

Uma reflexão decolonial sobre práticas da educação musical: o ijexá na escola

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Música, Gênero, Corpos e Sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais e LGBTQI+

Rogério Lopes
(*lopes.rogerius@edu.unirio.br*)

Resumo. No presente texto, propõe-se uma perspectiva decolonial diante das práticas em sala de aula, discutindo como a educação musical pode problematizar tensões decorrentes do cotidiano ideológico-religioso de alguns discentes, utilizando como exemplo um evento escolar que terminou conectado a um gênero musical de forte relação com práticas religiosas de matriz africana: o ijexá. Primeiramente IKEDA (2016), LÜHNING (1994) referendam o ijexá e seu processo de absorção pela MPB (Música Popular Brasileira). MALDONADO-TORRES (2007) e WALSH (2013, 2021) nos dão o referencial teórico da decolonidade que justificam este artigo. Segue-se a descrição dos eventos na escola e as lições apreendidas. Por fim, conclui-se que a prática do ijexá no fazer musical de uma escola do ensino fundamental aponta para uma decolonialidade, como instrumento de conscientização e luta.

Palavras-chave. decolonialidade; educação musical; ijexá

Title. A decolonial reflection about praxis on music education: *ijexá* on school

Abstract. This text proposes a decolonial perspective on classroom practices, discussing how music education can problematize tensions arising from the ideological-religious daily life of some students, using as an example a school event that ended up connected to a musical genre of strong relationship with religious practices of African origin: the *ijexá*. First, IKEDA (2016), LÜHNING (1994) endorse the *ijexá* and its absorption process by MPB (Musica Popular Brasileira). MALDONADO-TORRES (2007) and WALSH (2013, 2021) give us the theoretical framework of decolonial thinking that justify this article. Below is a description of the events at the school and the lessons learned. Finally, it is concluded that the practice of *ijexá* in music making in an elementary school points to decolonial thinking, as an instrument of awareness and struggle.

Keywords. Decolonial thinking; music education; *ijexá*

1. Introdução

O gênero musical *ijexá* tem sua origem associada à prática religiosa do *candomblé*. Há canções de *ijexá* dedicadas a quase todos os orixás, à exceção daqueles do ramo *jêje*, como *Omolu*, *Nanã* e *Oxumaré* (LÜHNING, 1990). Em Salvador-BA, desde meados do século XIX há registro de cortejos carnavalescos denominados “*afoxé*”, que executam canções do gênero, de ritmo característico. Alguns deles se mantêm em atividade até os dias de hoje, como o *Ilê Ayê* e o *Afoxé Filhos de Gandhi*, mas há *afoxés* em várias partes do Brasil. Nas músicas do gênero musical MPB (Música Popular Brasileira), observou-se uma crescente adesão do *ijexá* ao seu cancionário, capitaneada por artistas baianos como Gilberto Gil e Caetano Veloso a partir da década de 1970; entretanto, muitos outros

compositores se associaram ao ijexá, numa lista que vai de Antônio Carlos e Jofafi até Djavan e João Donato, e que se observa até em representantes mais contemporâneos do gênero como Maria Gadú (IKEDA, 2016). Portanto, há um caminho percorrido do ijexá desde sua função religiosa, passando por uma atuação menos conectada ao rito nos blocos carnavalescos até sua adesão à música popular urbana (importante dizer: em muitos casos, com letras sem a menor menção aos cultos de matriz africana). No entanto, com o número crescente de adeptos de religiões denominadas neopentecostais, a menor menção a tambores como congas e/ou atabaques em músicas pode ser considerado como “coisa de macumba”. O termo em aspas não é ao acaso: é uma fala muito recorrente no ambiente escolar entre alunos. A princípio, esta expressão tem um tom mais de pilhéria, uma troça mais ou menos inocente. Porém não é raro encontrar algum tipo de recusa dos discentes quando se propõe alguma atividade que faça menção à “coisa de macumba”. E quando isso acontece, o que é possível propor? Como problematizar questões que estão para além da superfície do conflito religioso? Os muitos eventos que este texto descreve propõem uma rota a guiar rumo a esta resposta. Mas é preciso primeiro observar os referenciais decoloniais que embasam este texto.

2. Preâmbulo: a perspectiva decolonial

MALDONADO-TORRES (2007), ao considerar sobre a discussão dos colonizadores espanhóis de haver ou não alma nos povos originários (indígenas), colocando-os finalmente sob o status de uma humanidade inferior, portanto passível de ser escravizada, entendemos pelo caso em si só uma ideia de em que bases se apoia o colonialismo, e toda a ideia por detrás do *ego cogito* e *ego conquiro* (DUSSEL *apud* MALDONADO-TORRES, 2007, p. 487). Maneira similar de pensar foi transferida aos muitos africanos arrancados de sua terra mãe pela escravidão transatlântica. E tudo na maneira de pensar e agir desses povos foi consequentemente inferiorizado, bestializado. Tudo que remete a negro e índio é, portanto, compartimentado na “caixa” do bestial, de baixa espiritualidade. Havendo entre essa população negra um culto religioso próprio que não atua em bases dicotômicas, duais e simplistas como no cristianismo, eis lá mais uma oportunidade de “demonizar” quase que literalmente uma população inteira. Não havendo mais estados-colônia (com a independência dos países da América Latina), havia, entretanto, a ideia perpetuada do pensamento europeu (e a posteriori dos Estados Unidos) como a “régua” a medir tudo, os padrões de correção: eis aí o etnocentrismo, um dos muitos aspectos da colonialidade. E é nas bases dessa colonialidade que o racismo se perpetua. O racismo, por sua vez, pode se espalhar por tudo

que remete aos povos inferiorizados: toda forma de expressão, de religiosidade. Assim, temos de um lado a religião de matriz europeia, hegemônica; e de outro, expressões culturais de ordens variadas (música, dança, pintura, escultura), que podem ou não ser oriundas de um culto diretamente associado a um povo, que outrora foi escravizado e que ainda mantém status de inferioridade por condições socioeconômicas. Por assim dizer, um simples tambor presente num culto associaria a um povo, inferiorizado, literalmente demonizado.

Também é necessário lembrar que para haver decolonialidade, é preciso primeiro reconhecer a colonialidade como a norma vigente. Atua-se em oposição a esta, nas bases que ela nos impõe, pelas frestas, utilizando as “rachaduras” que o sistema deixa passar, como espaços de criação de negação rebelde. E por meio de gritos de resistência, implorar e exigir uma outra forma de sentir, de fazer e atuar epistêmico político e de existência decolonial (WALSH, 2021). Quando, por exemplo, o corpo docente de uma escola propõe formas de expressão musical longe do referencial europeu, buscando expressões culturais de matriz indígena ou africana, tal atitude pode apontar para a decolonialidade, quando se entende que tal vivência é pensada “*com* e não *para* os povos oprimidos, em sua luta incessante em recuperar sua humanidade” (WALSH, 2013, p. 39), utilizando tais expressões costuradas aos muitos processos de musicalização, incluído aí metodologias europeias como Orff, Kodaly e Dalcroze, além do brasileiríssimo O Passo.

Tendo estabelecido os referenciais que guiam este texto, prossigamos com a descrição dos eventos que o justificam.

2. Uma eleição e uma canção

Corria o final do ano de 2018 e a eleição presidencial deu a vitória ao ex-militar e até então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, um político há muito atrelado a tendências políticas de extrema-direita. Em Salvador, o compositor e agitador cultural Môa do Katendê foi assassinado a facadas por um eleitor de Bolsonaro, por conta de uma discussão de cunho político dentro de um bar, no dia em que se confirmou a vitória do ex-deputado. O episódio do assassinato foi particularmente sentido por todos os representantes da classe artística, notadamente por Caetano Veloso, que havia gravado uma música de Môa (“Badauê”, um ijexá que leva o nome do mesmo bloco carnavalesco que o supracitado fundou nos idos dos anos 1970), no disco “Cinema Transcendental” (1979). Em um depoimento contundente ao jornal “O Globo”, Caetano afirma:

A mente de todos os brasileiros que são capazes de pensar e acalmar a cabeça para receber as coisas; o coração, para metabolizar os sentimentos humanos; precisa reconhecer que não pode reduzir o Brasil a essa coisa bárbara! O assassinato de Môa do Katendê é um sinal de que a gente não deve seguir no caminho que as pessoas ilusoriamente pensam que é a superação, quando é (na verdade) atraso, é volta. É medo da responsabilidade e da civilização! (VELOSO, 2021)

Num dado momento, a barbárie do assassinato de Môa do Katendê também indignou a nós, professores do primeiro segmento do Colégio Pedro II do bairro do Engenho Novo, no Rio de Janeiro-RJ, e nos fez questionar: seria possível responder de alguma forma a tal barbárie? Que “armas” teríamos para contra-atacar? Só nos restou apelar à sensibilidade que as manifestações artísticas podem evocar, e assim foi feito. Estávamos às vésperas de um evento de culminância pedagógica do colégio, chamado “Engenho Cultural”. Como a escola propõe processos de musicalização variados (flauta doce, prática percussiva, canto etc.), tínhamos à disposição uma paleta considerável de possibilidades. Propusemos a execução da música de Môa gravada por Caetano, com um arranjo que incluía canto, flautas e uma percussão de ijexá feita com copos (essa percussão feita a partir de copos é popularmente conhecida como *cup song*)¹. Quando ocorreu finalmente a apresentação, alunos, plateia e comunidade escolar como um todo pareceram muito empolgados com o resultado final. Tanto que a equipe de educação musical do colégio estipulou que se utilizaria o ijexá como o ritmo para um outro evento de grande importância ao colégio do ano seguinte, a chamada “Festa da Cultura Popular”, um evento concomitante às festas juninas, mas que seguindo a tendência de muitas escolas, evita os corriqueiros ritmos juninos e propõe algum tipo de resgate cultural apresentando outra natureza de festejo e/ou gênero musical.

3. Uma “guerra santa” em curso

Como tínhamos consciência de que trabalhar com o ijexá poderia ferir suscetibilidades, optou-se por trabalhar com músicas de um mesmo compositor, de preferência que não estivesse associado a nenhuma ideologia religiosa. Acabamos encontrando uma opção em João Donato (1934-), compositor bastante associado ao gênero musical bossa nova. Havia num dos seus discos, “Lugar Comum” (1975) um verdadeiro compêndio, com quatro canções dedicadas ao ritmo ijexá: “Ê Menina” (João Donato e Gutemberg Guarabyra), “Emoriô” (João Donato e Gilberto Gil), “Patumbalacundê” (João Donato, Gilberto Gil, Durval Ferreira e Orlandivo) e “Naturalmente” (João Donato e Caetano

¹ Há uma pequena amostra deste arranjo com copos (feito com os professores do colégio) em <https://www.youtube.com/watch?v=wQ7ltGr2pG0>

Veloso). Acrescentou-se “Flor de Maracujá” (João Donato e Lysias Ênio) ao repertório, para que houvesse uma canção a ser dançada por cada grupo de ano escolar (do 1º ao 5º ano). Como o referido festejo escolar seguia em parte o “rito” das festas juninas, também foi estabelecida uma coreografia para cada grupo/ano escolar. Infelizmente algumas das músicas ainda faziam uma menção aos cultos de matriz africana, e por menor que fosse, isso ocasionou alguns dos problemas que serão descritos adiante². Em paralelo, as atividades pedagógicas de educação musical restritas à sala de aula também incluíam a prática percussiva do ijexá.

À medida em que se aproximava o evento, durante o mês de julho, houve uma grita de alguns alunos, em particular de uma das turmas de primeiro ano, que se recusavam terminantemente a participar por supostas diferenças religiosas. Eram os alunos que falavam com suas professoras, mas é inevitável pensar que algum adulto, pai ou mãe desses alunos, elaborou previamente frases como:

"Minha mãe não deixa eu dançar porque isso fala sobre o coisa ruim."

"Sou de Deus, não posso cantar para o espírito do mal."

"Se eu participar da dança, Deus vai castigar. Essa música é sobre o Diabo."³

Insufinou-se um movimento para que uma das turmas não comparecesse à festa (capitaneada por pais de alunos da referida turma), o que ocasionaria uma grande perda para o evento. Felizmente, a direção da escola se posicionou a favor do evento e da proposta dos professores, poucos alunos faltaram e a festa ocorreu de forma tranquila, com grande atuação de todos os alunos, alguns deles nos ajudando a tocar o *ensemble* percussivo do ijexá. A totalidade dos discentes estava paramentada como se estivesse indo a uma festa junina comum, com chapéus de palha, camisas de manga quadriculada e bigodes falsos pintados sobre o rosto, o que reforça a pouca (ou nenhuma) conexão com ritos ligados ao candomblé. É emblemático o discurso de abertura da festa, proferida pela professora Elizabeth Dau, do qual foi selecionado o trecho a seguir:

² “Emoriô” citava Oxalá uma única vez na letra da música, e “Ê Menina” cita Oxum repetidas vezes, numa espécie de refrão-mantra (“ê menina, ê menina/ ê ê, Oxum na mina”).

³ Estes relatos foram rememorados pela professora de primeiro ano que atendia estes alunos.

[...]Como dito anteriormente, este é o 5º ano da Festa da Cultura Popular do Engenho Novo I⁴. Em todos eles, optamos por ritmos e manifestações da cultura popular brasileira, por acreditar que o que o povo produz deve ser conhecido e apropriado pelos estudantes. Este ano seguimos com essa concepção e escolhemos o ijexá, que além de ser um ritmo que faz parte de nossa cultura, representa a cultura negra, historicamente invisibilizada, diminuída e oprimida, mas que resiste bravamente, e que segue se fortalecendo e ocupando seus merecidos espaços. Nossa escolha, portanto, não é uma questão de fé, de religião ou de crença, e sim uma escolha que fortalece a luta contra o racismo que se faz cotidianamente presente em nossa sociedade. O Colégio Pedro II é uma escola pública, e que, portanto, tem o dever de acolher e de proporcionar um ambiente seguro e de conforto a todas as crenças, raças, gêneros e orientações. [...]Essa é uma escola de respeito. Não somente no sentido de que é uma instituição secular, que fez seu nome pelos brilhantes alunos que formou e que se destacam na sociedade [...], mas também no sentido de que aqui se ensina a respeitar o outro, e se mostra que apesar das diferenças que devem ser valorizadas, a igualdade de oportunidades deve ser incessante (DAU, 2021).

A esse discurso, somaram-se posteriormente ao evento algumas manifestações públicas bastante positivas, como sugere o texto que aparece no blog da atriz Tatiana Tibúrcio, mãe de um aluno do colégio.

Essa semana teve festa junina no colégio do meu filho. E como em todo ano, eles não fizeram o arraial, mas uma festa que celebra a diversidade cultural brasileira. O ritmo escolhido pra festa esse ano foi (Pasmem!!!) O IJEXÁ. Um ritmo africano que a gente adora dançar mas que desconhece todo o simbolismo que o cerca[...]Num momento onde terreiros de candomblé estão sendo destruídos e os sacerdotes de nossa cultura sendo humilhados e desrespeitados com a convivência de um estado “terrivelmente evangélico” num país laico, é grandioso, corajoso e revigorante ver uma professora de música, mulher, pegar o microfone e proferir antes da dança das crianças um discurso que dá um tapa na cara da intolerância e nos convida a amar ao próximo como a si mesmo [...] Chorei. Não só como mãe, mas como cidadã, mulher negra, como gente! Vi meu filho e seus amiguinhos aprendendo humanidade e não foi pelas minhas mãos. Chorei de alegria, de esperança e saí mais forte. Aquela professora que nos dias atuais está duplamente ameaçada por ser professora e por ser professora de arte (música) diante de uma plateia gigante, de pais em sua maioria defensores do atual governo (mesmo tendo a escola dos seus filhos ameaçada pelo mesmo governo), segurava corajosamente um microfone e bradava a crença na diversidade e no amor (TIBÚRCIO, 2021).

5.Considerações finais

Meu entendimento efetivo sobre decolonialidade é certamente posterior aos eventos que desembocaram na Festa da Cultura Popular de 2019. No entanto, parece haver dados que corroboram com a ideia de que propor atividades musicais com o ijexá foi capaz de trazer à comunidade escolar um olhar mais atento sobre a inserção de seus alunos_ negros, brancos ou de qualquer outra etnia_ na sociedade; sobre como religiosidade é um instrumento ora sutil, ora ostensivo de opressão, sobretudo quando atuam religiões hegemônicas sobre aquelas ligadas a povos historicamente oprimidos. Portanto, ainda que não intencionalmente, a prática do ijexá, nas circunstâncias em que se deram, aponta para uma proposição decolonial

⁴ “Engenho Novo I” se refere ao grupo do 1º segmento do ensino fundamental (1º ao 5º ano).

do fazer musical na escola do ensino fundamental. O ijexá apresentou-se como um instrumento de conscientização e luta contra as injustiças desde a primeira ocasião em que foi utilizado, no Engenho Cultural, além de abrir uma brecha para discussões que estão adiante de questões religiosas. Tomemos como exemplo o mito nórdico do deus Thor. Parece não haver nenhum problema um filho de evangélico brincar “venerando” um deus nórdico travestido de super-herói. O mesmo peso e medida parece não haver a deidades africanas, e não estamos nem de longe pedindo para uma criança se paramentar como uma delas.

Foram tomadas lições muito valiosas daqueles eventos, e espera-se que nossas atitudes como educadores musicais estejam imbuídas deste “espírito” decolonial _ de agora em diante, racional e intencionalmente.

Referências

BADAUÊ. Môa do Katendê (compositor). Caetano Veloso (intérprete). In: Cinema Transcendental. Gravadora Philips, Catálogo: 6349 436, 1979. Formato LP.

Ê MENINA. João Donato e Gutemberg Guarabyra (compositores). João Donato (intérprete). In: Lugar Comum. [Dubas Música](#) 325912006559. 2004 (formato CD; lançado originalmente em LP em 1975).

EMORIÔ. João Donato e Gilberto Gil (compositores). João Donato (intérprete). In: Lugar Comum. [Dubas Música](#) 325912006559. 2004 (formato CD; lançado originalmente em LP em 1975).

FLOR DE MARACUJÁ. João Donato e Lysias Ênio (compositores). João Donato (intérprete). In: Coisas Tão Simples. [Odeon](#) 364 836008 2. Ano: 1996 (formato CD).

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. In: *Revista USP n. 111*, p. 21-36 outubro/novembro/dezembro, 2016.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. In: *Revista USP n. 7*, set.-out.-nov./1990, pp. 115-124.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre La Colonialidad del Ser: Contribuciones Al Desarrollo de Um Concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). *El giro decolonial_ reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167, 2007.

PATUMBALACUNDÊ. João Donato, Gilberto Gil, Durval Ferreira e Orlandivo (compositores). João Donato (intérprete). In: Lugar Comum. [Dubas Música](#) 325912006559. 2004 (formato CD; lançado originalmente em LP em 1975).



O QUE É a Pedagogia Decolonial? Catherine Walsh, Nilma Lino de Gomes e Vera Candau. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pw8MqYauzc0&t=5154s>. Acesso em 31 de abril de 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Org.). *El giro decolonial_ reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Siglo del Hombre Editores, pp. 201-246, 2007.

TATIANA Tibúrcio. Elizabeth Dau. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, campus Engenho Novo I, 2019 [disponibilizado em: 14 jul. 2019]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8whVBOAxBag>. Acesso em 30 de março de 2021.

SOBRE novos tempos. Tatiana Tibúrcio [disponibilizado em: 15 jul. 2019]. Disponível em <https://coletivoindra.org/blog-opiniao/sobre-novos-tempos/15/07/2019>. Acesso em 30 de março de 2021.

VELOSO, Caetano. Caetano Veloso lamenta morte de Môa do Katendê. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IAJrLCIasiE>. Acesso em 29 de março de 2021.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.