dessa maneira com o princípio da interação visto no capítulo 3 porque permite aos usuários interagir através de trocas de mensagens, informações, anexar arquivos, discutir assuntos entre si sobre qualquer ambiente ou elemento do museu.

Os ambientes do museu terão sonoplastia de acordo com cada estilo musical acessado pelo usuário/visitante, ou seja, se ele estiver em uma seção que trate da modinha, item localizado no menu Polifonia Musical, o som correspondente àquela seção será uma modinha, como também se a seção visitada for a seção do pagode baiano, o som escutado nessa seção será um pagode baiano e assim por diante.

O acesso aos conteúdos sócio-históricos da formação da musicalidade brasileira alinha-se com o princípio da interação usuário/contexto histórico social, na perspectiva de Gramsci (1978). Buscamos assim que o usuário se identifique como um sujeito ativo no processo de aprendizagem mediado pela página web do Museu Digital. Permite também

que seja criada uma rede de relações entre os usuários e o contexto histórico da formação da musicalidade brasileira a partir de matrizes ligadas aos três primeiros grupos étnicos no Brasil.

b. Canal do Youtube.com

O youtube.com é um dos maiores sites de vídeos da internet, nele qualquer pessoa pode ter acesso à uma variedade de vídeos de música, vídeo-aulas, filmes, variedades, reportagens, notícias e eventos de forma aleatória ou reunidas em canais criados no site especificamente para determinado fim. Aqui no Brasil, já não há dúvidas de que o YouTube é o site de vídeos mais acessado. Em 2015, ao completar dez anos de existência e mais de 1 bilhão de faturamento por trimestre, o YouTube divulgou que o Brasil é o segundo país com maior tráfego na plataforma.³⁵

Muitos profissionais liberais, empresas públicas e privadas, pessoas físicas fazem uso dessa tecnologia através do seu próprio canal para ministrar aulas ou apresentar seus produtos através do seu próprio canal utilizando a tecnologia denominada “*streaming*”. *Streaming* é uma forma de transmissão de som e imagem através de uma rede qualquer de computadores.³⁶

Essa tecnologia permite que o usuário assista vídeos a partir da internet sem a necessidade de ter que baixá-los como era no início da difusão da rede mundial de computadores, isso só foi possível graças ao surgimento da banda larga da internet. O termo “*streaming*” pode ser entendido como “*fluxo de mídia*”, o “*livestreaming*” é o uso dessa tecnologia para transmissões online.

O youtube.com utiliza-se dessa tecnologia que foi criada para enviar informações de multimídia em tempo real através da transferência de dados pela rede mundial de computadores, a internet. Para esse trabalho, o site youtube.com é o que melhor atende

³⁵ https://materiais.rockcontent.com/marketing-no-youtube?utm_source=mktc&utm_medium=cta-texto

³⁶ Informação disponível em: <https://netshow.me/blog/live-streaming-tudo-o-que-voce-precisa-saber/>

às expectativas do Canal do Pagode Baiano, pois além dos usuários assistirem aos vídeos postados anteriormente, o canal também oferecerá a transmissão de uma programação de Tv com assuntos relacionados ao pagode baiano, transmissão de uma entrevista e/ou aulas dentre outras aplicações.

Assim, inspirados nos estudos de Barton (2015), optamos por criar o Canal do Pagode Baiano com o objetivo de complementar e ampliar o espectro de alcance da página web do Museu Digital, disponibilizando aos usuários o acesso à conteúdos musicais que poderão ser visualizados e acompanhados nas gravações dos vídeos ou em tempo real nas “lives”. O youtube apresenta inúmeras possibilidades sobretudo no campo da educação formal em sala de aula, cada vez mais professores estão usando o *YouTube* como recurso para o ensino. (BARTON, 2015, p. 207).

Através do link disponibilizado na página web do Museu Digital, o usuário será redirecionado ao canal do pagode no youtube.com. Propomos no canal a transmissão de uma programação através da Tv web com programação que acontecerá quinzenalmente com a participação de cantores, músicos e outras personalidades que estejam ligadas ao samba e ao pagode baiano, além disso, o usuário/visitante poderá intervir enviando perguntas através de espaço reservado para comentários para que os usuários/visitantes possam obter a resposta em tempo real ou posteriormente à transmissão, atendendo nesse caso ao princípio da mediação em Vygotski (1991) através do Canal do Pagode Baiano. De acordo com a concepção do autor, a mediação é o processo de intervenção de um elemento intermediário em uma relação, especificamente nessa investigação as duas aplicações tecnológicas se enquadram nessa perspectiva.

O canal do pagode baiano oferece em sua página principal a possibilidade de qualquer usuário/visitante se inscrever através do botão inscrever-se, nessa mesma página encontra-se um menu que direciona o usuário para os espaços dentro da aplicação, esse menu está distribuído da seguinte forma: Início, Vídeos, Canais, Discussão, Sobre.

Início – Nesse item o usuário é direcionado para a página principal do museu, local onde são apresentadas as atividades realizadas no canal como envios de vídeos, vídeos marcados como “gostei”, vídeos postados, ao vivo agora, inscrições, atividades recentes, transmissões anteriores. Na barra lateral direita estão posicionados os canais em destaque adicionados ao canal do Museu Digital do pagode. Consideramos essa função interativa pois, à luz de Vygotski (1991), o menu é a porta de entrada para a interatividade, e sendo o menu início a entrada do canal do museu digital.

Vídeos – Esse item mostra todos os vídeos postados, nesse local o usuário tem acesso aos vídeos disponibilizados no canal é interativa porque o usuário poderá acessar conteúdos de diversos canais de diferentes, postar e responder à comentários marcar como “gostei” ou “não gostei” através do canal do museu digital.

Playlist – Nessa opção o usuário tem a possibilidade de assistir vídeos postados advindos de outros usuários que foram adicionados no canal do museu digital. Trata-se de mais uma possibilidade de interação através do museu com outros canais e usuários de outros canais que foram adicionados ao canal do museu digital.

Canais – Esta seção apresenta uma lista contendo outros canais que foram adicionados ao canal do museu. Essa possibilidade alinha-se com o princípio da interação através do canal porque possibilita ao usuário interagir com conteúdos musicais de outros canais que tratam de samba e pagode baiano. Da mesma forma o caráter polifônico desse item está presente na diversidade de canais que tratam do tema da musicalidade brasileira e em específico do pagode baiano.

Discussão – Esse espaço é reservado para o usuário postar comentários e debater sobre assuntos ligados ao canal do museu, nesse espaço há um campo reservado para mensagens. Nesse espaço há ainda a possibilidade de os usuários marcar o ícone que indica se ele gostou, não gostou ou gostou muito de algum comentário feito por outros usuários e também a opção de responder ao comentário feito. A função discussão é polifônica pois permite a ocorrência de múltiplas vozes em um espaço de emissão e recepção de mensagem virtual, entendemos aqui que a polifonia é parte essencial de

toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos (PIRES E TAMANINI, 2010, p. 66). É dialógica porque um espaço de diálogo é capaz não só de influenciar o sujeito, mas também possibilita que o sujeito exerça sua influência nesse espaço. Em outras palavras o sujeito dialógico é um sujeito heterogêneo e igualmente heterogêneo será seu discurso que por sua vez é constituído a partir do discurso do outro, dessa forma todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado e tem pelo menos duas vozes, diz (FIORIN 2006, p. 24).

Sobre – Esse item contém informações adicionais que poderão ser inseridas nos campos: Descrição do canal, Espaço para inserir e-mail para consultas, Local, Links personalizados. Esse item não registramos ocorrência de nenhum princípio trabalhado nessa pesquisa porque trata-se de um item de características operacionais.

c. Tv Web

A programação da Tv web especificamente são instrumentos interativos em si porque garante a participação direta do usuário/visitante, seja através dos espaços de comentários no momento da programação ou nos vídeos das programações anteriores que ficarão disponíveis no canal e será composta basicamente de entrevistas e apresentação musical dos convidados.

Em relação ao tempo de duração dos vídeos no youtube, podemos considerar que ele pode variar um pouco, o ideal é que se o vídeo for muito longo que ele seja dividido em partes menores. É o que recomenda o redator do site rockcontent.com Lucas Amaral, a taxa de retenção, ou seja o número de pessoas que assistem os vídeos até o final, a atração que segundo o redator, dependendo do tema e do público, é preciso investir em vídeos mais longos ou curtos e a conveniência do usuário, ou seja como e onde o usuário irá acessar o conteúdo, se de um aparelho móvel ou um computador *desktop* por exemplo. Para o autor o tempo ideal para um vídeo no Youtube é de 15 minutos podendo ser um pouco maior a depender do conteúdo e do público que irá acessá-lo. O

autor sugere que em vez de fazer um único vídeo, criar uma *playlist* e dividi-lo em partes menores.³⁷

Dessa forma, de acordo com a sugestão do redator Lucas Amaral definimos que a programação da Tv web terá vídeos divididos em partes menores que poderão ter entre 15 e 25 minutos, podendo ultrapassar em até 30 minutos no máximo, dependendo da extensão dos itens que irão ao ar. Esse tempo deve ser considerado também com os comerciais dos parceiros patrocinadores da Tv web. Assim, a programação da Tv web começa com a apresentação do programa com Boas vindas ao usuário/visitante, informações sobre os convidados do dia. Após as apresentações seguem as discussões sobre a temática, após 30 minutos de entrevista dos convidados, um intervalo comercial de até 2 minutos para o anúncio de parceiros e patrocinadores da Tv web. Não encontramos referências acerca do tempo ideal para o intervalo reservado para o comercial, mas analisando os diversos canais no youtube que tem comerciais vinculados ao vídeo, concluímos que os anúncios podem passar até de 5 minutos, porém o usuário tem a opção de pular o anúncio após decorrer de alguns segundos, até 1 minuto, ficando o usuário desobrigados de assistir o comercial até o final, dessa maneira definiremos os intervalos comerciais com até 2 minutos, disponibilizando a opção do usuário pular o anúncio no decorrer da veiculação. Após o decorrer desse período a Tv web retorna sua programação com mais 20 minutos de discussão seguida de apresentação musical dos convidados. O quadro 27 sistematiza a programação da Tv web com o tipo de programação inicial, contendo horários, tempo de duração, convidados, temática do programa, horário de término e duração total da programação quinzenal.

Vale salientar que as gravações e as “*lives*” são ações em que estão presentes os princípios da práxis porque o usuário poderá participar por exemplo, das transmissões das “*lives*” em conjunto com sua própria produção musical. Da mesma forma, as gravações promovem também a interação e a mediação do conhecimento através das entrevistas que comporão a programação da tv web, porque através do canal será possibilitado ao usuário apreender sobre os conteúdos musicais discutidos através da

³⁷ Informação disponível em: <https://rockcontent.com/blog/duracao-de-videos/>

programação da tv web. O aspecto polifônico e dialógico do canal está presente nos espaços reservados para enviar mensagens, postar comentários e no menu discussão disponibilizado no canal. Entendemos que a partir deles o usuário/visitante poderá enviar seu comentário com dúvidas e sugestões que serão respondidas pelos organizadores do canal e/ou por outro participante inscrito, essa possibilidade atesta o caráter responsivo do canal do pagode baiano.

No quadro 26 organizamos os itens que aparecerão na página principal do site do museu digital, nele temos uma listagem dos itens que estarão dispostos na página principal.

Quadro 26 – Modelagem da página web do Museu Digital – Página inicial		
Item	Disposição	Descrição
Página de abertura do Museu	Item disposto na tela principal do site.	Esta tela corresponderá à tela de início do Museu Virtual do Pagode. Nela o visitante poderá ter acesso a todos os itens que compõem o Museu. Na tela principal estará o texto com as boas-vindas ao visitante do Museu, este texto deverá ser curto como se segue: Bem Vindos ao Museu Digital do Pagode Baiano.
Menu	Localizado na parte superior da página inicial, no menu o usuário poderá acessar os conteúdos através dos botões indicados por textos como se segue: 1 - Início, 2 - Sobre o Museu, 3 - Polifonia Musical, 4 - Canal do Pagode Baiano 5 - Registros, 6 - Playlist 7 - Contato 8 - Log in.	1 – Início – Direciona o usuário para a página principal do Museu. 2 – Sobre o Museu – Menu onde o usuário terá as informações sobre os conteúdos do Museu, os objetivos, colaboradores, público alvo, dentre outras informações. 3 – Polifonia Musical – A partir desse menu o usuário acessará os espaços de exposição do Museu, nesses espaços estarão os dados levantados no capítulo 2 desse trabalho e que se refere ao contexto sistematizado no quadro geral do contexto (quadro 23). 4 – Canal do Pagode Baiano – Item direciona o usuário/visitante para uma página informativa do Canal do Pagode baiano no site Youtube.com, além de conter o link que direciona o usuário para o Canal.

		5 – Registros – Espaço para a organização das fotos que estão disponibilizadas no trabalho na seção apêndices, exemplos de partituras, outros documentos originários das fases de pesquisa de campo, comentários dos usuários/visitantes, sugestões do usuário, dentre outros registros que se fizerem necessários. 6 – Playlist – Item utilizado para fazer <i>download</i> e <i>upload</i> de músicas através de botões indicativos das duas funções, será possibilitado ao usuário/visitante baixar e postar músicas que tenham relação com o samba e com o pagode baiano. 7 – Contato – Espaço onde o usuário poderá postar seus comentários e sugestões referentes às melhorias que possam ser implementadas na página do museu através de formulário com dados a serem preenchidos como nome, e-mail, telefone e espaço para escrever mensagens e enviar clicando no botão enviar. 8 – Botão de Log In - Nesse botão o visitante/usuário poderá se cadastrar no MDPB preenchendo um formulário com espaço para digitar o nome, sobrenome, e-mail de contato, telefone e endereço.
Botão flutuante de Chat	Ícone localizado à direita da tela na parte inferior.	Fórum de discussão - Local onde pretendemos que haja interação entre outros usuários e os membros organizadores e mantenedores do Museu Digital. Esse

		espaço destina-se exclusivamente à troca de mensagens de textos e arquivos anexos. Esse espaço é reservado para discussões e bate-papo sobre música e qualquer assunto inerente ao museu Digital do pagode.
Sons	Em todos os ambientes do museu.	Os ambientes do Museu Digital terão como sonoplastia os sons referentes a cada período ou seja, quando os visitantes estiverem visitando uma determinada seção do museu em que esteja em “exposição” a modinha, esta seção será ambientada com música do estilo modinha, da mesma forma que se o ambiente da “exposição” for o samba de roda do Recôncavo por exemplo, teremos como música de fundo um autêntico samba de roda e assim por diante. Essa função servirá para aproximar o usuário do contexto sociocultural em que o movimento fez e ou faz parte.
Compartilhar	Item localizado na parte central inferior da página inicial.	Esta opção permitirá ao usuário compartilhar a página do Museu nas diversas redes sociais como Facebook, Instagram, Youtube Tweeter, dentre outras.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017).

A partir da organização do primeiro quadro da modelagem da página do Museu, nesse tópico podemos organizar a segunda parte com as informações sistematizadas no quadro geral do contexto, relacionando-as aos princípios educacionais e reunindo no quadro geral dos princípios educacionais.

No quadro 27 relacionamos os elementos que se referem ao contexto desenvolvido no capítulo 2 e sistematizados a partir do quadro geral do contexto (quadro23). Nesse quadro organizamos os itens da página principal destacando os elementos do menu principal do MDPB.

Quadro – 27 - Modelagem do Museu Digital – Menus			
Item	Localização	Princípios presentes na ação	Descrição
Início	Primeiro item da barra de menus localizada na parte central superior da página.	-----	Item destina-se a redirecionar o usuário/visitante à página principal do Museu sempre que ele estiver em outro ambiente e desejar voltar ao início.
Sobre o museu	Segundo item da barra de menus localizada na parte central superior da página.	-----	Direciona o usuário/visitante a uma página contendo informações gerais sobre o museu, o objetivo, a quem se destina a aplicação.
Polifonia Musical	Terceiro item da barra de menus, localizados na parte superior central superior da página.	Práxis – Gramsci (1978) Mediação, Interação – Vygotski (1991) Educação crítica e reflexiva – Freire (1996)	Nessa opção o usuário poderá acessar acervo do museu de acordo como está organizado no quadro geral do contexto (quadro 23): Elementos formadores do povo brasileiro. 1 – Indígenas 2 – Portugueses 3 – Africanos Gêneros Musicais 1 – Modinha 2 – Lundu 3 – Maxixe 4 – Samba de roda do Recôncavo 5 – Partido-alto 6 – Samba de terreiro 7 – Samba-enredo

			8 – Pagode Baiano
Canal do Pagode Baiano	Quarto item da barra de menus, localizados na parte central superior da página.	Interação, mediação – Vygotski (1991). Polifonia, dialogismo – Bakhtin (2006)	Página contendo informações iniciais sobre o Canal do pagode Baiano e também o Link que direciona o usuário/visitante diretamente ao canal abrigado no site youtube.com.
Registros	Quinto item da barra de menus, localizados na parte superior central superior da página.	Polifonia, dialogismo – Bakhtin (2006)	Espaço onde estarão organizados os arquivos gerados nessa pesquisa como fotos, exemplos de partituras, documentos em pdf, dentre outros documentos originários das fases de pesquisa de campo, comentários dos usuários/visitantes, dentre outros registros.
Playlist	Sexto item da barra de menus, localizados na parte superior central superior da página.	Interação - Vigotski (1991)	Item onde será disponibilizado a opção de <i>download</i> e <i>upload</i> de músicas através de botões indicativos das duas funções, será possibilitado ao usuário/visitante baixar e postar músicas que tenham relação com o samba e com o pagode baiano.
Contato	Sétimo item da barra de menus, localizados na parte superior central superior da página.	Interação – Vygotski (1991) Polifonia, dialogismo – Bakhtin (2006)	Local reservado para o usuário postar comentários e sugestões referentes às possíveis melhorias na página do museu. Botão redireciona o usuário a uma página onde terá um espaço contendo formulário com dados a serem preenchidos como nome, e-mail e telefone e ao lado direito o espaço para escrever uma mensagem e enviar clicando no botão enviar.

Botão de Log In	Oitavo item da barra de menus, localizados na parte superior central superior da página.	-----	Botão de cadastro do usuário do MDPB. Contém um formulário com dados a preencher com nome, sobrenome, e-mail de contato e endereço.
Idiomas	Item localizado na parte superior esquerda da página, abaixo do menu interativo.	-----	Permite ao usuário escolher qual o idioma ele prefere acessar o museu. Podendo optar pelo idioma português, inglês e espanhol.
Chat interativo	Item localizado na parte inferior direita da página.	Interação – Vygotski (1991) Polifonia, dialogismo – Bakhtin (2006)	Espaço interativo disponibilizado através de um botão de chat flutuante que ficará fixo e disponível em qualquer ambiente que o usuário/visitante esteja visitando.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017)

No quadro a seguir (quadro 28) reunimos os itens que se referem à modelagem do canal do MDPB no youtube.com, relacionando os princípios presentes em cada ação da aplicação.

Quadro 28 – Modelagem do Canal do Museu Digital		
Item	Descrição	Princípio
Início	Direciona o usuário para a página principal do museu, local onde são apresentadas as atividades realizadas no canal.	Interação - Vygotski (1991)
Vídeo	Mostra todos vídeos postados no canal, os usuários visitantes poderão acessar aos vídeos disponibilizados.	Interação - Vygotski (1991)
Playlist	Possibilita ao usuário/visitante assistir vídeos postados advindos de outros usuários que foram adicionados no canal do museu digital.	Interação - Vygotski (1991)
Canais	Apresenta uma lista contendo outros canais que foram adicionados ao canal do museu.	Interação - Vygotski (1991) Polifonia - Bakhtin (2006)
Discussão	Espaço reservado para o usuário postar comentários e debater sobre assuntos ligados ao canal do museu, nesse espaço há um campo reservado para mensagens. Há ainda a possibilidade de marcar o ícone que indica se o usuário gostou, não gostou ou gostou muito e também a opção de responder ao comentário feito.	Polifonia Dialogismo - Bakhtin (2006)
Sobre	Contém informações adicionais que poderão ser inseridas nos campos apropriados.	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017)

Na sequência, no quadro 29 organizamos a programação da tv web no canal do Pagode Baiano no youtube.com.

Quadro – 29 – Grade de Programação Tv Web		
Programação do dia		
Samba Duro Junino e outras histórias		
Convidados	Rose Bello	Cantora e pesquisadora
Participantes do canal	Marcos Bezerra	Músico
	Edybinho	Músico/Compositor
	Jorge Bafafé	Músico/compositor
	Mário Bafafé	Músico/compositor
Apresentação	Dourival	Pesquisador
Tema	O Samba Duro Junino e outras histórias	Eixo Norteador da entrevista.
		A criação do Samba Duro Junino como uma manifestação musical urbana. O samba Duro Junino como elemento cultural que contribuiu para o surgimento do pagode baiano.
Parte 1	Surgimento do Samba Duro Junino e a ancestralidade musical expressa no samba e no pagode baiano.	21:50 minutos
Intervalo/patrocinadores	Divulgação de parceiros/patrocinadores	2 minutos
Parte 2	O samba Duro Junino – aspectos sociais	17:26 minutos

Parte 3	O samba como movimento social capaz de produzir solidariedade	22:19 minutos
Finalização	Apresentação musical com os convidados.	-----
Duração total	-----	01:07 minutos
Princípio	Fazer musical	Gainza (2010)
	Educação musical contextualizada	Swanwick (2003)
	Polifonia/ Dialogismo	Bakhtin (2006).
	Mediação/Interação	Interação - Vygotski (1991)
	Educação crítica e reflexiva/Autonomia	Freire (1996)
	Práxis	Gramsci (1978)

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017)

Quadro 30 - programação do segundo programa da Tv Web.

Quadro – 30 – Grade de Programação Tv Web		
Programação do dia		
Samba de Roda do Recôncavo – Aspectos estéticos		
Convidados	Clécia Queiroz	Cantora e pesquisadora
Participantes do canal	Marcos Bezerra	Músico
	Edybinho	Músico/Compositor
	Jorge Bafafé	Músico/compositor
	Mário Bafafé	Músico/compositor
Apresentação	Dourival	Pesquisador
Tema	Samba de Roda do Recôncavo – Aspectos estéticos e sociais.	Eixo Norteador da entrevista.
		Aspectos estéticos e sociais do Samba de Roda do Recôncavo.
Abertura	Número musical	-----
Parte 1	O samba de Roda do Recôncavo – Aspectos estéticos e sociais.	27:06 minutos
Finalização	Número musical.	-----
Duração total	-----	27:06 minutos

Princípio	Fazer musical	Gainza (2010)
	Educação musical contextualizada	Swanwick (2003)
	Polifonia/ Dialogismo	Bakhtin (2006).
	Mediação/Interação/	Interação - Vygotski (1991)
	Educação crítica e reflexiva/Autonomia	Freire (1996)
	Práxis	Gramsci (1978)

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017)

A organização dessas ações em quadros serve para que tenhamos uma ideia de como o MDPB e o Canal do Pagode Baiano se complementam e compartilham dos princípios educacionais discutidos nesse trabalho.

5 – METODOLOGIA

a. Apresentando o modelo de pesquisa em direção à DBR

Nesse tópico apresentaremos as orientações metodológicas como meios para compreender as etapas que nortearão a organização e o planejamento dessa investigação, nesse intento incluem-se as aplicações práticas dos conteúdos e toda produção do contexto presente nesse trabalho. Para isso cumpre destacar que essa pesquisa é uma pesquisa aplicada e que a descrição geral da metodologia foi apresentada na introdução desse trabalho, a partir desse ponto iremos apresentar a metodologia que irá conduzir à parte aplicada da pesquisa. Nessa perspectiva, esse tópico também aborda as atividades em parceria com o coletivo, ou seja, alunos e músicos profissionais ligados ao samba e ao pagode baiano, reafirmando assim, o caráter socioconstrutivista dessa produção.

5.1 – A pesquisa

Como vimos nas seções anteriores, propomos aqui a construção do Museu Digital do Pagode Baiano que é uma página na web construída a partir da plataforma do site wix.com e do Canal do Pagode Baiano abrigado no site youtube.com, ambos, instrumentos educacionais que permitem o acesso de todos os usuários/visitantes que tenham interesse nos aspectos da formação musical brasileira a partir dos primeiros movimentos musicais no Brasil.

O objetivo dessa fase é justamente buscar orientação à pesquisa no sentido de implementar melhorias nas ferramentas digitais, pois entendemos ser inerente da *DBR*, o caráter de constantes processos de aperfeiçoamentos, dessa maneira cumpre-se que nessa fase de aplicação e análise esses processos estarão sempre presentes na pesquisa em “*status*” ativo.

5.2 - APRESENTANDO AS CATEGORIAS DE PESQUISA

Na prática iremos apresentar um site construído na plataforma Wix.com que permite que qualquer usuário possa construir e publicar sua própria página web na internet e que será disponibilizado em forma de um portal para o uso dos usuários/visitantes. Após a liberação do uso do domínio que se dará com o pagamento ao wix.com de um pacote para a publicação do site, a página ficará disponibilizada para o acesso de qualquer usuário da internet através do endereço eletrônico <https://museudigitaldopago.wixsite.com/meusite>.

Da mesma forma teremos no site Youtube.com o Canal do Museu Digital do Pagode Baiano, disponibilizado através do nome Museu Digital do Pagode Baiano MDPB e que contará com uma programação mensal da Tv web. Essa programação será composta de entrevistas com convidados e participantes ligados ao universo musical do samba e do pagode baiano.

Para ambos os casos, precisaremos para testar as aplicações, lançar mão de dois componentes metodológicos importantes nessa pesquisa: As categorias de referências e as categorias de análise. Essas categorias evidentemente estão relacionadas à página web do Museu Digital, bem como também ao Canal do Pagode Baiano abrigado no site youtube.com. Nesse aspecto, classificaremos essas categorias como categorias de referências que são aquelas relacionadas aos princípios discutidos no capítulo 3 e sistematizados no quadro 24, e categorias analisadas que são aquelas que serão analisadas após a aplicação no campo pedagógico e priorizadas na análise dos dados.

Dessa maneira organizamos dois quadros, o primeiro (quadro 31) representa o quadro geral com as categorias de referências presentes nesse trabalho, o segundo (quadro 32) representa as categorias de análises que se referem à página web do museu e também composto pelas categorias de análises que se referem ao Canal do museu no Youtube. Importante destacar que as categorias de referências organizadas no quadro 31 foram retiradas dos princípios e como infere da organização desse trabalho, os princípios são as bases para a modelagem da página web e do canal no youtube, dessa maneira, a análise consiste em perceber como os princípios estão se portando conforme discutidos em seus respectivos campos teóricos dentro das duas plataformas digitais, ou seja, o desempenho da

página web e do canal no youtube serão acompanhados conforme essas categorias de referências com observância aos princípios aceitos nessa pesquisa. Temos ainda no quadro 32 as categorias de análises da página web e do canal do youtube respectivamente, essas categorias são partes dessas duas aplicações e também foram retiradas das soluções das duas plataformas digitais que serão acompanhadas e avaliadas conforme as categorias de referências. Como essas categorias serão analisadas, então enquadram-se como categorias de análise que, conforme as categorias de referências, vão ser avaliadas e gerar melhorias nas soluções a cada ciclo de aplicação.

No quadro 31 apresentamos as categorias de referências, essas categorias representam as bases para a avaliação de ambas aplicações e estão relacionadas com os princípios discutidos no capítulo 3 dessa pesquisa.

Quadro 31 – Categorias de referências		
Categorias	Subcategorias	Descrição
Práxis	Sujeito filósofo de si.	Reconhece a condição de sujeito filósofo de si no momento que os usuários/visitantes utilizarem os espaços do museu digital para produzir sua própria forma de compreender o mundo, sua própria filosofia. Em síntese, para que eles possam expressar sua música, permitindo assim que ele se veja como sujeito ativo dentro do processo histórico-social através do MDPB.
Socioconstrutivismo	Interação/ mediação	Prevê a troca de informações entre os sujeitos através dos canais de trocas de informação, tanto na página web quanto nas “lives” através do canal interativo do youtube. Considera a página web do museu e o Canal do Pagode Baiano como mediadores do aprendizado através do contexto histórico reunidos na página web e o caráter interativo do canal do Youtube.com respectivamente.
	ZD's	Prioriza o conhecimento musical prévio do sujeito em sua manifestação mais autêntica, conhecimento este que está relacionado à seu contexto social, também valoriza aquele conhecimento musical que ele pode aprender mediado através da página web do museu e principalmente através do canal digital do pagode baiano a partir das “lives”, e por fim, proporciona o fazer próprio do educando no momento em que ele se apropria do conhecimento musical mediado pelo museu para a partir daí poder passar adiante o conhecimento.
	Polifonia	Reconhecimento e valorização das diferenças, das trocas de informações diversas, das diversidades de opiniões, dos diferentes posicionamentos e pontos de vista de cada um, bem como o reconhecimento da diversidade de estilos musicais presentes na página web do museu.

	Dialogismo	Respeita as diferentes concepções de mundo, bem como os diversos estilos musicais organizados no contexto histórico valorizando as possíveis manifestações do fazer musical do educando e sua concepção do que é a música brasileira no presente momento e qual relação de ancestralidade ela guarda em relação ao contexto histórico.
Educação	Educação crítica e reflexiva	Propõe o desenvolvimento da reflexão crítica na aprendizagem dos conteúdos histórico-sociais relacionados à ancestralidade inerente à formação da musicalidade brasileira
	Autonomia	Flexibiliza o ato do aprendizado a partir da premissa de que através do museu o educando possa extrair o conhecimento acerca da musicalidade brasileira de forma autônoma, mediada pelo Museu Digital.
Tecnologia	Página Web do Museu Digital	Considera o Museu Digital como um mediador em si, alinhado com os princípios, o museu reúne Interação, ZD's em Vygotski, Polifonia e Dialogismo em Bakhtin, Educação crítica e reflexiva e autonomia em Freire, Fazer musical e Aprendizado musical contextualizado em Gainza e Swanwick, respectivamente.
	Canal do Museu Digital do Pagode, Tv web	Considera o Canal do Museu Digital como uma ferramenta socioconstrutivista capaz de mediar o conhecimento e o aprendizado musical, que nesse caso opera sobretudo na esfera da interação, priorizando o fazer musical e a educação musical contextualizada, pois uma das premissas presentes no canal é a participação do usuário/visitante com suas próprias produções.
Música	Fazer musical, Educação musical contextualizada	Prioriza o fazer musical do usuário/visitante possibilitado através das “lives” em grupo destinadas dentre outras coisas à incentivar a prática do samba e do pagode pelo visitante. Considera a música um elemento chave na estrutura tanto da página web do museu quanto no canal do pagode no youtube. A música é entendida como um elo de ligação entre as duas aplicações e os usuários/visitantes.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), inspirado nos estudos de Reis (2017).

No quadro 32 organizamos as categorias de análises da página web e as categorias de análises do canal do Museu no youtube, essas categorias serão analisadas e estão em conformidade com as categorias de referências, utilizadas para as análises dos dados que veremos em seção específica.

Quadro 32 - Categorias de Análises – Página Web/Canal do museu no youtube		
Categoria	Subcategorias	Descrição
Museu	Início	Botão de direcionamento para a página inicial do Museu Digital, essa opção poderá ser acessada de qualquer ambiente do museu.
	Sobre o museu	Espaço de apresentação do Museu Digital, nesse espaço constará informações sobre o museu, objetivos, o público-alvo, além de informações sobre os parceiros dessa construção.
	Polifonia musical	Espaço que sediará todos os conteúdos do contexto histórico da formação da musicalidade brasileira a partir dos gêneros musicais. Nesse ambiente será reservado um espaço para o usuário/visitante interagir com os organizadores da página web do museu através de chat, com dicas, sugestões de aprimoramentos e discussões sobre as temáticas abordadas na página web do museu.
	Canal do pagode baiano	Espaço reservado dentro da página web para informações preliminares sobre o Canal do Pagode baiano no Youtube.com. Nesse espaço encontra-se o link que direcionará o usuário para o canal.
	Registros	Local onde estão organizados, fotos, rascunhos e registros diversos relacionados à fase colaborativa da pesquisa.
	Playlist	Espaço de download e upload de arquivos musicais em formato mp3. Espaço que permite o compartilhamento de arquivos de música em formato mp3 pelo usuário que

		nessa seção poderá baixar ou ascender o arquivo desejado.
	Contato	Espaço reservado para o usuário/visitante enviar mensagens com críticas e sugestões de aprimoramento do museu.
	Chat Interativo	Botão flutuante disponibilizado em todas as seções do museu, essa opção permite que o usuário/visitante interaja com outros visitantes através da sala de bate-papo.
	Botão de Log In	Opção disponibilizada para que os usuários/participantes se cadastrarem na plataforma do museu digital a partir do fornecimento de alguns dados pessoais solicitados nos campos a serem preenchidos.
Canal do museu (Tv web/youtube)	Início	Botão de direcionamento para a página principal do museu, local onde são apresentadas as atividades realizadas no canal.
	Vídeo	Mostra todos vídeos postados no canal, os usuários/visitantes poderão acessar aos vídeos disponibilizados.
	Playlist	Espaço que Possibilita ao usuário/visitante assistir vídeos postados advindos de outros usuários que foram adicionados no canal do museu digital.
	Canais	Espaço que Apresenta uma lista contendo outros canais que foram adicionados ao canal do museu.
	Discussão	Espaço reservado para o usuário postar comentários e debater sobre assuntos ligados ao canal do museu, nesse espaço há um campo reservado para mensagens. Há ainda a possibilidade de marcar o ícone que indica se o usuário gostou, não gostou ou gostou muito e também a opção de responder ao comentário feito.
	Sobre	Contém informações adicionais que poderão ser inseridas nos campos apropriados.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

A sistematização dos quadros exibidos anteriormente já nos dá uma ideia dos componentes que serão analisados na fase de aplicação pedagógica com o objetivo de avaliar com quais componentes obtivemos uma aproximação com os princípios propostos na página web do museu e no canal no youtube discutidos no capítulo 3. Nas seções seguintes apresentaremos as informações acerca das aplicações pedagógicas, o campo da pesquisa, os grupos, como eles vão interagir nos ambientes das duas aplicações e quais instrumentos de pesquisa escolhemos para a coleta e análise dos dados em campo.

5.3 – ONDE É O CAMPO DE PESQUISA /QUEM SÃO OS SUJEITOS DA PESQUISA

O local de pesquisa é compreendido como os lugares onde os dados serão colhidos para análise e os sujeitos da pesquisa compreende à toda comunidade que acessar os espaços de ambas as aplicações: A página web do Museu, o canal do Youtube (Tv Web) e a Escola Municipal Loteamento Santa Júlia – Lauro de Freitas-Ba. Nesses campos os sujeitos da pesquisa serão os internautas que irão interagir através de ambas as plataformas digitais e os estudantes da escola que irão interagir tanto no ambiente físico que corresponde à sala de aula quanto no ambiente virtual que corresponde aos ambientes da página web e do canal do museu no youtube.

1. Página Web do museu.

Esse local de pesquisa corresponde à página web do museu digital abrigado na internet, construído e publicado a partir da plataforma wix.com através do endereço museudigitaldopago.wixsite.com/meusite. Nesse espaço estão reunidos os conteúdos referentes à construção do contexto. Os sujeitos participantes da página web do museu são os visitantes do site do museu e representam os alunos da escola municipal Santa Júlia e toda comunidade acadêmica que possam se interessar pelo assunto.

a. Instrumentos de pesquisa da página web do museu

Os instrumentos de pesquisa da página web são os campos destinados ao envio de mensagens pelos usuários/visitantes. As mensagens enviadas serão encaminhadas para um aplicativo para celular denominado wix, onde o pesquisador poderá, a partir do aparelho celular, acessar e responder as mensagens no momento em que é registrado o seu recebimento.

No caso específico da página web disponibilizamos em alguns ambientes um formulário onde os usuários/visitantes poderão preencher com nome, e-mail e escrever sua sugestão, opinião e crítica referente à estrutura do ambiente em que está visitando. Além desse formulário também estará disponível o chat interativo da página web que ficará ativo em todos os ambientes visitados a partir de um botão de chat flutuante visível desde a página inicial até a página de contato do usuário.

É a partir dos conteúdos das mensagens postadas pelos usuários que iremos analisar os dados para identificar a ocorrência ou não dos pressupostos das categorias de análise.

2. Canal do Museu no youtube.

O canal do museu é o local onde será disponibilizado os vídeos da programação da Tv web postados na plataforma digital e a audiência do canal representa os sujeitos participantes da pesquisa, ou seja, serão os usuários/visitantes do canal do museu no youtube. Esse grupo é representado por alunos da Escola Municipal Loteamento Santa Júlia - Lauro de Freitas-Ba. A faixa etária desse grupo varia entre 12 e 17 anos de idade, todos moradores da mesma região que corresponde ao entorno do centro de Lauro de Freitas. Desse grupo, aproximadamente 60% dos alunos possuem acesso à internet. Além desse grupo também fazem parte os parceiros do projeto que irão contribuir com depoimentos e informações que alimentarão os comentários no canal.

a. Instrumentos de pesquisa do canal do Youtube

Os instrumentos de pesquisa para esse campo correspondem aos espaços reservados para os comentários postados pelos usuários nos campos destinados ao envio de mensagens. Nesses espaços ficarão registrados todos os comentários postados pelos usuários do canal que poderão ser sugestões de melhorias nos vídeos postados, sugestões de programação, comentários sobre o conteúdo de cada vídeo ou outras demandas relacionadas à organização e estética do canal. Além dos campos destinados aos comentários do canal, o usuário/visitante poderá marcar os vídeos conforme sua satisfação através do botão “Gostei” (Liked) e do botão “Não gostei” (Disliked). É a partir do conteúdo dessas mensagens e do registro de satisfação do usuário/visitante que iremos proceder com a análise dos dados para identificar a efetividade ou não dos pressupostos das categorias de análise.

3. Escola Municipal Loteamento Santa Júlia – Lauro de Freitas-Ba

Esse é o local de atuação profissional do pesquisador, nesse locus físico será possível proceder com atividades práticas em sala de aula com os alunos. Esse campo é muito importante para a pesquisa pois possibilitará a confluência das informações do espaço virtual para o espaço físico, dessa maneira, funcionará como um campo de informações adicionais provenientes dos alunos. Esses alunos são componentes das turmas do 6º ano A, B, C e D, 7º ano A, B, e C do ensino fundamental II anos finais. Nesse campo eles irão colaborar participando das rodas de discussão, respondendo ao questionário e também com conversas informais referentes às duas aplicações que serão anotadas no diário de bordo e analisadas conforme as premissas das categorias de análise.

a. Instrumento de pesquisa da Escola Municipal Loteamento Santa Júlia

Os instrumentos de pesquisa para esse campo serão, além dos campos reservados aos comentários e dos formulários e chat interativo disponibilizados nas duas aplicações (página web, canal no youtube), também um questionário à respeito das duas

aplicações. No questionário serão abordadas questões que se referem aos conteúdos das duas aplicações como forma de verificar a ocorrência das categorias que se alinham com a perspectiva educacional (autonomia e educação crítica e reflexiva) e com a música (fazer musical, educação musical contextualizada), dispostos no quadro 31, quadro das categorias de referências. Além disso, as conversas informais registradas nas rodas de conversas nas salas de aulas, agendamentos e outras anotações importantes serão registradas no diário de bordo do pesquisador.

Assim, definimos o campo de pesquisa e os instrumentos que iremos utilizar para a coleta dos dados a serem analisados, como será a interação dos sujeitos com os instrumentos na prática e sistematizamos no quadro 33 esses elementos para um melhor entendimento.

Quadro 33 – Campo de aplicação /Instrumentos de pesquisa

Campo de aplicação	Instrumentos de pesquisa	Como será a interação
Página Web do museu.	1 - Formulário de envio de mensagens 2 - Aplicativo Wix 3 - Chat interativo.	1 - Os usuários/visitantes poderão preencher com nome, e-mail e escrever suas sugestões, opiniões e críticas. 2 – As mensagens enviadas através dos formulários serão recebidas e respondidas através do aplicativo para celular wix. 3 - O chat interativo da página web que ficará ativo, disponível em todos os ambientes visitados a partir de um botão de chat flutuante permite a interação entre os usuários através da sala de bate-papo online.
Canal do museu no Youtube	1 - Comentários dos usuários. 2 – Botão gostei (liked) / Não gostei (disliked).	1 - Os usuários/visitantes do canal poderão postar comentários, sobre o conteúdo de cada vídeo, sugestões de melhorias nos vídeos postados, sugestões de programação, comentários sobre o conteúdo de cada vídeo, outras demandas relacionadas à organização e estética do canal. 2 – Os usuários/visitantes poderão marcar os vídeos de acordo com sua satisfação através dos botões Gostei (liked) e do botão Não gostei (disliked).
Sala de aula	1 – Comentários das duas aplicações 2 – Questionário 3 – Rodas de conversas 4 - Diário de bordo do pesquisador	1.a – Os alunos postarão comentários no canal contendo críticas, sugestões de programação, sugestões de melhorias nos vídeos postados, sugestões de programação, comentários sobre o conteúdo de cada vídeo ou outras demandas relacionadas à organização e estética do canal. 1.b - Assim também acontecerá na página web do museu. Os alunos postarão seus comentários, críticas, sugestões de melhorias da página web e apresentarão um depoimento sobre o seu entendimento acerca dos conteúdos abrigados na aplicação. As mensagens serão acessadas e respondidas a partir do aplicativo para celular wix. 2 - Aplicaremos um questionário contendo 10 questões, sendo 8 questões de assinalar e 2 questões de cunho conceitual de livre resposta dos alunos. 3 – Serão formadas rodas de conversas em sala de aula que terão como assunto os elementos presentes nas duas aplicações e avaliações quanto à infraestrutura digital de ambas as aplicações.

		4 – Serão anotados no diário de bordo do pesquisador, as conversas informais, opiniões dos alunos em relação às atividades, agendamentos das atividades em sala de aula e outras anotações importantes para a pesquisa e que possam servir de elementos para análise dos dados.
--	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

5.4 - Critérios de análise

Os critérios de análises definidos aqui nesse trabalho representam uma parte importante nessa fase do projeto pois a partir dos instrumentos de pesquisa faremos o acompanhamento de como os usuários/visitantes se comportarão perante o uso das duas aplicações.

O objetivo de se estabelecer critérios de análises é fazer o registro ou não da ocorrência ou efetividade das categorias de análises sistematizadas de acordo com o quadro 30. Para efeito dessa pesquisa, iremos definir os resultados denominando da seguinte forma: Caso seja constatado a ocorrência de uma determinada categoria de análise, consideraremos a categoria como “Efetivada”, caso não seja registrado a ocorrência da categoria de análise em questão, consideraremos como “Não efetivada”.

Para isso utilizaremos como base o quadro 30, quadro das categorias de análise em conformidade com o quadro 33, quadro que se refere ao Campo de aplicação e aos Instrumentos de pesquisa. Dessa maneira, teremos como parâmetros as partes da página web do museu e do canal do museu no Youtube das quais faremos o acompanhamento das atividades virtuais dos usuários/visitantes em ambas plataformas digitais, especificamente nos formulários e no canal de chat interativo disponibilizado na página web e nos espaços para comentários no canal do museu no youtube.

Assim como critério de análise consideraremos como efetivada a categoria analisada que obtiver 51% em cada critério baseado na categoria em questão e consideraremos como não efetivada a categoria analisada que obtiver menos de 50% em cada critério baseado na categoria em questão.

No quadro 34 sistematizamos as categorias de análises com o objetivo de demonstrar como será norteadas a análise dos dados em direção aos resultados da pesquisa.

Quadro 34 - Critérios de análises

Categorias	Subcategorias	Objetivos	Como o critério será utilizado
Museu	Início	-----	Subcategoria não apresenta elementos para análise.
	Sobre o museu	-----	Subcategoria não apresenta elementos para análise.
	Polifonia musical	1 - Observar o grau de satisfação dos usuários em relação à seção, seus submeus e à infraestrutura geral. 2 – Avaliar o entendimento do usuário em relação ao aprendizado dos conteúdos expostos nessa seção.	1 - Se registrado sugestões de melhorias ou qualquer queixa referente a infraestrutura da seção, as sugestões e críticas serão acolhidas e corrigidas. 2 – Observado o entendimento do usuário em relação à formação da cultura brasileira a partir da música por até metade dos usuários/visitantes, consideraremos como efetivada a categoria de análise.
	Canal do pagode baiano	1 – Avaliar a possibilidade de acesso dos usuários ao canal do museu no youtube através do link disponibilizado nessa seção.	1 - Se registrado pelo menos 10% do acesso pelos usuários/visitantes através desse recurso, consideraremos como efetivada nessa categoria de análise.
	Registros	1 – Avaliar através do programa wix a quantidade de acesso pelos usuários/visitantes aos documentos registrados nessa seção.	1 – Será considerada como efetivada caso a seção seja acessada por pelo menos 10% dos usuários.
	Playlist	1 – Observar o princípio da interação entre os usuários através da troca de músicas a partir da função download e upload, disponível nessa seção. 2 – Avaliar se houve a ascensão de músicas inéditas gravadas pelos próprios usuários/visitantes.	1 – Se pelo menos 5% dos usuários visitantes dessa seção promover a troca de arquivos através da solicitação de outros usuários então consideraremos como efetivada a categoria de análise. 2 – Se pelo menos 5% dos usuários dessa seção fizer upload de canções autorais, consideraremos como efetivada a categoria de análise.
	Contato	1 - Identificar o princípio da interação possibilitada através da ferramenta de contato, que estabelece uma ligação entre os usuários e os mantenedores da página web.	1 – Se detectada 51% de de registros dos usuários/visitantes na página web, então consideraremos como efetivada a categoria. Se registrado queixas sobre alguma dificuldade por parte dos usuários/participantes ou mal funcionamento, acataremos e corrigiremos.
	Chat interativo	1 – Identificar a interação entre os usuários/visitantes através dessa ferramenta. 2 – Se houver, analisar o teor da discussão.	1 – Se for registrado a interação entre pelo menos 51% dos usuários/visitantes, consideraremos como efetivada a categoria de análise.

			2 – Consideraremos efetivada a categoria de análise dessa ação caso 10% dos usuários tenham discutido assuntos referentes aos conteúdos histórico-sociais abrigados na página web do museu.
	Botão de Log In	1 - Identificar o número de usuários cadastrados na plataforma da página web.	Se verificado o cadastro de 10% de usuários/visitantes na plataforma da página web, consideraremos como efetivada a categoria de análise e, como não efetivada caso não haja nenhum usuário/visitante cadastrado na plataforma da página web.
Canal do museu	Início	-----	Subcategoria não apresenta elementos de análise
	Vídeo	1 - Identificar o número de acesso de cada video postado.	Se detectado número de acesso superior a 51% dos usuários inscritos no canal, consideraremos como efetivada a categoria de análise. Se identificado que pelo menos de 51% dos usuários inscritos não acessaram os vídeos consideraremos como não efetivada a categoria de análise.
	Comentários	1 Identificar nos comentários sugestões de melhorias e outras demandas relacionadas à organização e estética do canal. 2 – identificar nos comentários sugestões de programação, 3 – Identificar comentários sobre o conteúdo de cada video.	1 – Se identificado comentários referentes à melhoria de algum aspecto do canal por 50% dos usuários/visitantes, acataremos as reivindicações e corrigiremos. Se identificado menos de 50% de comentários referentes às melhorias no canal, consideraremos como bom funcionamento e classificaremos como efetivada a categoria de análise. 2 – Se detectada sugestões de programação por 10% de usuários/visitantes quanto à programação, acataremos e corrigiremos a programação. Se detectada menos de 10% de sugestões de programação, então consideraremos como satisfatória a programação e consideraremos como efetivada a categoria de análise. 3 – Sendo detectado nos comentários discussões acerca dos conteúdos dos vídeos postados por pelo menos 10% dos usuários/visitantes, consideraremos como efetivada a categoria de análise. Se detectado percentual menor que 10% consideraremos como não efetivada a categoria de análise.
	Gostei(liked)/Não gostei(disliked)	1 – Identificar a avaliação do usuário/visitante em relação aos videos postados.	1 – Se identificado que mais de 50% dos usuários/visitantes marcaram como “gostei” pelo menos 50% por cento dos vídeos assistidos, então consideraremos efetivada a categoria de análise. Se identificado que menos de 50% marcaram como não gostei e explicar nos comentários

			o motivo de não ter gostado então consideraremos a reivindicação e acolheremos a demanda afim de corrigi-la.
	Playlist	1 – Identificar a interação entre outros usuários através da inclusão de seus vídeos na playlist do canal.	1 – Se adicionados pelo menos 5% dos vídeos advindos de usuários de outros canais então consideraremos como efetivada a categoria de análise. Se não houver adições de quaisquer vídeos então consideraremos como não efetivada a categoria de análise.
	Canais	1 – Detectar o número de canais adicionados ao canal do museu digital e o número de adições do canal do museu por outro canais do youtube.	1 – Se detectado pelo menos o número de canais adicionados pelo canal do museu igual a 10, então consideraremos como efetivada a categoria de análise. Se detectado que nenhum canal foi adicionado pelo museu ou nenhum canal adicionou o museu, então consideraremos como não efetivada a categoria de análise.
	Discussão	1 – Identificar se houve discussão dos usuários/visitantes nessa seção. 2 – Identificar se as discussões estão relacionadas aos conteúdos dos vídeos.	1 – Se identificado que pelo menos 10% dos usuários utilizaram o espaço para interagir, então consideraremos efetivada a categoria de análise relacionada com a polifonia e o dialogismo. 2 – Se houver discussão e esta estiver relacionada aos conteúdos dos vídeos consideraremos como efetivada a categoria de análise que se relaciona com a autonomia, educação crítica e reflexiva, fazer musical e aprendizado musical contextualizado.
	Sobre	-----	Subcategoria não apresenta elementos de análise

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

O quadro com os critérios que serão utilizados para a análise dos dados servirão de eixo norteador para determinar os resultados alcançados nessa pesquisa, mas temos a consciência de que qualquer que seja o resultado não representará o fechamento e conclusão dos trabalhos, pois como infere da perspectiva da DBR, os resultados são frutos de processos, ciclos que serão aplicados constantemente, dessa forma os resultados irão oscilar em conformidade com o contexto ao qual estará sendo objeto de experiência. Assim, a partir do acompanhamento dos ciclos de aplicação procederemos no próximo item com os resultados da análise.

6 – ANÁLISE DOS CICLOS DE APLICAÇÃO

A partir desse tópico iremos analisar os resultados dos dados encontrados a partir dos instrumentos de pesquisa utilizando os critérios de análise dispostos no quadro 31, verificando a ocorrência dos pressupostos das categorias de análises. Assim reunimos inicialmente informações da página web do museu e suas respectivas subcategorias, em seguida reunimos as informações referentes ao canal do museu digital no youtube e suas respectivas categorias.

Importante destacar que sinalizaremos a partir desse tópico também as subcategorias que não foram passíveis de análises, assim como justificaremos porque que elas não foram analisadas.

6.1 - Análise do 1º ciclo – descrição geral

O primeiro ciclo de aplicação se deu, na nossa avaliação, a partir do canal do museu digital no youtube, pelo fato dessa ferramenta ter sido publicada primeiro do que a página web do museu que dependia da aquisição de pacote de serviços ou mais conhecido como domínio através do site wix.com. Dessa forma, trataremos primeiro do canal do museu no youtube para depois tratar da página web do museu. Assim analisaremos esse primeiro ciclo conforme estabelecemos no quadro 31, quadro dos critérios, objetivando chegar aos resultados pretendidos se assim a análise revelar.

Essa fase inicial da aplicação aconteceu com a gravação do vídeo de apresentação do canal, com o anúncio pelo pesquisador do lançamento do canal, após uma semana ocorre a gravação do primeiro programa com os parceiros do projeto, Edybinho, Jorge Bafafé e Mário Bafafé e com a convidada do primeiro programa a cantora e pesquisadora Rose Belo, indo ao ar uma semana após a gravação depois de editado.

Inicialmente não tínhamos um lugar específico para a gravação dos vídeos, dessa maneira, a gravação do primeiro programa se deu em uma sala do prédio do programa

de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia.

O início das gravações dos vídeos do primeiro ciclo nos trouxe estranhamentos devido ao fato de nunca ter administrado um canal no youtube muito menos exercer a função de *youtuber*, umas das profissões mais promissoras quando se trata de administrar um canal no youtube. Dessa maneira, mesmo identificando algumas questões que para tal atividade representa um obstáculo significativo como ter desenvoltura, habilidade para divulgar e adquirir novos membros inscritos no canal e um tempo mínimo de dedicação para a organização e divulgação do canal os trabalhos foram iniciados. Ainda assim, incentivado pelo professor Dr. Alfredo Eurico Matta, orientador do pesquisador, iniciamos esse desafio que com o tempo foi se delineando conforme as atividades no canal eram postas em prática.

6.2 – Acompanhamento do 1º ciclo de aplicação

A primeira publicação no canal foi um vídeo de apresentação do canal pelo pesquisador, a primeira versão do vídeo não ficou satisfatória, dessa maneira o professor Alfredo Matta em intervenções pontuais, analisou a qualidade do vídeo, posição da câmera, luminosidade do local de gravação que nesse caso foi a sala da residência do pesquisador, o texto mencionado e até mesmo a empolgação, a música e o tempo de duração do vídeo. Reconhecendo a necessidade real de mudanças nesses aspectos, assim procedemos com a gravação de um novo vídeo de apresentação.

Enfrentamos uma dificuldade inicial que tínhamos que sanar o quanto antes que foi a necessidade de se ter uma ferramenta de edição de vídeo com recursos que permitissem uma edição de qualidade. A resolução desse problema demorou pelo menos duas semanas, mas ainda assim gravamos, além do vídeo de abertura com o pesquisador, o vídeo com os convidados.

Para esse primeiro programa da Tv web tivemos que gravar o programa em vez de fazer uma *“live”*, o motivo é que o youtube tem constantemente mudado sua política

em relação à utilização de sua plataforma, dessa maneira descobrimos que a plataforma só permite a utilização da tecnologia “*livestream*” caso o canal tenha pelo menos 1000 (mil) inscritos, o que para nosso trabalho era praticamente impossível, visto que essa meta em se tratando de canais no youtube, só é alcançada com um prazo de divulgação maior do que o que dispúnhamos para esse estudo.

Dessa maneira, gravamos o programa mesmo sem ter sanado essas dificuldades e assim fizemos uso da possibilidade permitida pelo youtube que era gravar previamente os vídeos para depois editá-los. Para isso utilizamos o que tínhamos em mãos no momento, um celular *smartphone*.

A gravação aconteceu já no anoitecer o que para nós representou um problema do ponto de vista da luminosidade. Com as imagens do programa gravadas, fizemos a edição ainda através do celular *smartphone* a partir de um aplicativo chamado *iMovie*, o aplicativo não dispõe de muitos recursos, mas foi suficiente para selecionar as imagens que precisávamos para colocar os vídeos no ar.

O primeiro vídeo a ir ao ar foi o vídeo de apresentação do canal com a chamada para a sua inauguração que se deu no início do mês de junho de 2019 e conta atualmente com 607 visualizações e 46 comentários. Desses comentários pelo menos três já sinalizavam a iluminação como um problema a ser resolvido. Nas figura 13 e 14, temos as mensagens dos usuários fazendo observações quanto a iluminação do vídeo e a resposta do pesquisador em relação à observação (1 e 2).

Figura 13 – Mensagens dos usuários no canal do youtube

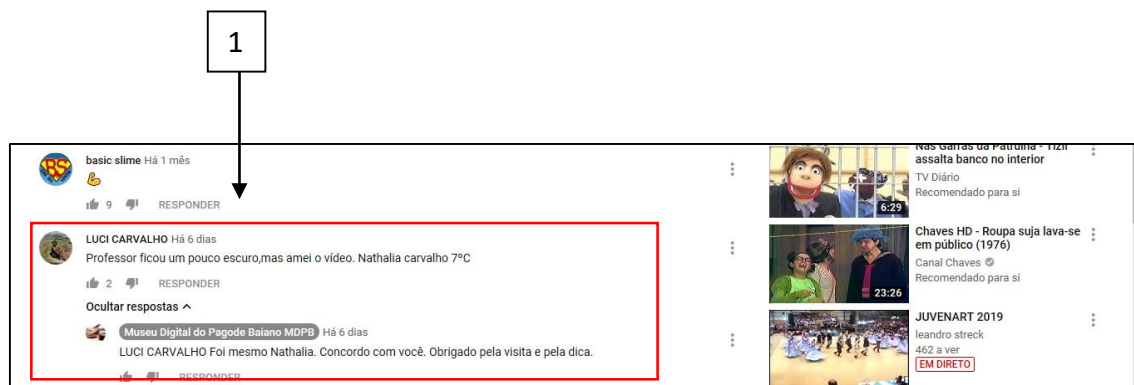


Figura 13 - mensagem do usuário/visitante fazendo observações quanto à iluminação do vídeo

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 14 – Resposta do pesquisador ao usuário



Figura 14 - Resposta do pesquisador à mensagem enviada com demanda de usuário sobre a iluminação.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Nesses primeiros registros estudamos de que forma poderíamos corrigir esse problema da iluminação, mesmo assim prosseguimos com a gravação do primeiro programa da Tv web pois não havia muito tempo para gravar, editar e colocar os conteúdos no ar a tempo para prosseguir com o andamento do 1º ciclo.

A gravação dos vídeos do primeiro programa teve duração de 01:27 minutos, após as edições resolvemos dividir o resultado pós-edição em três partes, a primeira parte com 21:50 e a segunda parte com 17:26 e a terceira parte com 22:19.

Na primeira parte registramos 221 visualizações (1), 338 inscritos (2), 43 usuários marcaram a opção “Gostei”, 2 usuários marcaram a opção “Não gostei” (3), 35 comentários (4), desse comentários 8 se referiam ao conteúdo dos vídeos, 9 se referiam à sugestões de melhorias, nenhum usuário sugeriu mudanças na programação. Não houve ocorrência de vídeos postados na lista de reprodução (*playlist*) do canal (5). Não foi registrada ocorrência de discussão no ambiente “Discussão” do canal (6). No menu denominado “Sobre” não há elementos significativos para análise (7).

Na segunda parte registramos 116 visualizações (1), 17 comentários (2), desses comentários 4 estavam relacionados com os conteúdos do vídeo em questão, 28 usuários marcaram a opção “Gostei”, nenhum usuário marcou a opção “Não gostei” (3).

Na terceira parte fizemos o registro de 119 visualizações (1), 7 comentários (2), desses comentários 4 tinham relações com o conteúdo do vídeo em questão e 1 era uma crítica ao áudio, 32 usuários/visitantes marcaram a opção “Gostei”, nenhum usuário marcou a opção “Não gostei” (3) e tivemos 35 comentários no total (4).

Figura 15 – Informações referentes à interação dos usuários na primeira parte do primeiro programa da Tv Web.

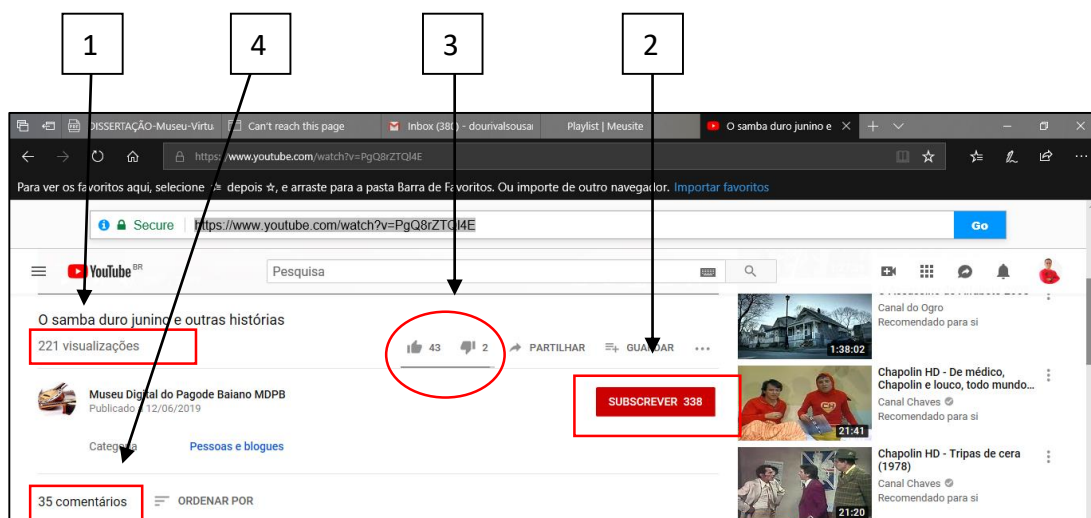


Figura 15 - Informações referentes à primeira parte do programa exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 16 – Informações referentes à interação dos usuários na segunda parte do programa da Tv Web.

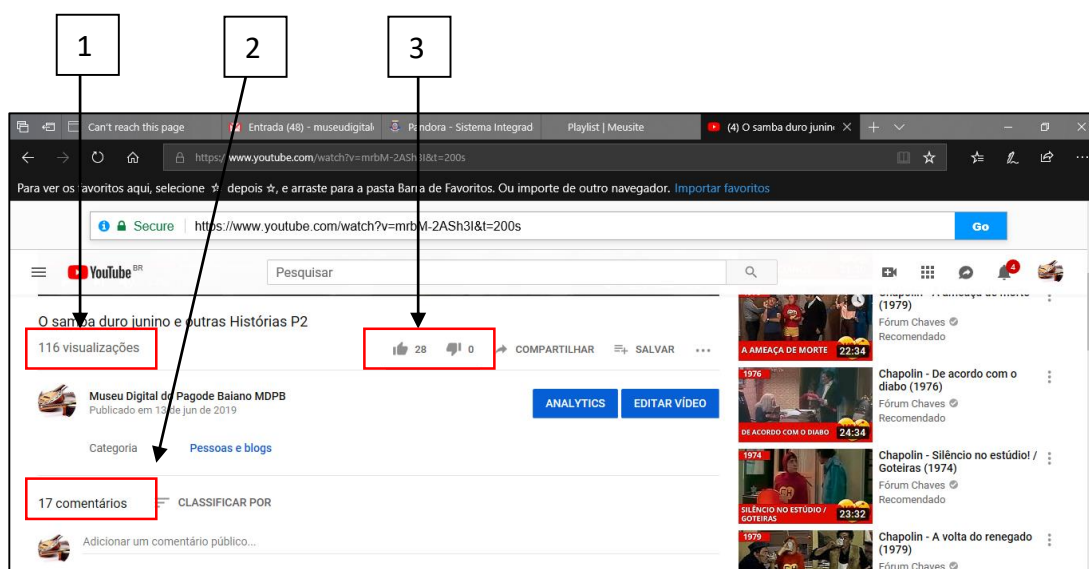


Figura 16 - Informações referentes à segunda parte do programa exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 17 – Informações referentes à interação dos usuários na terceira parte do programa da Tv Web.

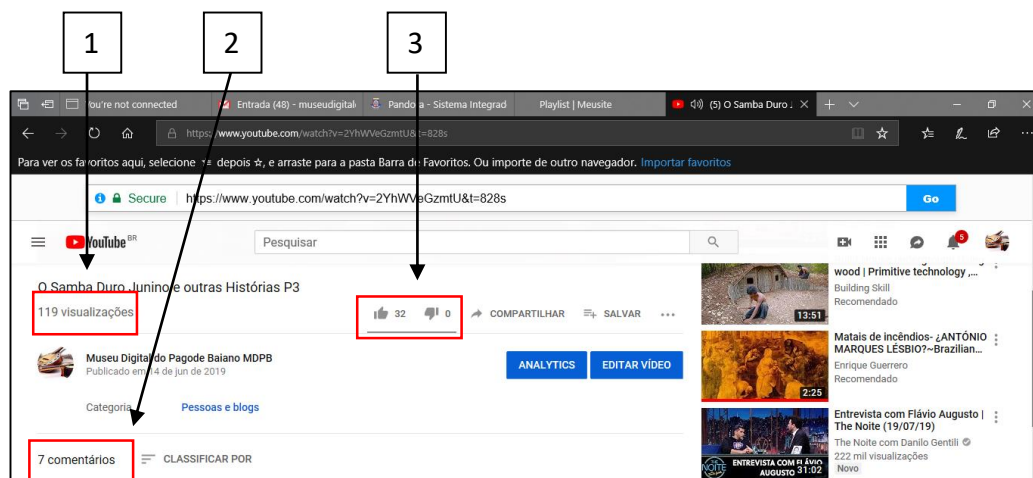


Figura 17 - Informações referentes à terceira parte do programa exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 18 – Botão de acesso ao ambiente da “Playlist” do canal do museu.

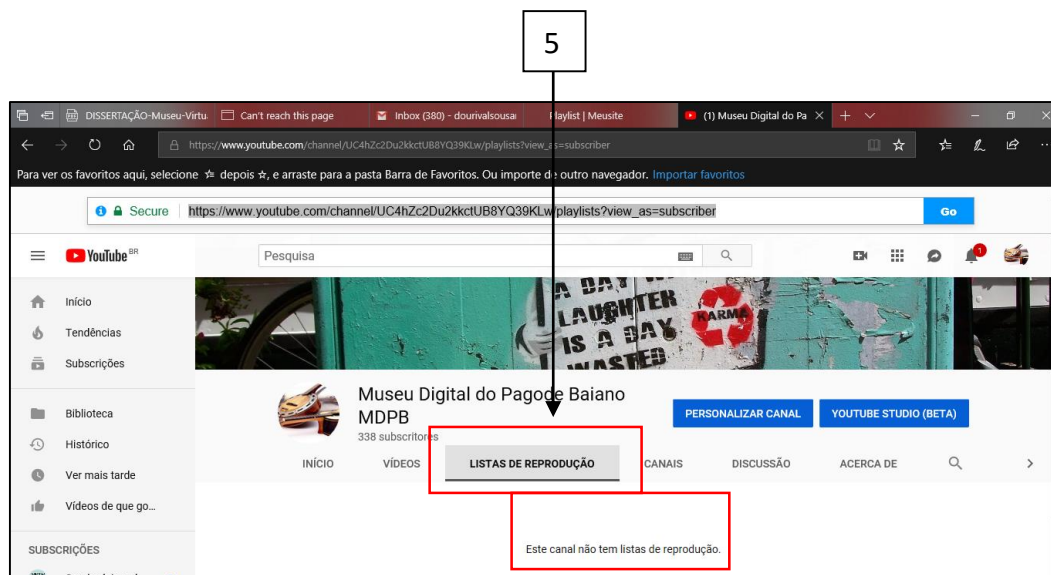


Figura 18 - Botão de acesso ao ambiente Lista de reprodução (*Playlist*) no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 19 – Botão que dá acesso ao ambiente que registra os canais inscritos no Museu Digital do Pagode.

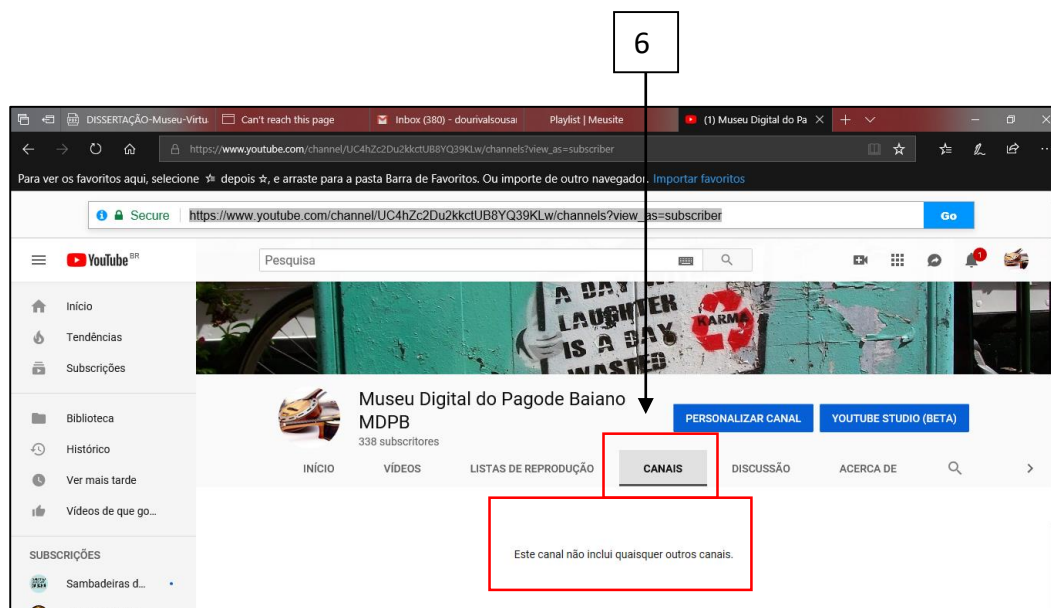


Figura 19 - Botão do ambiente canais no youtube.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 20 – Botão que dá acesso ao canal de discussão do canal do museu.

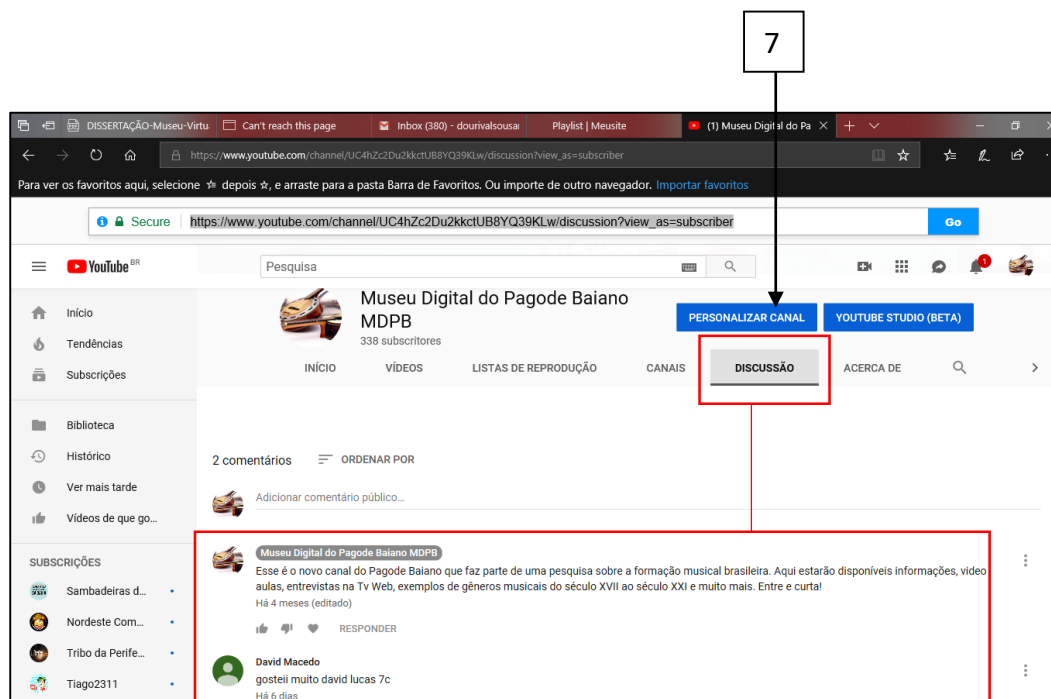


Figura 20 - Botão de acesso ao ambiente discussão no canal.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

No quadro 35 sistematizamos os resultados do primeiro ciclo de aplicação para posterior análise.

Quadro 35 – Resultados da análise – Ciclo 1					
Subcategorias	Dados analisados	Registros	Categorias de referência	Critério Utilizado	Resultados
Videos	Visualizações (partes 1,2 e 3)	P1 - 221 P2 – 116 P3 - 119	Práxis Mediação Interação Educação Tecnologia Música	1 - Número de acessos dos usuários inscritos no canal ao vídeo superior a 51%. Percentual inferior a 10%, não registrado.	1 - Categoria Efetivada
Comentários	Inscritos Comentados (Partes 1, 2 e 3)	338 P1 - 35 P2 – 17 P3 - 7	Interação Mediação Polifonia Dialogismo	1 – Mais de 10% dos visitantes do video fizeram comentários referentes à melhoria de algum aspecto do canal. 2 – Nenhum visitante do video sugeriu mudanças na programação. 3 – Pelo menos 10% dos comentários foram discussões acerca dos conteúdos do video.	1 – Categoria Efetivada. 2 – Categoria Efetivada. 3 – Categoria Efetivada
Gostei(liked)/Não gostei(disliked)	Marcaram “Gostei” Marcaram “Não gostei” (Partes 1, 2 e 3)	P1(G)* - 43 P1(Ng)* - 2 P2 (G)* - 28 P2 (Ng)* – 0 P3 (G)* – 32 P3 (Ng)* - 0	Polifonia Dialogismo	1 - Mais de 10% dos visitantes do video marcaram “Gostei”. Menos de 10% dos visitantes do video marcaram “Não gostei”.	1 - Categoria Efetivada

Playlist	Interação entre outros usuários através da inclusão de seus vídeos na playlist do canal e vice-versa.	0	-----	1 – Nenhum vídeo foi adicionado ao canal, nem foi registrado a adição de vídeos do museu por outro canais.	1 – Categoria Não Efetivada.
Canais	Observar o número de canais adicionados ao canal do museu digital e o número de adições do canal do museu por outro canais do youtube.	0	-----	1 – Número de canais adicionado pelo canal do museu inferior a 10. Nenhum canal adicionou o Museu digital.	1 – Categoria Não Efetivada.
Discussão	1 - Ocorrência de discussão dos usuários/visitantes nessa seção específica. 2 – Havendo, acompanhar se as discussões estão relacionadas aos conteúdos dos vídeos.	0	-----	1 – Não houve ocorrência de discussão nessa seção específica. 2 – Não houve discussão nessa seção específica, portanto não houve relação com qualquer conteúdo do vídeo.	1 – Categoria Não Efetivada 2 – Categoria Não Efetivada.
Sobre	-----	-----	-----	Categoria não priorizada na análise	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

* P = Parte

* (G) = Gostei

* (Ng) = Não Gostei

6.3 – Avaliação e mudanças – Ciclo 1

Com base nos resultados obtidos, coube-nos analisar os pontos em que se mostraram necessários implementar as mudanças sugeridas pelos usuários/visitantes do canal, para isso começamos pela escolha do ambiente do próximo programa a ser gravado.

Decidimos que para corrigir a deficiência da iluminação teríamos que gravar os vídeos em um ambiente aberto e sob a luz do dia, pois verificamos que a aquisição de luminária especial para gravação de vídeo era muito dispendiosa para o momento, ficando a ideia ativa para futuros programas.

Quanto ao áudio, tentamos gravar utilizando os mesmos instrumentos com a ideia de melhorar o áudio nas edições futuras, para isso era necessário encontrar um programa com recursos suficientes para que pudéssemos melhorar o vídeo de forma satisfatória. Dessa maneira, o vídeo gravado no primeiro ciclo de aplicação permaneceu com esse item ainda precisando de melhorias.

Notamos que houve nesse primeiro momento, a troca de informações e o respeito à diversidade de opiniões entre os usuários/visitantes e o canal do museu em referência ao conteúdo do vídeo, dessa forma entendemos que alcançamos o objetivo de garantir a interação, o caráter polifônico e dialógico do canal do museu digital.

Em relação ao caráter socioconstrutivista do canal, entendemos que este princípio se mostrou presente através do acolhimento e implementação das melhorias sugeridas pelos usuários/visitantes dentro de nossas possibilidades, ainda que tenhamos a consciência de que nos próximos ciclos precisaremos melhorar mais nesses e em outros aspectos que se mostrarem necessários no decorrer dos ciclos seguintes.

6.4 - Acompanhamento do 2º ciclo de aplicação

O segundo ciclo de aplicação teve como tema do programa da Tv web O samba de Roda do Recôncavo com a cantora e pesquisadora Clécia Queiroz. Nessa fase de aplicação buscamos gravar o programa para Tv web já implementando algumas mudanças propostas pelos usuários/visitantes no primeiro ciclo de aplicação. Assim, começamos mudando o ambiente de gravação do programa, escolhendo um local que tivesse alguma relação com o samba e o pagode, acatando uma sugestão de um dos usuários. Além disso, optamos por gravar o programa de dia, com o objetivo de corrigir as demandas sugeridas pelos usuários em relação à iluminação, pois como dissemos anteriormente, para sanar tais problemas era preciso adquirir um sistema de iluminação apropriada para gravação de vídeo conhecido como *soft box*, mas avaliamos que é um investimento alto para o momento, assim decidimos utilizar esse recurso em programas futuros.

A escolha do local para a filmagem do programa foi uma sugestão discutida entre Clécia Queiroz, o professor Alfredo Matta e o pesquisador. A primeira proposta de local foi um hotel localizado no Santo Antônio Além do Carmo, o local tem uma tradição de sediar shows de samba, mas não foi possível fazer a filmagem pois o lugar estava temporariamente indisponível, dessa forma fomos a outro local no mesmo bairro onde tem um espaço que nos serviria para fazer a gravação. Inicialmente enfrentamos a resistência do proprietário do bar pois ele imaginou que iríamos instalar vários equipamentos e que iríamos demorar muito no ambiente atrapalhando assim o seu negócio. Convencido por fim que seria algo que não ocuparia tanto espaço e nem tanto tempo, fomos autorizados a utilizar o espaço do bar para fazer a gravação do programa. Buscamos um local adequado para iniciar a filmagem que gerou um material de 40 minutos.

Dessa vez, de posse de uma ferramenta de edição de vídeo com recursos suficientes para a gravação, fizemos a edição utilizando um programa profissional de edição de vídeo chamado Adobe Premier CC, onde foi possível fazer desde os cortes necessários

nas imagens até alterar a qualidade do vídeo, deixando um pouco mais audível do que os vídeos do primeiro ciclo de aplicação. Assim conseguimos extrair uma edição final com duração de 27:06 segundos.

Nessa fase, registramos 287 visualizações (1), 88 comentários, todos os comentários se referiam à melhorias no áudio, na imagem ou em algum aspecto relacionado ao espaço físico (2), apenas 1 comentário fez referências ao conteúdo do vídeo. 76 usuários marcaram a opção “gostei” e apenas 1 usuário/visitante marcou a opção “Não gostei” (3).

Figura 21 – Informações referentes ao acesso dos usuários e outros detalhes do programa da Tv web.

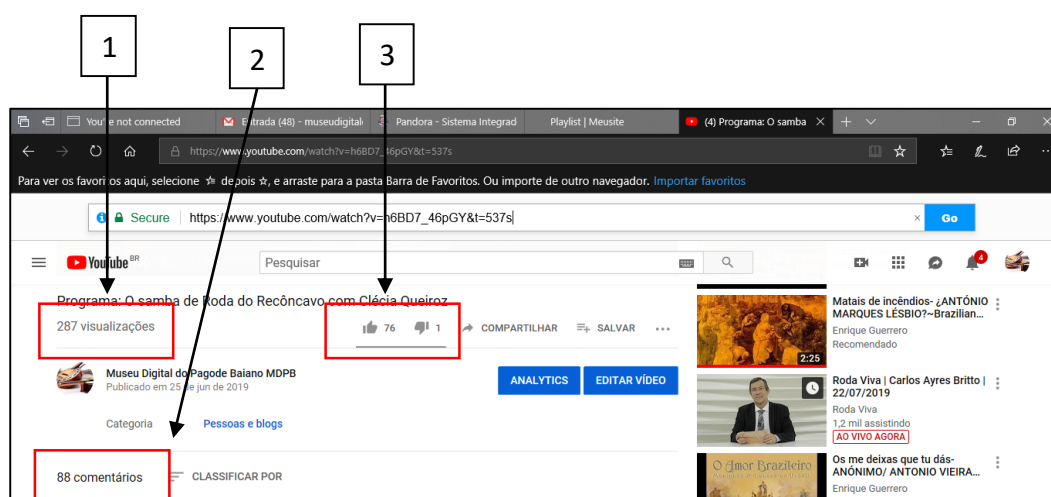


Figura 21 - Informações referentes á detalhes do segundo programa da Tv web exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 22 – Informações referentes aos comentários dos usuários no Museu Digital do Pagode.

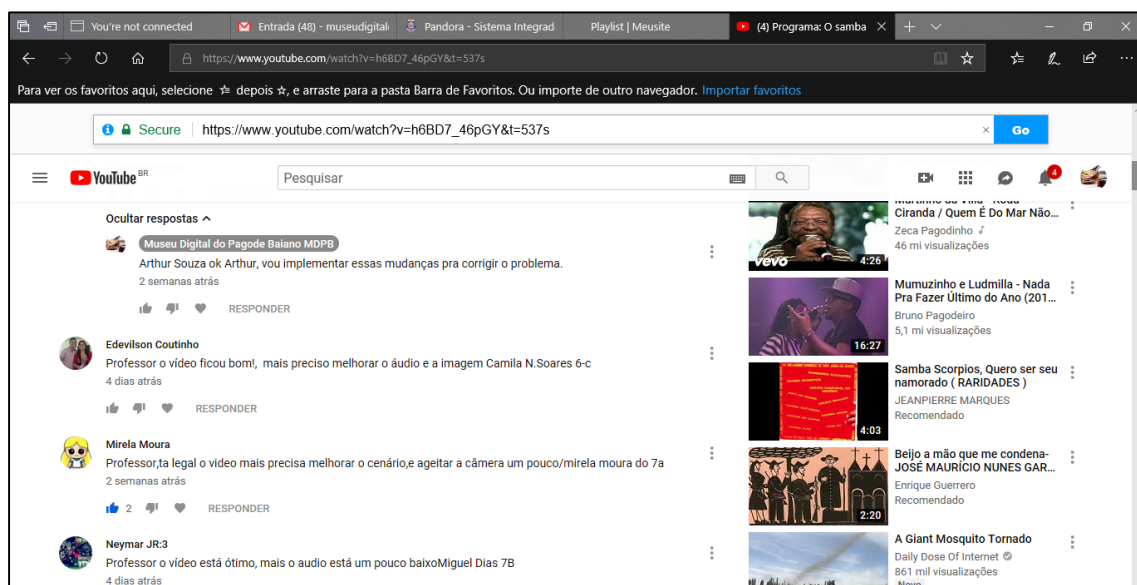


Figura 22 - Informações referentes aos comentários do programa exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 23 - Informações referentes aos comentários dos usuários no Museu Digital do Pagode.

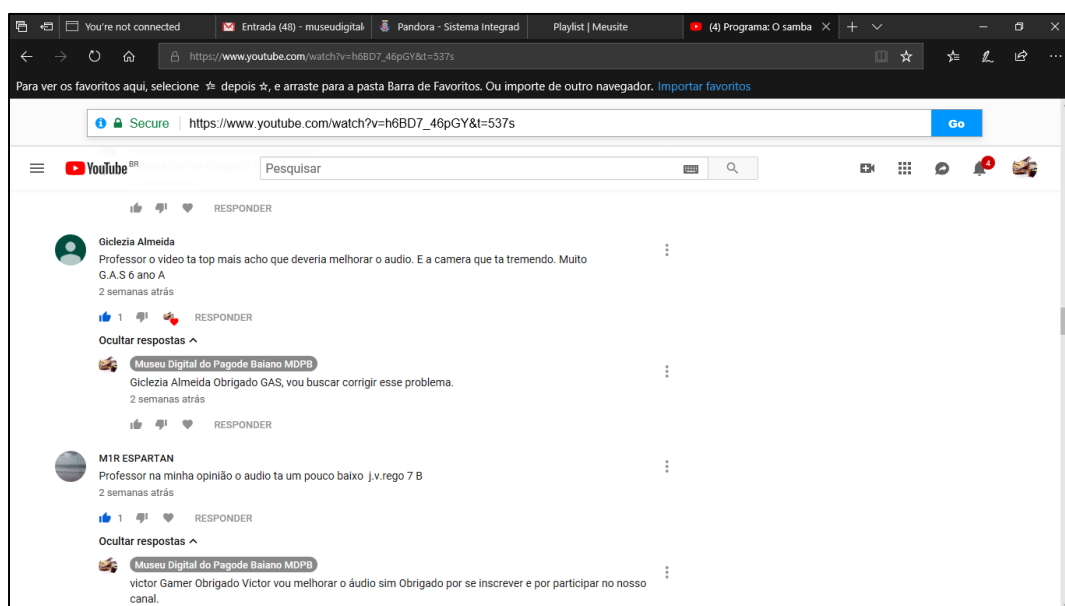


Figura 23 - Informações referentes aos comentários do programa exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

No quadro 36 organizamos o acompanhamento do 2º ciclo de aplicação para extrair os resultados, buscando interligar aspectos do 1º ciclo de aplicação e verificar onde registramos a ocorrência das categorias de análise para esse ciclo.

Quadro 36 – Resultados da análise – Ciclo 2					
Subcategorias	Dados analisados	Registros	Categorias de referências	Critério Utilizado	Resultados
Videos	Visualizações	287	Práxis Mediação Interação Educação Tecnologia Música	1 - Número de acessos ao vídeo superior a 51% dos usuários inscritos no canal. Percentual inferior a 10%.	1 - Categoria Efetivada
Comentários	Inscritos Comentados	339 88	Interação Mediação Polifonia Dialogismo	1 – Mais de 10% dos visitantes do video fizeram comentários referentes à melhoria de algum aspecto do canal. 2 – Nenhum visitante do video sugeriu mudanças na programação. 3 – Pelo menos 10% dos comentários foram discussões acerca dos conteúdos do video.	1 – Categoria Efetivada. 2 – Categoria Não Efetivada. 3 – Categoria Não Efetivada
Gostei(liked)/Não gostei(disliked)	Marcaram “Gostei” Marcaram “Não gostei”	76 1	Polifonia Dialogismo	1 Mais de 10% dos visitantes do video marcaram “Gostei”. Menos de 10% dos visitantes do video marcaram “Não gostei”.	1 - Categoria Efetivada
Playlist	Interação entre outros usuários através da inclusão de seus vídeos na playlist do canal e vice-versa.	0	-----	1 – Nenhum vídeo foi adicionado ao canal, nem foi registrado a adição de vídeos do museu por outro canais.	1 – Categoria Não Efetivada.

Canais	Observar o número de canais adicionados ao canal do museu digital e o número de adições do canal do museu por outro canais do youtube.	0	-----	1 – Número de canais adicionado pelo canal do museu inferior a 10. Nenhum canal adicionou o Museu digital.	1 – Categoria Não Efetivada.
Discussão	1 - Ocorrência de discussão dos usuários/visitantes nessa seção específica. 2 – Havendo, acompanhar se as discussões estão relacionadas aos conteúdos dos vídeos.	0	-----	1 – Não houve ocorrência de discussão nessa seção específica. 2 – Não houve discussão nessa seção específica, portanto não houve relação com qualquer conteúdo do vídeo.	1 – Categoria Não Efetivada 2 – Categoria Não Efetivada.
Sobre	-----	-----	-----	Categoria não priorizada na análise	-----

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

Com os dados do 2º ciclo analisados e definidos os resultados, analisaremos a seguir a ocorrência da efetividade das categorias de análise que se referem ao 2º ciclo de aplicação em direção às correções sugeridas no 1º ciclo de aplicação em observância às categorias de referências propostas no quadro 29. Assim, no próximo tópico iremos proceder com as avaliações e mudanças implementadas no segundo programa da Tv web.

6.5 – Avaliação e mudanças – Ciclo 2

Conforme os resultados obtidos, consideramos que a plataforma ainda carece de ajustes sobretudo na qualidade dos vídeos no que se refere ao caráter técnico das gravações como também no caráter da condução dos debates acerca dos conteúdos dos vídeos, dessa maneira, o pesquisador entende que após analisados os comentários, concluiu que faltou condução no direcionamento das perguntas-conceito. A condução qualificada dos debates nas discussões permite que seja viabilizada a análise qualitativa dos princípios que norteiam os pressupostos educacionais. Dessa maneira avaliamos que esse tópico merece atenção especial para o próximo ciclo de aplicação.

Avaliamos que embora algumas categorias de análise tenham alcançado sua efetividade elas ainda são passíveis de melhorias.

Do ponto de vista das especificações técnicas demandadas pelos usuários/visitantes, temos a compreensão de que elas serão sanadas a cada ciclo de aplicação que como infere da *DBR*, não são estanques, podem ultrapassar o tempo regulamentar que dispomos para apresentação dessa pesquisa, podendo se estender a pesquisas futuras.

Assim, seguiremos em direção à análise dos resultados do 3º ciclo de aplicação no próximo tópico, com o objetivo de verificar as demandas atendidas e onde podemos implementar melhorias no canal.

6.6 – Acompanhamento do 3º ciclo de aplicação

O terceiro ciclo é composto pelo acompanhamento de duas aplicações, além do canal do museu no youtube, também temos nessa seção, a página web do museu.

A página web do Museu Digital é abrigada e construída a partir do site wix.com, além de poder ser acessada através de um computador, disponibiliza um aplicativo para celular de recebimento de mensagens postadas pelos usuários nos campos reservados para comentários, assim todos os comentários postados pelos usuários/visitantes em qualquer dispositivo, seja um computador desktop ou um notebook são encaminhados diretamente para esse aplicativo para celular onde é possível responder a todos de forma individualizada ou através de um chat interativo com todo e qualquer usuário que estiver online. Dessa forma estaremos aqui falando da página web do museu digital utilizando exemplos a partir da tela de um celular smartphone pelo fato de que como dissemos, as interações dos usuários ocorrem do computador desktop ou notebook para o celular, estando assim tratando de ações interligadas e processos correlacionados.

Nos ambientes da página web do museu temos a possibilidade de inserir quando da sua construção, campos para envios de mensagens pelos internautas que são endereçadas automaticamente ao programa do wix disponível para celular smartphone e de acesso exclusivo dos mantenedores da página.

Dependendo do pacote referente à compra do domínio para publicação da página web, o número de campos a serem inseridos pode variar. No pacote básico do wix só é permitido que se coloque até cinco campos de contato do usuário em toda página, como adquirimos o pacote básico então só foi possível colocar cinco campos interativos no total. Na figura 24 – destacamos um dos espaços reservados à interação do usuário na página web do museu acessado a partir do notebook (1).

Figura 24 – Espaço interativo da página web do museu.

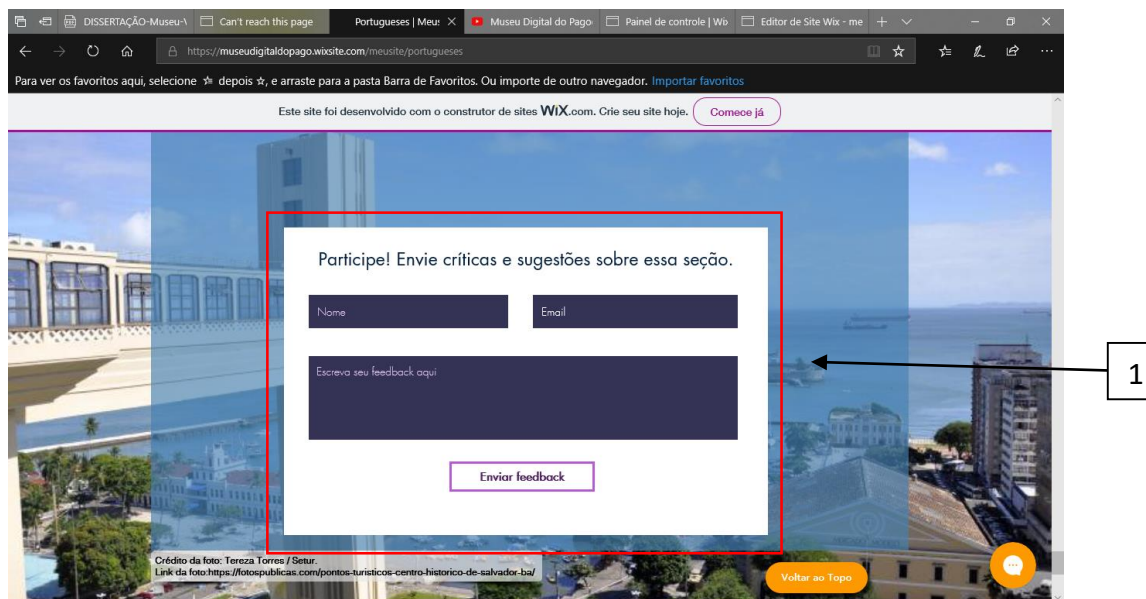


Figura 24 - Campo de envio de mensagens localizado na parte inferior da seção que trata dos elementos culturais dos portugueses.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

No aplicativo do Wix para celular além da possibilidade de responder aos usuários em suas demandas, é possível acesso rápido à página do museu no site wix.com através de um link que direciona para a página web do museu disponibilizado no aplicativo. Na figura 25 temos o *print* da tela do celular do pesquisador onde mostra o ícone do aplicativo wix (1), que permite o acesso das mensagens enviadas pelos usuários.

Figura 25 – Aplicativo wix para celular smartphone.

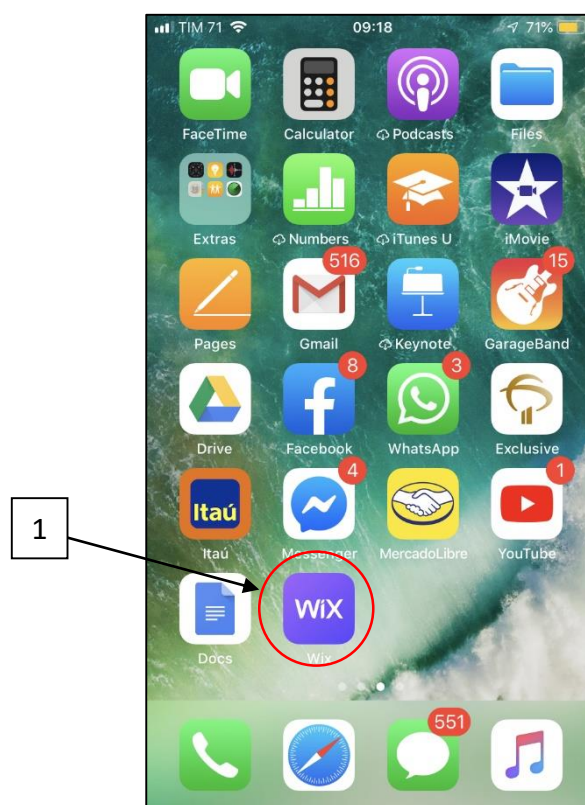


Figura 25 - Aplicativo Wix para recebimento e envio de mensagens da página web do Museu Digital do Pagode.

Fonte: Print da tela do celular do pesquisador (2019).

Na figura 26 temos a tela inicial do aplicativo wix com as boas vindas do programa ao usuário mantenedor da página web. No ícone à direita do comando “Meu Site”, é possível acessar as mensagens enviadas pelo usuário (1). Na linha seguinte temos os comandos Painel de Controle (2) que é utilizado para configurar o aplicativo e Visualizar (3) que é utilizado para acessar as mensagens enviadas pelos usuários.

Na parte inferior da tela temos o ícone que leva à página inicial do aplicativo (4), o espaço interativo para chat (5) que permite que o mantenedor do site possa conversar online com os visitantes da página web do Museu Digital e em seguida o ícone Minha Conta que é utilizado para configurações pessoais da conta do Museu Digital (6).

Figura 26 – Página inicial do aplicativo wix para celular smartphone.



Figura 26 - Página inicial do aplicativo wix para recebimento e envio de mensagens da página web do Museu Digital do Pagode.

Fonte: Print da tela do aparelho celular do pesquisador (2019).

Na figura 27 temos a tela do Chat da página web do Museu Digital do Pagode. Como vimos anteriormente, toda e qualquer mensagem postada pelos usuários/visitantes na página web do museu é endereçada para o aplicativo do site wix para serem respondidas em tempo real ou posteriormente, no caso da figura 28, temos um exemplo da possibilidade de resposta das mensagens através do chat. Nessa opção o mantenedor da página web do museu pode editar textos (1), enviar fotos (2) e enviar *templates* de respostas rápidas aos usuários da página web do museu (3). Na figura 29, exibimos uma conversa respondida ao usuário da página web.

Figura 27 – Tela principal do chat interativo do aplicativo wix



Figura 27 – Tela do chat interativo do aplicativo wix.
Fonte: Print da tela do smartphone do pesquisador

Figura 28 – Resposta de mensagem através do chat



Figura 28 – Ícone de edição de texto, envio de fotos e envio de mensagens rápidas.
Fonte: Print da tela do smartphone do pesquisador

Figura 29 – Mensagem respondida ao usuário através do chat interativo do programa wix.

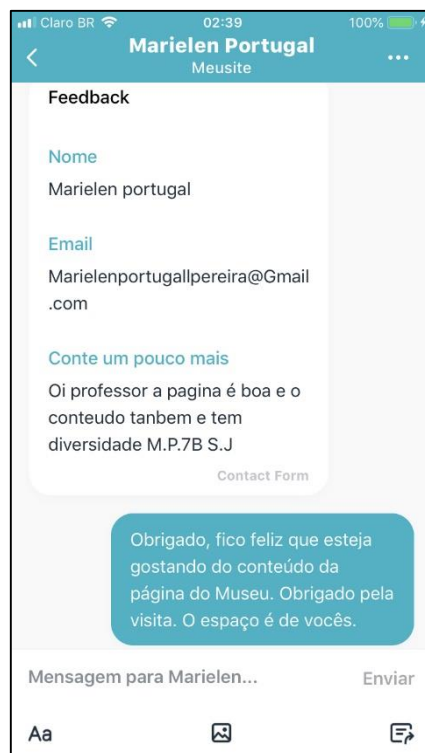


Figura 29 – Tela do chat com mensagem respondida ao usuário através do programa wix para celular.

Fonte: Print da tela do smartphone do pesquisador

O terceiro ciclo de acompanhamento teve como tema do programa da Tv web: Antecedentes do Pagode Baiano, e trouxe como convidado o músico Marcos Bezerra, violonista e compositor, especialista em ritmos musicais do Recôncavo baiano. A gravação do programa aconteceu na sede do bloco Alerta Geral, localizado no centro de Salvador, espaço gentilmente cedido pela direção do bloco através da coordenadora Cris Santana.

Gravamos o programa num palco onde se apresentam as atrações que participam dos ensaios do bloco durante a temporada do verão. Priorizamos uma posição em que a claridade do local favorecesse as imagens, mesmo com a luz do dia, ainda utilizamos a luz de LED do espaço com o objetivo de trazer melhorias no aspecto da iluminação, demanda ainda presente na gravação do programa anterior.

Buscamos também corrigir a posição da câmera, na tentativa de conseguir um melhor enquadramento da imagem como também extrair o máximo de nitidez do áudio, outra demanda bastante presente no programa anterior.

O resultado final da gravação do programa gerou um vídeo de mais de 70 minutos sem a edição. Após editado, o vídeo com o resultado final gerou uma tomada de pelo menos 40 minutos. Como fizemos no primeiro ciclo, dividimos o programa em duas partes, a primeira com 21:39 segundos e a segunda parte com 19:03 segundos.

A primeira parte do programa obteve 170 (1) visualizações 52 comentários (2), desses, pelo menos 6 comentários referiam-se a algum aspecto técnico relacionado ao vídeo. 41 usuários marcaram a opção “Gostei”, nenhum usuário marcou a opção “Não gostei” (3).

Na segunda parte do programa tivemos 232 (4) visualizações, 110 comentários (5), desses pelo menos 30 se referiam a algum aspecto técnico do vídeo. 49 usuários marcaram a opção “Gostei”, 2 usuários marcaram a opção “Não gostei” (6).

Nas figuras 30 e 31 temos os dados das respectivas páginas do programa gravado.

Figura 30 – Dados de acesso dos usuários referentes à primeira parte do terceiro ciclo.

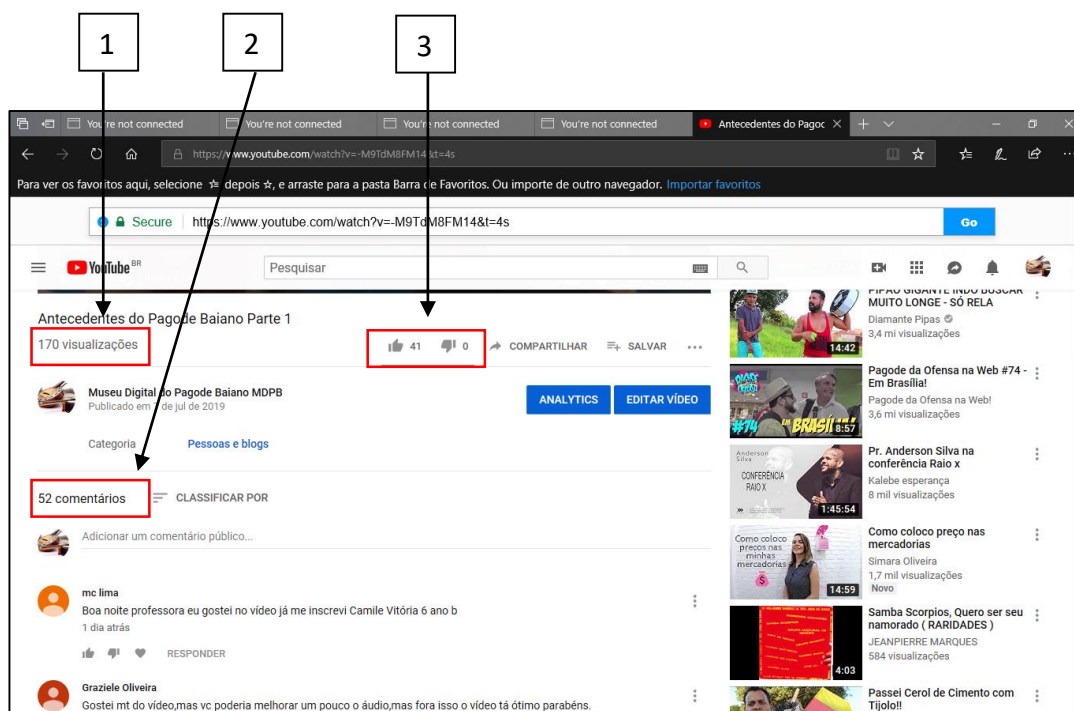


Figura 30 - Informações referentes à detalhes do primeiro programa do terceiro ciclo de aplicação da Tv web exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

Figura 31 - Dados de acesso dos usuários referentes à segunda parte do terceiro ciclo.

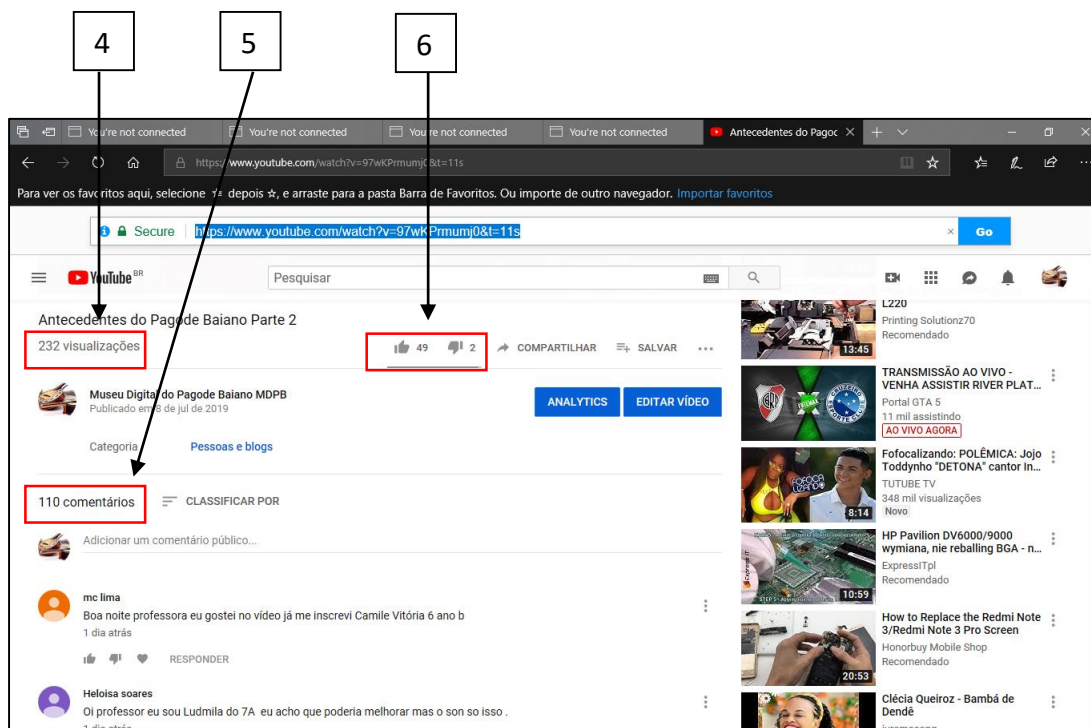


Foto 31: Informações referentes à detalhes do segundo programa do terceiro ciclo de aplicação da Tv web exibido no canal do museu.

Fonte: Print da tela do notebook do pesquisador (2019).

No quadro 37 organizamos o acompanhamento do 3º ciclo de aplicação para extrair os resultados, buscando interligar aspectos do 2º ciclo de aplicação e verificar onde registramos a ocorrência das categorias de análises para esse ciclo.

Quadro 37 – Resultados da análise – Ciclo 3					
Subcategorias	Dados analisados	Registros	Categorias de referências	Critério Utilizado	Resultados
Videos	Visualizações (Parte 1 e 2)	P1 – 170 P2 - 232	Práxis Mediação Interação Educação Tecnologia Música	1 - Número de acessos ao vídeo superior a 51% dos usuários inscritos no canal. 2 - Percentual inferior a 10%.	1 - Categoria Efetivada 2 – Categoria Efetivada
Comentários	Inscritos Comentados (parte 1 e 2)	339 P1 - 52 P2 - 110	Interação Mediação Polifonia Dialogismo	1 – Mais de 10% dos visitantes do video fizeram comentários referentes à melhoria de algum aspecto do canal. 2 – Nenhum visitante do video sugeriu mudanças na programação. 3 – Pelo menos 10% dos comentários foram, discussões acerca dos conteúdos do video.	1 – Categoria efetivada. 2 – Categoria Não Efetivada. 3 – Categoria Não Eefetivada
Gostei(liked)/Não gostei(disliked)	Marcaram “Gostei” Marcaram “Não gostei” (Parte 1 e 2)	P1(G)* – 41 P1(Ng)* - 0 P2(G)* - 49	Polifonia Dialogismo	1 - Mais de 10% dos visitantes do video marcaram “Gostei”. Menos de 10% dos visitantes do video marcaram “Não gostei”.	1 - Categoria Efetivada

		P2(Ng)* - 2			
Playlist	Interação entre outros usuários através da inclusão de seus vídeos na playlist do canal e vice-versa.	0	-----	1 – Nenhum vídeo foi adicionado ao canal, nem foi registrado a adição de vídeos do museu por outro canais.	1 – Categoria Não Efetivada.
Canais	Observar o número de canais adicionados ao canal do museu digital e o número de adiões do canal do museu por outro canais do youtube.	0	-----	1 – Número de canais adicionado pelo canal do museu inferior a 10. Nenhum canal adicionou o Museu digital.	1 – Categoria Não Efetivada.
Discussão	1 - Ocorrência de discussão dos usuários/visitantes nessa seção específica. 2 – Havendo, acompanhar se as discussões estão relacionadas aos conteúdos dos vídeos.	0	-----	1 – Não houve ocorrência de discussão nessa seção específica. 2 – Não houve discussão nessa seção específica, portanto não houve relação com qualquer conteúdo do vídeo.	1 – Categoria Não Efetivada 2 – Categoria Não Efetivada.
Sobre	-----	-----	-----	Categoria não priorizada na análise	-----
Página Web do Museu Digital do Pagode					
Início		-----	-----	Subcategoria não apresenta elementos para análise.	-----
Sobre o museu		-----	-----	Subcategoria não apresenta elementos para análise.	-----

Polifonia musical		-----	Práxis Mediação Interação Educação Tecnologia Música Polifonia Dialogismo	1 - Sugestões de melhorias ou qualquer queixa referente a infraestrutura da seção. 2 - Entendimento do usuário em relação à formação da cultura brasileira a partir da música.	1 – Categoria Efetivada 2 – Categoria Não Efetivada
Canal do pagode baiano		0	Mediação Interação Tecnologia Polifonia Dialogismo	1 - 10% do acesso de usuários inscritos através desse recurso.	1 - Categoria Não Efetivada
Registros		0	Polifonia Dialogismo	1 – Acesso por pelo menos 10% de usuários inscritos na página web.	1 - Categoria Não Efetivada
Playlist		0	Interação Educação Tecnologia Música	1 – Troca de arquivo por pelo menos 5% dos usuários inscritos. 2 – 5% de upload de músicas autorais dos usuários inscritos na página.	1 - Categoria Não Efetivada 2 - Categoria Não Efetivada
Contato		0	Interação	1 – 51% de de registros dos usuários/visitantes na página web.	1 - Categoria Não Efetivada

				Registro de queixas sobre alguma dificuldade por parte dos usuários.	
Chat Interativo		25	Mediação Interação Tecnologia Polifonia Dialogismo	1 – Interação entre pelo menos 51% dos usuários/visitantes inscritos. 2 – 10% dos usuários inscritos tenham discutidos assuntos referentes aos conteúdos histórico-sociais abrigados na página.	1 – Categoria Efetivada 2 – Categoria Não Efetivada
Botão de Log In		0	Mediação Interação	1 - Cadastro de 10 usuários/visitantes na plataforma da página web por mês	1 – Categoria Não Efetivada

Fonte: Elaborado pelo autor (2019).

- * P = Parte
- * (G) = Gostei
- * (Ng) = Não Gostei

6.7 – Avaliação e mudanças – Ciclo 3

Conforme os resultados obtidos, consideramos que nesse ciclo grande parte das demandas dos usuários referentes ao primeiro e segundo ciclos foram atendidas dentro das possibilidades materiais que dispomos para o momento. Analisamos alguns comentários dos usuários e confrontamos esses resultados nas rodas de conversas e concluímos que grande parte desses comentários foram influenciados de certa forma, pelos antigos comentários acerca das melhorias na imagem e no áudio. Muitos desses comentários se repetiram em parte pelos mesmos usuários estudantes que confessaram que não assistiu o programa na sua totalidade, apenas acessando e comentando sem fazer uma análise mais detalhada do vídeo, prova disso é que após ter feito melhorias do ponto de vista do áudio, vídeo, ou texto na página web, alguns usuários muitas vezes faziam a mesma solicitação já feita antes, ou simplesmente fazia uma sugestão para aumentar o texto da página web, depois faziam uma sugestão para diminuir o texto, nesse caso, buscamos um meio-termo no sentido de atender de forma satisfatória ambas as solicitações.

Dessa maneira, entendemos que grande parte dos comentários que se referiram à melhorias no áudio e na imagem não estavam em conformidade, vídeo versus demanda. Assim acolhemos as demandas que consideramos procedentes mas sem desconsiderar os comentários que afastaram-se desse espectro de análise, pois entendemos que a manutenção de ambas as plataformas perpassa pela garantia de que os processos de mudanças e melhorias sejam constantes. Reconhecemos que a *DBR* nesse aspecto permite, como dissemos, a aplicação de outros ciclos, o que necessariamente condiciona as duas aplicações à constantes processos de avaliações e mudanças.

Consideramos que o terceiro ciclo alcançou efetividade, mas com ressalvas, ficando assim, aberta as possibilidades de continuidade em futuras pesquisas, o que não significa que ambas as aplicações encerrarão suas atividades com a apresentação desse trabalho. A nossa proposta é que essas aplicações sejam constantemente alimentadas com novos programas e novos conteúdos didáticos, para isso decidimos que a Tv web terá programas mensais, o que não afasta a possibilidade de que em algum momento

ocorra pelo menos dois programas mensais conforme a necessidade e disponibilidade dos convidados e os parceiros do Museu Digital do Pagode Baiano, assim como a página web que pretendemos manter atualizada nos próximos ciclos.

7 – ANÁLISE GERAL

A construção desse trabalho representa um esforço na tentativa de buscar novas perspectivas ao ofício de educar, assim durante dois anos foram pensadas, discutidas, analisadas diversas formas de criar além da discussão teórica inerente a uma pesquisa acadêmica, criar uma ferramenta educacional que estivesse ligada ao fenômeno tecnológico da internet. Para isso foi necessário adaptar-se à uma proposta de pesquisa, ao meu ver, inovadora no sentido de que além de trazer uma discussão acerca dos elementos formadores da cultura brasileira a partir de um recorte especial na música, elaborar instrumentos educacionais que instiga o educando a buscar as informações de forma lúdica.

Além disso, tivemos o privilégio de estar com os usuários da aplicação, o que quebra o paradigma do anonimato quando se trata de sociedades em rede, prova disso foram os momentos de contato direto com os usuário das duas plataformas digitais, alunos da Escola Santa Júlia, com as turmas do 6º e 7º, ano A, B, C, e D, parceiros da construção do projeto digital, colaboradores do grupo de pesquisa Sociedade em rede sob orientação do professor Dr. Alfredo Eurico Matta.

Consideramos as duas plataformas implementadas, mas temos a consciência de que precisam de melhorias nas suas estruturas, é o que nos informam as análises dos ciclos de acompanhamento, assim, assumimos a responsabilidade de após o término do prazo regulamentar estabelecido pelo Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia para a apresentação desse trabalho de dar continuidade à essa construção e entendemos que o processo continua ativo mesmo após esse prazo.

7.1 - Conclusão

O Presente estudo é parte de uma intrincada rede que forma a música brasileira, o hibridismo musical brasileiro, confere à nossa cultura uma pluralidade de ritmos, melodias e harmonias que fornecem elementos para o surgimento de novos gêneros e subgêneros musicais que atualizam o nosso repertório cultural. Para além disso, entendemos que essa renovação perpassa pela valorização e preservação de nossa ancestralidade musical. Nesse trabalho tentamos refazer um percurso que compreendemos ter sido apenas um pequeno atalho frente à grande diversidade musical presente na nossa cultura. O presente estudo não pretendeu nem se fosse possível dar conta de todos os aspectos musicais, mas objetivou trazer à tona dentre outros aspectos, quais elementos sociais influenciaram a difusão desses estilos e como eles perduraram com o passar dos séculos fornecendo “matéria-prima”, se assim podemos considerar, para a criação de tantos outros gêneros musicais.

Do ponto de vista da interação e da mediação, avaliamos que ambas as aplicações alcançaram o seu objetivo, mas entendemos que em alguns aspectos, a aplicação em campo, a dinâmica das salas de aulas se mostraram divergentes em relação com as teorias das ZD's visto que em grande parte dos casos os educandos não possuíam acesso aos meios tecnológicos da internet ficando assim o processo de mediação do Museu Digital deficiente devido ao escasso contato desses educandos com computadores e smartphones.

O aspecto dialógico e polifônico do museu se concretizou nas duas aplicações pois avaliamos que as diversas vozes e percepções de mundo foram garantidas nos espaços reservados para os comentários dos usuários, assim como a respostas às demandas dos usuários onde consideramos que houve uma interlocução entre os participantes através das ferramentas tecnológicas e também no contato direto com o usuário nas salas de aulas.

O aspecto freiriano da autonomia do aprendizado e da educação crítica e reflexiva efetivou-se em parte, pois infere-se das nossas avaliações que o educando precisa estar familiarizado de fato com as ferramentas tecnológicas disponíveis para acessar as aplicações o que não impediu que os educandos pudessem apreender por si e através do museu sobre os principais aspectos da musicalidade brasileira e como essa musicalidade se reflete atualmente na produção musical brasileira. No aspecto crítico avaliamos que o educando conseguiu perceber diferenças e similaridades entre os gêneros musicais praticados em épocas distintas à dele relacionando pontos que o faziam lembrar gêneros musicais do século XXI, nesse caso o samba e o pagode. Outro aspecto importante bastante discutido foi a estética das danças onde os educandos concentraram suas questões nas comparações com gêneros musicais da atualidade inclusive o funk, tendo como elemento central o discurso tradicionalista da burguesia à época, fazendo um contraponto com os discursos de igual teor atualmente em relação ao pagode ou outras produções musicais das periferias.

Consideramos o aspecto mediador do Museu Digital consolidado pois além das observações referentes à organização e melhorias das aplicações percebemos um interesse dos educandos sobre os conteúdos abrigados tanto no site quanto no canal do museu. O entendimento sobre as heranças culturais do Brasil como fator formador da musicalidade através do Museu Digital é um aspecto notado nos educandos a partir das conversas informais nas salas de aulas onde os alunos relacionam o Lundu com o samba de roda do Recôncavo por exemplo. Dessa maneira, infere das nossas avaliações que nesse momento o museu está mediando esse conhecimento aliado ao aspecto da autonomia do aprendizado do aluno. Da mesma forma, alia-se à essa perspectiva o fazer musical e a educação musical contextualizada, pois a associação feita pelo educando o remete à uma comparação com aspectos musicais contemporâneos, e os modelos musicais escolhidos pelos alunos estão em grande parte associados ao samba, ao pagode e até mesmo o funk, o hip hop, dentre outros estilos musicais populares contemporâneos.

Assim, nossa intenção aqui foi tentar discutir o pagode numa perspectiva educacional, ou seja, entender como essa musicalidade pode ser utilizada na educação de crianças e jovens do ensino fundamental de escolas públicas, como forma principalmente de contribuir, ainda que minimamente com a quebra de paradigmas e estigmas presentes na nossa sociedade contemporânea quando se trata de manifestações surgidas das camadas mais populares como aconteceu com os batuques, com a modinha, o lundu, o samba ou outro gênero musical, estilos criados por negros e mestiços ainda no século XVIII e que perdurou até os tempos atuais, levando a reboque também aspectos ligados à religiosidade ancestral africana. Dessa maneira, esse trabalho buscou modestamente se tornar uma pequena semente junto à tantos outros que discutem a valorização desses elementos culturais brasileiros.

Esperamos ter alcançado nosso objetivo, ainda que de forma parcial, ao tempo que asseguramos que temos consciência de que há mais a se fazer nesse campo, mas em estudos futuros. Por hora, foi dessa forma que conseguimos com muita satisfação, construir dois espaços virtuais e contribuir a partir do uso da tecnologia com a valorização da nossa cultura utilizando como ferramenta principal a educação.

APÊNDICES

1. Qustionário aplicado aos alunos do 6º, 7º ano da Escola Municipal Loteamento Santa Júlia.

*alunos: Raissa Bento, Julia ma
Barbosa, Brenda Christina, Lucas
Almeida, Rian Victor.*

Escola Municipal Loteamento Santa Júlia
Disciplina: Artes com ênfase em Música
Prof. Dourival

Formação da musicalidade brasileira
Museu Digital do Pagode Baiano

6º B.

Questionário

1 – Como foi a sua experiência ao visitar a página web do Museu e o canal do Museu do Pagode Baiano no youtube?

☒ A. A – Boa
B. B – Regular
C. C – Ruim
D. D – Não acessou nenhuma das duas plataformas digitais.

2 – Você sentiu alguma dificuldade ao acessar os ambientes da página web e do canal no youtube? Marque uma das opções.

☒ A. Sim, a página web e o canal no youtube está organizado de forma confusa.
B. Mais ou menos, achei que alguns pontos precisam melhorar o acesso.
☒ C. Não senti dificuldade mas poderia ser mais simples o acesso aos conteúdos.
D. Senti dificuldade na página web, mas não senti dificuldade no canal do museu no youtube.

3 – Quais mudanças você sugeriria para tornar a página web e o canal do museu digital um ambiente mais atraente para o visitante?

☒ A. Mudar as cores e menus da página web.
B. Mudar a localização dos menus da página web.
C. Diminuir o tempo dos vídeos no canal do youtube.
D. Respostas mais rápidas aos comentários das duas plataformas digitais.

4 – Você identificou nas falas dos convidados nas entrevistas sobre o samba de roda, algum aspecto parecido com o pagode baiano?

- ☒ A. O ritmo.
B. A forma de praticar o samba de roda.
C. Os instrumentos musicais.
D. A letra das músicas tocadas nos vídeos

5 – Em seu comentário nas duas plataformas digitais, quais observações você fez?

- ☒ A. Ao vídeo e ao áudio
B. Ao áudio e a organização
C. Aos conteúdos das duas plataformas digitais
D. Não fez nenhuma observação.

6 – De acordo com os conteúdos da página web e dos vídeos do canal do youtube quais elementos você considera pertencente à cultura africana no Brasil?

- ☒ A. O lundu
B. O samba
C. Os batuques
D. O samba de roda do Recôncavo
E. Todas as alternativas.

7 – Quais desses gêneros contribuíram para o surgimento do pagode baiano?

- ☒ A. Batuques, modinha, lundu, maxixe, samba.
B. Rock, jazz, funk
C. Valsa, modinha, maxixe
D. Reggae, pop, trap

8 – De acordo com os conteúdos da página web o samba possui subgêneros marque na opção certa.

- ☒ A. Partido alto, samba de terreiro, samba enredo, pagode.
B. Funk, jazz, rock, blue
C. Rock, funk, jazz
D. Funk, blue, jazz

9 - Você acha a página web do museu e o canal no youtube importantes? Porque?

Sim, por que as regras mostram
uma história interessante

10 - Você utilizaria a página web e o canal do museu no youtube para futuras pesquisas?
Justifique.

Sim, porque na escola temos que fazer
uma pesquisa sobre o assunto

Escola Municipal Loteamento Santa Júlia

Disciplina: Artes com ênfase em Música

Prof. Dourival

Formação da musicalidade brasileira

Museu Digital do Pagode Baiano

6º B.

Questionário

1 – Como foi a sua experiência ao visitar a página web do Museu e o canal do Museu do Pagode Baiano no youtube?

- A. A – Boa
- ☒ B. B – Regular
- C. C – Ruim
- D. D – Não acessou nenhuma das duas plataformas digitais.

2 – Você sentiu alguma dificuldade ao acessar os ambientes da página web e do canal no youtube? Marque uma das opções.

- A. Sim, a página web e o canal no youtube está organizado de forma confusa.
- ☒ B. Mais ou menos, achei que alguns pontos precisam melhorar o acesso.
- C. Não senti dificuldade mas poderia ser mais simples o acesso aos conteúdos.
- D. Senti dificuldade na página web, mas não senti dificuldade no canal do museu no youtube.

3 – Quais mudanças você sugeriria para tornar a página web e o canal do museu digital um ambiente mais atraente para o visitante?

- A. Mudar as cores e menus da página web.
- B. Mudar a localização dos menus da página web.
- ☒ C. Diminuir o tempo dos vídeos no canal do youtube.
- D. Respostas mais rápidas aos comentários das duas plataformas digitais.

4 – Você identificou nas falas dos convidados nas entrevistas sobre o samba de roda, algum aspecto parecido com o pagode baiano?

- ☒ A. O ritmo.
- B. A forma de praticar o samba de roda.
- C. Os instrumentos musicais.
- D. A letra das músicas tocadas nos vídeos

5 – Em seu comentário nas duas plataformas digitais, quais observações você fez?

- ☒ A. Ao vídeo e ao áudio
- B. Ao áudio e a organização
- C. Aos conteúdos das duas plataformas digitais
- D. Não fez nenhuma observação.

6 – De acordo com os conteúdos da página web e dos vídeos do canal do youtube quais elementos você considera pertencente à cultura africana no Brasil?

- A. O lundu
- ☒ B. O samba
- C. Os batuques
- D. O samba de roda do Recôncavo
- E. Todas as alternativas.

7 – Quais desses gêneros contribuíram para o surgimento do pagode baiano?

- ☒ A. Batuques, modinha, lundu, maxixe, samba.
- B. Rock, jazz, funk
- C. Valsa, modinha, maxixe
- D. Reggae, pop, trap

8 – De acordo com os conteúdos da página web o samba possui subgêneros marque na opção certa.

- ☒ A. Partido alto, samba de terreiro, samba enredo, pagode.
- B. Funk, jazz, rock, blue
- C. Rock, funk, jazz
- D. Funk, blue, jazz

9 - Você acha a página web do museu e o canal no youtube importantes? Porque?

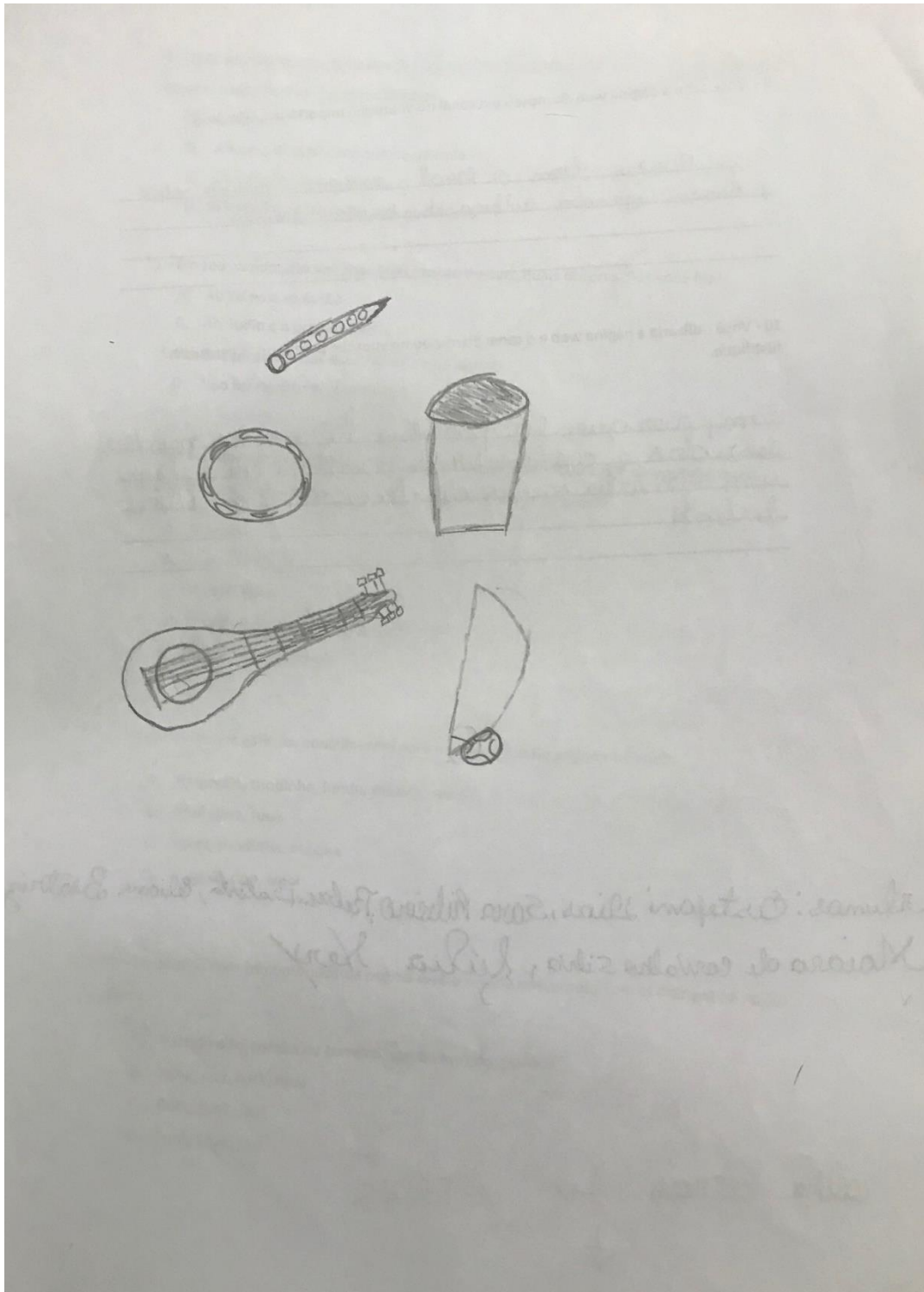
Sim, Porque com o canal e com a página web
podemos aprender cultura da música brasileira

10 - Você utilizaria a página web e o canal do museu no youtube para futuras pesquisas?
Justifique.

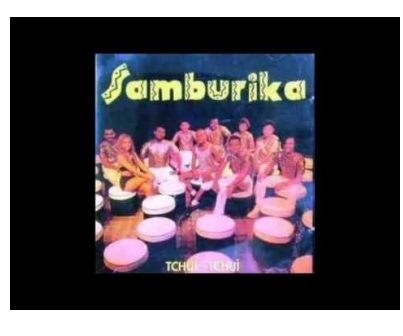
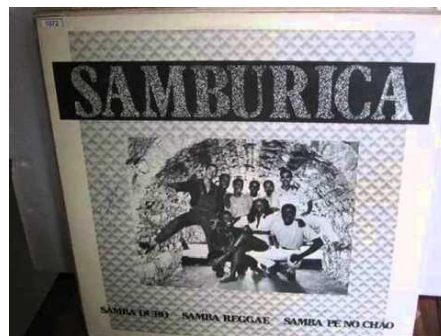
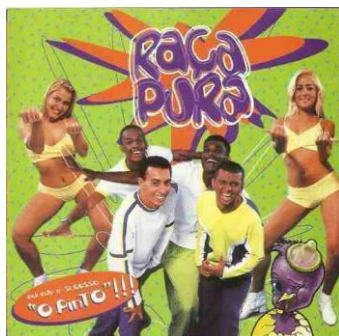
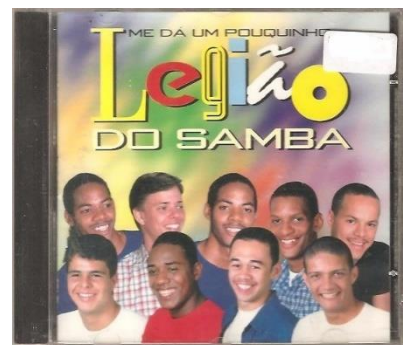
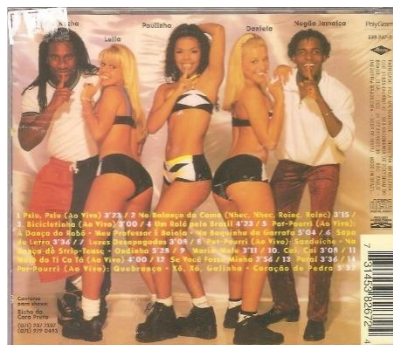
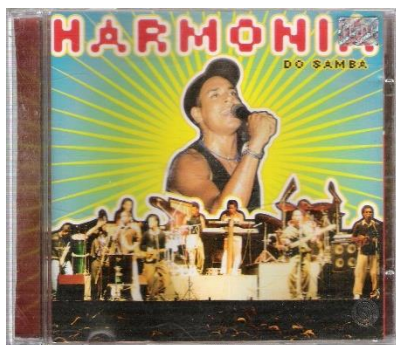
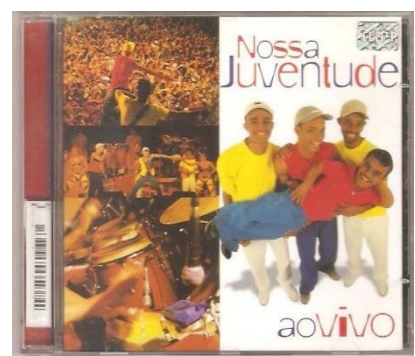
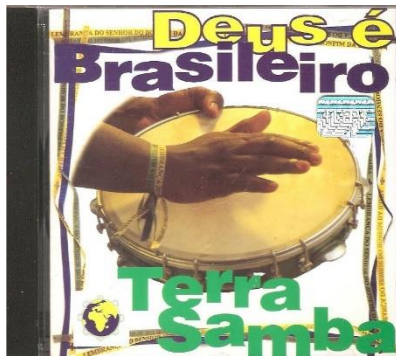
Sim, porque lá posso tirar as minhas
dúvidas e aprender, se quiser ter e ter
um contato mais direto com a música-
lidade.

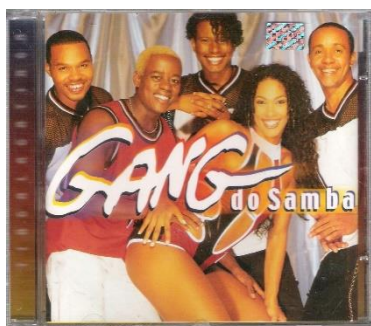
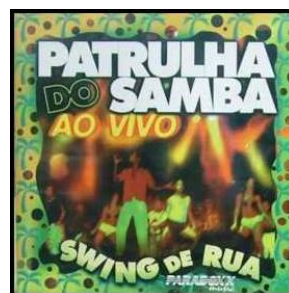
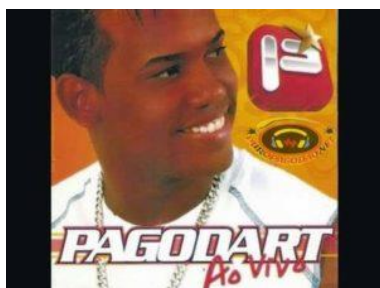
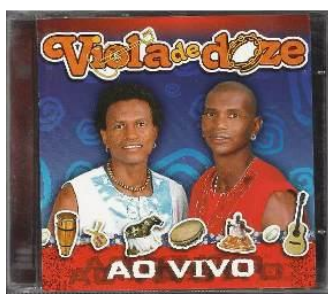
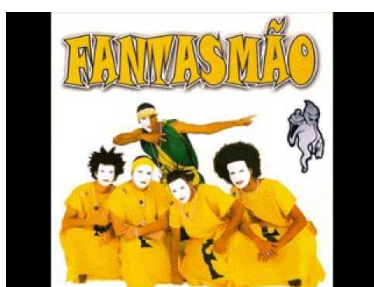
Alunas: Cristiani Lias, Sara Ribeiro, Rafaela Batista, Eliane Beatriz
Maiana de Carvalho Silva, Lúcia Nery

alhe atrás → ATRÁS
↓



2. Fotos de capas de Cd's de pagode baiano







REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, O. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Mikhail 2008. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BARTON, David. **Linguagem online: textos e práticas digitais** / David Barton, Carmen lee; tradução Milton Camargo Mota. - 1. ed. - São Paulo: Parábola Editorial, 2015. 23 cm. (linguagens e tecnologias ; 1).

BORGES, Caroline de Miranda. **Influências do mundo na música brasileira**. *Revista Digital*, Buenos Aires, a. 14, n.142, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd142/influencias-do-mundo-na-musica-brasileira.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

BOTELHO, Paulo César. **O maxixe (II)**. 2014. Disponível em: <http://pcbotelho.blogspot.com.br/2014_09_01_archive.html>. Acesso em: 25 jan. 2017.

BRANTES, Eloísa. **A espetacularidade da performance ritual no Reisado do Mulungu** (Chapada Diamantina - Bahia). IN: Revista Religião e Sociologia, 2007, vol. 27, nº 1, p.24-47. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rs/v27n1/a02v27n1.pdf> - Acesso em: 07/07/2018.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Bases Legais. Brasília: MEC, 2000.

_____. Ministério de Educação e Cultura. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação. 2002.**

_____. Presidência da República. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br>>. Acesso em: 18/09/2018.

BUDASZ, Rogério. **Música e sociedade no Brasil colonial**. Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 14-21, 2006. Disponível em: www.livrosgratis.com.br/download_livro_43992/musica_e_sociedade_no_brasil_colonial - Acesso em: 02/07/2018.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 448 p.

CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 176 p.

CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX - Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP – 9 - 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SÉCULOS_XVIII_E_XIX.

DIAS, Paulo **Diásporas musicais africanas no Brasil**: Conheça os fluxos migratórios da África que influenciaram a cultura e a música brasileira 2016 – disponível em: <http://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil> Acesso 06/10/2018.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba** – A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir – 4ª Ed. Jorge Zahar Editor Ltda. - Rio de Janeiro-RJ – 2010.

DÖRING, K. **Cantador de Chula: O samba antigo do Recôncavo**. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016. 256 p.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe: a dança excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. (Coleção Temas Brasileiros, v. 16).

FELICITAS. **Danças do Brasil**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A., 1968. (Coleção Brasileira de Ouro).

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITH, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, 17ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

FREYRE, Gilberto. **Casa - Grande & Senzala**. 43 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1988.

_____. **Educação musical e contemporaneidade**. In: Fórum Latino-americano de Educação Musical, São Paulo, USP, 11 e 12 jun. 2010. Revista Espaço Intermediário, São Paulo, v. I, n. II, p. 12-15, novembro, 2010. Disponível em: <<http://www.violetadegainza.com.ar/wordpress/wp-content/uploads/2010/12/entrevista-Violeta-Hemsy-AAPG-S%C3%A3o-Paulo1.pdf>

>Acesso em: 17 set.2017.

GODI. **Antonio Jorge Victor dos Santos**, De índio a negro, ou o reverso. Caderno CRH. UFBA, Salvador, 1991. Disponível: <www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=1390&article..> - Acesso em: 06/11/2018.

GOMES, Maria Antônia Lima - **Museu virtual para o antigo Teatro São João da Bahia**, através de uma abordagem socioconstrutivista / Maria Antônia Lima Gomes. – Salvador, 2017. 426 f. Orientador: Alfredo E. R. Matta. Coorientador: Lucas Robatto. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade – PPGEDUC, 2017.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda / Nina Graeff. - Salvador: EDUFBA, 2015. 164 p.

GRAMSCI, Antônio - **Escritos políticos, vol. I** – Coleção Universidade Livre – Tradução de Manuel Simões – Editora Seara Nova – Lisboa – 1976.

_____ (1978) **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

_____ **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Tradução de Carlos Nelson Coutinho - 3.a edição - Civilização brasileira - Título do original italiano: IL MATERIALISMO STORICO E LA FILOSOFIA DI BENEDETTI'O CROCE Copyright 1955 by GIULIO EINAUDI EDITORE. Editora Civilização Brasileira S. A. Rua Muniz Barreto, 91-93 RIO DE JANEIRO- RJ – 1978.

HAHN E, KOSING A. **A filosofia marxista-leninista**: curso básico. Lisboa: Avante; 1983.

História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880 / editado por J. F. Ade Ajayi. – Brasília: UNESCO, 2010. 1032 p.

J.P. Joaquim Seixo - **DO ÁUDIO ANALÓGICO AO DIGITAL E A SUA PROBLEMÁTICA** - Joaquim J.P. Seixo - IPG ESTG Qt do Zambito, 6300 Guarda Portugal – Disponível em: <http://www.ipg.pt/user/~jcmira/sim/acessorios/publica/publica99/audio-analogico-ao-audio-digital.pdf> - Acesso em 07/10/2018.

KOK, Glória Porto. **A Escravidão no Brasil Colonial** / Glória porto Kok – São Paulo: Saraiva – 1997 – (Que História é Esta?)

LANGSDORFF, G. H. Reis rondom de Wereld, in de Jaren 1803 tot 1807. Door G. H. van Langsdorff. Eerste Deel. met platen. Nieuwe uitgave. A. L. Zeclander, s.c. Te Amsterdam, By J. C. van Kesteren. MDCCCXVIII [1818]. J. G. Visser, s.c. 2f., xviii, 334p.

LEME, Gerson Rios; BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. **Professores de escolas de música: um estudo sobre a utilização de tecnologias**. In: Revista da ABEM n. 18. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2007.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 1ª ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa - São Paulo: Ed. 34, 1999 264 p. (Coleção TRANS).

LIMA, Edilson Vicente. "**A Modinha e o Lundu no Brasil** - As Primeiras Manifestações da Musica Popular Urbana no Brasil", In Textos do Brasil, vol 12. (pp. 46 - 51) – 2006 - disponível em:
www.livrosgratis.com.br/download_livro_3645/a_modinha_e_o_lundu_no_brasil-_as_primeiras_manifestacoes_da_musica_popular_urbana_no_brasil - Acesso em: 16/07/2018.

LIMA, A. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano**: música que se ouve, se dança e se observa. 1. ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016. 128 p.

LIRA NETO, **Uma história do Samba**: volume I (As origens) / Lira Neto. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LIRA, Mariza. **Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares**. Rio de Janeiro: Ed. S. A. A Noite, s.d.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 264 p.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: Ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.

MATTOS, Girua de; RAMOS, Henrique. **A provável história do maxixe gaúcho**. Canoas, 2016. Disponível em: < <http://www.slideshare.net/GiruadeMattos/a-provvel-histria-do-maxixe-gacho>>.

Acesso em: 25 jan. 2017.

MARTINS, Marcos Francisco. **Marx, Gramsci e o Conhecimento**: ruptura ou continuidade? / Marcos Francisco Martins – Campinas, SP: Autores Associados;

Americana – SP: UNISAL – Centro Universitário Salesiano de São Paulo, 2008 – (Coleção Educação Contemporânea).

MARTINS, Onilza Borges; MOSER, Alvino – **Revista Intersaberes** | vol. 7 n.13, p. 8 - 28 | jan. – jun. 2012 | ISSN 1809-7286 – Disponível em: <https://www.uninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/viewFile/245/154> - Acesso em : 28/08/2018.

MARX, Karl. (1991). “Prefácio”. In: Marx, Karl. **Para a crítica da economia política**. Tradução de José Carlos Bruni, José Arthur Giannotti, Edgard Malagodi e Walter Rehfeld. 5. Ed. São Paulo, Abril Cultural (Coleção Os Pensadores; vol. 12).

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

MAXIXE. 2013. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Maxixe>>. Acesso em: 23/07/2018.

Ministério da Educação / Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais** Brasília: SECAD, 2006.

MELO, Gustavo de - **O samba junino e a diversidade de gênero numa manifestação fortemente masculinizada** - RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 02, Ed. Especial, dezembro, 2016, p. 310-317 | periodicos.claec.org e-ISSN 2016/Atual: 2525-7870 | e-ISSN 2015/2016: 2447-018X – Disponível em:

<http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/245> - Acesso em: 16/11/2018

MERRIAM, Alan P. **The Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil**. African Music, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956.

MNEME – **REVISTA DE HUMANIDADES**, 11 (27), 2010 Publicação do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ensino Superior do Seridó – Campus de Caicó. Semestral ISSN -1518-3394 Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>. Acesso em: 28/02/2018.

MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci** / Atillio Monasta; tradução: Paolo Nosella. – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. 154 p.: il. – (Coleção Educadores).

MORAIS, Carlos Tadeu Queiroz de- **Conceitos sobre Internet e Web** / Carlos Tadeu Queiroz de Moraes, José Valdeni de Lima [e] Sérgio R. K. Franco. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

MOURA, M. **A ilha, o carnaval e o Brasil**: breve estudo sobre o carnaval de Gameleira no contexto dos carnavais brasileiros. O olho da História: Revista de teoria, cultura, cinema e sociedade, Salvador, n.14, jun. 2010. Disponível em: <<http://olhodahistoria.org/n14/artigos/milton.pdf>> - Acesso em: 09/11/2018.

MOURA, Clóvis. **História do Negro Brasileiro**, São Paulo, 2ª ed. Editora Ática, 1992.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. 178 p. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 32).

MOURA, Milton. Produtora, Mercadora, Mercadoria. **Uma cidade para o Carnaval?** In: FISCHER, Tânia (org). **O Carnaval Baiano**. Negócios e oportunidades. Brasília: SEBRAE, 1996. Pg. 59-65.

MUKUNA, Kazadi wa. 1978. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global Editora.

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

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. **Entrelaçando Corpos e Letras**: representações de gênero nos pagodes baianos. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6438/1/dissertação%20clebemilton.pdf> - Acesso em 21/03/2018.

Pagodes baianos entrelaçando sons, corpos e letras / Clebemilton Nascimento. - Salvador: EDUFBA, 2012. 200 p.

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida (2001). **O Pagode em Salvador**. Produção e Consumo nos Anos Noventa. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Programa de PósGraduação em Ciências Sociais/ UFBA, Salvador.

OLIVEIRA, Alda. **Ações em formação musical no Brasil e reflexões sobre as relações com a cultura**. In: Revista da ABEM n. 18. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2007.

PENNA, Maura. **Poéticas Musicais e Práticas Sociais**: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade, revista da Abem – nº 13 – Setembro de 2005. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed13/revista13_artigo1.pdf - Acesso em: 14/09/2018.

_____. **Música(s) e Seu Ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PINHO, Osmundo de Araújo. **Etnografias do Brau**: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 13, n 1, jan./abr. 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Capoeira, Samba, Candomblé**: Afro-brasilianische Musik im Recôncavo. Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

_____. T. O.; Tucci, D. **Samba und Sambistas in Brasilien**. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1992.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001b. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em: 02/08/2018.

PIRES, Vera Lúcia; Tamanini-Adames, Fátima Andréia. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/esi>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 2, São Paulo, novembro de 2010, p. 66–76. Acesso em: 06/09/2018.

REIS, João José. **“Tambores e temores”**: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX”, in Maria Clementina Cunha (org.). Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura, São Paulo: Unicamp/Cecult, 2002.

Reis, Larissa de Souza. Museu Virtual de Contos Africanos e Itan: contribuições à implementação da Lei nº 10.639/03 / Larissa de Souza Reis. – Salvador, 2017. 273f. il: color.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981. 156p.

_____. **Uma história da cidade da Bahia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANDRONI, C.; SANT'ANNA, M. (Org.) **Samba de roda no Recôncavo baiano**. Brasília: Iphan, 2006.

SANTANNA, M. **As Donas do Canto**: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador[online]. Salvador: EDUFBA, 2009. 488 p. ISBN 978-85-232-0625-3. Available from SciELO Books - <http://books.scielo.org>.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **“Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX”**, Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana, São Paulo: Dynamis, Salvador: Programa A cor da Bahia, 1998.

SANTOS, Milton. **“A rede urbana do Recôncavo”**, IN: BRANDÃO, Maria de Azevedo (org). Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SANTOS, Marcos Joel de Melo. **Estereótipos, Preconceitos, Axé-music e Pagode** / Marcos Joel de Melo Santos. - 2006. 237 f. : il. + anexos.

SCHEINER - **Imagens do ‘não-lugar’**: comunicação e os novos Patrimônios. 2004. 293f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SEIXO J.P. Joaquim – **Do áudio analógico ao digital e a sua problemática** – Disponível em: <http://www.ipg.pt/user/~jcmira/sim/acessorios/publica/publica99/audio-analogico-ao-audio-digital.pdf> - Acesso em: 02/03/2019

SOYINKA, W. **“As artes da África durante a dominação colonial”**, in: J. KI-ZERBO (org.), História geral da África VII. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980.

SWANWICK, Keith – **Ensinando música musicalmente** / Keith Swanwick; Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho – São Paulo: Moderna - 2003

THALHEIMER, August. **Introdução ao Materialismo Dialético** – Fundamentos da Teoria Marxista - Baseado na tradução de Luiz Monteiro, Edição da Livraria Cultura Brasileira, coleção Cultura Política e Economia, impresso na Empresa Gráfica da Revista dos Tribunaes, Rua Xavier de Toledo 72, em Junho de 1934 SP, SP. Digitação e Revisão: CVM, novembro de 2014 - Rio de Janeiro – RJ – Disponível em: <http://centrovictormeyer.org.br/acervos/arquivo-thalheimer/>

TINHORÃO, J.R. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros / José Ramos Tinhorão São Paulo: Editora 34, 2013 (7ª Edição). 352 p.

_____ **Os sons dos negros no Brasil**, Cantos, danças, folguedos: origens / José Ramos Tinhorão – São Paulo: Editora 34, 2012 (3ª Edição), 152 p.

_____ 1928 – **As festas no Brasil colonial** / José Ramos Tinhorão. – São Paulo: Ed. 34, 2000. 176 p.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990** / Felipe C. Trotta, orientador: Carlos Alberto Messeder Pereira. Rio e Janeiro, 2006. 259 p.

VERGER, Pierre. 2002. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos (dos séculos XVII-XIX)**. 4. ed. Salvador: Corrupio.

VERARDI, Cláudia Albuquerque; NOGUEIRA, Lara. **Maxixe: o tango brasileiro**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em:< <http://basilio.fundaj.gov.br//>>. Acesso em: dia mês ano. Ex. 6.ago.2009.

VIANNA FILHO, Luis. **O Negro Na Bahia**, Rio de Janeiro, José Olympio, Ed. 1946.

VYGOTSKI, L. S. - **A formação social da mente** - Psicologia e Pedagogia O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores - Texto proveniente de: Seção Braille da Biblioteca Pública do Paraná <http://www.pr.gov.br/bpp> e-mail: brailpr.gov.br - Texto-base digitalizado por: Funcionários da Seção Braille da BPP - Curitiba - PR - Organizadores: Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, Ellen Souberman Tradução: José Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche - Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo - SP 1991 4ª edição brasileira - Coordenação da tradução: Grupo de Desenvolvimento e Ritmos Biológicos - Departamento de Ciências Biomédicas USP Revisão da tradução: Monica Stahel M. da Silva.

VIGOTSKI, Lev Semenovich, 1896-1934. **A formação social da mente** - Psicologia e Pedagogia O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores / L.S. Vigotski; organizadores Michael Cole, ... [et. al]; tradução José Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche – 7ª ed. – São Paulo; Martins Fontes, 2007 – (Psicologia e pedagogia).

SITES VISITADOS:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Intelectual_organico - Acesso em: 29/05/2018.

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/3396/2718> -
Acesso em: 11/06/2018

<http://euestudomusica.blogspot.com/2008/06/instrumentos-indgenas-do-brasil.html> -
Acesso em: 28/04/2018

http://www.cultura.gov.br/documents/10883/663683/O+Samba+Indigena_1190222639/5e823ae4-7a0a-44e5-8c6b-4d1bf18055f1 - Acesso em: 29/06/2018

<https://sites.google.com/site/candomblenacaoangola/estrumento-musicais-bantu> -
<http://musicabrasilis.org.br/temas/quero-ver-isso-de-maxixe-das-origens-na-cidade-nova-internacionalizacao-do-maxixe> - Acesso em 23/07/2018.

<https://www.vagalume.com.br/parangole/favela.html> - Acesso : 14/11/2018

<https://www.letras.mus.br/psirico/1568164/> - Acesso : 14/11/2018

<http://aratuonline.com.br/noticias/relembre-personagens-locais-e-habitos-recentes-que-ja-nao-existem-na-capital-da-bahia/>

[http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_\(templo\)#/Fun%C3%A7%C3%A3o](http://www.wikiwand.com/pt/Pagode_(templo)#/Fun%C3%A7%C3%A3o)

<http://letrasdelundus.blogspot.com/>

<https://www.letras.mus.br/nei-lopes/847067/>