UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

Mestrado

CORPO, DANÇA E LETRAS: UM ESTUDO SOBRE A CENA MUSICAL DO PAGODE BAIANO E SUAS MEDIAÇÕES

LEDSON CHAGAS

Salvador, Bahia, 2016.

LEDSON CHAGAS

CORPO, DANÇA E LETRAS: UM ESTUDO SOBRE A CENA MUSICAL DO PAGODE BAIANO E SUAS MEDIAÇÕES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade (linha de pesquisa: Cultura e Identidade).

Orientação: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Salvador, Bahia, 2016.

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Chagas, Ledson.
Corpo, dança e letras: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações / Ledson Chagas. - 2016.
274 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

1. Dança - Salvador (BA). 2. Pagode (Dança) - Salvador (BA). 3. Imagem corporal. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Cultura popular - Salvador (BA). I. Bonfim, Carlos Alberto. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 793.3098142
CDU - 793.3(813.8)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
IHAC- INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA & SOCIEDADE

Ata da Reunião da Defesa Oral da Dissertação de **Ledson de Oliveira Chagas**

Intitulada: *"Corpo, dança e letras: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações"*

Aos 06 (seis) dias do mês de novembro de dois mil e quinze, na sala 301 do PAF IV – Salvador/BA foi instalada a Banca Examinadora da dissertação de mestrado intitulada: "***Corpo, dança e letras: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações***". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim - Orientador, pelo examinador externo a Prof. Dr. Osmundo Santos Pinho; e interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade o Prof. Dr. Adalberto Silva Santos. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a argüição. Primeiro falou a Prof. Dr. Osmundo Santos Pinho, examinador externo. Em seguida, o Prof. Dr. Adalberto Santos, avaliador interno, fez sua arguição. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Ledson de Oliveira Chagas** como APROVADO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim, orientador, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo mestrando. Salvador, 06 de novembro de 2015.

Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim_____

Prof. Dr. Adalberto Silva Santos_____

Prof. Dr. Osmundo Santos Pinho_____

Ledson de Oliveira Chagas_____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Carlos Alberto Bonfim, por ter aceitado orientar este trabalho com temática envolta em calorosas polêmicas, pela atenção concedida a mim nas muitas reuniões de orientação e em demais ocasiões, e pela atenciosa leitura do material e comentários. Agradeço também aos membros da banca de Defesa, ao Prof. Adalberto Silva Santos, pela atenciosa leitura e comentários, e ao Prof. Osmundo Santos Pinho, também pela atenciosa leitura e comentários, além das valiosas indicações de referencial bibliográfico. Agradeço também ao Prof. Milton Araújo Moura, pela participação e atenciosos comentários na ocasião da Qualificação. Agradeço a todos, principalmente, por terem proporcionado a mim uma banca de Defesa não limitada ao formalismo, tendo sido uma ocasião de empenhada e estimulante exposição de ideias. Quaisquer possíveis problemas presentes nesta dissertação, entretanto, são de responsabilidade inteiramente minha.

Agradeço ao *Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade*, por ter dado acolhida e sentido institucional a este trabalho. Na secretaria do Programa, agradeço também ao sempre competente e atencioso Marlus Pinho. De suma importância é o agradecimento também à *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior* (CAPES), pela bolsa concedida durante o período do mestrado. Agradeço também aos/às coordenadorxs dos GTs e mesas que participei na *I Bienal Latino-Americana de Infâncias e Juventudes*, no XIV *Congresso Ibero-Americano de Comunicação* (IBERCOM) e no *VI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música* (MUSICOM), nos quais pude apresentar trabalhos com recortes da pesquisa em andamento, debatê-los, mas, acima de tudo, pude encontrar algum incentivo para ir continuando a pesquisa, mesmo com todas as dificuldades encontradas e que tornavam tentadora a opção por desistir. Nesse sentido, agradeço especialmente também ao Prof. Osmundo Santos Pinho e ao mestrando Gimerson Roque Prado Oliveira, por me convidarem a participar do evento *Quebrando Tudo II*, com foco no pagode baiano, e à Profª Ana Cláudia Gomes de Souza, por me convidar a participar do evento *Semana de Comunicação Social da UCSal*.

Agradeço também a uma série de profissionais que me concederam entrevistas mais longas ou mais curtas, como os radialistas Anselmo Costa e Dinho Junior (e a Elisabeth Fernandes, que me passou os contatos de ambos), os blogueiros Junnior do Cavaco e DJ Bateya, e o músico Hugo Sanbone. Agradeço também ao fotógrafo Diego Mascarenhas, que me cedeu algumas de suas fotos de eventos do gênero musical em questão.

Ainda do período do TCC (embrião desta dissertação), agradeço também a Thaís Assis, criadora da comunidade de *orkut* e do site *Pagodeiro Nato*, bem como ao pesquisador Fernando Fontanella,

que, naquele período, atenciosamente respondeu um e-mail com muitas perguntas que eu o fiz sobre seu objeto de pesquisa, mas que, a todo o momento, eu me fazia (e continuo me fazendo...) sobre o meu.

Muitxs amigxs e colegas me ajudaram das mais diversas formas na realização deste trabalho: Daiane, Daniel, Filipe, Gime, Jessé, Priscila, Rafael, Samuel, Sombra, Tati, Wanderson. Espero não ter esquecido ninguém. Muito obrigado!

Agradeço especialmente também a todxs frenquentadorxs de espaços de pagode baiano que reservaram um pouco de seu tempo e atenção para que eu pudesse entrevistá-lxs – nessa tarefa que se mostrou tão árdua de ser concretizada satisfatoriamente...

Por fim, e acima de tudo, quero agradecer “ao povo” de minha cidade e região que, com a alegria de sua cultura – da qual o pagode baiano é uma mera extensão –, foi capaz de me alimentar, das mais diversas formas, durante todos esses anos.

Espero poder contribuir sempre à defesa dessa alegria (que, para alguns, sem acesso a ela, não passa de mero estereótipo ou de reles compensação...). Se possível, podendo unir isso também ao enfrentamento de outros problemas que lhes/nos afligem.

CHAGAS, Ledson de Oliveira. Corpo, dança e letras. Um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. 274 f. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo descritivo da cena musical do pagode baiano na cidade de Salvador. A noção de *matriz cultural*, proposta por Jesús Martín-Barbero, foi utilizada como enquadramento teórico para pensar a corporeidade desenvolvida em danças africanas e afro-brasileiras que, parcialmente, nutrem a dança característica do pagode baiano, dança essa que, enquanto produção de dançarinos/nas em bandas, fundamenta-se nas *competências de recepção* do grupo social de onde emerge seu público predominante, em uma relação circular de comunicação. O estudo descreve a trajetória de produção do gênero musical *pagode baiano* imerso na ambientação midiático-massiva soteropolitana, e apresenta os percursos das duas vertentes de letras das suas canções, a primeira de temática sexual, na qual se buscou suas bases em expressões populares sexual-humorísticas cotidianas, e a vertente de temática social, a qual foi interpretada como surgida em um contexto de aumento da violência urbana em Salvador e no Estado da Bahia. Em plano sincrônico, por sua vez, buscou-se descrever também o consumo dessa produção em variados espaços urbanos da cidade de Salvador, nos quais não se realiza shows ou eventos, bem como também foi descrito seu consumo em espaços de show. O estudo apresenta também respostas de 20 entrevistados/das contatados/das nesses espaços de show, através das quais se buscou, dentro das limitações possíveis, conhecer e visibilizar suas perspectivas acerca do gênero musical que consomem e das questões que lhe são atribuídas.

Palavras-chave: pagode baiano; dança; corporeidade; matrizes culturais afro-brasileiras; cultura midiático-massiva soteropolitana.

CHAGAS, Ledson de Oliveira. Body, dance and lyrics. A study about the pagode baiano's music scene and its mediations. 274 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This master's degree thesis is a descriptive study about the pagode baiano's music scene in Salvador city. The notion of *cultural matrix*, proposed by Jesús Martín-Brabero, was used as a theoretical framework for thinking the corporeality developed in African and Afro-Brazilian dances that, partially, nourish the pagode baiano's dance, the latter, as dancer's production, based on the *reception competences* of the social group of consumers, in a circular relation of communication. The study describes the pagode baiano's production trajectory embedded in the soteropolitan mass-media ambient, and presents the two strands of song lyrics developed: the first, of sexual content, in which the study searched it's basis on popular sexual-humoristic expressions, and the second, of social commentary, that this study comprehends as arisen in a context of rising of urban violence in Salvador and Bahia. By a synchronic approach, on the other hand, the study described the consumption of this production in different urban spaces of Salvador city, some with and some without musical concerts/shows. The study also presents answers of 20 consumers contacted in these spaces of shows, through which it tries to know and presents their perspectives about the music genre they consume and about the questions attributed to it.

Key-words: pagode baiano; dance; corporeality; Afro-Brazilian cultural matrix; soteropolitan mass-media culture.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....11

1.1 – Por que escrevi sobre isso?.....11

1.2 – Cenas musicais juvenis, erótico-dançantes e periféricas contemporâneas: algumas características e problemáticas.....12

1.3 – Breve nota sobre o termo *cultura popular* e sobre as noções de *frações de classe* e *hexis corporal* em Pierre Bourdieu.....26

1.4 – Objetivo da pesquisa e descrição dos capítulos.....29

2 – MATRIZES CULTURAIS DO PAGODE BAIANO.....33

2.1 – Mapa das mediações.....33

2.2 – Matrizes culturais, competências de recepção e ritualidades.....36

2.3 – Corporeidade: a cultura no corpo.....40

2.4 – Corporeidade como matriz cultural no pagode baiano: performance e repertório.....42

2.5 – Corporeidade em danças afro-brasileiras e a valoração atribuída pelo colonizador.....47

2.6 – Corporeidade erótico-dançante no samba de roda do Recôncavo Baiano.....56

2.7 – Um problema político-metodológico: destacar ou não a dimensão corpórea e sexual nas pesquisas que fazemos sobre a cultura popular-massiva de matriz africana?.....59

3 – O QUE É O "PAGODE BAIANO"?.....65

3.1 – A trajetória do gênero musical massivo.....66

3.2 – A vertente de temática sexual.....96

3.3 – A vertente de temática social ou o pagode favela.....141

4 – O(S) PÚBLICO(S) DO PAGODE BAIANO.....161

4.1 – Relato da experiência do trabalho com as entrevistas: Desafios metodológicos.....161

4.2 – Interpretando algumas respostas das entrevistas e as informações produzidas pelo público no facebook.....164

4.3 – Os shows de pagode.....187

4.4 – O pagode nas ruas de Salvador.....233

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....260

BIBLIOGRAFIA.....269

1 – INTRODUÇÃO

1.1 - POR QUE ESCREVI SOBRE ISSO?

> Aqueles que, por uma usurpação essencial, se dão o direito ou se sentem no dever de falar pelo povo, ou seja, em seu favor, mas também em seu lugar, ainda que para denunciar o racismo, o miserabilismo ou o populismo dos que falam do povo, como me aconteceu fazer, mesmo esses falam para si mesmos; ou ao menos falam de si mesmos, na medida em que, no melhor dos casos (...), tratam assim de amortecer o sofrimento ligado à ruptura social fazendo-se povo em imaginação.
>
> Pierre Bourdieu, *Lições da Aula*

Esta dissertação foi escrita por alguém que, em espaço familiar e de bairro, consumiu o gênero musical em questão desde a infância até atualmente. Em algumas fases da vida, esse consumo se deu de maneira mais ativa, tanto ouvindo e dançando suas produções em espaços de bairro, com amigos e familiares, em ocasiões de festas ou encontros, quanto – em uma proporção bem menor para o meu caso – como frequentador de shows e eventos do gênero. Em outras fases, o consumo se deu de maneira meramente involuntária, dado os esforços prazerosos, para uns, e perturbadores, para outros, que um grande contingente populacional desta cidade tem empregado, nos últimos 20 anos, para fazer dessa produção sua trilha musical predominante, "ubíqua", da qual quase ninguém consegue se excluir.

É válido lembrar, nesse sentido, que muitas vezes esse contingente populacional também não teve escolha sobre aquilo em que era incluído, por outros grupos sociais.

Não foi, entretanto, um grande amor ou apreço cultivado por mim quanto a esse gênero musical o que me levou a escrever sobre ele; tendo o mesmo, em algumas fases da minha vida, não me significado grande coisa – ao menos, não de maneira consciente e reflexiva.

A busca por uma formação profissional e alguma "segurança" econômica que, no meu caso, ocorreu de ser entre setores portadores de capitais culturais dos mais valorizados (grosso modo, setor artístico), *ad nauseam* autointitulados "progressistas"... foi gestando em mim o interesse de entender melhor por que, naqueles espaços (cujos capitais eu ansiava possuir...), a relação com aquele gênero musical era tão marcada por nojo, intolerância, incomprensão, pena e autoritarismo.

Ao passo que, já na universidade, eu descobria que aquelas inquietações que eu sentia poderiam ser utilizadas como base para um projeto de pesquisa, o quadro se complexificava, a ponto de mesmo

em meus espaços de origem a “recepção” ao pagode baiano já não ser tão marcada por *harmonia* quanto o fora antes, devido a uma série de modificações ocorridas em parte das produções desse gênero musical. Foi inserido nessa complexa teia de relações, significados e afetividades que este projeto surgiu e foi sendo vivido e desenvolvido, sofrido e gozado.

*

No *Trabalho de Conclusão de Curso*, me dediquei a tentar interpretar textos de blogs e sites com críticas ao universo cultural em questão. Me pareceu ser de suma importância então, desta vez, tentar trazer a voz do público deste gênero (mas lembremos da epígrafe acima...). Na descrição da trajetória de suas produções, por sua vez, me pareceu importante também buscar e destacar suas bases culturais (mesmo quando algumas dessas bases podem ser problematizáveis politicamente). O essencial aqui, portanto, foi tentar dar subsídios à manutenção de uma memória, seja sobre ocorridos de anos recentes (na tentativa de contar uma história desse gênero musical, e uma história de como ele é consumido na cidade), seja sobre fatos narrados séculos atrás (na tentativa de buscar experiências culturais que lhe precedem e que, em alguma medida, lhe dão base).

Quem se debruça sobre divergências de gosto e consumo cultural entre diferentes grupos sociais acaba encontrando muitos registros de desejo pelo fim (pela *morte*) de uma expressão cultural, da parte de seus detratores. Me pareceu importante, então, ter a memória e o registro como eixos deste trabalho, tentando, assim, colocar alguns obstáculos ao desejo mencionado.

Assim como encontrei interesse na leitura de textos e na aquisição de informação sobre outras cenas musicais análogas, em muitos aspectos, à cena do *pagode baiano*, creio que esta dissertação também pode ser do interesse de quem se debruça sobre esse tipo de temática.

1.2 – CENAS MUSICAIS JUVENIS, ERÓTICO-DANÇANTES E PERIFÉRICAS CONTEMPORÂNEAS: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS E PROBLEMÁTICAS

Cena musical – Nesta dissertação, a circulação dos produtos reconhecidos sob o rótulo de *pagode baiano*, seus produtores e suas práticas, seus consumidores e suas práticas, esse amplo conjunto de pessoas, práticas e objetos, está sendo referido através da noção de *cena musical*, de acordo como proposto por Straw (2002; STRAW *apud* JANOTTI JR., 2012). Antes de apresentar alguns dos contornos indicados pelo autor sobre essa noção, é necessário destacar que chamar em causa essa categoria não quer dizer que esta dissertação é um estudo de todos os elementos que compõem a

cena musical do pagode baiano e também não significa que as discussões teóricas sobre essa noção ocupem um papel central no uso que dela se fez aqui. A categoria foi tomada como instrumento para pensar as questões suscitadas pelo objeto desta pesquisa, sendo o prioritário aqui a discussão dessas questões – a serem indiretamente indicadas, ainda neste capítulo, já na apresentação de cenas musicais semelhantes à do pagode baiano.

*

Em uma recente entrevista, o comunicólogo Will Straw assim define a noção de cena musical: "as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais[1] no transcurso da vida social desses objetos" (STRAW *apud* JANOTTI JR., 2012, p.9). Entretanto, de maneira bem humorada, ele reconhece que essa resposta que deu à última pergunta que lhe foi feita pelo pesquisador Jeder Janotti Jr., "não resolve nada!" (*idem*.) enquanto demarcação das características dos fenômenos que seriam pertinentemente referidos pela noção.

Em um texto anterior, no qual buscava apresentar os contornos da noção de cena musical, o autor enumera, em perguntas, várias características de seus possíveis referentes, no sentido de destacar as diferentes escalas em que a noção pode ser pensada:

> A cena é (a) a recorrente congregação de pessoas em um lugar específico, (b) o movimento dessas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas/faixas ao longo das quais esse movimento acontece (Allor 2000), (d) todos os lugares e atividades que circundam e alimentam uma preferência cultural particular, (e) o mais amplo e mais geograficamente disperso fenômeno do qual esse movimento ou essas preferências são exemplos locais, ou (f) as teias de atividade microeconômica que promovem sociabilidade e a conectam à contínua auto-reprodução da cidade? Todos esses fenômenos têm sido designados como cenas (STRAW, 2002, p.249)[2].

Ao longo de seu texto, no qual o autor não privilegia uma única definição para cena musical, mas sim aponta a validade, em pesquisas, de seus diferentes usos, é inegável o acento *nos* estabelecimentos onde são realizados os shows, onde os CDs são comprados, *nos* lugares onde as pessoas se reúnem para conversar sobre esse gosto musical que lhes integra enquanto grupo (e sobre

[1] Tendo Straw pensado a noção sobretudo como utilizada em pesquisas sobre música popular, o autor destaca que outros âmbitos de consumo-produção cultural também podem ser estudados como *cena*, por exemplo, uma cena literária.

[2] Is a scene (a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place (Allor 2000), (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city's ongoing self-reproduction? All of these phenomena have been designated as scenes (STRAW, 2002, p.249) (*traduções livres do autor desta dissertação*).

outros assuntos também, evidentemente). Subordinado a esse acento, há destaque também para *o que* as pessoas fazem nesses lugares: "As práticas que nós tipicamente associamos com cenas – comer, beber, dançar e conversar publicamente – envolvem negociação contínua sobre as relações apropriadas entre conversa e barulho, barulho e música, atenção e distração, movimento humano e as formas físicas que o englobam" (*idem.*, p.247)[3]. É nesse sentido que a noção tem seu escopo ampliado, quando a ênfase é dada não *nos lugares*, mas sim *nas práticas* relacionadas à produção e ao consumo musical, que se dão, evidentemente, em lugares. Muitos e diferentes lugares, diga-se de passagem. Apesar de predominar, em seu texto, a busca de um referente material, concreto (e não abstrato) para a noção, Straw se questiona se as casas de show, por exemplo, não são "pontos dentro de redes de interconexão social, cultural e econômica que são elas mesmas a cena realmente?" (*ibid.*, p.249)[4]. É nesse sentido mais amplo que a noção de cena musical está sendo utilizada nesta dissertação, para, através dela, como referindo-se a um conjunto, mencionar elementos específicos que lhe constituem (na repeção, na produção, quanto aos produtos, etc).

A grande abrangência dessa noção, que indica o quão profícua pode ser sua contribuição, se expressa no fato de ela poder dar conta tanto de fenômenos de "circulação global da música popular massiva", como o heavy metal, por exemplo, quanto de fenômenos de circulação mais restrita e referências regionalizadas (JANNOTI JR., *op. cit.*, p.1), como no caso do pagode baiano.

Como, nesta dissertação, algumas questões sobre memória (e o corpo como mídia dessa memória) sobressaíram-se, algumas das características da noção de cena musical apontadas por Straw aqui ganham relevância. Se a dinamicidade estrutural das cenas a mantém "viva" através de encontros entre pessoas que compartilham um gosto, "Em tais encontros, e em suas repetições, conhecimentos são revigorados e as delimitações das nossas redes sociais são renovadas. Tais ocasiões são como a sedimentação de artefatos ou formas arquitetônicas nas cidades; por elas, a cidade se torna um repositório de memória" (STRAW, *op. cit.*, p.254)[5]; "a cena como um todo é um sistema destinado a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia social" (STRAW *apud* JANOTTI JR., *op. cit.*, p.5). Dessa forma, fica indicado que além de um gosto, em maior ou menor grau as pessoas que se reúnem nesses encontros possuem também um passado (ou o imaginário de

[3] "The practices we typically associate with scenes – public eating, drinking, dancing and talking – involve ongoing negotiation over the appropriate relations between speech and noise, noise and music, attention and distraction, human movement and the physical forms which enclose it" (*idem.*, p.247).
[4] "points within networks of social, cultural and economic interconnection which are themselves the real scenes?" (*ibid.*, p.249).
[5] "in such encounters, and in their repetition, knowledges are reinvigorated and the peripheries of our social networks renewed. Such occasions are like the sedimentation of artefacts or architectural forms within cities; through them, the city becomes a repository of memory" (STRAW, *op. cit.*, p.254).

um passado) em comum, que, em sua reiteração-reinvenção, marca partes de uma cidade. E, entretanto, em sua relação com esse espaço mais amplo e institucionalmente administrado, que é a cidade[6], as cenas musicais estão "enredadas dentro de mais amplas relações econômicas e regimes regulatórios" (STRAW, *op. cit.*, p.245)[7].

Por fim, destacado o aspecto da reativação da memória (e do passado em comum) nos encontros que constituem uma cena, uma possível interpretação (comunitariamente) essencialista advinda daí é problematizada pelas próprias características daquilo que consiste uma cena musical, "unidades culturais cujos limites precisos são invisíveis e elásticos", sendo a noção uma categoria "utilmente flexível e anti-essencialização" (*idem.*, p.248)[8], ponto importante a ser destacado visto que, a despeito da polaridade social em relação às polêmicas associadas às cenas musicais mencionadas nesta pesquisa, essas cenas também integram, ainda que de maneira singular, ao seu modo, uma cultura de massas, que visa atingir vários estratos sociais. A noção de cena é uma categoria flexível que requer, "daqueles que a usam, não mais do que observem a obscura coerência entre conjuntos de práticas ou afinidades" (*ibid.*)[9].

Ao longo da dissertação, mais aspectos convergentes e divergentes entre a noção de cena proposta por Straw e o pagode baiano visto como cena musical serão abordados. A caracterização feita até aqui, espero, por enquanto, talvez baste para justificar o uso da noção de *cena*[10] para descrever o conjunto de relações concernentes ao pagode baiano.

Tendo esboçado o que é chamado de *cena musical* nesta dissertação, passo agora a apresentar algumas características de algumas cenas musicais juvenis contemporâneas que possuem aspectos semelhentes aos do pagode baiano, além de, por isso mesmo, estarem inseridas em semelhantes contextos de críticas e juízos de valor sobre suas produções e seu consumo. A apresentação dessas quatro cenas musicais e das questões que elas suscitam é uma forma de indicar quais características e problemas foram levados em conta na construção do objeto desta pesquisa.

---

[6] Ou o espaço global, para as cenas musicais que possuem essa abrangência mais ampla (quase sempre conquistada econômico e geo-politicamente, parcialmente, em contextos de imperialismo político-econômico).
[7] "enmeshed within broader economic relations and regulatory regimes" (STRAW, *op. cit.*, p.245).
[8] "cultural unities whose precise boundaries are invisible and elastic", sendo a noção uma categoria "usefully flexible and anti-essentializing" (*idem.*, p.248).
[9] "of those who use it no more than that they observe a hazy coherence between sets of practices or affinities" (*ibid.*).
[10] A categoria *gênero musical* também foi utilizada nesta dissertação para descrever esse conjunto de práticas e relações referentes ao *pagode baiano*. Este trabalho não tem como objetivo se aprofundar em discussões teóricas sobre essa categoria. Destaco, apenas, que com o gênero sendo pensado como mediação, como "uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos", abrangendo "elementos textuais, sociológicos e ideológicos" (JANOTTI JR., 2006, p.6), a noção é ampla o suficiente para fazer referência tanto ao âmbito da produção quanto ao da recepção.

*

O kuduro, as críticas e os ataques que recebe – No documentário *Kuduro – Fogo no Musseke* (Jorge António, 2007), produzido pela TV estatal de Angola (*TPA*), acompanhamos o cantor e compositor Dog Murras pelas ruas de bairros periféricos (musseques) e da parte central da cidade de Luanda, encontrando artistas como Tony Amado, Sebem e outros, que narram como criaram a dança e a música do *kuduro*. Tony Amado nos diz que num período em que os artistas angolanos estavam muito influenciados por música estrangeira como o *tecno*, o *underground* e *house music*, ao misturar essas influências com o ritmo do Carnaval da província de Malanje, ele e outros artistas criaram "uma coisa nossa". E qual foi a inspiração principal para a dança que ele criou para esse novo gênero musical que estava surgindo? Uma cena de um filme com Jean-Claude Van Damme, na qual o protagonista, bêbado, faz passos de dança durante uma luta, o que Amado achou engraçado e incorporou ao gênero musical que ele e amigos estavam gestando[11].

Apesar da letra da primeira canção utilizada no documentário trazer, em seu refrão, os seguintes versos, cantados por Dog Murras: *"E qual'é vida que você quer? O quê? Qual'é vida?/Telemóvel do outro?/ E qual'é vida que você quer? O quê? Qual'é vida?/Se drogare?/ E qual'é vida que você quer? O quê? Qual'é vida?/Ser procurado pela polícia? Ser abatido tipo porco? Deixar tua mãe com dor? Tem certeza?!"*[12], e em um depoimento um dos artistas, em *voz off*, afirmar que "O kuduro é um dos estilos musicais que pode passar a mensagem rapidamente. Consegue perfurar os mercados, (...), o gueto, a população. É aí, que os nossos... os nossos... que os nossos políticos, que o nosso parlamento, que, que os nossos... que, que enfim, que a assembléia deve a pegar o kuduro", apesar desse discurso que prevalece no documentário (estatal) sobre esse dançante gênero musical, no primeiro depoimento de fonte com função de especialista, o etnomusicólogo Jorge Macedo diz que as letras do kuduro possuem: "palavras desconexas, que... sem mensagem social. Salvo exceções, não é? Salvo exceções! Mas exceções, (com) crítica social... aceitável... Mas, exceções muito mínimas. Em resumo: Ela é uma... está, geralmente, a... e... a incitar... a classe feminina e a masculina para fazerem sexo. Sexo sem... sem regras. E, e trabalhar para, a favor da SIDA (AIDS)". O tanto que os entrevistados titubeiam em suas palavras indica o quão problemáticos são o tema de que eles tratam e as perspectivas/posicionamentos que eles assumem sobre ele. Em depoimento anterior, o musicólogo já havia destacado que, do ponto de vista dele, kuduro, "como música, é uma negação dela" (dela mesma?, me pergunto...), "serve-se da batida do semba, que é mais rítmica, e

[11] Embora Amado e outros artistas registrados no documentário não informem o ano dessa criação, tudo indica que ocorreu em meados dos anos 90.
[12] *Stop Crime*, Dog Murras.

deixa só outros componentes muito ricos de semba, que é [sic] trazido geralmente pelo tambor rítmico, pela viola rítmica, que ela (a música no kuduro) desmerece, esvazia e se atém ao ritmo, para balancear as suas palavras desconexas". Nos depoimentos seguintes de fontes especializadas em música ou em *Cultura*, o Diretor da Escola Nacional de Teatro, Matan'yadi Norberto, diz que

> Kuduro é música e dança. Eu concordo. Porque é uma música própria para o kuduro. E o kuduro como dança, todo mundo conhece. Mas eu digo que tanto a música como a dança são artes, não é? Há uma variedade de gamas de arte, e a dança e a música se enquadra [sic] nas artes chamada [sic] *arte de elevação* (Norberto realça a expressão). Que têm por missão de elevar o nível de evolução mental, emocional, sentimental, cultural, moral, etc.

No depoimento seguinte, o escritor José Luis Mendonça, após pequena caminhada com a câmera apontada para seu rosto enquanto ele se negava a falar ("Não atesto falar sobre isso!"), volta-se para a câmera, e afirma:

> Bom, já agora, queres saber o que é o kuduro, qual'é a minha opinião? Pra mim, o kuduro é um mito, criado pela nossa sociedade, em resultado desta crise de valores que temos, que vem desde os tempos da independência, é... E foi criado mais pelos, pelos *(palavra inaudível)*-de-formação, os mídia, e também pelo mundo dos negócios, os empresários da música, que promoveram o kuduro. O kuduro, pra mim, é rap americano. Rap angolano, neste caso, né? A palavra pra mim não sugere nenhum estilo musical, nenhuma criação de música angolana dos tempos modernos. O que acontece é que há uma despromoção dos ritmos tradicionais, ritmos que já tinham uma continuidade, que é, por exemplo, o semba, e houve uma promoção do kuduro, uma promoção muita gratuita. De resto, eu chamo, continuo a chamar o kuduro (de) rap americano. Pra mim, continua a ser um mito e uma ficção, e como todas as ficções, um dia vai acabar.

Sobre essas três *vozes autorizadas* (cujos posicionamentos o documentário não deixa de problematizar), fica patente, pelas roupas, maneiras de falar e locais onde deram seus depoimentos, a diferença de capital econômico e, sobretudo, capital cultural desses agentes em relação aos outros registrados, que são os envolvidos na produção do kuduro. Ressalte-se também a diferença de idade, visto serem homens de 50 anos, em média, enquanto aqueles outros são jovens ou, quando muito, adultos na faixa dos 30 anos[13].

*

A champeta e o prazer da dança – Cartagena de Indias, Colômbia, 2007. No mini-documentário *El pick-up: La Champeta sigue viva*, dirigido, produzido, filmado e apresentado pelo jovem Héctor Crespo Salcedo (que também dança, em uma das tomadas), vemos, entrecortando imagens de pessoas dançando, depoimentos como: o de um *cantante* e *animador* ressaltando que a maioria dos

[13] Documentário disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=prSZiXiFYNQ. Último acesso: 18/03/2015.

cantores (os cantantes) da champeta são de bairros populares, que narram relatos da vida cotidiana em suas letras; um locutor de rádio afirmando que a champeta é o ritmo mais importante de Cartagena: “Bueno, es el pueblo. Definitivamente, la champeta es pueblo!”; além do próprio Héctor, ao microfone, como um repórter televisivo, destacando que a produção musical da champeta segue de perto os estilos musicais africanos do momento, que o locutor enfaticamente ressalta serem ritmos “mais rápidos, mais saborosos”.

No mini-documentário, as pessoas que dançam são em sua maioria jovens, havendo também adultos e alguns adolescentes. Cerca de 500 pessoas, havendo mais homens do que mulheres. Fenotipicamente, são mestiços de negro com indígena, de negro com branco, de indígena com branco, além de negros (brancos, são muito poucos), dentro de um cercado de placas de concreto e metal, com chão de terra batida, a céu aberto, em uma área arborizada, próxima a uma rodovia. Pelas roupas, maneiras de falar, penteados e adereços, fica patente que são pessoas que habitam uma localidade entre o periférico e o rural.

Na frente dessas pessoas, encontra-se o *picó El Príncipe*. Um *picó* é uma aparelhagem de som com muitas caixas de alto-falantes, jogos de luzes coloridas, e um espaço ao meio onde um DJ canta ao microfone, faz mixagens, *scratches*, e opera baterias eletrônicas (ou divide essa última tarefa com um parceiro). Os picós existem desde os anos 60, afirma o cantor em depoimento, mas naquele período tocavam salsa.

A maioria das pessoas dança só, em contidos passos de pernas, alternando-as para frente e para trás, de braços no mesmo sentido, alguns arriscando evoluir dessa base alguns passos mais elaborados e acelerados, com semi-giros e giros. Uma minoria, dança a dois, em casais (heterossexuais), com a mulher com as coxas em direção simétrica às do homem (ou entrelaçadas), ambos dando volteios de rebolada (volteios singulares, cada um dando sua rebolada, sem que juntem totalmente os corpos no movimento, em uma só rebolada), de modo que os corpos se mantêm em um contato-afastamento contínuo, fazendo círculos em torno, cada qual, de seu próprio eixo, com os genitais como o ponto mais agudo do contato, o que lembra o ato sexual. Em outra modalidade, ao invés da rebolada, as coxas de ambos fazem movimentos retilíneos mais bruscos, para frente e para trás, e a menção ao ato sexual ganha em incisividade. As tomadas em *contra-plongée*, nunca por trás dos homens, sempre por trás das mulheres, ressaltam as bundas delas.

Além da dança a dois, há os que dançam sós, dando pequenos pulos, com um dos braços voltados para cima, com indicador apontando para o céu. Essas diferentes modalidades de dança devem

indicar que no baile são utilizadas algumas músicas com ritmo mais acelerado e outras com ritmo mais lento. Não se vê passos debochados e como que em tom de troça, como alguns dos que são utilizados no kuduro, nos quais alguns dançarinos (não sei se o público também dança assim no espaço da festa/baile) põem uma mão em uma das nádegas e a empurram, ao passo que caminham, como se simulassem um deficiente físico ("manco", "capenga"...) andando, ou as complexas coreografias que às vezes são utilizadas no pagode baiano, mesmo pelo público no espaço da festa. Numa das canções utilizadas no mini-documetário de oito minutos, ouvimos os seguintes versos: "*No me vengas a llorar con tus mentiras*/*Seria un canalla si te vuelvo a perdonar*/*Ay, es muy duro lo que me pasé en la vida*/*...*"[14].

Baile com *champeta* em Cartagena de Indias (Colômbia).

*

Ainda para avançar na descrição do fenômeno de que trato nesta dissertação, gostaria de abordar mais duas cenas musicais que me parecem caber na categoria descritiva que estou propondo chamar de *cena musical juvenil, erótico-dançante*[15]*, periférica e contemporânea*. Dessa vez, porém, elas serão abordadas a partir de dois trabalhos acadêmicos, nos quais me interessa destacar algumas interpretações dos pesquisadores sobre as observações etnográficas que fizeram (em ambos os

[14] Para mais informações sobre a *champeta*, ver PAULHIAC, Jean. (2011).

[15] Estou utilizando nesta dissertação, como adjetivo, o termo *erótico-dançante*, proposto por Rodrigues (2008; 2011), em pesquisa em que busca "compreender o surgimento do tecnobrega, em Belém do Pará, e do pagode baiano, em Salvador", atrelado ao "fenômeno de ampliação dos espaços públicos orientados para apresentação de gestos de êxtase erótico-dançantes – expressos em bailes e festas de caráter metropolitano, voltados para a população das periferias urbanas" (RODRIGUES, 2008, p. 144). Destaco, entretanto, que é necessário não reduzir as cenas musicais mencionadas à característica do erótico-dançante, traço que lhes é estruturante, mas não exclusivo (vide o caso, por exemplo, do pagode baiano, no qual cada vez mais se consolida uma vertente de temática social). Por outro lado, apesar de lidar com um "texto" (no sentido amplo do termo) *erótico*, a dança, ao menos no pagode baiano (cena musical que conheço melhor), em grande proporção, não é acompanhada nem de excitação sexual nem por intenção de sedução, possuindo função muito mais restrita ao lúdico.

trabalhos) e, restrito ao segundo, como o referencial teórico da pesquisa foi utilizado para pensar seu objeto.

*

A cumbia villera e as questões de gênero – Seman e Vila (2007), em trabalho monográfico[16] no qual abordam algumas "letras de la cumbia villera (que), de manera similar a lo que ocurre con las letras de gangsta rap, retratan agressivamente a la mujer" (SEMÁN e VILA, 2007, p.4), apresentam: sua própria ótica interpretativa particular sobre esse fenômeno; sua interpretação de diferentes respostas dadas em entrevistas feitas com o público masculino desse gênero (*idem*.); e interpretações de respostas do público feminino, nas quais mostram "la manera en que las chicas de sectores populares enmarcan, de manera más que compleja, su activa participación en un género musical que, a primera vista, parece degradarlas como mujeres" (*ibid*.). Os autores reiteram que em sua pesquisa "se descubre una diferencia y una complejidad cuando se contrasta el como nos suena a nosotros la cumbia villera – con nuestras categorías de repersentación e intervención social – y como les suena a diversos actores insertos en tejidos y conflictos muy diferentes a los nuestros" (*ibid*.).

Sobre as respostas da parte masculina do público, dentre outros tipos de interpretação que os rapazes fazem sobre as letras, os pesquisadores observam uma interpretação na qual eles confundem "el ejercicio lúdico, restricto y selectivo de la sensualidad" das jovens no baile, "con uno abierto, generalizado e indiscriminado" (*ibid*., p.29), o que se relaciona com o fato desses rapazes concordarem com as representações que algumas das letras de cumbia villera fazem delas. Entretanto, contextualizando a fala dos rapazes, Semán e Vila observam que:

> es necesario destacar el hecho de que los jóvenes que interpretan y bailan la cumbia villera poseen una amplísima y clara conciencia de que el de la cumbia villera es uno, y sólo uno[17], de los espacios de la totalidad de su experiencia y no la totalidad misma. De esta manera, en la cumbia villera se permiten hacer (simbólica y realmente, y en sentidos diferentes pues hablan de violaciones pero, obviamente, la mayoría de ellos nunca las concretan) lo que no harían en otro lado (*ibid*., p.23).

[16] O texto é um resultado parcial de uma pesquisa iniciada em 2004, que contava ainda com outros três pesquisadores (Malvina Silba, Carolina Spataro e José Garriga). A pesquisa ainda está em andamento, e gerou os livros *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene* (SEMÁN e VILA, 2011) e *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music* (L'HOESTE e VILA, 2013).

[17] Interessante observar que Hermano Vianna se viu na necessidade de fazer o mesmo destaque contra as interpretações que, a partir de cenas musicais como essas (no caso, o *funk carioca*), buscam inferir o comportamento de seus agentes em outros espaços e esferas sociais: "O baile não exige adesão completa dos dançarinos. (...) O baile é a celebração da amizade, de certos laços de vizinhança, mas isso não quer dizer que um dançarino não possa ter outros amigos, em outros lugares, com quem vá a outras festas. Essa circulação 'intermundos' tem seus limites. A pobreza do dançarino funk é certamente um deles. Mas não existe limite absoluto" (VIANNA, 1988, p. 110).

Explicam também que a cumbia villera se desenvolveu em um contexto de autonomização da relação sexual (em relação aos compromissos do namoro, casamento e a reprodução), mas, nos setores populares, "para ellos y para ellas, aún cuando la quieran practicar, la libertad femenina en el sexo sigue haciendo de las mujeres putas" (*ibid*., p.29). Nesse sentido, complementam:

> Mientras que una situación bastante típica del baile de sectores populares implicaba la presencia de hombres afirmándose como poseedores de la mayor cantidad de mujeres posibles, contrapuestos a mujeres que buscaban un hombre único y definitivo que las consagrara como esposas, el espacio de la bailanta cumbiera (del cual la cumbia villera es actor privilegiado) implica la presencia de mujeres que buscan hombres más allá de ese vínculo (*ibid*., p.24).

Os pesquisadores interpretam que, por detrás da agressividade das letras, está uma reação à ativação das mulheres: "los hombres dan cuenta de una feminidad que se les escapa. Insultan, humillan y burlan aquello que irrumpe al mismo tiempo como novedoso y amenazante" (*ibid*., p.34).

Sobre as respostas da parte feminina do público, Semán e Vila apontam uma pluralidade de interpretações, todas marcadas, entretanto, e em diferentes graus, por um rechaço às letras: "nunca encontramos una aceptación plena e indudable" (*ibid*., p.36). Sobre as interpretações de algumas das jovens, os pesquisadores sintetizam que "una de las formas más recurrentes de la recepción es la que adjudica a estas letras una intención o una posibilidad cómica (...) esas letras cuando son escuchadas fuera del contexto lúdico del baile, cobran un contenido ofensivo que origina una 'bronca' y una 'vergüenza' que las entrevistadas declaran" (*ibid*., p.37-38).

Sobre um conjunto de interpretações de outras jovens, Semán e Vila apontam que "Otra reacción muy extendida es que las letras les producen 'vergüenza' " (*ibid*., p.38) e, sobre esse tipo de reação, em analogia com as conclusões de Frances Aparício sobre o público feminino da salsa[18], caracterizam-no como "una forma típica de 'modos de escucha selectivos' que tienden a 'borrar o minar aquellos elementos que pueden causar disonancia ideológica – en este caso, las letras – y acentuar los aspectos musicales (el ritmo y el arreglo musical) y el valor de la canción como afirmación cultural' (Aparicio, 1998: 226-227)", o que, no espaço do baile, quando as jovens dançam ou mesmo quando repetem as letras ao cantá-las, mas sem analisá-las, " 'les permite conectarse con sus respectivos placeres productivos (...) (Aparicio, 1998: 226-227)' " (*ibid*., p.40).

Sobre um outro grupo de jovens, destacam ainda que "algunas chicas (...), más bien, parecen adoptar como propias las figuras de feminidad que les propone la voz masculina a través de la

[18] Frances Aparicio, em *Listening to Salsa*.

cumbia villera" (*ibid*., p.43). E sobre esse tipo de recepção, interpretam que "ya no se trataría de la aceptación táctica y a regañadientes de la cumbia villera para no perderse la fiesta, sino de una aceptación gozosa de los elementos que a otras les causa 'bronca', 'vergüenza' o 'contradicción' " (*ibid*.).

O penetrante trabalho de entrevistas realizado por Semán e Vila (e equipe) serviu de modelo à concepção e ao desenvolvimento desta dissertação, embora as perguntas elaboradas aqui e feitas ao público do pagode baiano não se restrinjam à temática *gênero (sexual)*[19]. Evidentemente, eu não tinha a pretensão de, nesta pesquisa, fazer uma coleta de dados[20] em campo e um aprofundamento interpretativo no mesmo nível daquele realizado pelos argentinos (no qual, mesmo os pesquisadores assistentes, já se encontravam em fase de doutorado). Ainda assim, o esforço empreendido ali para acessar a(s) perspectiva(s) do(s) público(s) reforçou o objetivo desta pesquisa de tentar abordar as opiniões de alguns dos(as) frequentadores(as) de shows de pagode baiano acerca de diversos temas relacionados ou atribuídos a este gênero musical, ao seu consumo, à sua cena musical.

Tendo apresentado, através do caso da cumbia villera, mais características e problemáticas relacionadas ao que estou chamando de *cenas musicais erótico-dançantes juvenis periféricas*, destaco, entretanto, que cada cena possui suas singularidades e que não são todas iguais. No pagode baiano, por exemplo, não se encontram letras com versos como esses: "*Ay Andrea, vos si que sos ligera*/*ay Andrea, que puta que sos*/*ay Andrea, te gusta la fija*/*ay Andrea, que puta que sos*"[21].

Outro aspecto importante para esta dissertação, a dança, embora não seja abordado com muita ênfase nos trabalhos citados de Semán e Vila, apresenta mais pontos de convergência com o pagode baiano, como na informação de uma das entrevistadas, de que a letra da *cumbia norteña* "es más de amor, más de romanticismo, más de me dejaron, te dejé, cómo sufrí, en cambio la de cumbia villera

[19] Semán e Vila também abordam outros aspectos da cumbia villera em outros trabalhos (SEMÁN e VILA, 2008; SEMÁN, 2012).

[20] Com mais dois pesquisadores (Daniel Salerno e Cecilia Ferraudi Curto), além dos cinco já mencionados, foram realizadas 50 entrevistas, além de grupos de discussão, com jovens da área metropolitana de Buenos Aires (SEMÁN e VILA, 2008, sem página).

[21] *Andrea* (*Pibes Chorros – Arriba las manos*, 2001). Para fins de comparação, conferir análise de letras do pagode baiano em NASCIMENTO (2009, p. 101 a 153), trabalho no qual o pesquisador interpreta representações da mulher em letras do gênero, utilizando a análise do discurso e teorias feministas (*idem*., p.7). Mesmo que se destaque que no pagode baiano não há letras com ofensas tão diretas como a da letra de *Andrea*, é necessário ressaltar também, por outro lado, a semelhança das conclusões de Nascimento às de Semán e Vila, sobre algumas letras de cumbia villera serem uma reação masculina à ativação da mulher em um contexto de autonomização do sexo entre as classes populares. Para o pesquisador baiano, "a investida sobre a mulher, sobre seu comportamento, é, na maioria das letras, desqualificadora", o que o mesmo associa à noção de *backlash*, proposta por Susan Faludi, um contra-ataque às conquistas femininas (*ibid*., p.79-80). Por outro lado, mesmo para a letra de *Andrea*, entretanto, a pesquisa com o público feminino da cumbia villera sinaliza a singularidade da recepção das mulheres que consomem esse gênero (*op.cit.*, p.57-59), o que reforça na pesquisa de Semán e Vila sua crítica à projeção das categorias dos pesquisadores (seja "como ilusión optimista", seja "como conclusión pesimista") sobre os objetos sobre os quais refletem (*idem.*, p.61).

es más de menear la cola, es como para ir a bailar" (*ibid*., p. 46-47), no que podemos comparar com a relação entre *pagode romântico* do Sudeste e pagode baiano. Em outro trecho, Malvina Silva, integrante da equipe de pesquisadores, descreve o *meneaito*, "un pasito de baile acorde al ritmo de la canción (...), que consiste en lo siguiente: se abren las piernas con las rodillas abiertas, y moviendo las caderas y la cola en círculos, se va bajando hasta casi tocar el piso, luego se hace lo mismo para subir" (*ibid*., p.57-58). A descrição indica um passo semelhante ou o mesmo utilizado no pagode baiano e, anteriormente, no samba de roda do Recôncavo[22]. A descrição do passo fora feita por Malvina para interpretar justamente a recepção feminina de outros trechos da citada canção *Andrea* ("*y le das para abajo, pa'bajo, pa'bajo...y le das para atrás, pa'delante y pa'tras*"), sobre os quais a pesquisadora pontua que essa alusão ao movimento desempenhado durante o ato sexual "a la mujer también puede gustarle y traerle a colación una situación placentera (sea real o imaginada). O sea, dejando de lado la voz masculina que la somete, la mujer también puede recuperar ahí (imaginariamente) la realización de su propio deseo sexual" (*ibid*., p.57); "Y en ese momento de celebración a través del baile, la mujer sabe que está siendo admirada por otras mujeres (ya que no son todas las que saben hacer este paso bien, aunque sí muchas las que se animan) pero fundamentalmente por los hombres" (*ibid*., p.58). Sobre a performance masculina de artistas de cumbia villera na televisão, Semán aponta "exageración deliberada de los movimientos pélvicos asociados al erotismo", gestos que ele interpreta da seguinte maneira: "se hacía con conciencia de que se cuestionaban normas, pero no sin distancia de ese comportamiento 'desviado' " (SEMÁN, 2012, p.159).

Rapazes adeptos da cumbia villera

Meninas se divertem dançando cumbia villera

[22] Ver item *2.6*.

O brega pop: "com vergonha, não dá!" – Para finalizar este acercamento do objeto desta pesquisa através da comparação com fenômenos análogos, gostaria de destacar, brevemente, um ponto muito complexo, mas que, acredito, não pode ser deixado sem menção. Fora observado por Fontanella (2005), em pesquisa sobre a cena musical do *brega pop*[23] recifense, abordada por ele como uma estética (uma sensibilidade) subalterna mediatizada na produção de CDs e DVDs de bandas, vendidos em bancas de camelôs, e programas de emissoras de TV de difusão estadual, nos quais essas bandas se apresentavam. Essa estética, para o autor, é uma hibridização entre, por um lado, a sensibilidade popular das periferias do Recife (que o autor apreende através da noção bakhtiniana de *corpo grotesco*) e, por outro, os valores da sociedade de consumo. O ponto mais específico que me interessa nesse trabalho é a seguinte observação de Fontanella:

> Para a sua correta fruição, a dança deve contar com um corpo indisciplinado: é comum a menção pelos bregueiros (o público do brega pop) de que para dançar o brega se necessita "não ter vergonha", ou seja, deve-se abandonar o esforço de preservação de uma intimidade do indivíduo no espaço público da festa. Na pulsante interação dos corpos dançantes, os limites entre os indivíduos estão sob cerco constante (FONTANELLA, 2005, p.57).

É necessário destacar que na interpretação feita por Fontanella sobre essa corporeidade que carcateriza as produções e as competências de recepção[24] do público do brega pop, além da citada referência às reflexões de Bakhtin, o pesquisador mobilizou também outras fundamentações teóricas como o *dionisíaco* nietzschiano e a reflexão de Norbert Elias sobre avanço no patamar de vergonha como um elemento constituinte do processo civilizador ocidental. Em outro trecho da dissertação, é mais direta a associação entre aspectos da cena musical do brega pop e a reflexão teórica do sociólogo alemão:

> Não é incomum a referência ao sexo nas músicas dos mais diversos estilos propagados pelas indústrias culturais. Mas o desvio das letras do Brega Pop está em uma citação explícita e sem idealizações, que choca os gostos mais refinados. Norbert Elias menciona como a idéia de civilidade não só tornou repugnante a exposição das funções corporais em público, mas também tornou abominável falar sobre elas ou sobre as associações que elas despertam; quando um indivíduo se comporta com liberdade na referência a essas funções, ou com "falta de vergonha", ele causa embaraço para aqueles que adotam o padrão de polidez (*idem*., p.99).

---

[23] Ao que parece, nenhuma das bandas ou artistas dessa cena alcançou projeção nacional. Fontanella menciona: *Swing do Amor*, *Banda Metade*, *Vício Louco*, *Pank Brega*, *Bregastar*, *Só Brega*, *Talibã*, *Tecnokit*, *Kitara*, *Brega.Com* e *Mega Star*, além dos cantores solo André Vianna, Kelvis Duran e Michelle Melo. O *Brega Pop* paraense, de bandas como a *Calypso*, exerceu forte influência nessa cena musical recifense.

[24] O autor, entretanto, não utiliza essa noção proposta por Martín-Barbero. Sobre a mesma, ver o item *2.2* desta dissertação.

Nesta dissertação, não tenho o objetivo de aplicar a teoria de Norbert Elias[25] ao estudo que proponho fazer da cena musical do pagode baiano. Entretanto, me parece bastante profícuo, no sentido de compreender as relações entre classe e gosto – tema bourdiesiano principal[26] –, questionar *o quanto* das valorações negativas que produções de gêneros musicais como pagode baiano ou brega pop recebem de grupos sociais com alto capital cultural *é atribuível*, também, dentre outros fatores, *ao* avanço do patamar de vergonha entre esses grupos sociais, no que se refere à expressão verbal sobre atos sexuais, ao gozo através dessa expressão em chave humorística e à gestualidade com base semântica sobre esses atos (em contextos que não o da relação sexual).

Essa complexa linha de pesquisa (estudo comparativo entre diferentes grupos sociais de classe/gosto), embora me pareça bastante profícua, não está sendo enfrentada já nesta dissertação, por conta, além de sua complexidade, também, pelos riscos que esse tipo de estudo, mobilizando a reflexão de Norbert Elias, me parecem poder gerar, no sentido de estigmatização das classes populares, ao associar sua valoração positiva a produções como as do pagode baiano ou do brega pop a um patamar de vergonha mais baixo do que entre as classes médias e altas, em relação aos aspectos que mencionei (expressão verbal sobre atos sexuais, gozo através dessa expressão em chave humorística e gestualidade com base semântica sobre esses atos, em contextos que não no da relação sexual). A possibilidade de contribuição a essa estigmatização deve ser cogitada (como *risco*, para quem não tem interesse em contribuir com isso...), sobretudo, se levarmos em conta que a reflexão de Norbert Elias tem a noção de *super-ego*, formulada por Freud, como elemento central, e a mesma diz respeito a autocontrole em termos de agressividade. Nesse sentido, paira também o risco de contribuição a discurso "primitivizante" sobre os grupos sociais protagonistas no consumo e na produção das cenas musicais em questão.

Como destaquei, por mais importância que me pareça ter o tema da *vergonha* na compreensão das citadas cenas musicais e da divergência de juízo de valor acerca delas que, tendencialmente, não exatamente, se polariza socialmente (quanto a grupos com capital econômico e, sobretudo, capital cultural desiguais verticalmente), esse é um problema não enfrentado diretamente nesta dissertação; tendo me parecido, entretanto, de suma importância, ao menos, sinalizá-lo.

[25] Oliveira (2001, p. 111), em breve alusão, assim como Rodrigues (2008; 2011), com função mais estrutural ao trabalho, também recorreram a Norbert Elias como fundamentação teórica em suas pesquisas sobre ou relacionadas ao pagode baiano.

[26] Sendo que Bourdieu, aliás, também utilizava a teoria de Norbert Elias como uma das fundamentações teóricas de seus trabalhos.

1.3 – BREVE NOTA SOBRE *CULTURA POPULAR* E SOBRE AS NOÇÕES DE *FRAÇÕES DE CLASSE* E *HEXIS CORPORAL* EM PIERRE BOURDIEU

Nesta dissertação, em muitos trechos, utilizo o termo "classes populares" para me referir aos grupos sociais a partir dos quais (no espaço situado da cidade de Salvador e do Estado da Bahia), se não exclusivamente, predominantemente se efetiva a produção e o consumo do pagode baiano. O público observado na frequência aos seus shows na cidade de Salvador, o conhecimento sobre as origens sócio-econômicas dos cantores, músicos, dançarinos e, em alguns casos, mesmo dos empresários, as matrizes culturais predominantes em suas produções, todos esses são indícios de que, se se pode afirmar que "quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das 'classes subalternas', como chamou-as Gramsci" (BURKE, 2013, p. 11), pode-se afirmar também que este gênero musical e sua cena musical (no espaço situado mencionado) têm nas classes populares seus agentes com, se não exclusiva, predominante participação na produção e no consumo. Destaque-se, entretanto, que sendo uma produção cultural massiva na qual atua a indústria cultural local, evidentemente que empresários, radialistas e redes de TV, também atuam nessa produção. Ademais, se se pode identificar uma origem e posição sócio-econômica predominante em seu público consumidor, isto não é indicação de exclusividade de consumo por parte de uma "classe social" (para dizer o óbvio, é claro que há, em proporção bem menor, muitas pessoas de classe média e mesmo pessoas ricas que também gostam do e consomem o pagode baiano, sobretudo dada a ampla circulação dessa produção). Sobre a porosidade das culturas em sua relação com os grupos sociais determinantes nas práticas que lhes põem em dinâmica (porosidade que sempre confere a essas práticas uma abertura a outros grupos sociais, com participações menores quantitativa e (mais difícil de observar) qualitativamente em suas dinâmicas), alude o já citado Peter Burke, quanto às dificuldades de conceituação sobre o que é uma cultura: "o problema básico é que uma 'cultura' é um sistema com limites muito indefinidos" (*idem*., p.21). Hall também traz algumas linhas que podem contribuir ao entendimento sobre essa característica: "Não existem 'culturas' inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes 'inteiras' – embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis" (HALL, 2003, p.262).

Esta dissertação não tem como objetivo desenvolver uma análise conceitual acerca da relação entre *classe* e *cultura*. É um trabalho de descrição sobre um fenômeno concreto e, se de alguma maneira pode contribuir para com o complexo debate conceitual acerca da relação entre *classe* e *cultura*, é com a produção de um estudo de caso. É necessário escolher em que empregar suas energias, e aqui

empregou-se na descrição (que, aliás, tem a vantagem de ser também um registro – evidentemente, perspectivado).

Bem mais relevante do que determinar o quão mais ampla é a participação das classes populares na produção e no consumo cultural trabalhado aqui, se impôs a mim, no trabalho de campo, a necessidade de fazer indicação sobre a diversidade sócio-econômica em meio aos próprios grupos sociais referidos pelo atalho *classes populares*, grupos esses que compõem o público do pagode baiano nos espaços de consumo em que frequentei. Nesse sentido, sobretudo nos itens de descrição dos espaços de consumo (itens *4.3* e *4.4*), recorri, de maneira adpatada ao objeto deste estudo, à noção proposta por Pierre Bourdieu de *frações de classe*. Em sua análise da relação entre, de um lado, a posição e a origem sócio-econômica e cultural de agentes em diferentes grupos sociais (classes e frações de classe) e, de outro, seu consumo cultural e gosto, Bourdieu divisa, tanto nas classes médias quanto nas classes altas, duas *frações de classe*, uma na qual o *capital econômico* é o preponderante em sua reprodução e outra na qual, àquele capital, prepondera o *capital cultural*:

> Pela mediação dos meios de apropriação à sua disposição, por um lado, exclusiva ou principalmente culturais e, por outro, de preferência, econômicos, (...) as diferentes frações da classe dominante encontram-se orientadas para práticas culturais tão diferentes em seu estilo e seu objeto, assim como, às vezes, tão abertamente antagonistas – como as dos 'artistas' e as dos 'burgueses' – que se acaba por esquecer que elas são variantes da mesma relação fundamental com a necessidade e com aqueles que lhe estão submetidos (BOURDIEU, 2008, p. 167).

A noção de frações de classe proposta por Bourdieu se encaixaria melhor, para pensarmos o consumo cultural em uma cidade como Salvador, caso fosse utilizada para indicar os grupos de classe média que se opõem entre, de um lado, os freqüentadores dos mais caros blocos de Carnaval e camarotes e, do outro, grande parte da chamada *cena alternativa*. Uma oposição de gosto é central no uso que Bourdieu faz dessa noção para descrever minuciosamente dois grupos sociais que se configuram tanto nas classes médias quanto nas classes altas[27].

[27] Essa minúcia contrasta com a brevidade com que o autor analisa o universo popular. Nas 550 páginas do livro *A Distinção*, apenas 20 concentram a análise mais direcionada às práticas das classes populares (francesas, dos anos 60 e 70, é necessário ressaltar), no item 7 (*A escolha do necessário*). Talvez isso se relacione à definição por contraste negativo (pelo que falta) proposta por Bourdieu sobre o gosto das classes populares, que o mesmo caracteriza como um *gosto de necessidade*, que "só pode engendrar um estilo de vida em si que é definido como tal apenas de forma negativa, por falta, pela *relação de privação* que mantém com os outros estilos de vida" (*op. cit.*, p. 170). Esse etnocentrismo (talvez proposital, visto a crítica que Bourdieu pretendia fazer à cultura legitimada) é criticado por Grignon e Passeron como *miserabilismo*, no livro *Le Savant et le Populaire: Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, citado por CUCHE (1999, p. 143-174). A socióloga Beverley Skeegs, nesse sentido, também observou que "Bourdieu is a great starting place, but we contend with him. Because he doesn't help us to understand how those who are powerless live powerlessness. But he is brilliant for understand how those who have power live power". Ver

Nesta dissertação, entretanto, nos itens em que busquei descrever o público (*4.3* e *4.4*), essa oposição em termos de gosto não está contemplada, e a noção foi utilizada como maneira de indicar, no mesmo público do pagode, diferenças de estilo (sobretudo, em termos de vestuário), relacionadas a diferentes inserções econômicas e sociais (um pólo mais próximo da pobreza marginalizada e, o outro, da classe média), o que, interpretei como tendo alguma incidência em pequenas, mas significativas, diferenças no consumo nos espaços de show, ou seja, como tendo alguma incidência ou mediando diferentes práticas desses diferentes grupos.

Com foco maior em apontar continuidades entre práticas culturais "das" classes populares soteropolitanas (inclusive, práticas corporais) e a produção do pagode baiano, mas utilizando-a também como ferramenta de descrição dos pólos ou frações de classe popular, que identifiquei no público dos espaços de consumo que frequentei, recorri também à noção proposta por Bourdieu de *hexis corporal*. Vejamos como o autor caracteriza-a, e, em seguida, pontuo alguns aspectos.

> Tudo se passa como se os condicionamentos sociais vinculados a uma condição social tendessem a inscrever a relação com o mundo social em uma relação duradoura e generalizada com o próprio corpo, uma maneira de posicionar o corpo, de apresentá-lo aos outros, de movimentá-lo, de reservar-lhe um lugar, que lhe dá sua fisionomia social. Dimensão fundamental do sentido da orientação social, a *hexis* corporal é uma maneira prática de experimentar e exprimir o sentido que se tem, como se diz, de seu próprio *valor social*: a relação que se mantém com o mundo social e o lugar que a pessoa se atribui nesse mundo nunca se declara tão bem quanto através do espaço e do tempo que ela se sente no direito de tomar aos outros, e, mais precisamente, o lugar que ocupa *com seu corpo no espaço físico*, por uma postura e por gestos firmes ou reservados, amplos ou acanhados (de alguém que pretenda parecer importante diz-se, de forma bem clara, que é "espaçoso") e *com sua fala no tempo*, pela parte do tempo de interação de que se apropria e pela maneira, segura ou agressiva, desenvolta ou inconsciente, de se apropriar desse tempo. Não há melhor imagem da lógica da socialização, que trata o corpo como lembrete, do que esses complexos de gestos, de posturas corporais e de palavras – simples interjeições ou lugares-comuns particularmente gastos – em que basta entrar, como em um personagem de teatro, para ver ressurgir, pela virtude evocadora da mimesis corporal, um mundo de sentimentos e de experiências previamente preparados. Sobrecarregados de significações e valores sociais, os atos elementares da ginástica corporal e, particularmente, o aspecto propriamente sexual, portanto, biologicamente pré-construído dessa ginástica, funcionam como as metáforas mais fundamentais, capazes de evocar toda uma relação com o mundo, 'altiva' ou 'submissa', 'rígida' ou 'flexível', 'ampla' ou 'estreita', e, por conseguinte, todo um mundo (*idem.*, 2008, p. 439-440).

Apesar da necessidade de se estar atento e crítico à ausência de relativização situacional nessa caracterização que o sociólogo faz sobre como se manifesta a *hexis corporal* (sem falar da redução que o autor faz do sexual ao biológico... neste livro publicado originalmente em 1979), a noção parece ser profícua à tentativa de buscar traços de uma corporeidade (integrantes de uma

---

conferência *Formations Revisited: Returning to Ideology and Value: Are you a hit?* (a frase citada está entre 34:25 e 34:42). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jWC4vzxMlsQ. Último acesso: 18/08/2015.

sensibilidade) como fundo (portanto, mediação) da produção do pagode baiano. Profícua, sobretudo, se levarmos em conta que, nos produtores, atuam também as competências de recepção do público (que nunca é uma entidade unívoca, como bem mostra a diferença entre frações de classe no público do pagode).

Por outro lado, a cautela também é necessária – e dobradamente, nesse caso –, no trabalho de buscar as relações entre as produções do pagode baiano e seu fundamento em seu público (de onde saem os artistas), visto que, em interpretações que adotassem o sentido *produção cultural → grupo social*, características do primeiro universo (cuja dinâmica se dá, por exemplo, com base em espetacularização) poderiam ser erroneamente inferidas sobre o segundo. Sem falar que as inúmeras práticas desempenhadas por um grupo social (inclusive, no micro-nível das práticas corporais), a realidade social em que está inserido um grupo social, tudo isso é muito mais amplo, mais diverso e (aos enquadramentos dicotômicos) mais contraditório do que um universo (um espaço, as práticas características desse, suas circunstâncias de realização) de *lazer* e de *diversão*, como é o pagode baiano (no que diz repeito ao consumo; havendo ainda suas características *mercadológicas*, no que diz respeito à produção, aos interesses dos produtores e aos efeitos disso no circuito produção-consumo como um todo, no qual, evidentemente, até a história (matrizes culturais) atua).

Quanto à proficuidade acima mencionada, vale a pena citar a relação que Bourdieu propõe entre gosto e *hexis corporal* (mantendo-se ainda, entretanto, a cautela quanto à excessiva univocidade com que o autor caracteriza as manifestações de um *estilo de vida*):

> O gosto, propensão e aptidão para a apropriação – material e/ou simbólica – de determinada classe de objetos ou de práticas classificadas e classificantes é a fórmula geradora que se encontra na origem do estilo de vida, conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuária, linguagem ou *hexis* corporal – a mesma intenção expressiva. Cada dimensão do estilo de vida 'simboliza com' os outros, como dizia Leibniz, e os simboliza" (*ibid.*, p.165).

Essas duas noções propostas pelo sociólogo (fração de classe e hexis corporal) foram mais utilizadas, nesta dissertação, nos itens *4.3* e *4.4*.

1.3 – OBJETIVO DA PESQUISA E DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

O objetivo principal desta dissertação é elaborar uma descrição da cena musical soteropolitana do *pagode baiano*, abordando em perspectiva cronológica seu âmbito de produção e em perspectiva circunscrita à fase atual (perspectiva sincrônica) seu âmbito de consumo. Alguns trabalhos acadêmicos já foram produzidos tendo essa produção e esse consumo como objeto ou – caso da

grande maioria dos trabalhos – como aspecto incidental, abordado transversalmente, sendo outros os seus objetos de pesquisa. A maioria desses trabalhos são chamados em causa, como pontos para diálogo, nesta dissertação. Aqui, entretanto, tentei pôr a serviço de uma descrição da cena musical do pagode baiano as informações e os conhecimentos oriundos de minha experiência como "membro" do público do gênero, como alguém que cresceu em contato e, algumas vezes, imerso nesta cena musical, objetivando assim tentar delinear melhor o fundo de sociabilidades a partir do qual esta produção ganha sentido em contato com seu público.

Esses meus contato e a imersão mencionados, entretanto, nada mais oferecem do que mais uma perspectiva, é necessário destacar.

As características e problemáticas esboçadas acima, quanto a outras cenas musicais juvenis contemporâneas brasileiras ou internacionais – em grande medida, marcadas por traços de culturas africanas e afro-diaspóricas –, expõem o contexto em que o pagode baiano está inserido como algo muito mais amplo. Nesse sentido, na descrição desta cena, sobretudo quanto ao seu consumo, levei em conta o que é apontado por aquelas características e problemáticas. Quando possível, busquei também apontar semelhanças entre as diversas cenas musicais.

Trata-se, portanto, de um trabalho descritivo sobre a cena musical do pagode baiano, no qual busquei e tentei ressaltar elementos que a constituem e que só podem ser observados em uma escala muito micro, por exemplo, nos pormenores do desenvolvimento de termos ("tabuísmos") nas letras do gênero, ao longo dos anos; na inserção de expressões do vocabulário das classes populares soteropolitanas nestas letras; nos arquivos de áudio e vídeo[28] vasculhados, com os quais, na medida do possível, tentei apresentar essa produção em ordem cronológica; na observação das modificações, ao longo dos anos, em maneiras do público e dos artistas dançarem; na descrição dos diversos espaços por onde circulam e são, de diferentes maneiras, usadas as produções do pagode em Salvador, em suas ruas, por suas classes populares.

É importante destacar que, devido às polêmicas que rondam o pagode baiano (bem como as outras citadas cenas musicais análogas), sobretudo, quanto ao seu consumo, esta dissertação foi concebida, em sua fase de projeto e em seus primeiros desenvolvimentos, como um *Estudo de Recepção* com o público deste gênero musical. Por conta de uma série de dificuldades na experiência em campo (ver

[28] Ao leitor com tempo disponível e interesse, recomendo que leia as letras transcritas ao longo do trabalho ouvindo os arquivos cujos *links* inseri de maneira complementar. Principalmente, que também assista aos vídeos que mostram essas produções em consumo, em shows, a fim de que se tenha uma noção mais fidedigna sobre como ocorrem as dinâmicas que compõem esta cena musical.

item *4.1*), este tipo de abordagem foi abortada. Da tentativa, entretanto, busquei aproveitar nesta dissertação o referencial teórico sobre consumo de produção cultural popular massiva (ver *Capítulo 2*, sobretudo, o que diz respeito à noção de *competências de recepção*) e, do trabalho de campo, sobreviveu também um experimento com entrevistas com frequentadores de shows.

Na observação do consumo e no tratamento de informações obtidas a partir daí, alguns questionamentos mais propriamente concernentes às *ciências sociais* foram levantados, sobretudo, quanto à possibilidade de incidência da diferença de inserção em *fração de classe*, entre o público do pagode baiano, em diferenças no consumo/usos de produções do gênero. A hipótese desta incidência está sendo levantada a partir da observação de, por um lado, diversidade sutil de vestuário e de *hexis corporal* em meio ao público e, do outro, diversidade também sutil nas maneiras de consumir ou usar as produções. O levantamento dessa hipótese, trata-se, é necessário destacar, de apenas um acercamento sobre temas mais amplos, compostos por relações mais complexas, aqui, apenas arranhadas.

Passo, então, a descrever os capítulos da dissertação. Nesta *Introdução*, apresento um delineamento sobre a noção de *cena musical*, bem como, apresento também algumas características e problemáticas de cenas musicais análogas à do pagode baiano em alguns aspectos, a fim de indicar, assim, que as questões tratadas sobre o contexto baiano dizem respeito a outros espaços contemporâneos no globo. Algumas noções da *sociologia da cultura* bourdieusiana também são apresentadas, visto terem sido utilizadas nos itens de descrição do público do gênero (*4.3* e *4.4*).

No *Capítulo 2*, partindo da teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero, mais precisamente quanto à noção de *matrizes culturais* (e sua ligação com as noções de *competências de recepção* e *ritualidades*), busco identificar características de danças afro-brasileiras, e as valorações que essas receberam de quem lhes registrou em textos, como uma base a partir da qual enquadrar a dança no gênero musical midiático-massivo que é o pagode baiano. Nesse sentido, o conceito de *repertório*, proposto por Diana Taylor em sua reflexão sobre *performance*, também foi exposto, visando indicar como a corporeidade pode exercer função de memória étnica. Por fim, apresento algumas reflexões de McClary e Walser, sobre o corpo na música afro-americana, a fim de destacar alguns dos perigos que rondam os estudos sobre essa temática, dentre eles, o da não abordagem de questões sobre *prazer*.

No *Capítulo 3*, em seu primeiro item, trago um apanhado de informações de matérias jornalísticas e de trabalhos acadêmicos, costurados por minha própria memória, no sentido de descrever a

trajetória do pagode baiano enquanto gênero musical midiático massivo, apresentando-o em fases, desde meados dos anos 90 (Século XX) até a diversificada produção atual, estruturada empresarialmente de maneira também diversa. Como continuidade, nos itens *3.2* e *3.3*, busco, pela apresentação de letras de canções e suas características, estender essa trajetória aos desdobramentos mais atuais do gênero, seja em sua linha principal calcada na diversão com coreografia sexual, seja naquilo que estou chamando de vertente de *temática social*, que se relaciona a um contexto de aumento da violência urbana em Salvador e no Estado da Bahia.

No *Capítulo 4*, em *4.1*, relato minha experiência de busca por frequentadores/ras de shows de pagode que respondessem algumas questões que elaborei acerca de variados temas relacionados a esse gênero musical, de modo que, em *4.2*, teço algumas interpretações sobre algumas das respostas dos/das entrevistados/das, assim como também sobre algumas imagens e textos difundidos na rede social do *facebook* por esse público. Produzidos como complemento ao item anterior, em *4.3*, apresento algumas observações sobre os diversos perfis desses frequentadores de shows, o valor dos ingressos, a lotação e a estrutura das casas, os incidentes ocorridos e a relação entre bandas e público, bem como, em *4.4*, apresento uma diversidade de espaços nos quais, de diferentes maneiras, a produção do pagode baiano é consumida por grupos sociais (com diferenças geracionais e de frações de classe) entre as classes populares soteropolitanas. Por fim, trago as considerações finais.

2 – MATRIZES CULTURAIS DO PAGODE BAIANO

2.1 - MAPA DAS MEDIAÇÕES

No livro *A Trama dos Tambores*, a antropóloga Goli Guerreiro destaca que o pagode "compõe a paisagem sonora de Salvador há mais de um século e sempre agregou uma infinidade de grupos que realizam encontros nos domingões na praia e em todos os bairros periféricos da cidade, onde geralmente residem os pagodeiros anônimos" (GUERREIRO, 2000, p.255). É claro, entretanto, que a centenária experiência a que a pesquisadora está se referindo diz respeito ao ato de tocar pagode (ou samba) e à realização de festas com (e, em alguns casos, chamadas de) pagode. Práticas essas que só vieram a constituir o gênero musical chamado de *pagode baiano* dentro de uma ambientação midiática de massa. O também antropólogo Osmundo Pinho relaciona essas duas experiências singulares e contínuas:

> É preciso (...) compreender que pagode tanto é o gênero musical e comercial como o evento festivo. O pagode do "É o Tchan" e de outros grupos que fixaram na mídia uma imagem determinada como estrutura que envolve os cantores, as dançarinas, as micro-roupas e o estilo aeróbico de dançar, se alimenta e se reflete na experiência dos diversos 'pagodes' mais ou menos espontâneos que proliferavam, e continuam proliferando em Salvador em todos os seus bairros populares, como formas de fruição coletiva da música afrodescendente. É apenas o primeiro tipo que podemos propriamente dizer que foi produzido como uma mercadoria cultural, para o segundo as implicações são mais sutis (PINHO, 2003, p.285).

Repercussões de uma *forma* em outra *forma* "ao longo" da história, simultaneidade entre estar dentro e estar fora de uma lógica comercial e midiático massiva, todos esses aspectos sugerem como pode ser profícua a utilização, nesta pesquisa, da ferramenta teórico-metodológica que Jesús Martín-Barbero propôs em 1998[29] para pensar as "novas complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.15), o seu *mapa das mediações*:

[29] No prefácio à quinta edição espanhola do livro *Dos Meios às Mediações* (livro originalmente publicado em 1987), prefácio esse intitulado, na edição brasileira do livro, como *Pistas para entre-ver meios e mediações*.

Estou recorrendo a essa referência com o objetivo principal de, neste capítulo, pensar a experiência eminentemente corporal elaborada no rastro histórico de configuração desse gênero musical. Bem como, nos capítulos seguintes e incidentalmente, ter algumas bases que auxiliem na reflexão sobre o prazer de seu público no uso das produções do gênero e sobre alguns dos juízos de valor negativos recebidos por grupos sociais que não fazem uso dessas produções, que não as consomem, enfim, que não gostam de pagode. Antes de passar a descrever as mediações desse mapa que mais diretamente são chamadas em causa na elaboração desta pesquisa, é forçoso fazer três observações que dizem respeito especificamente ao trabalho teórico de Martín-Barbero, no caso da primeira, e ao uso que estou fazendo desse referencial, no caso das duas observações seguintes.

Primeiro, pelo menos em seus dois livros mais citados no Brasil, *Dos Meios às Mediações* (1987) e *Ofício de Cartógrafo* (2002), Martín-Barbero não define aquilo que chama de *mediações*. Essa lacuna ou característica (opcional) foi observada por alguns pesquisadores da área de comunicação social, na qual o autor é referência muito utilizada em toda a América Latina. Signates (1998), em trabalho sobre essa categoria teórica, destaca que "O próprio Martín-Barbero, em sua obra principal, *De los medios a las mediaciones* (1987), apesar de utilizá-lo no próprio título, não o define claramente, nem o historia" (SIGNATES, 1998, p.37); "Essa critica é tranqüilamente feita mesmo por estudiosos que se baseiam nele, como é o caso de Orozco Gómez" (*idem*., p.41). O pesquisador, entretanto, pondera que "a admissão dessa lacuna não implica reduzir a importância de Martín-Barbero para o pensamento latino-americano, razão pela qual a sua obra de maior repercussão (...) deve ser entendida dentro do percurso intelectual desse autor" (*ibid*.) e que, considerando a possibilidade da "fragilidade epistemológica da comunicação ser seu principal valor heurístico" (*ibid.*, p.47),

> Talvez não haja campo mais propício, pelas próprias possibilidades que suas indefinições deixam em aberto, para o desenho possível da metáfora com que Martín-Barbero trabalha – a do *mapa noturno* (numa referência não explícita à fase noturna de Bachelard). E,

> nesse caso, a complexidade e a rede de possibilidades implicada nas indefinições do conceito de *mediação* seriam justamente os operadores teóricos da abertura (*ibid*.).

Uma observação de Martín-Barbero, em *Ofício de Cartografo* – livro publicado em 2002, mas que traz trechos de escritos seus das décadas de 70, 80 e 90 (do século XX), "condensados o re-escritos[30]" (MARTÍN-BARBERO, 2002, p.38) – pode tornar mais compreensível (embora não explique) essa lacuna ou característica mencionada:

> A partir de ahí, de la superación activa del maniqueísmo aristocratizante o populista, se pone al descubierto la necesidad de contar con algo así como un "mapa nocturno" que nos permita a la vez asumir la pluralidad de que están hechos esos usos y establecer articulaciones entre las *operaciones* – de repliegue, de rechazo, de asimilación, de refuncionalización, de rediseño –, las *matrices* – de clase, de territorio, de etnia, de religión, de sexo, de edad –, los *espacios* – el habitat, la fábrica, el barrio, la cárcel –, y los *medios* – micro como la grabadora o la fotografía, meso como el disco o el libro, macro como la prensa, la radio o la TV. Pero sin olvidar que en todo caso será un mapa "nocturno", esto es cuya información remitirá siempre más a lo que se intuye y a la experiencia que a lo que se ve (*idem*., p.136).

Considerando o uso *indicado* dessa categoria por Martín-Barbero em seu mapa e o uso de fato *feito* em seus dois livros citados, bem como aqueles usos feitos em pesquisas de outros pesquisadores, com as quais dialogamos (por exemplo, Leme, 2002), essa indefinição[31] não constitui impedimento ao acionamento do mencionado mapa nesta pesquisa, na qual, ademais, do mapa, o que mais interessa são os pontos das *matrizes culturais*, *competências de recepção* e *ritualidades*.

Segundo, embora seu mapa das mediações e toda sua reflexão sobre o que chamou de *popular-massivo* sejam modelos de entendimento dos processos de comunicação de massa, o objeto empírico ao qual Martín-Barbero mais direcionou seus estudos foi a *telenovela*, enquanto um *gênero* televisivo, dando muito destaque também à sua *recepção*. E a produção de uma telenovela é um processo realizado numa distância vertical maior entre produtores e receptores (no que diz

[30] Reescritos para "dar cuenta de las transformaciones que han articulado, desarticulado y rearmado el campo latinoamericano de la investigación en comunicación/cultura" (*idem*., p.39).

[31] É importante destacar – coisa que Signates (1998), Lopes, Borelli e Resende (2002), Leme (2002), Ronsini (2011) e Gomes (2011) não fizeram – que Martín-Barbero aponta, em notas de rodapé (2002, p.170; 2008, p.330), o livro *La Mediación social* (1977), do filósofo espanhol Manuel Martín Serrano, como a fonte de seu uso desse conceito. A teoria das mediações em Martín Serrano foi estudada em alguns artigos do pesquisador Alberto Efendy Maldonado Gómez de La Torre, que também integrou a extensa equipe que produziu a pesquisa publicada em Lopes, Borelli e Resende (2002). Em Martín-Brabero, o mais próximo que encontrei de uma definição para o termo *mediação* encontra-se no item *A televisão a partir das mediações* (2008, p.293-295), no qual o autor propõe, quanto à sua pesquisa sobre a televisão, "partir das *mediações*, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão" (*idem.*, p.294). Lopes, Borelli e Resende, por sua vez, indicam que um ponto a ser destacado das conclusões de sua pesquisa é a "demonstração do *modus operandi* das mediações no processo de recepção da telenovela. *Operar* é o termo, porque mediações são dispositivos embutidos em práticas cotidianas e midiáticas. Isto nos permite afirmar que o grande desafio foi o de desvendar as articulações contidas, ao mesmo tempo, na narrativa da telenovela, no cotidiano e na narrativa que os receptores dela fazem" (p.381).

respeito à posição social em estrutura econômica e *habitus*) do que no caso da relação produtores/público do pagode, que, ademais, como estou destacando nesta pesquisa, integram uma cena musical *popular* e *periférica*, adjetivações essas que marcam boa parte de seu público, o próprio "texto" em si (canções e performances), e quase sempre os artistas envolvidos na produção, mas, não necessariamente, a totalidade dos produtores, visto a participação decisiva de empresários e de produtoras musicais e de eventos locais (municipais), de médio e pequeno porte. Esses empresários e produtores, como *outros* agentes envolvidos na produção do pagode (em relação aos artistas), entretanto, não são comparáveis em dimensão a redes televisivas como *TV Globo*, *TV Record*, ou a *Caracol Televisión* (para ficarmos com um exemplo colombiano, país onde o espanhol Martín-Barbero viveu grande parte de sua vida e elaborou suas reflexões e pesquisas). Restringindo-nos ao caso do próprio gênero musical *pagode baiano*, em suas diferentes fases, a citada verticalidade era muito maior nas produções de bandas como *É o Tchan* ou *Terra Samba*, entre finais dos anos 90 e inícios dos anos 2000, quando ambas integravam o *cast* de gravadoras *majors* multinacionais e tinham circulação nacional e internacional, do que, contemporaneamente, no caso de produções de bandas como *A Bronkka* ou *Black-Style*, por exemplo, com circulação sobretudo estadual e em que a heterogeneidade social da totalidade de produtores é menor, a produção se dá num contexto menos complexo de relações. É importante destacar esse aspecto para minimizar aqui a oposição entre produtores e receptores, que marca os textos de Jesús Martín-Barbero, nos quais, muitas vezes, o que é buscado são *resistências* do receptor em relação à "mensagem" emitida pelo produtor (e quanto a isso, devemos levar em conta também as especificidades de cada tipo de produto e das recepções que eles ensejam, seja na televisão, para assistir, seja na música, para ouvir/dançar).

Terceiro, embora o mapa das mediações seja um modelo de análise dos "processos comunicativos em sua totalidade" (GOMES, 2011, p.121), nesta pesquisa são as mediações das *matrizes culturais*, *competências de recepção* e *ritualidades* que mais foram de fato acionadas. As *lógicas de produção* ou *formatos industriais* são considerados, suas implicações são supostas, mas não são, de fato, investigadas, nesta pesquisa, por conta da dificuldade de acesso a informações relevantes dadas pelos produtores e por conta da brevidade do período de realização da pesquisa para a dissertação. Essas outras mediações são pontos a serem explorados em trabalhos futuros[32].

2.2 - MATRIZES CULTURAIS, COMPETÊNCIAS DE RECEPÇÃO E RITUALIDADES

[32] Pesquisar os processos comunicativos em sua totalidade, em um dado fenômeno da cultura de massa, evidentemente, não é uma tarefa fácil. Ronsini (2011), por exemplo, destaca que das pesquisas que partiram da perspectiva das mediações de Martín-Barbero, o trabalho de Lopes, Borelli e Resende, acima mencionado, é "caso único, no Brasil, de investigação do circuito comunicativo inteiro" (p.83).

Passemos agora a descrever essas mediações, de acordo com seu proponente, para, no item seguinte, então, delinearmos o uso que delas foi feito nesta pesquisa. Na descrição de seu mapa, buscando indicar a relação de integralidade entre as diferentes mediações, Martín-Barbero aponta, num eixo diacrônico, o gênero teatral *melodrama* como exercendo função de *matriz cultural* ao *formato industrial* da *telenovela*, mediando ainda entre esses dois formatos, ao longo da história, o folhetim ou novela em capítulos, o cinema norte-americano e o radioteatro na América Latina (2008, p.16). Na pesquisa efetivamente[33], o autor especifica que essa forma teatral, chamada de melodrama desde 1790, tinha mais a ver com formas e modos dos espetáculos de feira na Europa, realizados por *troupes* ambulantes que representavam farsas e entremezes, e com temas das narrativas da literatura oral (contos de medo e de mistério, relatos de terror), do que com uma tradição estritamente teatral (*idem.*, p.163 a 165). Essas produções culturais, observo, são populares sem serem *de massa*, que é caracterizada pela emissão a partir de apenas *um* ponto para *vários* receptores dispersos no espaço e no tempo.

Por oposição de *habitus*, também, o melodrama e suas matrizes culturais podem ser considerados populares: "esse forte sabor emocional é o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento, anota Sennett, a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a 'cena privada' " (*ibid.*, p.164). Para além desse "forte sabor emocional" do melodrama, Martín-Barbero destaca também o "*cômico*, a outra vertente essencial da matriz popular" (*ibid.*, p.170), onde se insere mais o universo do objeto desta pesquisa que realizo[34].

A noção de matrizes culturais, assim, pode indicar recursos técnico-expressivos passados de um gênero ou formato a outro, "ao longo" da história, o autor destacando que "a funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros", para "marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la", "tiveram no melodrama não só um antecedente, mas também todo um paradigma", e "encontrarão nas novelas de rádio seu esplendor" (*ibid.*, p.166). Martín-Barbero complementa problematizando a redução de aspectos formais do cinema e do rádio, herdados do melodrama, a estratégias

[33] É preciso reiterar que o mapa da *figura 1* foi proposto em um prefácio na quinta edição (1998) do livro publicado pela primeira vez em 1987, em cuja pesquisa o que foi apresentado foi um "mapa noturno" (*ibid.*, p.290-310) com, em relação sobretudo à televisão, "três lugares de mediações" propostos à investigação: cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural (*ibid.*, p.293-295). Esse primeiro mapa serviu como modelo para o desenvolvimento do segundo, de 1998.

[34] Esses dois tipos de expressão da experiência, no Brasil, informam "os dois primeiros gêneros de nossa música popular": a *modinha* e o *lundu* (LEME, 2003, p.59). "Os dois gêneros podem ser vistos como matrizes de nossa música popular urbana, pois vêm sendo rearticulados historicamente desde então" (*idem*., p.59-60). Essa rearticulação, na Bahia contemporânea, levou ao *arrocha* e ao *pagode*.

mercadológicas: "Quando o melodrama e seu modo de atuação através de grandes efeitos se tornam plenamente massivos, com o cinema e o rádio, tender-se-á a atribuir esse afã em produzir efeitos portentosos a uma mera estratégia comercial" (*ibid.*, p.167), destacando que até mesmo a proibição[35] da palavra nas representações populares pode ter contribuído para o desenvolvimento desse "afã portentoso" no gesto melodramático (*ibid.*), "exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores" (*ibid.*, p.171), o que é "julgado como degradante por qualquer espírito cultivado", mas "esse excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada 'economia' da ordem, a da poupança e da retenção" (*ibid.*, p. 171-172).

Entretanto, a noção de matriz cultural não captaria o holismo (experiencial) do mapa das mediações se tratasse apenas das "relações de parentesco" entre gêneros e não desse conta também da impregnação, ou da presença, da experiência do público na própria estrutura do formato (por exemplo, um gênero). Isso fica indicado em dois trechos. No primeiro, sobre a *esquematização* ou *polarização* maniqueísta que caracteriza a composição dos personagens no melodrama (uma "ausência de psicologia", segundo os críticos), Martín-Barbero aponta que:

> Northrop Frye, referindo-se à estrutura do romance sentimental, propõe que a polarização entre bons e maus não se produz só nesse tipo de narrativa: ela se encontra também nas narrativas que dão conta de situações-limite para uma coletividade, de situações 'de revolução', o que permitirá inferir que (...) o melodrama pode conter uma certa forma de dizer das tensões e dos conflitos sociais (*ibid.*, p.168-169).

No segundo trecho, levantando a hipótese de que as "relações familiares, de parentesco" (*ibid.*, p.171), nas quais, geralmente, o personagem do Traidor (do vilão) "é um bastardo que se faz passar por nobre", enquanto a Vítima (a mocinha, "quase sempre mulher"...) "é nobre crendo-se bastarda" (*ibid.*, p.169), levantando a hipótese de que essas relações de *fidelidades primordiais* a serem decifradas (*ibid.*, p.171) caracterizam o melodrama como um *drama do reconhecimento* da identidade, Martín-Barbero conclui que:

> Do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*. Não estará aí a secreta conexão entre melodrama e a história deste subcontinente? Em todo caso, o des-conhecimento do

[35] Na França, por exemplo, os diálogos foram proibidos desde 1680, nos espetáculos de feira das *troupes* ambulantes (*ibid.*, p.165), proibição revogada apenas em 1806 (*ibid.*, p.163). Martín-Barbero aponta que gestos, cartazes e canções foram as alternativas expressivas encontradas durante esse período (*ibid.*, p.165). Na Espanha do mesmo período, um encarregado do rei de investigar os espetáculos populares denuncia nestes "os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados (...), aquele impudente descaramento (...), aqueles meneios indecentes" (*ibid.*, p.167).

> "contrato social" no melodrama[36] fala, em alto e bom som, do peso que têm, para aqueles que nele se reconhecem, essa outra *sociabilidade primordial* do parentesco, as solidariedades locais e a amizade. Seria então sem sentido indagarmos até que ponto o sucesso do melodrama nesses países testemunha sobre o fracasso de certas instituições políticas que se desenvolveram desconhecendo o peso dessa outra sociabilidade, incapazes de assumir sua densidade cultural? (*ibid.*, p.306)

Mesmo destacando essa presença do receptor na estrutura do produto, contra uma interpretação que reduz os aspectos formais dos produtos a apenas estratégias de mercado, Martín-Barbero adverte: "Mas onde ficam a alienação, a ideologia e as argúcias dos comerciantes? Também aí, como parte da trama de desconhecimentos e reconhecimentos" (*ibid.*, p.308).

As matrizes culturais, por sua vez, "ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas *competências de recepção*" (*ibid.*, p.17). O que as medeia são as *socialidades*, "ou sociabilidade (...), gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, (...) e resulta dos modos e usos coletivos da comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder" (*idem.*), aspecto esse importante para esta pesquisa que desenvolvo, sobretudo se pluralizarmos "o poder" como *poderes*, que integram, não necessariamente sempre da mesma maneira, as relações, por exemplo, (para ficarmos com as categorias polares...) entre homens e mulheres, letrados e iletrados, brancos e negros, etc.

Se pensarmos as competências de recepção como potência, elas se atualizam, são postas em prática, portanto, no uso dos produtos, usos esses que, sobretudo no que diz respeito aos produtos culturais, se dão em situações mais ou menos tipificadas, modelares, enquadramentos pragmáticos ou contextuais, nos quais os desempenhos são mediados por *ritualidades*, que "remete(m)-nos ao nexo simbólico que sustenta toda comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição" (*ibid.*, p.19),

> Es lo que en la comunicación hay de permanente reconstrucción del nexo simbólico: a la vez repetición e innovación, anclaje en la memoria y horizonte abierto. Es lo que en el intercambio hay de *forma* y de *ritmo.* Al religar la interacción a los ritmos del tiempo y a los ejes del espacio, la ritualidad pone reglas al juego de la significación introduciendo el mínimo de *gramaticalidad* que hace posible expresar y compartir el sentido (2002, p.228).

Reiterando o holismo do modelo de reflexão sobre os processos comunicativos de massa proposto por Martín-Barbero, no uso dos produtos (em termos amplos), "em sua relação com os FI (formatos

[36] Esse desconhecimento do contrato social – contrato esse relacionado a uma concepção de vida regida pelas "transformações operadas pelo capitalismo no âmbito do trabalho e do ócio" – indica uma anacronia no melodrama, visto que a mencionada concepção de vida *anacroniza* a sociabilidade que dá base ao melodrama (*ibid.*, p.307). Anacronismo esse que "dá sentido ao melodrama na América Latina" e se relaciona ao reconhecimento que as classes populares têm nele (*idem.*).

industriais: discursos, gêneros, programas e grades ou palimpsestos), as ritualidades constituem *gramáticas da ação* – do olhar, do escutar, do ler" (*ibid.*, p.19). As diferentes competências de recepção dos diferentes grupos sociais (não exclusivamente classes ou frações de classes sociais; podendo ser também, por exemplo, grupos geracionais), por sua vez, através das ritualidades exercidas na recepção/consumo, implicam em "diferentes *usos sociais* dos meios, por exemplo, ao barroquismo expressivo dos modos populares de assistir ao filme frente à sobriedade e seriedade do intelectual, para quem qualquer barulho é capaz de distraí-lo de sua contemplação cinematográfica" (*ibid.*). As ritualidades remetem também "às multiplas *trajetórias de leitura* ligadas às condições sociais do gosto, marcadas por níveis de qualidade de educação, por posses e saberes constituídos na memória étnica, de classe ou de gênero, e por hábitos familiares de convivência com a cultura letrada, oral ou audiovisual, que carregam a experiência do ver sobre a do ler ou vice-versa" (*ibid.*).

Apesar das várias menções ao *ver*, ao *ler*, ao *escutar*, mas nenhuma ao *dançar*[37], esse modo de interação (entre os dançantes, o som emitido e os músicos ou a mídia sonora), que também é bastante característico dos circuitos de comunicação de massa, também pode ser melhor compreendido com o auxílio de elementos do mapa das mediações proposto por Martín-Barbero. Sobretudo quando esses elementos são integrados a outros modelos teórico-metodológicos que dão mais ênfase à corporeidade e gestualidade. Nesse sentido, trago uma breve nota sobre uma proposta de definição para o termo *corporeidade*, na musicologia, e, em seguida, chamo em causa uma referência oriunda dos *estudos de performance*.

2.3 – CORPOREIDADE: A CULTURA NO CORPO

O uso simplesmente do termo *corpo*, ou ainda de termos derivados como *corporeidade* ou *corporalidade* tem sido uma constante em vários dos recentes estudos sobre cenas musicais que são semelhantes à do pagode baiano em vários aspectos e, sobretudo, no fato do principal objetivo dado às suas produções ser *fazer dançar*. Sem que haja, ao que parece, um consenso entre pesquisadores sobre os significados dos mencionados dois termos derivados de corpo, o musicólogo Ramón Pelinski propõe uma distinção entre ambos: "Aunque todos los seres humanos poseen un cuerpo, no todos lo viven de la misma manera. En efecto, el cuerpo vivido es una estructura experiencial fenoménica, que funciona como nuestra consciencia subjetiva, sumergida en un mundo diferenciado por contextos históricos, socio culturales y medioambientales" (PELINSKI, 2005, p. 14). É ao corpo vivido, portanto, que diz respeito o termo *corporeidade*; *corporalidade*, por sua vez,

[37] Embora o autor não deixe de mencionar, em vários trechos do livro, a importância do gestual na cultura popular, ex., *op.cit.*, 2008, p.166.

remetendo à base física do corpo vivido, ao corpo biológico que cada um "possui". Como destaca o autor: "Corporalidad y corporeidad son dos aspectos diferentes aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la corporeidad" (*idem*).

É necessário observar que a reflexão teórica desenvolvida por Pelinski nesse impressionante texto parte de uma abordagem fenomenológica, apenas a posteriori o autor avançando, no mesmo texto, em uso da reflexão sobre trabalho etnográfico. Assim, a reflexão elaborada dando ênfase, portanto, ao indivíduo: "La fenomenología ve en la corporeidad la fuente subjetiva e intersubjetiva de nuestras experiencias vividas en la consciencia cuyas estructuras primarias investiga mediante descripciones en primera persona de las percepciones intencionales" (*idem*, p.15). A contribuição buscada, por esta pesquisa, nas reflexões desenvolvidas por Pelinski, entretanto, se assentam em observar como o âmbito das práticas (evidentemente, coletivas) exerce efeito na construção das corporeidades de indivíduos, que, ainda que individuais, são compartilhadas em grupos ou moduladas coletivamente. Uma indicação sobre essa relação da corporeidade em indivíduos estruturada[38] em/a partir de práticas (coletivas) pode ser buscada no que Pelinski diz sobre a experiência musical:

> Una observación más para señalar la diferencia entre corporalidad y corporeidad en el dominio de la experiencia musical: La corporalidad acoge, por de pronto, los universales acústicos del mundo físico y los biopsíquicos innatos que pueden ser procesados por el ser humano y que, por ende, condicionan sus prácticas musicales. (...) Los sonidos pertenecen al orden de la corporalidad material; la música, al orden de la corporeidad fenomênica (p.17-19).

As experiências musicais, por sua vez, "revisten innumerables formas, según las diferentes culturas y estilos musicales, la sensibilidad personal del músico u oyente, su edad, condición social, etc.; pueden ir desde el éxtasis de una escucha profunda hasta el canto masivo en un estadio de fútbol repleto. Todas ellas están vinculadas a *modulaciones particulares de la corporeidad* (p.22; grifo meu). Há de se destacar, também, o papel do hábito na (constante) consolidação das corporeidades a partir das práticas: "el hábito no reside ni en el pensamiento racional ni en el cuerpo objetivo, sino *en las aptitudes adquiridas a través de una práctica* que sedimenta experiencias y desarrolla *esquemas motrices en un cuerpo vivido preconceptualmente*" (p.25; grifos meus).

Nesta pesquisa, portanto, utilizo o termo corporeidade para fazer menção aos "esquemas motrizes", performáticos, sobretudo referentes à dança – a ser rastreada em âmbito histórico nas páginas

[38] No referencial a seguir, a dimensão da *agência* (da criatividade, da mudança) é contemplada, ao se pensar a *performance*.

seguintes –, que configuram um dos elementos da constituição da modalidade de corporeidade de seus agentes (comunidade/público e artistas). Nesta pesquisa, restrinjo-me ao âmbito da dança; embora, numa abordagem mais ampla e complexa, pudéssemos buscar outras dimensões dessa corporeidade particular expressas em outras práticas, autonomizadas ou não como "artísticas".

2.4 - CORPOREIDADE COMO MATRIZ CULTURAL NO PAGODE BAIANO: PERFORMANCE E REPERTÓRIO

Nesta pesquisa, estou propondo ressaltar a experiência corporal desempenhada e difundida historicamente em danças afro-brasileiras como *matriz cultural*[39] das danças (e de todo o gênero em si) do pagode baiano. A musicóloga e historiadora Mônica Leme, em pesquisa sobre a produção musical da banda *É o Tchan!* (ex-*Gera-Samba*), na qual também trabalhou a noção de matrizes culturais, mas com ênfase na música das canções da banda e nas letras daquilo que chamou de *vertente maliciosa* da música popular brasileira, destacou na conclusão de seu estudo que não pôde "aprofundar a questão da expressão corporal" (*op. cit.*, p.152). Esta pesquisa busca, ainda que indiretamente e sem que esse seja meu objetivo principal, dar alguma contribuição nesse sentido (embora dentro das minhas possibilidades e limitações de formação, e dentro também das circunstâncias da realização de um mestrado).

Um dos primeiros passos nesse sentido, me parece, é ressaltar a ancoragem histórica das performances no pagode baiano, a memória que elas atualizam e o agonístico contexto de relações sociais e raciais através do qual essa memória conseguiu se perpetuar. E as contribuições da pesquisadora Diana Taylor, doutora em Literatura Comparada e referência nos *estudos de performance*, podem auxiliar nesse intento.

Tendo os primeiros contatos entre colonizadores e colonizados na América (sobretudo no México, seu país de origem) como o contexto de seu objeto de estudo, uma pergunta parece estar no centro da investigação de Taylor: "O que está em risco, politicamente, ao pensarmos o conhecimento corporificado e a performance como algo tão efêmero quanto aquilo que desaparece? As memórias de quem 'desaparecem' se apenas o conhecimento de arquivo é valorizado e tem sua permanência garantida?" (TAYLOR, 2003, p.36)[40]. O problema teórico sobre se a performance é totalmente

[39] Assim como, evidentemente, essa experiência é matriz também de outros gêneros musicais massivos brasileiros contemporâneos, como, por exemplo, o funk carioca. Da mesma forma que essa experiência corporal de forte matriz africana, tornada afro-americana nos últimos 500 anos pelo processo de colonização, contribuiu na formação também de vários outros gêneros musicais e suas respectivas danças nas Américas (e mesmo na Europa).

[40] "What is at risk politically in thinking about embodied knowledge and performance as ephemeral as that which disappears? Whose memories 'disappear' if only archival knowledge is valorized and granted permanence?" (TAYLOR, 2003, p.36).

efêmera ou se deixa algum sedimento (e onde, e como) se mostrou central para a pesquisadora problematizar a super-valorização da escrita sobre outras formas de aprender, armazenar e transmitir conhecimento, problematização essa que a levou a propor os conceitos de *arquivo* e *repertório*. De início, entretanto, é necessário apresentar os contornos com que Taylor delineia o que é performance[41]:

> A performance funciona como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um senso de identidade por comportamento reiterado, ou o que Richard Schechner chamou de 'comportamento duplamente-comportado' (...), as várias práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados, ou convencionais/apropriados a eventos (*idem.*, p.2-3)[42].

Recorrendo a outro pesquisador dos *estudos de performance*, Joseph Roach, Taylor complementa e amplia até ao âmbito da imaginação o "terreno" da performance:

> As genealogias sobre performance delineiam a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados pelos corpos, movimentos residuais retidos implicitamente em imagens e palavras (ou nos silêncios entre elas), e movimentos imaginários idealizados nas mentes, que não são anteriores à linguagem, mas são constitutivos dela (*ibid.*, p.5)[43].

Tanto quem "performa" (desempenha uma ação), quanto quem apreende imitativamente uma performance (quase sempre de maneira não reflexiva) ao ser exposto a ela, o faz a partir dos enquadramentos da "sua cultura" (tanto que, a partir dela, o agente pode ser orientado não a imitar a performance percebida, mas, sim, a rechaçá-la): "Performance e estéticas do cotidiano variam de comunidade em comunidade, refletindo especificidade cultural e histórica tanto na atuação quanto na observação/recepção" (*ibid.*, p.3)[44].

Aspecto importante para a reflexão sobre o objeto desta pesquisa, destaca a autora que as performances "estão, de certa forma, sempre *in situ* (em contexto específico): inteligíveis no enquadramento do ambiente e das questões imediatas que a circundam" (*idem*)[45]. Daí, podemos

---

[41] Tendo ela destacado, porém, que "its very undefinability and complexity I find reassuring" (*ibid.*, p.15). Talvez Martín-Barbero pense o mesmo sobre a *mediação*...

[42] Performance function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called 'twice-behaved behavior' (…), the many practices and events – dance, theatre, ritual, political rallies, funerals – that involve theatrical, rehearsed, or conventional/event-appropriate behaviors (*idem.*, p.2-3).

[43] Performance genealogies draw on the ideia of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual moviments retained implicitly in images or words (or in the silences between them), and imaginary movements dreamed in minds not prior to language but constitutive of it (*ibid.*, p.5).

[44] "Performance and aesthetics of everyday life vary from community to community, reflecting cultural and historical specifity as much in the enactment as in the viewing/reception" (*ibid.*, p.3).

[45] "are, in a sense, always in situ: intelligible in the framework of the immediate environment and issues surrounding them" (*idem*).

perguntar, então: o quanto será que a "falta de acesso" (ou a recusa) aos enquadramentos pragmáticos (ou, dito de outra forma, aos contextos mais típicos de recepção, como: uma festa, com alguma embriaguez, com desapego ao que "os outros vão pensar" sobre os gestos que faço, com busca de prazer através da simulação de gestos sexuais) das experiências (as mais típicas, mais recorrentes, mais comuns ou "normais"; visto que sua gama de possibilidades é enorme) proporcionadas pelo/em um pagode, o quanto será que essa "falta de acesso" ou recusa contribui, como motivação, às valorações negativas que as produções do pagode (e as experiências propostas a serem proporcionadas por elas) recebem dos grupos sociais que mais tendem a rejeitá-las? Nessa pergunta, a hipótese é que a citada motivação **contribui** para um resultado (aplicar o juízo negativo, mesmo que apenas com um ato, sem palavras, exemplo: saindo de perto do local onde "rola um pagode", mudando de canal ou de emissora de rádio ao ver/ouvir um pagode), e **não** que, isoladamente, **o determina**, pois se assim fosse argumentado, a argumentação traria como pressuposto que quem não gosta do pagode é só porque não o conhece (por que não teve acesso aos enquadramentos pragmáticos em que suas "mensagens[46]" geralmente são emitidas e recebidas, em que os humores necessários à sua fruição são suscitados), o que seria caracterizar esse agente pela falta (coisa que as elites culturais tanto costumam fazer em suas reflexões sobre as classes populares...), ignorando, assim, a positividade (os conteúdos, a (constante) sedimentação de "patrimônio") de seu processo de identificação.

Uma cultura auditiva calcada nas produções características da MPB é uma positividade, um conteúdo, que exerce efeito na possibilidade de um agente rejeitar uma produção de funk carioca ou pagode baiano (ainda mais, devido à hierarquia sócio-cultural que posiciona essas produções em seus "devidos lugares"...). O mesmo se pode dizer de um "pagodeiro" ou "funkeiro" que acha que "as músicas de Chico Buarque ou Milton Nascimento são muito chatas"; o juízo é parcialmente motivado por ignorância, mas, também, pelo direcionamento dado pelo seu "patrimônio" cultural/identitário (sempre em processo), pelas disposições de seu *habitus*. Essa é uma complexa questão a ser explorada, ainda que de maneira não sistemática, ao longo da dissertação.

Voltemos ao trabalho de Taylor. *Performance*, segundo a autora, é um termo que conota simultaneamente: "um processo, uma praxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização, e um meio de intervir no mundo" (*ibid.*, p.15). "Performance inclui, mas não é redutível,

[46] O termo aqui é utilizado como metáfora.

a nenhum dos seguintes termos geralmente usados para substituí-la (em espanhol): *teatralidad, espectáculo, acción, representación*" (*ibid.*, p.13)[47].

Tendo o problema teórico sobre a (o grau da) "efemeralidade" da performance como um insumo para uma questão política sobre se (e como, o quanto, através de quais meios/mídias) os povos colonizados mantiveram sua memória e conhecimento pré-colonização[48], Taylor nos apresenta então a proposta central de seu livro: "O que mudou com a Colonização não foi que a escrita substituiu a prática corporificada (...) mas o grau de legitimação da escrita sobre outros sistemas epistêmicos e mnemônicos" (*ibid.*, p.18); "A cisão, destaco, não está entre a palavra escrita e a falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros/inalteráveis (como textos, documentos, edifícios, ossos) e o, tido como efêmero, *repertório* de prática/conhecimento corporificado (como a língua falada, dança[49], esportes, ritual)" (*ibid.*, p.19)[50]. A conclusão da autora sobre o problema teórico, que possui implicações políticas nas interpretações dependentes dele, é a de que: "Certamente é verdade que instâncias individuais da performance desaparecem do repertório (...). Mas isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado e reiterativo – desaparece" (*ibid.*, p.20-21)[51]. Aprofundemos um pouco a apresentação daquilo que Taylor denomina como *arquivo* e *repertório*:

> A memória "arquívica" existe como documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos aqueles itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo, do grego, etimologicamente refere-se a "um prédio público", "um lugar onde os registros são mantidos". De *arkhe*, também significa um início, o primeiro lugar, o governo (*ibid.*, p.19)[52].

---

[47] "a process, a praxis, an episteme, a mode of transmission, an accomplishment, and a means of intervening in the world" (*ibid.*, p.15). "Peformance includes, but is not reducible to, any of the following terms usually used to replace it (in Spanish language): *teatralidad, espectáculo, acción, representación*" (*ibid.*, p.13).

[48] O que mobiliza uma reflexão epistomológica sobre o que é *conhecimento*.

[49] Destaquemos, nesse sentido, o que observa Ulloa: "El baile es un saber, pero un saber del cuerpo" (ULLOA, 2004, p.164) "independientemente de los pasos y movimientos comunes o diferentes, lo que (*uma determinada população*) comparten como un saber colectivo bajo la forma de un lenguaje corporal, está ligado a un sentimiento profundo por la música y su baile, expresado en el placer, la emoción y Ia descarga de energia que experimentan los bailadores cuando el ritmo los posee. Este saber colectivo y compartido, vinculado a una memoria musical, es motivo de integración, clave de reconocimiento y signo de identidad, allí donde se vive y se asume de manera autêntica como expresión de una cultura" (*idem.*, p.152).

[50] What changed with the Conquest was not that writing displaced embodied pratice (…) but the degree of legitimization of writing over others epistemic and mnemonic systems" (*ibid.*, p.18); "The rift, I submit, does not lie between written and spoken word, but between the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sports, ritual)" (*ibid.*, p.19).

[51] "Certainly it is true that individual instances of performances disappear from the repertoire (...). But that doesn't mean that performance – as ritualized, formalized, or reiterative behavior – disappears" (*ibid.*, p.20-21).

[52] "Archival" memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change. Archive, from the Greek, etymologically refers to "a public building", "a place where records are kept". From *arkhe*, it also means a beginning, the first place, the government (*ibid.*, p.19).

> O repertório, por sua vez, representa a memória corporificada: performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, todos aqueles atos geralmente considerados efêmeros, conhecimento não reprodutível. Repertório, etimologicamente "um tesouro, um inventário", também indica ação individual, referindo-se também a "aquele que encontra, o descobridor", significando também "encontrar, achar". O repertório requer presença: pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento "estando lá", sendo uma parte da transmissão. Em oposição aos objetos supostamente estáveis no arquivo, as ações que formam o repertório não permanecem as mesmas. (...) Mas mesmo que a base corpórea mude, o significado pode muito bem continuar o mesmo (*ibid.*, p.20)[53].

Arquivo e repertório são sistemas de transmissão: "Geralmente eles trabalham em conjunto e junto a outros sistemas de transmissão – o digital e o visual, para mencionar dois" (*ibid.*, p.21); "os modos de armazenar e transmitir conhecimento são muitos", destaca Taylor (*ibid.*, p.22)[54].

Uma observação da autora me parece contribuir, especificamente, ao entendimento da relação entre enquadramento situacional mais recorrente da recepção – que se relaciona com o âmbito cultural a partir do qual aquele "produto" é produzido e, geralmente, consumido – e o juízo de valor atribuído ao (produto, à produção) que é "recebido/a", uma canção a que se ouve, um filme ou uma performance a que se vê, etc.:

> As performances também se replicam através de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização, e transmissão *ocorre em (e, por sua vez, contribui para constituir) sistemas específicos de re-presentação*. Múltiplas formas de ato corporificado estão sempre presentes, embora em constante estado de repetibilidade. Elas se reconstituem, transmitindo memórias comunitárias, histórias, e valores de um grupo/geração ao seguinte. Atos corporificados e performados geram, registram e transmitem conhecimento (*ibid.*, p.21) (*grifo meu*)[55].

Dessa forma, tentando aprofundar na explicação da relação entre gestos, passos e coreografias característicos de gêneros musicais contemporâneos, como *rastros* (e ativadores de memória) de experiências corporais anteriores, inclusive para pensar os juízos de valor que ambas recebem/receberam, é que o trabalho de Taylor é chamado em causa nesta pesquisa. É necessário,

---

[53] The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. Repertoire, etymologically "a treasury, an inventory", also allows for individual agency, referring also to "the finder, discoverer", and meaning "to find out". The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by "being there", being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. (…) But even though the embodiment changes, the meaning might very well remain the same (*ibid.*, p.20).

[54] "They usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission – the digital and the visual, to name two" (*ibid.*, p.21); "the modes of storing and transmitting knowledge are many", destaca Taylor (*ibid.*, p.22).

[55] Performance also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission *takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation*. Multiple forms of embodied act are always present, though in constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge (*ibid.*, p.21) (*grifo meu*).

agora, um cenário[56]que nos permita visualizar essas experiências corporais anteriores e observar os juízos de valor atribuídos por quem lhes registrou via escrita e imagem. Um cenário indicado pela história social da música popular brasileira.

2.5 - CORPOREIDADE EM DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS E A VALORAÇÃO ATRIBUÍDA PELO COLONIZADOR

> Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavaleiro com os movimentos os menos equívocos; este responde-lhe da mesma maneira; a bela se entrega à paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera; os tremores precipitados das suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a abrasa; o seu delírio torna-se convulsivo, a crise do amor parece operar-se, e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com um lenço o rubor da vergonha e do prazer (L.F. de Tollenare, dança do lundu vista em 1816, Bahia).

> *Você requebra*
>
> *Treme as cadeiras, mexe o corpo devagar*
>
> *Teu rebolado me convida pra dançar*
>
> *Mas teu gingado é que me mata de tesão*
>
> - *Remelexo*, *Harmonia do Samba* (*Harmonia do Samba*, 1999, *Abril Music*), composição de Fábio Nolasco, Cida Reinel e Ed Pureza.

O historiador Milton Moura (2001), em um trecho de sua tese de doutorado sobre o Carnaval soteropolitano e o texto identitário chamado de *baianidade*, destaca que nas produções musicais de bandas como *É o Tchan*, *Terra Samba*, *Gang do Samba*, *Companhia do Pagode*, *Parangolé*, etc, "quem está ali é o samba duro tradicional do Recôncavo", e que a descontinuidade que essas bandas trouxeram à presença do samba no Carnaval baiano foi "a organização do samba em cima do trio e dos palcos de show" (MOURA, 2001, p.302), mudança essa que, observo, se relaciona a uma

[56] Lembremos que Taylor observa que, metodologicamente, no estudo da cultura corporificada (performance), ao contrário do da cultura escrita (discurso), "Ao invés de nos focarmos em padrões de expressão cultural em termos de textos ou narrativas, poderíamos pensá-los como cenários que não reduzem gestos e práticas corporificadas à descrição narrativa/Instead of focusing on patterns of cultural expression in terms of texts and narratives, we might think about them as scenarios that do not reduce gestures and embodied practices to narrative description" (*ibid.*, p.16). Cenários são como "paradigmas produtores de significado que estruturam ambientes sociais, comportamentos e potenciais resultados (...). Como o discurso mítico tratado por Barthes, eles consistem em 'material que já foi trabalhado' (...). Seu enquadramento portátil carrega o peso de repetições acumulativas/meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors and potential outcomes (…). Like Barthes's mythical speech, it consists of 'material which has already been worked on' (…). Its portable framework bears the weight of accumulative repeats (*ibid.*, p.28). Recorrência representativa essa cujo sentido prevalecente pode ser subvertido, destaca Taylor. Destaque-se que Martin-Barbero também se refere a *cenários* ao tentar explicar os procedimentos de interação e repetição que caracterizam as *ritualidades* dos usos (ver página 39).

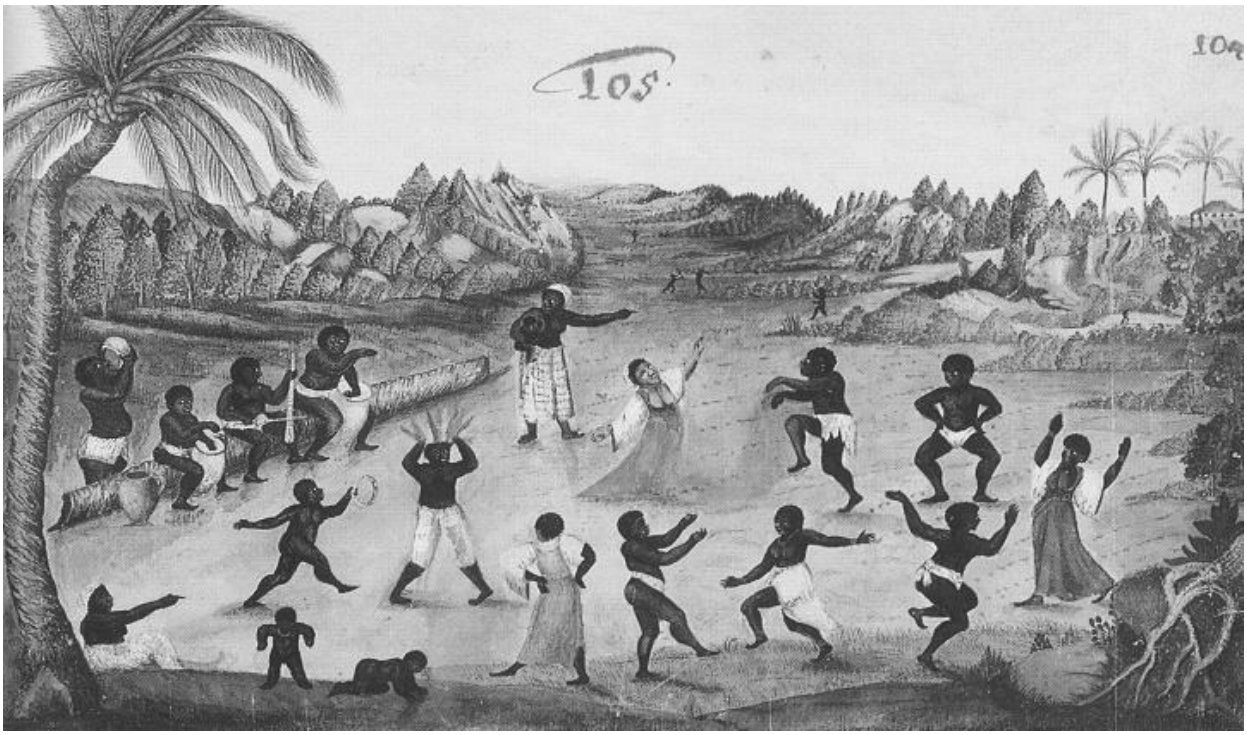
racionalidade empresarial, um dos elementos constitutivos das produções culturais *popular-massivas*. Assim, está indicada a relação entre o gênero musical pagode baiano e a experiência do samba baiano que lhe antecede.

Evidentemente, nesta dissertação não buscarei fazer uma genealogia exaustiva das produções culturais que, deixando sedimentos históricos (e hibridizados com outros elementos), permitiram a criação do samba, ou – o que mais me interessa neste trabalho – da dança no pagode baiano. Alguns liames desse desdobramento, entretanto, podem ser buscados. Sodré, por exemplo, destaca que "embora não se possa traçar uma rígida linha de convergência da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma tipicamente urbana (o samba carioca), parece-nos lícito destacar a articulação lundu-maxixe-samba[57] a partir do final do século XIX" (SODRÉ, 1998, p.30). Tinhorão, por sua vez, e num mergulho de fôlego muito maior, busca nos batuques, fofa, lundus, fado e samba os traços da presença musical negra não-religiosa no Brasil. A produção deste autor nos conduzirá neste item 2.5.

*

Tinhorão destaca que apesar de quase toda a informação sobre a vida dos negros no Brasil colonial se resumir a escritos dos portugueses, "ia ser em fontes holandesas – e principalmente na iconografia do período da administração do Conde Maurício de Nassau (1637-1644) – que iam ficar registradas as informações mais vivas e mais diretamente ligadas à vida dos negros na sociedade colonial brasileira" (TINHORÃO, 2008. p.33). Dentre "as mais antigas imagens de escravos captados em postura de dança no Brasil (ao menos até hoje descobertas)" (*idem*), Tinhorão menciona, além de telas e gravuras do pintor Frans Post, uma gravura de um soldado e escrivão de Nassau, o alemão Zacharias Wagener, que, provavelmente, representava um momento do ritual a Xangô:

[57] Com a forma genérica *batuque* antecedendo-os.



Dança de negros, Zacharias Wagener, s/d. Desenho de nº 105 da coleção *Tier Buch*.

A primeira manifestação musical-dançante dos escravos no Brasil, cujo nome se manteve acessível historicamente, foi o *batuque*. Tinhorão ressalta que trata-se de um nome genérico que os portugueses deram às manifestações percussivas dos negros (*idem*., p.36); "não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer" (*ibid*., p.55). O historiador não discute o aspecto etimológico da palavra, mas, provavelmente, é derivada do verbo *bater*, do português[58].

Entre 1655 e 1658, período em que esteve desterrado na Bahia, na Ilha de Itapagipe (seria a Ilha de Itaparica?), o escritor, soldado e diplomata português D. Francisco Manuel de Melo escreveu um soneto com o (altamente auto-explicativo) título de *Vária ideia estando na América e pertubado no estudo por bayles de Bárbaros*, que trazia os seguintes versos: "Que desta negra gente em festa ruda/Endoudece o lascivo movimento" (*ibid.*, p. 36-37). Dada a frequência com que os negros escravos realizavam suas cerimônias religiosas – naquele período, conhecidas como *calundu* ou *calundus*, como atestaria mais tarde Gregório de Matos –, Tinhorão levanta a possibilidade de que D. Francisco tenha presenciado, na verdade, o batuque de uma dessas cerimônias, e não "apenas" (termo de Tinhorão, *ibid.*, p. 37) uma festa com lascivo movimento (*ibid.*, p. 37).

[58] Risério, entretanto, observa que "*batuqueiro* é uma palavra banta. Vem de *vutuki*, 'batuque', com o sufixo lusitano –*eiro*" (RISÉRIO, 2007, p.10).

Tratando especificamente da situação social de Minas Gerais que, após um aumento desproporcional de sua população urbana, teve, já no período de decadência da mineração, um deslocamento de "milhares de antigos mineradores e seus escravos, pequenos comerciantes, mascates, trabalhadores livres, aventureiros, padres e prostitutas" para as cidades e vilas mais próximas, "fazendo praticamente explodir o acanhado quadro social urbano colonial" (*ibid.*, p. 49), Tinhorão, certamente ampliando a observação para mais pontos do Brasil além de Minas Gerais, e destacando que "os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de brancos e mestiços, a alcançarem expansão social crescente (...) entre as heterogêneas camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas" (*ibid.*, p. 48), localiza nesse contexto o surgimento de novas danças populares e, importante frisar, separadas de um contexto de produção/consumo religioso, mas voltadas à diversão:

> É evidente que, na área dos costumes, isso ia traduzir-se numa quebra de padrões morais e, por extensão, no aparecimento de uma série de novos hábitos sociais destinados a provocar, no campo do lazer, o surgimento de formas até então desconhecidas de diversão. No âmbito das camadas mais baixas, essas novidades seriam representadas – nada por coincidência – pela criação de danças derivadas dos batuques, como o *lundu* (que no Nordeste chegaria com o nome de *baiano*) e a *fofa* (logo levada do Brasil para Portugal, onde passaria por dança nacional) (grifos meus, *ibid.*, p. 49).

Um ponto que fica ambíguo no levantamento historiográfico de Tinhorão é sobre o grupo fenotípico-social ("racial") que mais contribuiu para a criação do *lundu-dança* (que antecedeu a criação do *lundu-canção*). Enquanto o mesmo ressalta que a dança do lundu foi "criada por brancos e mestiços frequentadores de batuques de negros pelos inícios do século XVIII, em ambientes à margem da sociedade (as 'casas de alcouce' a que se referiam os documentos da época)" (*ibid.*, p. 53), a fonte que ele utilizou como uma das[59] mais antigas encontradas com referência ao lundu lhe contraria, visto que o ministro Martinho de Melo, em aviso ao governador de Pernambuco em 1780, ordena a este último que "não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas" (dos negros), mas tolerasse as danças "dos pretos, ainda que pouco inocentes (...), com o fim de evitar-se com este menor mal outros males maiores" (MARTINHO DE MELO *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 52). Como

[59] De fato, entretanto, o Conde de Pavolide, que também havia sido governador de Pernambuco, entre 1768-1769 (*ibid.*, p. 52), já havia afirmado que os Lundus eram "danças dos Brancos e Pardos de Portugal" parecidas com outras danças que ele viu em Pernambuco e que não eram nada santas nem inocentes (ou seja, eram lascivas) (*ibid.*, p. 51 e 52). É necessário não se surpreender com a presença dos negros em Portugal, o que, desde o século XV, resultou na formação de produções culturais de matriz africana realizadas naquele país. É importante destacar também que, tanto no caso de Pavolide, quanto no do aviso de Martinho Melo ao governador de Pernambuco em 1780, as danças negras religiosas foram condenadas, ao passo que as danças negras não-religiosas, voltadas à diversão (ou assim vistas pelo colonizador), foram permitidas.

se pode ver, a fonte informa que eram "danças de pretos" essas que Tinhorão interpretou (*ibid.*, p. 53) como sendo o *lundu*[60].

O mais importante, porém, são os desdobramentos dessa intolerância com os batuques religiosos e tolerância com as danças de diversão (já em fase de difusão entre mestiços e brancos), da parte da administração colonial, visto que, como aponta Tinhorão, pelo correr do século XVIII, "as cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais (...) às escondidas na mata", ao passo que "os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão" (*ibid.*, p. 55). Como elementos constituintes desses batuques de diversão, Tinhorão destaca a "percussão, (d)a coreografia e (d)o canto responsorial africano-crioulo" e "estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia" (*ibid.*, p. 56). Seguindo interpretação de Édison Carneiro, sobre uma grande variedade de danças (lundu ou baiano, coco, bambelô, tambor de crioula, jongo, caxambu, bate-baú, várias modalidades do samba de roda baiano e carioca como batuque, batucada e partido alto; além da fofa[61] e do fado, que, segundo Tinhorão, Carneiro omitiu), o historiador destaca que "derivam todas da existência, dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização, de uma sobrevivência africana: a umbigada, simbólica das danças rituais e do lembamento (*ibid.*, p. 56)".

Se neutralizarmos a carga pejorativa dos adjetivos das fontes, as descrições das danças africanas marcadas pela umbigada parecem dizer muito a respeito da dança no pagode baiano. Em fonte sobre as danças e batuques na África, o português Alfredo de Sarmento[62] menciona ter visto no Congo e ao norte do Ambriz (no atual país de Angola), em 1880, danças rituais que antecediam o casamento e que representavam alegoricamente cenas da vida dos casados, com inclusão necessária de atos sexuais, nas quais a noiva era apresentada à comunidade que encenava para ela "cantigas obscenas e danças desonestas" (SARMENTO, 1880, *apud* TINHORÃO, *ibid.*, p. 56-59). Nessas cerimônias, era central o "ajustamento do *m'lemba*, o preço da virgindade (de onde o nome lemba, ou lembamento)" (*idem.*, p.57). Ao que parece, trata-se da virgindade da noiva apenas, não do noivo. O pesquisador também não traz informação sobre se essa era uma cerimônia restrita a nobres ou

[60] Muniz Sodré, por sua vez, e sem destacar se falava ainda do lundu-dança ou já do lundu-canção, afirma que: "o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioulizar-se, a se tornar mulata" (*op. cit.*, 30). Complementa informando – o que nos leva a supor que fala já do lundu-canção – que, no lundu, "o próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros" (*op. cit.*, p.31). A afirmação tem base no livro *Música Popular Brasileira* (*Globo*, 1950), de Oneyda Alvarenga.

[61] Ao caracterizar a fofa, em oposição ao lundu, entretanto, Tinhorão destaca apenas a segunda como contendo a umbigada (*ibid.*, p.61).

[62] No livro *Os Sertões d'África: apontamentos de viagem*, 1880.

realizadas em todas as camadas sociais. A fonte destaca ainda que "os cantares que acompanham essas danças lascivas, são sempre imorais e até mesmo obscenos, histórias de amores descritas com a mais repelente e impudica nudez" (*ibid.*, p. 59).

Em Luanda, por sua vez, Sarmento afirma ter presenciado batuques que consistiam em um "círculo de dançadores, indo para o meio um preto ou preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo" (idem.)[63]. Outra fonte, o comerciante português Ladislau Batalha[64], sobre os costumes tradicionais do reino do Congo na segunda metade do século XIX, menciona a dança do *quizomba*, que ocorria todas as noites, nos quintais largos, ao som da puíta (cuíca) e da cantoria dos bailarinos, com dança em roda, "dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares invocadores e posições indecorosas", com voluptuosidade e insolência (BATALHA, 1890, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 58). Complementa afirmando que "os que entram na dança cantam em côro a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes" (*idem*). Mais uma fonte, dessa vez ainda mais antiga, do século XVII, o missionário italiano Cavazzi da Montecúccolo[65], registrou a *quizomba* como *quitomba*, "espécie de dança erótica, ligada aos ritos sexuais" (*ibid.*, p. 57-58).

Essas experiências coreográficas e musicais negro-africanas, com base nas características particulares do controle do próprio corpo entre seus agentes, da gestão de seus movimentos, do tipo de relação que se estabelece com as partes do corpo (por exemplo, uma não invisibilização dos genitais nos movimentos, diferentemente do direcionamento dado pelo avanço do patamar de vergonha no processo civilizatório que caracterizou o Ocidente) e dos usos e efeitos buscados por essa gestão (que pode incluir o descontrole do corpo, se necessário, para que se atinja os objetivos buscados de maneira reflexiva ou não), seja para fins de comunicação com o sagrado, para fins lúdicos, ou de excitação sexual, exerceram função de *matriz cultural* para danças plasmadas já na realidade colonial brasileira.

Nesse sentido, Tinhorão destaca que "as três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques foram, pela ordem, a fofa, o lundu e o fado" (*ibid.*, p. 60-61). Devo destacar que, ainda que o historiador tenha apontado que "ao lado dessas três danças (...), os batuques herdeiros das rodas de danças africanas

[63] Sodré (*op. cit.*, p.12) e o antropólogo Ordep Serra (2009, p.126) destacaram que a palavra *semba* é a designação de *umbigo* no quimbundo de Angola.
[64] No livro *Costumes angolenses*, 1890.
[65] No livro *Istorica descritione de'tre regni Congo, Matamba et Angola, situatti nell'Etiopia Inferiore Occidentale e delle Missioni Apostoliche esercitavi da Religiosi Capuccini*. Bolonha, 1687 (citado por TINHORÃO, *op. cit.*, p. 58).

originariam ainda uma série de danças que ficariam como expressões quase exclusivas de negros e mestiços do campo e das cidades no Brasil" (*ibid.*, p. 85), danças essas marcadas pelo uso da umbigada, "e muito razoavelmente por isso as rodas de batuque identificadas por essa marca de semba africana passaram a ser chamadas de *sambas*"[66] (*idem*.), mesmo com esse destaque do maior ou quase exclusivo protagonismo dos negros e mestiços nos sambas, paira a dúvida sobre se houve (na verdade, sobre o quanto houve) presença, não destacada pelo historiador, dos negros na formação e desenvolvimento daquelas três outras danças mencionadas.

Fofa - Novamente, os registros sobre o lascivo ou obsceno reaparecem nessas danças brasileiras. Sobre a *fofa*, que, segundo Tinhorão, absorveu "os meneios do corpo julgados indecentes do Congo" e "o castanholar de dedos dos bailarinos com os braços levantados para o alto, arqueados sobre a cabeça", seu "único elemento coreográfico representativo da contribuição branco-europeia" (*ibid.*, p. 61), Dumouriez, um militar francês em temporada em Portugal em 1765, assim a descreveu: "dançada a dois, como no fandango ao som de viola mal tocada (...); os movimentos, extremamente indecentes, imitam de perto o momento do orgasmo, e o dançarino geralmente acrescenta aos meneios gestos obscenos e palavras lúbricas que divertem o público" (DUMOURIEZ, 1775, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 62). Outra fonte, o major inglês William Dalrymple, fez a seguinte observação sobre a fofa que ele presenciou sendo dançada "por um preto e uma mulher" em entremezes[67] do teatro popular de Lisboa, em 1774: "foi a coisa mais indecente que já vi, e embora parecesse cena de bordel, não parecia incomodar a ninguém; pelo contrário, as mulheres não demonstravam qualquer perturbação, e os homens aplaudiam a apresentação" (DALRYMPLE, 1777, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 64).

Tinhorão observa que, embora essas fontes afirmem que a fofa é uma dança portuguesa, conclusão que prevaleceu historicamente, isso é um erro. O historiador fundamenta sua discordância com base em um folheto publicado em Lisboa, "quase certamente em 1752", que indica ser brasileira e baiana sua origem, dançada em "vodas e galhofas", ou seja, casamentos e brincadeiras com dança, própria às classes baixas das grandes cidades. O título do folheto é o seguinte: *Relação da fofa que veyo agora da Bahia, e o fandango de Sevilha, applaudido pelo melhor som, que ha para diver-tir malancolias e o cuco do amor vindo do Brasil por folar, para quem quizer comer. Tudo decifrado, na Academia dos Estremozos, por C.M.M.B., Catalumna: en la Imprenta de Francisco Guevaiz*. (*ibid.*, p. 63-64).

---

[66] Sodré, por outro lado, considera outras possibilidades de origem etimológica para a palavra *samba*, destacando que, "para o pesquisador Baptista Siqueira, o termo tem origem autóctone, pois viria do dialeto Kiriri, falado por indígenas do sertão nordestino" (SODRÉ, *op. cit.*, p.107).

[67] Pequenos números cômico-musicais, amenizando as longas representações de teatro (TINHORÃO, *ibid.*, p. 68-69).

Lundu - O *lundu*, por sua vez, segundo Tinhorão, absorveu o já mencionado castanholar de dedos próprio do fandango e "a alegre irreverência das umbigadas de Angola" (*ibid.*, p. 61), além dos "cantos de improviso em resposta aos estribilhos fixos", mantidos dos batuques africanos (*ibid.*, p. 65). Como fonte, o historiador cita o comerciante e contrabandista inglês Thomas Lindley, que afirmou – embora sem nomear o que viu como sendo *lundu* – ter visto brancos da alta camada social, após terem tomado excepcional quantidade de vinho, dançarem uma "dança dos negros", na Bahia de 1803 (LINDLEY, 1969, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 66). Assim ele descreveu o que viu:

> Consiste em bailarem os pares ao desdilhar insípido do instrumento, sempre no mesmo ritmo, quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação licenciosa dos corpos, em contato de modo estranhamente imodesto. Os expectadores colaboram com a música em um coro improvisado, e batem palmas, apreciando o espetáculo com indescritível entusiasmo (*idem*).

Para Tinhorão, o coro improvisado acompanhado das palmas e o contato "imodesto" entre os corpos dos dançarinos, que seria uma umbigada, ou algo equivalente[68], atestam que a dança vista pelo inglês era um lundu. Já o descrito movimento mínimo das pernas somado com ondulação licenciosa dos corpos, para o historiador, trata-se do passo do *miudinho*, "que passaria mais tarde aos sambas de roda, onde os dançarinos (homens e mulheres) aproximavam-se de frente um do outro, tremelicando o corpo apenas da cintura para baixo, para culminar no tal contato 'imodesto', ante os aplausos e gritos de estímulo dos presentes" (*ibid.*, p. 67).

O historiador destaca que "pelos começos do século XIX, (...) os batuques já se dividiam em três diferentes tipos, conforme a posição de seus integrantes na estrutura sócio-econômica", com escravos realizando seus batuques nos terreiros das senzalas, com cantos e percussão africana; "os 'negros livres' (na maioria crioulos e, por certo, muitos pardos)" juntando à percussão a viola, "indicadora do relevo dado ao canto"; e "os brancos da classe média imitariam os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o 'pitoresco' da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamavam *lundu*" (*ibid.*, p. 68).

O batuque-dança lundu, como observa o historiador, com o passar do tempo, gerou o lundu-canção, introduzido em Portugal por Domingos Caldas Barbosa, na segunda metade do século XVIII (idem,

[68] A umbigada, segundo Tinhorão, assumiu diversas formas, ao longo da história. Ele observa, por exemplo, no texto do livro *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, palmas sendo utilizadas em uma dança do fado, no lugar da umbigada, ou seja, com função de escolher o substituto para ir ao meio da roda, o que o historiador caracteriza como sendo uma versão do fado "depurada de suas figuras mais primitivas" (*ibid.*, p.79). Ele menciona também o *fado batido*, em que a função da umbigada é realizada por uma pernada que um dançarino dá em outro, que a apara (para não cair), e o substitui no centro da roda (*ibid.*, p.83). Serra (*op.cit.*, p. 115), por sua vez, aponta que no *samba de esparro*, que era muito praticado por capoeiristas, um toque de joelho do dançarino do centro da roda na coxa do desafiado a substituí-lo é outra forma de aplicar a *umbigada*.

pg.71). No norte da Bahia, a dança do lundu ficou conhecida pelo nome de *baiano*, enquanto no Ceará, já na segunda metade do século XIX, foi chamada de *baiana* (*ibid.*, p. 76).

Fado - E como sendo uma variante da dança do lundu – conclusão a que chega o historiador (*ibid.*, p. 81) –, Tinhorão caracteriza o *fado* como "uma série de momentos ou marcas coreográficas dentro de uma mesma dança. E diferenciados uns dos outros não apenas por possíveis mudanças no ritmo básico do acompanhamento, mas pela interpolação, em alguns momentos, de cantos em coro ou até mesmo de improvisos isolados" (*ibid.*, p. 75-76). Essa variedade de maneiras de dançar e cantar o fado, ou os diferentes tipos de fado, já ficou atestada na "mais recuada notícia[69]" que lhe fez menção, o relato de viagem do francês Louis Claude Desaulces de Freycinet, sobre suas passagens pelo Rio de Janeiro, entre 1817-1818 e 1820, quando ele destaca que: "As classes menos cultas preferem quase sempre as lascivas danças nacionais, muito parecidas com as dos negros da África (...); o *lundum* é a mais indecente; e em seguida o *caranguejo* e *los fados* [sic] em número de cinco" (FREYCINET, 1825, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 75). De tão variável, as danças e cantos do fado, na cidade (diferentemente de como ainda acontecia na zona rural), logo absorveram também "cantigas de 'pensamento poético', (que originaram) o tipo de canção depois chamada de fado (TINHORÃO, *ibid.*, p. 77-78). O autor ressalta que, levadas as danças do fado para Portugal, os malandros lisboetas brancos, chamados então de *fadistas*, "as tomariam dos pretos e mestiços para transformar-lhes a parte cantada em canção urbana a partir da segunda metade do século XIX" (*ibid.*, p. 83).

Sambas – Após ressaltar que "Tal qual sempre acontece no campo das pesquisas de cultura popular (...), é difícil determinar, hoje, a partir de quando os batuques de crioulos seguidores da tradição africana começaram a ser chamados de sambas" (*ibid.*, p. 86), o historiador apresenta como os mais antigos registros escritos encontrados da palavra *samba* dois textos do Padre Lopes Gama, em Pernambuco, o primeiro de 1838, que mencionava um "samba d'almocreves" (*ibid.*, p. 86-87), e o segundo de 1842, numa carta ficcional de um *matuto* que recordava em versos o Recife de trinta anos atrás, opondo às festas de casamento e batizado da cidade, com suas danças de minuete, comporta, côco, sabão e landum chorado, outro tipo de dança, característico da zona rural: "*Aqui pelo nosso mato,/Qu'stava então mui tatamba,/Não se sabia outra cousa,/Senão a dansa do samba*" (LOPES GAMA, 1842, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 88).

---

[69] Uma referência anterior à dança do fado, embora de maneira indireta, pode ser encontrada na letra do lundu *A saudade que no peito*, registrada no caderno *Modinhas do Brazil*, de fins do século XVIII, com composições de Domingos Caldas Barbosa, encontrado na Biblioteca da Ajuda, Portugal, em 1968, pelo etnomusicólogo Gerard Béhague. O trecho é o seguinte: *Se Sinhá quer me dar/eu lá vou pª apanhar/vem ferir vem matar/teu nigrinho aqui está/mas depois de apanhar/quer fadar com Iaiá* (TINHORÃO, *ibid.*, p. 71-74). Barbosa chegou em Portugal, provavelmente, no ano de 1775 (LEME, *op. cit.*, p. 80).

Almocreves eram "gente branca citadina (...) (que) lidavam com mulas" (*ibid.*, p. 87), ou seja, brancos pobres da cidade, que cultivavam gosto mais próximo do dos grupos sociais da zona rural, num período em que "a vida nos pequenos centros urbanos do mundo rural ainda era tão tatamba que a maior diversão – inclusive dos brancos – continuava a ser os batuques dos negros", diferentemente das cidades, "onde tais sambas só se admitiam longe das salas, nos redutos da gente negro-mestiça ou branca das mais baixas camadas da sociedade" (*ibid.*, p. 91). O historiador ironiza o uso pejorativo do adjetivo *tatamba*, que significa "ignorante, toleirão, ingênuo, desconfiado" (*ibid.*, p. 89). Ambos os textos foram publicados no jornal humorísitico *O Carapuceiro*, publicado pelo padre Lopes Gama entre 1832 e 1842. O primeiro (*Os gostos extravagantes*, de 03 de fevereiro de 1838), foi utilizado no verbete *samba* do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luís Câmara Cascudo. O segundo, foi intitulado como *Resposta do matuto à carta do seu compadre Doutor Fagundes à cerca dos aumengtos do Recife*, de 12 de novembro de 1842.

Essas referências mais antigas encontradas sobre a palavra samba, embora apontem uma circulação maior dessas danças nas pequenas cidades da zona rural do que nos grandes centros urbanos, não contribuem muito para informar sobre qual grupo étnico-racial mais as cultivava. Nesse sentido, uma contribuição maior é trazida pelo botânico fluminense Freire Alemão, sobre expedição científica que realizou no interior do Ceará, em 1859. Na pequena cidade de Paracatuba, foi convidado "para assistir a um *samba* de negros na casa do Senhor Cristiano", onde, presenciou uma roda formada por mais de 100 escravos e escravas da cidade. "Os instrumentos eram tambores, caquinhos com que atormentavam os ouvidos, e ainda mais com cantos, algazarras e vivas. As senhoras chegavam muitas vezes para a roda, assim como os homens, e assistiam com prazer as danças lúbricas dos pretos, e os saltos grotescos dos negros, que também fizeram jogo de pau, etc." (FREIRE ALEMÃO, 1961, *apud* TINHORÃO *ibid.*, p. 90-91)[70].

2.6 – CORPOREIDADE ERÓTICO-DANÇANTE NO SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO

Voltando-nos para um fenômeno cuja fonte é mais recente (o próprio autor do livro, em relato sobre sua experiência e a de seus informantes), o antropólogo baiano Ordep Serra nos fala sobre o samba de roda que ele presenciou em Festas de Largo de Salvador e em Cachoeira, samba esse que ele caracteriza como um procedimento lúdico, um folguedo, uma dança popular, uma brincadeira, que,

[70] Para um semelhante apanhado de informações sobre danças e produções musicais de forte base africana, em período colonial, no contexto do Caribe hispânico (sobretudo em Porto Rico), bem como sobre as reações de intelectuais a essas produções, ver Quintero-Rivera (2005).

entretanto, devido a sua polivalência, em alguns contextos, pode constituir um rito sacro[71] (*op. cit.*, p.113-114). As Festas de Largo, de acordo com Serra, são compostas por um rito ou um conjunto de ritos sacros, realizados em algumas das igrejas católicas (os templos) de Salvador, conjugados a folguedos populares, com atividades de comércio e diversão pública, realizados em um largo próximo à igreja. "A maioria absoluta dos freqüentadores das festas de largo só quer se divertir" e "muitos dos que vão à igreja não participam das folias do largo. Porém há os que se fazem presentes nos dois espaços da festa" (*ibid.*, p.71-73). Exs: Festa de Santa Bárbara, Festa da Conceição, Festa do Bonfim e seu prolongamento na Segunda-Feira Gorda da Ribeira, etc. Sobre a dança no samba de roda, o autor destaca que:

> "Embora existam passos característicos (como o *miudinho* e o *corta-jaca*), o improviso coreográfico é indispensável", com "simulação/dissimulação de disputa encenadas no centro de seu círculo musical. (...) Quando um homem e uma mulher dançam no centro da roda, por vezes mimam uma cópula que toma jeito de 'luta amorosa': o tipo de embate em que só há vencedores. (...) é típico desta manifestação lúdica o toque jocoso. As letras das cantigas são freqüentemente cômicas, ou encerram alusões maliciosas, dichotes, gracejos; a dança costuma oscilar entre o sensual e o burlesco, que combina diversos modos" (*ibid.*, p.120-121).

Aprofundando na marca do *erotismo* no samba de roda, Serra nos concede uma magistral descrição de: alguns de seus passos (e seqüências de passos), com detalhes sobre quais são os (mais) desempenhados por homens ou por mulheres; quais se convencionaram a tal ponto de terem recebido nomeação (a *mexida* ou *remelexo*, o *peneirar*); como eles podem ser combinados; as maneiras cômicas como os homens desempenham os passos característicos das coreografias mais utilizadas pelas mulheres; o realismo mímico das expressões dos atos sexuais (sem que haja contato físico entre os corpos dos dançarinos) e o efeito cômico de quando esse realismo é exagerado com olhares lânguidos de gozo e expressões faciais, como o mimo[72] da cunilíngua; enfim, o êxtase alcançado através dessas performances[73]. Sobre o *peneirado* desempenhado pelas mulheres, Serra explica:

> A sequência coreográfica descrita corresponde a um mimo um bocado realista do desempenho feminino em um tipo de cópula (muito apreciado na Bahia) em que a mulher

[71] Serra destaca que "Em Salvador e no Recôncavo, as rezas domésticas em honra de Santo Antônio (as trezenas) tradicionalmente se 'complementam' com um samba de roda" (*ibid.*, p.134), que também é dançado pelas *Irmãs de Nossa Senhora da Boa Morte*, em Cachoeira (*ibid.*, p.129). Além disso, ainda na conjunção entre esse profano folguedo e o âmbito do sagrado, nos carurus de *Cosme e Damião* o samba de roda também é dançado e cantado por meninos e meninas ("os adultos apenas assistem"), ou apenas por sete meninos, vestidos de branco, numa forma mais elaborada desse ritual (*idem*), ou ainda, como um samba de *erês*, no qual uma iniciada (*iaô*) é tomada por algum desses espíritos infantis, segundo o povo do candomblé. O antropólogo destaca que "os erês frequentemente fazem emprego de uma linguagem chula, 'obscena' (*ibid.*, p.131), que, no entanto, nos rituais do candomblé, possui fins catárticos, de purificação (*ibid.*, p.135).

[72] O autor usa esse termo para significar gestos e expressões faciais miméticos de algum tipo de ação.

[73] Retomo essa descrição no item *4.3*.

> se faz penetrar por um homem deitado ou inclinado, movendo-se sobre ele com movimentos que têm o pênis como eixo. O nome popular desse tipo de coito é *coqueirinho*, e a perícia na sua execução dá grande prestígio sexual a uma dama. O desempenho coreográfico evocado equivale a uma demonstração artística, lúdica, dessa perícia, e também confere prestígio (erótico) à dançarina (*ibid.*, p.122).

Este trecho da descrição do antropólogo contribui com um dos objetivos desta dissertação que é o de apontar a continuidade entre produções do gênero musical pagode baiano e práticas cotidianas de grande parte da população baiana e soteropolitana. A modalidade de desempenho sexual mencionada certamente não é exclusividade dessa população, mas a nomeação que esta lhe deu, as motivações para lhe dar um nome e os usos que faz dessa nomeação (muitas vezes, para causar o riso com a mera menção), tudo isso, também e juntamente com uma série de outras características, convergentes e divergentes a essa, e mutáveis ao longo do tempo, lhe caracterizam. E, nesse sentido, um dos objetivos desta dissertação é apontar essa continuidade entre o intencionalmente expressivo (canções, danças) e o que possui função apenas ou, sobretudo, prática, mas que, nem por isso, é desprovido de expressividade[74], expressando uma dimensão (ou uma perspectiva) de um (mais amplo) modo de ver e viver a vida.

Voltando ao texto de Serra, a esse *repertório* específico de passos e suas sequências, que integram um conjunto maior de danças de samba de roda, o autor associa uma modalidade específica de canção de samba de roda: "Tanto quanto sei por testemunho direto, esses mimos claros de atos sexuais só costumam ser executados nas rodas quando se canta, ou passa a cantar, os *sambas de putaria*. Hoje (fim dos anos 90 do Século XX), de acordo com meus informantes, a dança '...tá mais liberada: o pessoal não espera cantiga de sacanagem para fazer um escrache' " (*ibid.*, p.123).

Serra informa que a primeira vez que assistiu ao tipo de dança do *samba de putaria* foi entre os anos 40 e 50, do Século XX, quando ele "era então um garoto" (*ibid.*, p. 124): "O (antigamente) chamado 'samba de putaria' nunca foi a única variante dessa matriz coreográfica a empregar elementos eróticos. Apenas os acentua de maneira muito explícita. (...) (o samba de roda) não se limita ao registro erótico. Mas ele sempre tem a marca da sensualidade" (*ibid.*, p. 124-125).

Após o antropólogo ter destacado que existem outros tipos de dança, no samba de roda, que são menos ou não marcados pela representação de movimentos sexuais (o "puladinho", o "panha-laranja", o "serenado", todos marcados por uma certa leveza; o *samba duro* e seus gestos, expressões e "cines miméticos jocosos"; o jogo de ingenuidade cômica do *esparro*; o "samba de caboclo", associado ao culto dessas entidades (*ibid.*, p. 124-125)), enfim, reencontramos o elemento

[74] Na verdade, nada é desprovido de expressividade. Desde que haja alguém que lhe perceba, lhe interprete.

central desta dissertação: “Não tenho a menor dúvida de que o velho samba de putaria é a fonte original de inspiração de muitas das danças ‘novas’ (como a dança do tchan, a ‘da bundinha’, a ‘da garrafa’ e similares) criadas por grupos baianos que atualmente fazem grande sucesso” (*ibid.*, p. 124).

2.7 - UM PROBLEMA POLÍTICO-METODOLÓGICO: DESTACAR OU NÃO A DIMENSÃO CORPÓREA E SEXUAL NAS PESQUISAS QUE FAZEMOS SOBRE A CULTURA POPULAR-MASSIVA DE MATRIZ AFRICANA?

Uma das minhas preocupações principais ao elaborar o projeto desta pesquisa e durante o desenvolvimento desta diz respeito a minha intenção de descrever o que de fato vejo nas festas do pagode baiano, em suas diversas modalidades de consumo, sem fazer uma interpretação que “sublimasse”[75] o que percebo ali, nas práticas e motivações de seus agentes. E destaco desde já que, apesar dos pânicos morais difundidos por setores sociais que não frequentam esses espaços, em grande parte das vezes em que os estive observando, não vi nada que carcaterizasse algo que me parecesse problemático no sentido do que, geralmente, é apontado nessas críticas e/ou ataques.

Dessa forma, fui movido também, por outro lado, pela intenção de não escamotear problemas que me parecessem possivelmente associados ao seu consumo (embora, por outro lado, sem também exagerar na consideração da possibilidade desses, como costumam fazer os detratores do gênero). Conjugada a essas preocupações, em outro sentido, me preocupava também a possibilidade (o risco) de que esta pesquisa contribuísse, minimamente que o fosse – como é de se esperar da potência desse tipo de trabalho... –, para reiterar estereótipos acerca do público e dos produtores do pagode. Estereótipos esses que as próprias produções do gênero, ao que parece, às vezes também contribuem para reiterar, como apontado pela pesquisa do antropólogo Ari Lima, concluída em 2003:

> O *pagode baiano*, portanto, como o conheci em vários ensaios de bairros periféricos da cidade de Salvador, é um território expressivo, configura um sistema musical e institui um “sound group”, cuja experiência da música associada à dança requisita a performance

[75] Com todas as importantes ressalvas que se possa fazer ao trabalho de Freud, o termo é utilizado aqui como derivado daquele indicado pelo autor em *O Mal-Estar na Civilização*, no qual descreve a sublimação como um deslocamento libidinal das metas dos instintos (que, ao que parece, se referem, sobretudo, aos prazeres corporais – visto que sua satisfação “nos abala fisicamente” – e que muitas vezes são passíveis de gerar conflitos sociais, como, por exemplo, nas disputas por pares amorosos ou no desejo de satisfação sexual) para prazeres advindos, sobretudo, de trabalho intelectual ou de atividades mais “finas e elevadas”, propõe provisoriamente Freud, acerca de, por exemplo, “a alegria do artista no criar”, “do pesquisador na solução de problemas” (FREUD, 2010, p. 24), “atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas” (*idem*., p. 39-40). Para o autor, “é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos” (*ibid*., p.40). Obs: O tradutor Paulo César de Souza preferiu utilizar *instintos* no lugar de *impulsos* ou *pulsões*, como aparece em outras traduções, para o termo *Trieb*, do alemão.

> do corpo negro, da raça e da sexualidade negras mergulhadas na incerta atmosfera de estereótipos coloniais (LIMA, 2003, p.147).

Em outro trecho:

> As canções de *pagode* normalmente falam de situações vividas pelos *pagodeiros* e *periguetes*, descrevem os movimentos de uma nova performance ou se referem a temas do *pagode*. As letras das canções reproduzem velhas imagens e representações sobre os negros. Desta vez, as imagens e representações estereotipadas reproduzidas e consumidas pelos próprios negros enfatizam a questão do "cabelo duro e ruim"[76], da "mulher negra maluca, fácil e enganosa" ou do "homem negro reduzido a um potente e muito ativo pênis" (*idem.*, p.228).

Em mais um seguinte:

> A música negro-africana se move no Brasil como se fizesse retornar ou reatualizar-se representações do homem negro. O retorno ou reatualização destas representações racializadas evidencia como o negro, tanto no plano material quanto no simbólico, emerge na nação mestiça moderna, mas também evidencia sentidos que são compartilhados em relação a esta música. O "malandro" sambista que arrastava o tamanco, nos anos 1930, pode ser o *pagodeiro moleque* que hoje, ainda quase descalço, arrasta sandálias presas aos dedos. O *rapaz folgado*, do qual falava Noel Rosa, pode ser o *pagodeiro putão* tão preocupado em corresponder a um padrão de beleza da sociedade branca e reproduzir o estereótipo do macho potente e cafajeste. A *nega maluca* do passado pode ser as *periguetes* de sexualidade mais desenvolta, porém ridicularizada pela ousadia em tentar gestar seu corpo e desejo sexual (*ibid.*, p.245).

É importante destacar que o pagode baiano não é produzido exclusivamente por negros e nem, sobretudo, consumido apenas por esses – sendo o produto de massa que é na cidade de Salvador, no restante do estado da Bahia e, atualmente em menor grau, no território brasileiro. Embora não o seja exclusivamente, por outro lado, é, sobretudo, produzido/consumido por negros e mestiços (e uma minoria de brancos), destacando-se ainda suas fortes matrizes africanas e afro-brasileiras (mencionadas e aludidas nos itens anteriores), procedência essa mais ou menos inferida por todos aqueles que conhecem o gênero. Portanto, discutir sobre o pagode e sobre estereótipos que possivelmente suas produções venham a reiterar é discutir também sobre a música popular-massiva negra[77]. Nesse sentido, algumas contribuições de McClary e Walser (1994) parecem ser uma profícua fonte de diálogo para a elaboração de uma reflexão sobre aquelas preocupações que mencionei.

---

[76] É importante destacar que em 2003, período de conclusão da pesquisa de Lima (iniciada em 1998), ainda não havia surgido uma vertente de exaltação da negritude no pagode baiano (ver item *3.3*). É possível, inclusive, que a própria observação do pesquisador, compondo um *texto* mais amplo de críticas ao mencionado aspecto nas produções do pagode, tenham exercido alguma influência no surgimento da citada vertente.

[77] Estendendo a conexão – no sentido do *Atlântico Negro* trabalhado por Gilroy – entre o pagode baiano e as outras cenas musicais mencionadas em *1.2*, é sintomático, nesse sentido, que Semán e Vila (2008) tenham observado, sobre o consumo musical entre jovens de Buenos Aires, que "en las clases populares y en las *medias* los rockeros utilizan el calificativo 'negros' en sentidos ora estigmatizantes (descalificando el gusto cumbiero), ora contraestigmatizantes (reivindicando el carácter plebeyo)" (*sem página*).

O problema que o casal de musicólogos brancos norte-americanos enfrenta nesse texto é o seguinte: O pensamento ocidental em geral e sobretudo em relação à arte tendeu a anular e desvalorizar o corpo, principalmente uma corporeidade que lhes pareceu estranha e inferior, aquela expressa nas danças de matriz negro-africanas: "tais atitudes (…) têm, especialmente, deformado reações ocidentais à música de base africana – músicas que frequentemente se esforçam em animar o corpo para dançar" (McCLARY e WALSER, 1994, p.75)[78], "E a rotulação de ritmos dançantes como 'primitivos' continua a devastar a recepção de músicas afro-americanas mesmo hoje" (*idem*.)[79]. Os autores observam, entretanto, que nos últimos duzentos anos houve uma voga oposicional no pensamento ocidental que buscou revalorizar o corpo, sobretudo quanto aos seus desempenhos sexuais, porque partia do princípio de que a civilização havia reprimido-o e era necessário liberá-lo. Nessa voga, a corporeidade negra, como foi interpretada pelos brancos ocidentais, ocupou papel central[80] – de objeto –, o que, se por um lado contribuiu "misturar com outras e promover a apreciação da música negra" (*ibid.*, p. 76)[81], trouxe o custo enorme de reiterar a dicotomia entre a mente como elemento central entre os europeus e o corpo como elemento central entre os africanos, romantizando inclusive esse corpo dançante como "o que resta quando os fardos da razão e da civilização foram arremessados longe" (*idem*), romantização que tinha como base, ainda segundo os autores, a concepção de que a civilização "sufocou os prazeres físicos que deveriam ser o direito de nascença de todos os seres humanos" (*ibid*)[82], o que eles caracterizam como uma fantasia.

Destacando que o primeiro passo para sair dessa armadilha de polaridades é "reconhecer que a música negra não é o inconsciente universal nem o corpo primitivo projetado pelos românticos de várias tendências, mas, sim, um altamente disciplinado conjunto de práticas" (*ibid*)[83], os musicólogos apresentam então algumas respostas que eles mesmos, em trabalhos anteriores, e

---

[78] No mesmo sentido, o musicólogo Kwabena Nkeita (citado por Muniz Sodré) observa: "Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta dada e o envolvimento consciente" (SODRÉ, *op. cit*., 21-22).

[79] "such attitudes (...) have especially warped Western reactions to African-based music – musics that often strive to animate the body in dance" (McCLARY e WALSER, 1994, p.75), "And the labeling of dance rhythms as 'primitives' continues to plague the reception of African-American musics even today" (*idem*.).

[80] Nesse sentido, as interpretações que tomam a dança como um indício seguro ao conhecimento da sexualidade puderam levar, por exemplo, o antropólogo Gilberto Freyre a uma conclusão como essa: "Pelo menos entre os negros (...) eram mais frequentes e ardorosas as danças eróticas que entre os ameríndios e os portugueses; e as danças eróticas parece que quanto mais frequentes e ardorosas, mais fraca sexualidade indicam. (...) Desempenhando funções de afrodisíaco, de excitante ou de estímulo à atividade sexual, tais danças correspondem à carência e não ao excesso (...) de lubricidade ou de libido" (FREYRE, 2003, p.168-169).

[81] "to cross-over and to promoting the appreciation of black music" (*ibid.*, p. 76).

[82] "what is left over when the burdens of reason and civilization have been flung away" (*idem*), romantização que tinha como base a concepção de que a civilização "had stifled the feelings of physical pleasures that ought to be the birthright of all human beings" (*ibid*).

[83] "to recognize that black music is not the universal unconscious or the primitive body projected by romanticists of various stripes but rather a highly disciplined set of practices" (*ibid*).

outros pesquisadores deram a esse dilema: buscar as relações entre a música afro-americana e suas raízes em culturas africanas, nas quais o corpo figura como a mídia entre o mundo físico e o espiritual, numa maneira complexa de organizar o mundo, tão intelectualizada quanto o helenismo/cristianismo (*ibid.*, p. 76-77); revelar as maneiras como o corpo atua também nas premissas da música européia, inclusive, através de representações gestuais do desejo e do prazer erótico[84] (*ibid.*, p. 77); investigar "os aspectos mais intelectuais da música afro-americana, admitindo seu poder rítmico mas revelando como procedimentos formais e evocações de espiritualidade operam nesses repertórios", o que inclui estudar "a história de compositores negros de música artística" e "música negra como forma de arte" (*idem*.)[85]. Novos dilemas, entretanto, acompanham essas respostas:

> Dada a atitude pejorativa da cultura dominante sobre o corpo, quase parece que seria melhor seguir mais ou menos exclusivamente essas linhas de pesquisa, minimizando discussões sobre os aspectos cinéticos de tantas músicas negras. Ou seja, dada a contínua batalha para ter a música negra percebida *como* música, a cultura negra reconhecida *como* cultura, o povo negro respeitado *como* povo, é tentador seguir projetos de legitimação que tratam o corpo como um obstáculo no caminho para a apreciação plena da realização artística negra. Tão compreensível quanto essa atitude possa ser, seria lamentável se questões concernentes ao corpo desaparecessem das pesquisas sobre música afro-americana, especialmente nesse momento dos estudos culturais (*ibid.*, p. 77-78)[86].

Dessa forma, os autores finalmente esboçam seu posicionamento:

> O fanatismo e a histeria que têm recepcionado cada nova dança afro-americana nos últimos cem anos atestam sobre a centralidade dessa música em contestações sobre o corpo. (...) É essa música, são essas danças (...) que têm nos moldado, corpo e alma, ao longo desse século. (...) é na arena do popular, da música massivamente midiatizada, que a cultura negra realmente tem revolucionado sensibilidades contemporâneas – e sobretudo em relação ao corpo. (...) E, de fato, a maioria dos ensaios na recente coleção *Black Popular Culture* busca reivindicar – especialmente na cultura comercial – aquilo

---

[84] Os autores destacam que a área de musicologia "está apenas começando a despertar de um tipo de amnésia coletiva sobre as dimensões comerciais e corporais da 'música clássica'/is just beginning to awaken from a kind of collective amnesia concerning the commercial and bodily dimensions of 'classical music' " (*ibid.*, p. 81); "A ópera veneziana do século XVII foi um implacável empreendimento comercial, e demandas da audiência ajudaram a moldar não apenas a inclinação da ópera pela intriga dramática e o escândalo erótico mas também as convenções da forma tonal/Seventeenth-century Venetian opera was a ruthlessly commercial enterprise, and audience demands helped shape not only opera's penchant for dramatic intrigue and erotic scandal but also the conventions of tonal form" (*ibid.*, p. 80-81).

[85] investigar "the more intellectual aspects of African-American music, acknowledging its rhythmic power yet revealing how formal procedures and evocations of spirituality operate in these repertoires", o que inclui estudar "the history of black composers of art music" e "Black music as an Art Form" (*idem*.).

[86] At times, given the pejorative attitude of the dominant culture toward the body, it almost seems as though it might be better to pursue more or less exclusively these lines of research, minimizing discussion of the kinetic aspects of much black music. That is, given the ongoing struggle to have black music perceived *as* music, black culture recognized *as* culture, black people respected *as* people, it is tempting to pursue projects of legitimation that treat the body as a stumbling block in the way of full appreciation of black artistic achievement. As understandable as this attitude might be, it would be unfortunate if questions concerning the body were to disappear from writing about African-American music, especially at this moment in cultural studies (*ibid.*, p. 77-78).

> que Gina Dent (1992) identifica como a alegria, o prazer, e até (como Audre Lorde [1984] usa a palavra) o poder erótico da música negra (*ibid.*, p. 79-80)[87].

Os autores concluem o texto sintetizando a agenda político-metodológica que sugerem aos pesquisadores da área de musicologia e de outras áreas que lidem com o problema discutido:

> Nós, como pesquisadores e críticos, precisamos abordar a música afro-americana de modo a manter a tensão suas raízes em rituais e espiritualidade africana, seus aspectos físicos e intelectuais, e sua relação com a indústria cultural sem reduzir jamais a música a um desses aspectos. O desafio é avaliar o impacto internacional das articulações afro-americanas do corpo sem cair nas armadilhas costumeiras – nem subestimando o complexo terreno artístico da fisicalidade nem celebrando-o como um domínio no qual a razão é posta de lado para que se possa entrar em contato com (fantasias de) primitivos instintos universais (*ibid.*, p. 82)[88].

O texto de McClary e Walser, como uma fonte de diálogo – e não como simplesmente um receituário a ser seguido, sobrepondo seu universo de reflexão àquele ensejado pelo do pagode baiano –, aponta vários aspectos a serem observados nesta dissertação, desde a inventividade na dança do público e dos artistas, mesmo que quase sempre tendo apenas o tema *sexual* como base para as diferentes coreografias, até a necessidade de destacar a alegria e o prazer **como vividos pelo público** do pagode baiano, intento principal deste trabalho que desenvolvo.

Arremate – Neste capítulo, propus pensarmos a experiência corporal desempenhada historicamente em danças africanas e afro-brasileiras como base e memória étnica ativada na dança de um gênero musical no qual essa dimensão é tão importante que muitas das letras de suas canções são, na verdade, instruções de passos de dança, o que, muitas vezes, é relegado ou não valorizado em muitas das logocêntricas críticas feitas às suas produções. Nesse sentido, busquei articular aqui a noção de *matrizes culturais*, proposta por Martín-Barbero, à de *repertório*, proposta por Diana Taylor em sua reflexão sobre a permanência das performances.

Não é uma linearidade exata entre as danças descritas historicamente e a dança do pagode baiano o que se busca neste capítulo, visto que as performances não se mantêm inalteráveis nos repertórios

---

[87] The fanaticism and hysteria that have greeted each new African-American dance in the last hundred years attest to the centrality of this music in contestations over the body. (…) It is this music, these dances (…) that have shaped us, body and soul, throughout this century. (…) it is in the arena of popular, mass-mediated music that black culture truly has revolutionized contemporary sensibilities – and mostly on the terrain of the body (…) And indeed, most of the essays in the recent collection *Black Popular Culture* seek to reclaim – especially within commercial culture – what Gina Dent (1992) identifies as the joy, the pleasure, and even (as Audre Lorde [1984] uses the word) the erotic power of black music (*ibid.*, p. 79-80).

[88] We as scholars and critics need to address African-American music in ways that hold in tension its roots in African spirituality and ritual, its physical and intellectual aspects, and its relationships with the culture industry without ever reducing the music to any one of these. The challenge is to assess the international impact of African-American articulations of the body without falling into the usual traps – neither undervaluing physicality as a complex artistic terrain nor celebrating it as a site where one pushes reason aside to come in contact with (fantasies of) universal primal urges (*ibid.*, p. 82).

que vão constituindo, ao longo da história, sendo mesmo sem sentido delimitar uma exclusividade de qualquer grupo social como "o portador" de sua experiência, que decorre em meio a uma série de hibridizações de práticas (relacionadas a uma série de contatos entre diversos grupos sociais e "raciais"). Se essa relação se torna sem sentido quando pensada em termos de *exclusividade*, por outro lado, a prevalecente *tendência* de origem nas manifestações africanas é inegável, em meio a misturas com passos de danças européias[89], movimentos do teatro de revistas, da ginástica aeróbica, da música pop internacional e de outras diversas e ilocalizáveis procedências. O que se buscou aqui foi dar uma contribuição inicial sobre a dimensão histórica de um gênero musical midiático-massivo – muitas vezes, caracterizado como mera "decadência contemporânea" – a fim de melhor compreender suas características, abordadas nos capítulos seguintes.

[89] Basta pensar no caso do *maxixe*, que congregava passos e movimentos do *lundu* aos da *polca*.

3 – O QUE É ‘PAGODE BAIANO’?

O objetivo do item *3.1* é apresentar um relato sobre a trajetória de desenvolvimento do gênero musical pagode baiano, destacando sempre a ambientação midiático-massiva em que se deu esse movimento. As fontes, em sua maioria, são: trabalhos acadêmicos que já abordaram o gênero ou aspectos que lhe concernem; entrevistas que realizei com radialistas, blogueiros e músicos; informações de entrevistas disponibilizadas na internet, com artistas e produtores (radialistas, empresários, etc.); bem como a audição de canções e CDs de pagode baiano, muitos/as dos/as quais, de difícil localização mesmo na internet (sobretudo, no caso das bandas que obtiveram pouco êxito, com apenas uma ou duas canções de sucesso). Minha motivação principal ao coligir essas informações foi gerar uma fonte de preservação da memória recente sobre eventos que tiveram importância para um grande contingente populacional soteropolitano e baiano, no qual me incluo. Objetivei reunir informações sobre acontecimentos que flutuam em nossas memórias, e, assim, tentei produzir uma fonte mais ou menos sistematizada de registro da trajetória desse gênero musical.

Apesar do aparente particularismo, o relato (resultado de *uma* perspectiva e, também, constringido pelas limitações de acesso a informações) talvez desperte interesse em quem também pesquise as interseções entre produção cultural popular e as indústrias culturais locais e nacionais.

A ênfase dada aqui foi na produção, e não tanto na *cena musical* com um todo, na qual o consumo ocupa papel fundamental.

3.1 - A TRAJETÓRIA DO GÊNERO MUSICAL MIDIÁTICO-MASSIVO

> Percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita (...) –, o povo da diáspora negra tem (...) encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. (...) pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos.
>
> Stuart Hall, *Da Diáspora*

Na pesquisa acadêmica com a maior quantidade de informações sobre o âmbito da produção no pagode baiano, Sirleide Oliveira (*op. cit.*, 2001)[90] destaca, em meio a outras, duas manifestações populares soteropolitanas, com suas respectivas formas de samba, como as que foram consideradas pelos novos pagodeiros de então (meados dos anos 90) como originadoras do *pagode baiano* desse período. Ou seja, observo, como o gênero musical midiático-massivo, produzido para ser comercializado e veiculado em emissoras de rádio e TV locais (e, logo depois, nacionais).

A pesquisadora aponta que a primeira dessas manifestações foi o *samba junino*, que consistia em *arrastões* que desfilavam em bairros populares durante as festas juninas (São João e São Pedro), organizados pelos moradores dessas localidades. Nesses arrastões, afirma a autora, era tocado um tipo de samba de roda chamado *samba corrido*, que a mesma caracteriza como de ritmo acelerado como o da música produzida pela *Timbalada*. As letras cantadas eram as do samba de roda, das modas populares, do forró e dos *hits* do momento, tudo em ritmo de samba (*idem.*, p. 64).

É possível, entretanto, que o termo *samba corrido*, utilizado pela autora, seja uma outra maneira de nomear o *samba duro*. Para o percussionista Jorge Bafafá, em depoimento à etnomusicóloga Katharina Döring, citado por Lima (2003), *samba junino* é simplesmente um evento com grandes grupos de pessoas tocando o *samba duro*, no qual se utiliza(va) timbau, tamborim, agogô e pandeiro (ao passo que, na música feita no *samba de roda*, o fundamental é a palma da mão, o acompanhamento com prato e faca) (*op. cit.*, p.117). Ainda segundo o informante, o *samba duro* "vem do Candomblé mesmo, do caboclo, foi acelerando, porque o samba de caboclo é um samba com a resistência, é rápido. Aí foi transportando, eu digo para mim, essas batidas foi se modificando a partir do que a gente ouvia cá, pegava os instrumentos, ia passando outros instrumentos" (*ibid.*).

[90] A pesquisa foi iniciada em 1995 e publicada, em dissertação de mestrado, em 2001. Não está disponível na internet, havendo cópia na biblioteca do *campus* de São Lázaro, UFBA.

Ainda sobre os sambas juninos, Oliveira, em seu citado trabalho publicado no ano de 2001, se refere a essa manifestação sempre no passado, como algo que *era* de tal forma, *acontecia* em tal lugar. Seu informante também procede dessa maneira, tudo indicando que esses eventos, cujo período de auge, ao que parece, foram os anos 80, no início dos anos 2000 já não eram mais realizados. Moura (2001) torna o quadro mais inteligível:

> Com o passar dos anos, os sambas – grupos de vinte, cinqüenta, duzentos ou mais foliões que percorriam os bairros nas festas de junho, tornaram-se focos de brigas e violências, havendo diversos casos fatais. Os sambas refluíram, declinaram e não mais ocupam, hoje, o papel que lhes coube nos anos oitenta, tendo sido proibidos pela polícia em vários bairros em que foram exuberantes (p.285)[91].

Notícias de 2011, 2012 e 2013, entretanto, dão conta da realização de sambas juninos em bairros como a Liberdade ou o Engenho Velho de Brotas. Muito provavelmente, foram "resgatados" na década atual, em configurações diferentes das do período de seu auge. Paulo Lázaro Boa Morte, do grupo *Coletivo do Samba Junino*[92], afirma que os *sambas juninos* já resistem há 40 anos em bairros como Tororó, Garcia, Liberdade e Engenho Velho de Brotas.

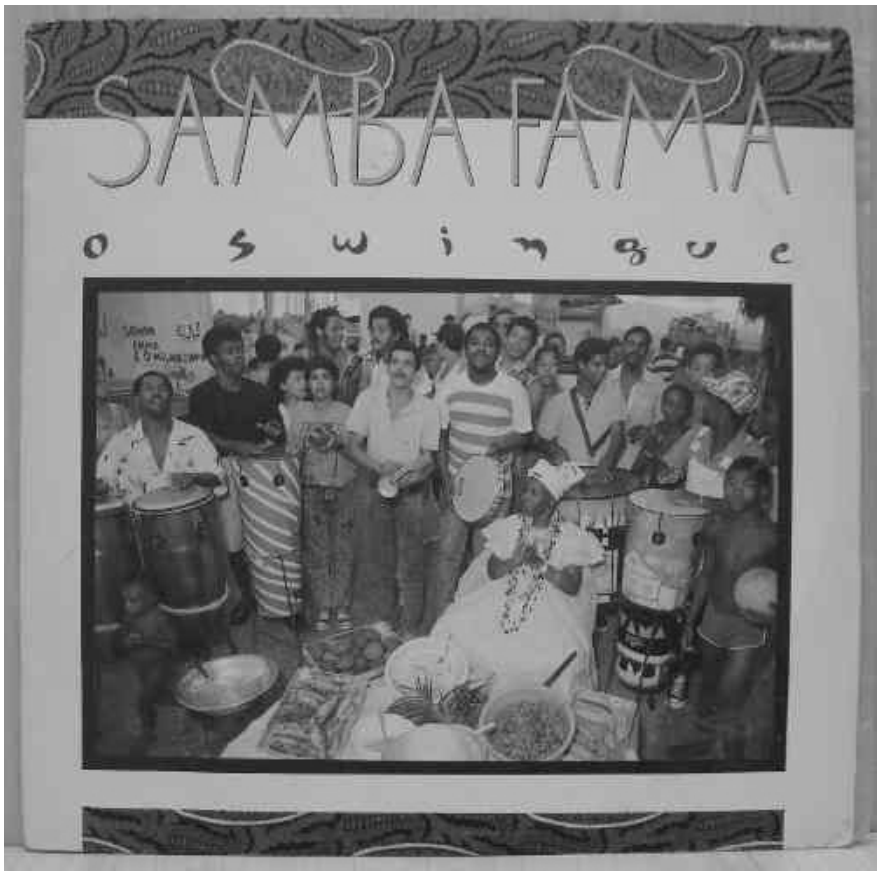
Artistas do pagode baiano atual, como o vocalista e percussionista Márcio Victor (*Psirico*) e o cantor BamBam (*Psirico*, *Parangolé*, *Sam Hop*, *A Bronkka*), ambos originários do bairro Engenho Velho de Brotas, afirmaram ter tido contato com o samba junino na infância[93]. BamBam cita grupos como *Jaqué*, *Tororó*, *Pião Doido*, *Dique Pequeno* e *Samba Leva Eu*, esse último, de acordo com a citada matéria da revista *Muito*, organizado pela família de Márcio Victor. As mencionadas notícias de 2011 a 2013 citam justamente esses grupos, dentre outros, como animadores dos sambas juninos atuais. O *Samba Fama*, um dos grupos mais citados nessas notícias, foi criado em 1979, no bairro do Calabar, e chegou a gravar um LP, *O Swingue*, pela gravadora *Continental*, em 1989:

---

[91] O autor menciona o LP "*Os Melhores Sambas de São João da Bahia*, editado provavelmente entre 1987 e 1988" (*idem.*, p. 285), como um dos poucos registros feitos dessa manifestação popular.

[92] O vídeo é de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jZRG7oDFsVU. Último acesso em: 02/05/2015.

[93] Ver matéria *Swingueira distorcida* (Luciano Aguiar, revista *Muito*, nº 83, novembro de 2009).


SAMBA FAMA
o swingue

Continental
O SWINGUE
SAMBA FAMA
1.07.405.408 - A
ESTÉREO (P) 1989
1- POUT-POURRI: - 5'12" a) A ROLINHA (63499061) (Robson de Jesus) Ed. Tapafós / b) BOLE BOLE (63498340) (Robson Fama-Bié) Direto / 2- TEREZA NA FOGUEIRA (63498219) 2'44" (Marquinhos Fama-Augusto Conceição-Tinho Fama) Direto / 3- O MELHORZINHO (63498251) 3'22" (Duda) Direto / 4- O FAMA PEGA PRA VALER (63498227) 3'59" (Gamo-Nadia-Lola) Direto
(SCDP-DPF-004/69-SP)

As duas primeiras faixas desse LP foram disponibilizadas no site *youtube*, sem nomeação[94]. Na primeira, o *pout-pourri A Rolinha – Bole Bole*, cuja contracapa do LP indica ser de autoria de Robson de Jesus (ou teria sido coletada por ele, do folclore popular, como no caso do *pout-pourri* do lado B do disco?), traz os trechos:

Corre, corre, pega, pega

Pega, pega a minha rola!

Corre, corre, pega, pega

[94] Disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=ENMEm6pZ4WA e https://www.youtube.com/watch?v=qibtuQIeoOI. Último acesso: 19/03/15.

Pega, pega a minha rola!

Eu vi o samba comendo de lá,

A menina que chorou

Quando olhei para a gaiola, eu vi,

A minha rola que voou

Olha, minha rolinha

Estica, estica!

Olha, minha rolinha

Estica, estica!

O duplo sentido[95] dos versos confirma as palavras do informante de Oliveira: "E o samba comendo no centro: '*mataram Rita, Rita morreu foi na bica...*' (...). Era nos ensaios do samba junino que tinha o samba duro, o samba que cantava a putaria[96], e aí que tinha esse lado de quebrar, de mexer a bunda, de mostrar a sensualidade" (*op. cit.*, p. 65), reiterando assim o uso desse recurso, que constitui o *pagode baiano* como uma brincadeira de temática sexual, já em seus antecedentes mais imediatos. Por outro lado, a *fogueira*, o *canavial*, a *cesta de ovos*, a *laranja*, indicadas nos títulos das outras faixas do LP do *Samba Fama*, apontam para uma poética *rural* (de um terreiro colonial, de um universo doméstico ou público em alguma Feira) que logo se perderia no urbano pagode baiano. Eram marcas dos sambas de roda que, ao lado das letras cômicas e maliciosas[97], possui também letras que

> sugerem relances de um mundo vislumbrado entre cintilações, onde as imagens se acendem e apagam num imprevisível limbo musical: a labareda que corre, o rumor de folhas secas, um moinho queimando, a senhora que limpa a colher na barra da saia, o apelo do bezerro faminto... Às vezes, encerram pequenas anedotas: uma aparição no mato, a encomenda de um impossível balaio de cascas de camarão, um jogo de baralho às portas dos mortos (SERRA, 2009, p. 115-116).

Além das gravações de trechos dos sambas de roda coletados do folclore popular, elementos dessa poética sobreviveriam ainda em muitas outras das faixas dos primeiros LPs/CDs do *Gera Samba* e

[95] Ver LEME, 2003, p.77-111, para breve inventário sobre o uso desse recurso naquilo que a autora chamou de *vertente maliciosa* da música popular brasileira.
[96] Ver o que diz o antropólogo Ordep Serra, no item *2.6*.
[97] Ver item *2.6*.

dos outros grupos, em composições autorais nas quais, muitas vezes, a base para as letras eram adágios populares. Vejamos alguns exemplos da presença desse repertório no trabalho dessas bandas: "*Eu botei o meu galo na rinha*/*Samba galo*/*Samba com a galinha*" (*Cirandinha, Gera Samba*, homônimo, independente, 1994); "*O faról já está brilhando*/*Para nos anunciar*/*A chegada do verão* (*meu amor!*)/*A chegada do verão* (*em Salvador!*)" (*Lero Lero, Gera Samba*, homônimo, independente, 1994); "*Olha o Gera, sinhá*/*Olha o samba, lelê*/*Saci, Pedro Bó*/*Pererê, Pererê*" (*O Bicho Solto/Qui qui cá cá cá*, de Cau e Marco Boa Morte, *Gera Samba, É O Tchan, Polygram*, 1995); "*Ê, ê, senharol*/*Ê, ê, senharol*/*Ê, ê senharol*/*Ê, ê, senharol*/*Mas essa cobra lhe morde* (*senharol)*/*Se você não sambar* (*senharol*)/*Ela pega e se enrola* (*senharol*)/*O Terra Samba chegar (senharol*)/*O patrão mandou plantar*/*Banana aqui e milho lá*/*Samba é duro pra Iaiá*/*Quando tem milho pra pisar*/*Olha, pisa no milho* (*Pisa, Iaiá!*)/*Pisa no milho* (*Pisa, Iaiá!*)" (*Desce pra mim*, de Reinaldo e Tatau, *Terra Samba, TerraSamba Faz Bem, RGE*, 1995); "*Ô desembola, mingau*/*Ô minha nega*/*Ô desembola que eu também*/*Quero embolar(...)*/*Urubu quando nasce, dona/Nasce da cor de algodão/Vive fazendo promessas/Fica da cor de carvão/De janeiro a setembro/É tempo da ema voar/Essa ema eu não te dou (eu não te dou!)/Ela vem do Ceará(...)/Água de Pote/É Bananeira/(...)/Quando eu vou pro samba/É pra sambar/Rala o coco/Rala o coco, sinhá*" (*Pout-Pourri Embolê, Gang do Samba, Embolê, Rede Brasil*, 1996)). Em muitas dessas faixas há acompanhamento com palmas, e, em quase todas, o canto responsorial, característicos do samba de roda. Por outro lado, baixo, bateria, teclado e metais também já se destacam.

Com o sucesso nacional, e uma guinada mais *pop*, a presença desses elementos diminuiu bastante. Por outro lado, é importante destacar que, mesmo no caso de muitas das bandas mais recentes e que, com suas misturas musicais com o *funk carioca* ou com o *rap* ou o *rock*, fazem, atualmente, um pagode bem diferente desse pagode inicial dos anos 90, em muitos shows as mesmas também tocam os *pout-pourris* de samba de roda, geralmente, os que foram gravados pelo *Gera Samba*/*É o Tchan!*.

No instrumental das duas mencionadas faixas do *Samba Fama*, por sua vez, ouvimos percussão, viola e cavaquinho, sem bateria, baixo, teclado ou metais, como seria usual já no início do pagode baiano massivo, dos anos 90. No texto de descrição das duas faixas disponibilizadas no *youtube*, lemos, sobre a criação do grupo:

> No início eram 10 homens envolvidos, então o grupo passou a ter 80 integrantes entre homens, mulheres e crianças. Os ensaios eram feitos no Beco do Pilão Sem Tampa em um carramanchão feito de bambu e palhas de coqueiro. Marquinhos Fama, Rayla e Augusto, filhos do Maestro Vivaldo Conceição, ajudaram o grupo a aprimorar a técnica musical. O Samba Fama cresceu ainda mais, envolveu a família de Jajau e Totinha e

> passou a tocar no Alto do Gantóis. Robson (criador do grupo) conta que nos ensaios do Gantóis nasceram algumas músicas do axé music, como A Roda, gravada por Sarajane.

A segunda manifestação popular e com samba a partir da qual surge o pagode baiano, de acordo com Oliveira, são os *pagodes de mesa*, tocados por grupos de samba ou de *pagodes de fundo de quintal*, que reproduziam o pagode carioca dos anos 70/80 (do bloco *Cacique de Ramos* e seu grupo, o *Fundo de Quintal*) e que incluíam em seu repertório composições de sambistas baianos veteranos, como Batatinha, Riachão, Edil Pacheco e Nelson Rufino. Surgidos em manifestações populares comunitárias, os grupos inicialmente se reuniam em mesas de bares, encontros de amigos e festas de largo. Na década de 80, no entanto, começaram a se apresentar em espaços maiores, introduzindo modificações nos instrumentos para se adequarem aos novos espaços. Alguns chegaram a gravar discos. Segundo Oliveira: "Assim aconteceu com o *Terra Samba* e o *Gerasamba*, que realizavam ensaios em clubes como o Clube Cruz Vermelha (Centro da cidade), o Clube Itapagipe (Ribeira) e o Clube de Engenharia (na Rua Carlos Gomes)" (*op. cit.*, p.65). Informações da antropóloga Goli Guerreiro complementam o quadro:

> Quando o Gera Samba estourou com o disco *É o Tchan!*, lançado pela então Polygram (Universal), em 95, o grupo já contava com treze anos de estrada e três CDs independentes. Em 94, a exemplo dos blocos afro, a banda passou a realizar 'shows-ensaios', todos os domingos no clube Espanhol, templo da juventude classe média e alta de Salvador, assíduos freqüentadores de shows de *axé-music*. (*op. cit.* p.265).

Para o empresário do setor musical Luis Ganem[98], entretanto, o primeiro sucesso midiático do pagode não ocorreu com o *Gera Samba*. Segundo ele, em 1992 ou 1993, um grupo chamado *Só de Onda*, com a produção do radialista Cristovão Rodrigues (na época, coordenador artístico da emissora de rádio *Salvador FM*), conseguiu um contrato com a *Sony Music*, cujo diretor artístico era Arnaldo Saccomani, "o homem que colocou pela primeira vez uma banda de pagode (baiano) no cenário artístico nacional", afirma Ganem. "Naquela época, e já há algum tempo, vinha surgindo nos bairros periféricos de Salvador a onda do samba de roda que começava a chegar nas rádios. E com alguns sucessos locais", contextualiza. O *Só de Onda* se apresentou naquele ano no *Programa Livre* (*SBT*), apresentado por Serginho Groisman, e fez sucesso com o *Melô do Au Au!*[99]. Ganem destaca que, embora o CD da banda já tivesse chegado pronto nas mãos do radialista (ou seja, foi produzido com os meios da própria banda), a intervenção de ambos (Ganem e Rodrigues), ao fantasiarem as dançarinas da banda de cachorros dálmata, foi providencial para que a banda tivesse sido contratada pela gravadora...

---

[98] Disponível em: http://www.bahianoticias.com.br/busca/holofote/colunas/27-04-2010.html. Último acesso em: 02/05/2015.
[99] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PL6H4X38G7k. Último acesso em: 02/05/2015.

Ainda sobre os primórdios do pagode baiano, cabe lembrar que o versátil cantor e compositor Tonho Matéria também emplacou alguns sucessos de samba duro na primeira metade dos anos 90, cujas letras, além da própria música – a segunda faixa citada, inclusive, já trazia os metais –, se assemelhavam bastante às que predominaram no pagode dos anos 90, como o *Pout Pourri de Samba Duro* (com os melôs da *Maria Gasolina* e do *Tchaco*) e o *Pout Pourri de Pagode*, ambas do disco *Tá na Cara* (*Continental*, 1994); *Carcacinha* e *Pout Pourri de Samba de Roda*, do disco *Rum Bragadá* (*Continental*, 1995) e *Dança do Tortinho* e *Cocotinha*, do disco *Marechal da Alegria* (*Continental*, 1996). No que diz respeito ao outro elemento estrutural do pagode baiano, a dança sensualizada, um antecedente mais imediato e já midiatizado foram as performances de Pierre Onássis em apresentações da canção *Requebra*, do disco *Movimento*, do *Olodum*, em 1993[100]. Já se fazia uso do passo paradigmático de *descer até embaixo*.

Sobre a dança nos primórdios do pagode baiano, o coreógrafo e professor de dança Antônio Cozido destaca também que: "Quando as músicas de samba, pagode, começaram a surgir, eles entenderam que seria bem melhor colocar a movimentação na letra, ou seja, já conduzir o movimento através da letra, como, por exemplo, quando você fala: *bote a mão no joelho, dê uma abaixadinha, vai mexendo gostoso*..." [101].

Com o sucesso nacional do grupo *Gera Samba/É o Tchan*[102], uma série de outros grupos ajudou a consolidar esse gênero musical como um grande fenômeno de massas em todo o Brasil e extensão da *axé-music*: *Companhia do Pagode*, *Terra Samba*[103], *Gang do Samba*, *Patrulha do Samba*, *Cafuné*, *Raça Pura*, etc. Entretanto, uma quantidade ainda maior de grupos de pagode baiano permaneceu com visibilidade restrita à cidade de Salvador e ao estado da Bahia, muitas vezes, tendo gravado apenas um ou dois *singles* (ou um LP, para as que tiveram mais sorte) que, não raramente, eram regravados nos LPs e/ou CDs das bandas citadas acima, com circulação nacional. São eles: *Só*

---

[100] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vHAiPOe4_2I. Último acesso em: 02/05/2015.

[101] Fonte: programa *Rede Bahia Revista*, *Rede Bahia* (*TV Globo*), exibido em 18/01/2015.

[102] O grupo *É o Tchan* vendeu dez milhões de discos na segunda metade da década de 90 (GUERREIRO, *op*, *cit.*, p. 259); 1,3 milhões no exterior (México, Argentina, Suíça, França, Alemanha e Holanda), apenas no ano de 1997 (LEME, *op*, *cit.*, p.105/106). Nesse ano, tocaram no 38º Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar (Chile), e no Festival de Montreux, Suiça (ver Sá, 2004, sobre como a inclusão do grupo baiano foi duramente criticada por alguns jornalistas brasileiros, além da reação da Secretária de Cultura do Rio de Janeiro, naquele período, Helena Severo, para quem "o Brasil precisa perder o rebolado", lamentando que o "rebolado primal" de Carla Perez tenha levado "espectadores a invadir o palco, cena jamais presenciada ali", e declarando-se "contra quem incentiva, promove e leva ao exterior, muitas vezes com verba oficial, manifestações apelativas, de mau gosto e degradantes para o Brasil e, sobretudo, para as brasileiras").

[103] O *Terra Samba*, que incluía apresentações de capoeira em seus shows e buscava não exibir coreografias e figurinos tão explicitamente sexualizadas, como faziam outras bandas do gênero – como o *Companhia do Pagode*, e o *strip-tease* da dançarina Sara Verônica – consolidou forte carreira internacional a partir do final da década de 90. O disco *Terra Samba ao Vivo e a Cores* (1998) foi indicado como o 10º mais vendido no Brasil, com 2.450.411 cópias vendidas (fonte: http://www.territoriodamusica.com/noticias/?c=16371. Último acesso em: 02/05/2015.

de Onda, *Coisa de Acender*, *Pierre e sua Gente*, *K-entre Nós*, *Grupo Au Au*, *Samburika*, *Ilusão Atrevida*, *Arma Samba*, *Brilho de Prata*, *Cheguei Pra Ficar*, *Coisa de Bamba*[104] (de onde surgiu o *Saiddy Bamba*, de onde se notabilizou depois a dançarina e vereadora transexual Leo Kret, "a *cretina* do Brasil", como se intitulava), *Degraus da Fama*, *Feras Potentes*, *Kaô do Samba*, *Legião do Samba*, *Poder Dang*, *Prego Duro*, *Segredos de Versar*, *Blitz do Samba*, *Moleques do Samba*, *Raça Jovem*, *Brothergode*, *Resgate do Samba*, *Tô Vivendo*, *Raça Branca*, *Chamego*, *Swing Moleque*, *Sarau Mania*, *QG do Pagode*, *Amantes do Samba*, *Bicho que Bole*, *Balãgandan*, *Pega no Compasso*, *Renatinho da Bahia*, *Evolusamba*, *Trem de Luxo*, *Revolusamba*, *Banda Chacoalha*[105].

Samburika – 1996 – gravando pela *WEA*.

[104] O termo *swingueira*, às vezes utilizado como sinônimo de *pagode baiano*, como um outro nome para esse gênero musical, intitulou uma canção do grupo *Coisa de Bamba*, no final dos anos 90, que certamente contribuiu para que o gênero recebesse também esse outro nome: https://www.youtube.com/channel/UC8tFxbNV6IyZ3UQ-QvU3xew. Último acesso em: 02/05/2015.

[105] Atualmente, não é fácil encontrar informação sobre essas bandas e suas produções. Algumas gravações desses grupos podem ser encontradas aqui: https://www.youtube.com/channel/UC8tFxbNV6IyZ3UQ-QvU3xew e aqui: (misturadas, no arquivo, com outras gravações mais recentes): http://palcomp3.com/salvadormaniadepagodevol2/foto/1800752/
; http://palcomp3.com/Salvadormaniadepagode/info.htm. Último acesso em: 02/05/2015.

Sarau Mania – sem data, meados dos anos 90. Abaixo, *Pierre e sua Gente* – sem data, meados dos anos 90.

Pierre e sua Gente: show eclético

Pagode temperado com Lambada

Com muita persistência o grupo de samba "Pierre e sua Gente" busca o seu espaço em meio à concorrência agressiva no universo do chamado "pagode baiano". Nascido no bairro de Cajazeiras, onde realiza ensaios aos sábados no clube Cometa Harley, em Fazenda Grande I, o grupo consegue agregar um público de aproximadamente 1.200 pessoas, como afirma o produtor Nêgo.

Sucessos antigos e a lambada retornam nos shows como uma forma de resgatar o suingue que agrada à maioria. "O Pierre e sua Gente traz para o público um trabalho eclético com samba de roda, axé, salsa, pagode e também a lambada, o que faz do grupo uma exceção", assinala o produtor.

Com músicas próprias, o grupo pretende lançar, ainda este ano, o seu primeiro trabalho fonográfico. Forró do Tira Roupa, do vocalista Pierre e Naldinho Congo, O Índio, também de Pierre e Adailton Paixão, e Melô do Bumbum são algumas das músicas que chegaram até o público com relativa aceitação. "No mês de agosto estaremos lançando um pagode romântico que se chama "Preta", anuncia Nêgo.

Investindo também na onda da "loura dançarina", o grupo conta com a performance da dançarina Vânia, que promete incrementar bastante os shows que acontecerão no mês de agosto na Ilha de Itaparica. E no último domingo do mês de agosto apresenta-se também em Simões Filho. "Aguardamos músicas de compositores para a seleção do repertório que estamos realizando, porque no mês de setembro devemos estar entrando em estúdio para as gravações", completa o produtor.

As bandas que alcançaram sucesso nacional, além de muitas das que se restringiram à cena local, adotaram uma estrutura semelhante à do *Gera Samba-É o Tchan*, com: trio de dançarinos (duas mulheres e um homem) ou dupla de dançarinas; formato de canção com duplo sentido sobre a temática sexual como o padrão presente em boa parte de sua produção musical (pelo menos, em mais da metade das canções e, sobretudo, nas *músicas de trabalho*, candidatas a *hit*); centralidade da dança, com diversas coreografias que funcionavam como elementos de constituição da identidade de cada banda, o que mais possibilitava a diferenciação entre elas, visto que, musicalmente, traziam propostas semelhantes; centralidade no humor também.

O músico Hugo SanBone afirma[106] que o *Gera Samba*, quando incorporou dançarinas e dançarino à banda, necessitou diminuir o andamento em que era tocado o *samba duro* até então, para que os dançarinos pudessem coreografar melhor. "Subdividiram o andamento, tornando-o um pouco mais lento, porque o andamento do samba duro, entre 120 e 180, logo deixava os dançarinos cansados, e os músicos também, durante os shows, de uma hora, ou mais. Isso não foi uma coisa planejada pela banda, foi algo que eles foram descobrindo conforme iam produzindo, na prática", afirma. É importante destacar que essa modificação se dá não *em todas* as canções nem *em todos os momentos* de uma canção (há oscilações leves de andamento, em uma só canção). Trata-se de uma tendência predominante, que vai configurando um estilo, que, difundido, serve de base para o gênero.

O midiático fenômeno foi tão forte que logo apareceram grupos de pagode baiano oriundos de outros estados e que obtiveram algum sucesso nessa segunda metade da década de 90, como o grupo *Tchakabum* (RJ). Para o eixo Rio/São Paulo (e o restante do Brasil, que recebe as modas musicais emitidas do centro econômico do país), as matérias jornalísticas indicam que predominou a percepção e categorização dessas bandas como bandas de *axé-music*, distinção comumente feita pelos baianos, para os quais, esse pagode, de produção centralizada em Salvador, formalmente chamado de "pagode baiano", é denominado, no cotidiano, simplesmente como "pagode"[107].

---

[106] O trombonista sergipano Hugo Santos (1978), mais conhecido como Hugo Sanbone, tocou e gravou, desde os anos 90, com bandas de pagode (*Oz Bambaz*, *Psirico*, *Guig Gueto*, *Harmonia do Samba*, *Miskuta*, *Patrulha do Samba*, *Dignow do Brasil*) e artistas e bandas de axé (Netinho, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Gilmelândia, *Araketu*). Em 2009, criou o projeto *Sanbone Pagode Orquestra*, em que mescla a música erudita ocidental com a música de massa soteropolitana, sobretudo, o pagode baiano. Entrevista concedida a mim em 24/07/2015.

[107] É importante destacar que muitas bandas de pagode, quando categorizadas como bandas de axé, por algum veículo jornalístico de outros estados (que não a Bahia), não desfazem o mal entendido, aproveitando-se assim daoportunidade de serem divulgadas como parte de um gênero musical mais conhecido em território nacional. Por sua vez, parte da antipatia que muios setores demonstram em relação "ao axé music", na verdade, tem como endereço a "bunda music" que atribuem àquele gênero musical.

Outra diferença, aparentemente não muito percebida fora da Bahia, é a da origem sócio-econômica e étnico-racial dos artistas dos mundos do pagode e do axé, sendo o primeiro, música essencialmente "de negros e pobres", enquanto no segundo, predominou o espaço de artistas brancos ou mestiços mais claros, oriundos das classes médias (sobretudo, no que diz respeito aos vocalistas, às figuras de maior destaque nas bandas). Mas essa é uma questão mais complicada do que parece, até mesmo pela dificuldade de definição sobre o que é *axé-music*[108].

Elementos característicos da axé music como, por exemplo, a guitarra baiana, nunca foram utilizados no pagode (embora a maioria das bandas de axé, desde início dos anos 90, também não a utilizem ou o façam pouquíssimas vezes, tendo *Armandinho e o Trio Elétrico Dodô & Osmar* legado ao axé muito mais a formação baixo-guitarra-bateria). São raras também as canções de pagode cuja base percussiva seja o samba-reggae ou, menos ainda, o ijexá e o galope[109]. Por outro lado, Netinho ou a banda *Cheiro de Amor* utiliza(ra)m coreografias, mas nunca de maneira sexualizada ou tão sexualizada quanto no pagode, sendo incomum também as incursões da *cozinha*, nas bandas de axé, pelas batidas do samba de roda ou samba duro. O duplo sentido, característico de grande parte das produções de pagode, aparece no axé (veja-se um de seus marcos iniciais, como *Fricote*, de Luiz Caldas e Paulino Camafeu, ou *Ele não monta na lambreta* (Bell e Wadinho Marques), um dos sucessos do *Chiclete com Banana*, dentre vários outros exemplos), mas dentro de um universo temático bem mais diverso no repertório de cada banda. Em suma, o termo *axé music* sempre abrangeu elementos muito mais heterogêneos entre si, ao passo que, no pagode baiano, a estrutura das bandas e suas produções são mais homogêneas.

Fenotipicamente, as figuras principais no pagode baiano desse período são: um homem negro ou, se lhe predomina um fenótipo mais mestiço, quase sempre está mais próximo do negro do que do branco: é o vocalista, o músico ou o dançarino (havendo também dançarinos brancos, como o Tom, do *Companhia do Pagode*) e uma mulher "branca", de cabelos loiros tingidos, reproduzida do modelo cunhado por Carla Perez – havendo também[110] dançarinas brancas loiras, brancas de cabelo

---

[108] Para Moura, *axé music* é uma "interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora (...). É uma *interface*, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz" (MOURA, *op. cit.*, p. 215).

[109] Já consolidada como atração de trio elétrico, o *É o Tchan* produziu uma faixa com galope, *Simbora neném (Olha a lua, Alah)*, de Tenison Del Rey, Paulo Vascon e Beto Jamaica (*É o Tchan, É o Tchan do Brasil*, *Polygram*, 1997). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3u1kqtRC7ws. Último acesso em: 02/05/2015.

[110] De acordo com as categorizações "raciais" (na verdade, fenotípicas) que observo serem mais vigentes para a população em geral de Salvador.

preto ou morenas, morenas (mestiças mulatas) e negras. Da interseção do fenótipo com a classe social (e o grau de escolarização, quase que totalmente conseqüente da classe social), alguns estereótipos predominaram. No pagode baiano desse período, o mais forte foi o da "loira burra"[111], do qual Carla Perez também serviu de modelo. Outra característica marcante foi o alto grau de padronização nos trabalhos das bandas, o que pode ser notado desde na música e nas letras das canções até nos próprios nomes dos grupos de sucesso nacional, ou no fato das dançarinas quase sempre terem feito ensaios fotográficos para revistas masculinas (*Playboy*, *Sexy*, etc[112]).

O destaque de nomes como Wesley Rangel (produtor musical), Cal Adam (empresário da noite e produtor de shows) e a produtora *Bicho da Cara Preta* – e, mais tarde, do jogador de futebol Edílson – apontam as características comerciais e profissionalizadas (não amadoras, não comunitárias) da produção desse pagode, expresso na alta vendagem de discos das bandas citadas com circulação nacional – o que também é um dado conjuntural, visto que essa segunda metade da década de 90 foi o ápice, no Brasil, de vendagem de discos/CDs nacionais[113].

Seus CDs e shows foram difundidos por todos os estados do Brasil e, um dos elementos principais que caracterizam essa primeira fase do pagode baiano massivo, foi a constante presença das bandas em programas televisivos de altos índices de audiência em todo o território nacional, como o *Domingão do Faustão* e os vários programas da Xuxa, Gugu, Hebe Camargo, Sílvio Santos, Raul Gil, Luciano Huck, Eliana, etc. O momento emblemático dessa conexão entre produção de música popular massiva e televisão foram os concursos para a escolha das novas morena (1996) e loira (1998) do *É o Tchan*, Scheila Carvalho e Sheila Mello, no citado programa apresentado por Fausto Silva. É sintomático, porém, que não tenha havido um concurso para a escolha de uma negra do *Tchan*.

---

[111] O hit *Lôrabúrra*, do cantor *Gabriel O pensador*, é de 1993, e antecede a entrada de Carla Perez na banda.

[112] Não só as mulheres, entretanto, mas também cantores (Reinaldo, do *Terra Samba*; Tonny Salles, vocalista das bandas *Cafuné*, *Raghatony*, *Parangolé*) e dançarinos (Tom, do *Companhia do Pagode*) posaram nus, o que indica a centralidade do corpo e de sua exposição na relação dos artistas desse gênero musical com outros ramos do entretenimento, e problematiza também o moralista e precipitado estereótipo de "exploração" do corpo das dançarinas. No pagode (ou seja, em grande parte de suas produções) explora-se o corpo, de qualquer um, homem ou mulher; e não só no sentido pejorativo do verbo *explorar*.

[113] Eduardo Vicente destaca que, "a indústria (fonográfica nacional) foi favorecida pela conjuntura de relativa estabilidade dos primeiros anos do Plano Real e viveu, entre 1996 e 1999, os melhores momentos de sua história, alcançando a posição de sexto mercado mundial" (VICENTE, 2008, p.106).

É o Tchan, em algum programa televisivo, no final dos anos 90.

Vocalista Diumbanda e músicos na contracapa do CD *Na Dança do Strip-Tease*, *Companhia do Pagode*, 1996, *Polygram*.

Dançarino e vocalista da banda *Patrulha do Samba*, no programa *Fantasia*, *SBT*, apresentado por Carla Perez, entre 1998-1999.

Esse fenômeno *pop*, de dimensões internacionais, difundiu amplamente, sobretudo pela televisão, os passos do samba e do samba-de-roda (como os passos de base, dançados durante a canção, ficando as coreografias, geralmente, para o momento do refrão), além de todos os outros tipos de danças que os dançarinos/as iam aglutinando para dar novidade às coreografias de seus CDs anuais. Muito embora seus *ensaios de verão*[114] e apresentações no Carnaval de Salvador e em micaretas, evidentemente, fossem frequentados sobretudo por adultos e jovens, o trabalho dessas bandas, ao que parece, em grande medida, tinha como alvo um público infantil e juvenil – donde as polêmicas sobre quão inadequado é crianças dançarem coreografias que, muitas vezes, têm a relação sexual

[114] Série de cinco ou seis shows semanais, realizados por uma banda, em uma mesma casa de show, geralmente, com artistas convidados, antecipando o Carnaval.

como tema. Até mesmo um grupo infantil, *Mulekada*, foi criado no final dos anos 90, como atração do *Programa Raul Gil* (*Rede Record*).

Com o desenvolvimento do mercado informal chamado de *pirataria*, e das tecnologias de disponibilização e troca de arquivos na internet (sobretudo no formato *MP3*), na virada do milênio, a indústria fonográfica mundial sofreu um grande abalo, seu número de vendagem entrando em decréscimo[115]. Talvez porque o formato do pagode já não chamasse tanto a atenção quanto na década anterior, o espaço midiático nacional para o gênero foi diminuindo, suas vendagens também entrando em decréscimo. Ao mesmo tempo, fortaleceram-se cenas musicais muito arraigadas aos seus centros de produção locais/regionais, com baixa ou sem circulação nacional, cujos produtos atraiam os consumidores de CDs – sobretudo, moradores das áreas periféricas – com uma grande vantagem: o baixo preço do CD pirata. O caso paradigmático é o do *tecnobrega* de Belém do Pará, com seus CDs vendidos exclusivamente em camelódromos.

Em Salvador e sua Região Metropolitana (não tenho conhecimento sobre a realidade da Bahia em geral), é nesse contexto que desponta o *arrocha*, no início dos anos 2000, e em que o pagode baiano ganha *cara nova*. A Salvador da imagem (e do fato) de um imponente Carnaval do axé e do pagode dos 90 se torna uma Salvador onde o consumo de música popular massiva das camadas populares (dos extratos mais baixos sócio-economicamente às camadas médio-baixas), no que diz respeito, pelo menos, ao acesso ao circuito de shows, passa a ter como principais gêneros o pagode baiano, o *forró* "*eletrônico*" (*Calcinha Preta*, *Limão com Mel*, *Aviões do Forró*, etc), de forte consumo em todo o estado desde os anos 90, e o *arrocha*[116]. Em Salvador, o *axé music* permaneceu, sobretudo, como música tocada em emissoras de rádio e com presença forte na cidade cada vez mais restrita ao verão e ao período do Carnaval, concentrando seu consumo, no que diz respeito a shows, cada vez mais às classes média e alta. O que se reflete no Carnaval, quando as bandas de axé tocam nos blocos dos *abadás* (a camiseta utilizada nos blocos) mais caros, enquanto as de pagode tocam nos blocos de *abadás* mais baratos.

A banda de pagode que marcou a transição do gênero entre a fase dos anos 90 e a dos anos 2000, concedendo um importante elemento para essa segunda, que é a eliminação ou diminuição do uso de dançarinas/os, ficando a dança a cargo do próprio cantor[117], foi o *Harmonia do Samba*, que conseguiu gozar do sucesso midiático nacional comum àlgumas bandas de pagode na segunda

[115] Ver De Marchi, 2011, p.175-256 (sobretudo, gráfico na página 254).
[116] Além desses três, houve um crescente destaque também para a música evangélica (ou gospel), apesar do circuito de shows, nesse caso, estar mais restrito a grandes festivais anuais, como o *Clama Bahia*.
[117] No, já mencionado, programa de TV *Rede Bahia Revista*, o cantor afirmou que teve no cantor Xexéu, da *Timbalada*, uma forte inspiração, inclusive, para sua dança.

metade da década anterior – e que, em menor medida, manteve essa extensão de visibilidade. A banda se tornou conhecida em Salvador através de gravações piratas dos áudios de seus shows[118], por volta de 1998, gravando seu primeiro CD oficial em 1999, pela *Abril Music*. Várias bandas despontaram nesse período, seguindo o formato do *Harmonia do Samba*, ou consolidando-o junto com ela: *Nossa Juventude* (que manteve a dançarina, Cíntia Maviane, mas reservava todo o destaque ao vocalista, Lu Costa, e ao dançarino anão, *Pepy Safado*), *Selakuatro*, *Marrom Society*, *Miskuta*, *Pagod'art*, *Kortesia*, *Aki da Samba*, *Oz Bambaz*, *Parangolé*, *Supersamba*, *Xêro Mole*, *Dignow do Brasil*, *O Rodo*, *Nata do Samba* (que teve a cantora de *axé* Claúdia Leite nos vocais), *Os Sungas*, dentre outras. Beto Jamaica[119], cantor do *É o Tchan*, em sua carreira solo, dividiu muitos shows com essas bandas, assim como também o grupo *Bom Balanço*, criado por Pierre Onássis após sua saída do *Olodum*.

Os artistas do pagode baiano, nesse novo contexto, voltavam a ter Salvador como seu espaço de circulação principal (embora realizassem shows em todo o estado, em cidades do Nordeste, além de, em menor frequência, participarem de micaretas e shows em estados como Minas Gerais, Amazonas, São Paulo e Rio de Janeiro, bem como na cidade de Brasília). A mudança mais significativa foi o acesso o ínfimo à mídia nacional, a partir de então. Algumas bandas ainda conseguiram gravar um primeiro CD por gravadora *major*, como o *Selakuatro* (*A Madeira de Salvador*, 2001, *Paradoxx*), mas logo esse eco da fase de moda nacional se findou[120]. Acabaram também as conexões com um imaginário *pop* (expresso, nas bandas anteriores, sobretudo no *É o Tchan*, nos discos e canções temáticas, sobre o Havaí, a Selva, o Egito, etc.) e o direcionamento a um público infantil.

A partir dessa segunda geração, as bandas de pagode baiano tinham, então, seus CDs gravados em estúdio, com repertório predominantemente de autoria da própria banda (e de seus compositores contratados), como *CDs promocionais*, gravados por algum pequeno *selo* discográfico, tendo função de divulgar o trabalho da banda e não tanto de ser vendido[121]. Geralmente, esses CDs são

---

[118] *Harmonia do Samba no Pelourinho de Nazaré*, 1998 (https://www.youtube.com/watch?v=6-K4tDopDzQ), *em Alagoinhas*, 1998 (https://www.youtube.com/watch?v=7Z9wxE4I7e0), *no Arraiá da Capitá*, 1999 (https://www.youtube.com/watch?v=cCCQoe3Qi88), são CDs considerados clássicos do pagode entre o público que acompanha o gênero desde aquele período.

[119] No, já mencionado, programa de TV *Rede Bahia Revista*, o cantor afirmou ter no sambista baiano Riachão e no cantor Jair Rodrigues fortes inspirações para seu trabalho.

[120] Exceção para o grupo *Harmonia do Samba*, que continuou gravando pela *Abril Music* e, depois, pela *Sony* e *Universal Music*. Ao longo dos anos, o grupo se estruturou empresarialmente, com produtora (*HS Produções*) e bloco de carnaval próprio (*Meu e Seu*).

[121] Tratando da produção da banda *Aviões do Forró*, Felipe Trotta aponta que o direcionamento mercadológico dos produtores e empresários das bandas de forró eletrônico é na venda dos *shows*, não dos *discos* (TROTTA, 2008, p.2). O

compostos pelas *músicas de trabalho* do grupo, por algumas outras faixas que nunca se tornam conhecidas – não são tocadas nas emissoras de rádio, nem nos shows –, além de, às vezes, faixas com as *músicas de trabalho* das outras bandas de pagode em evidência no momento, em muitos casos, unidas em uma só faixa, como *pout-pourri*. Seus CDs mais consumidos pelo público, entretanto, são os áudios de shows vendidos como *CDs piratas* em camelódromos, sendo que, como nos shows, uma banda executa muitos *hits* das outras bandas de pagode em evidência, o diferencial no trabalho de cada uma delas passou a ser cada vez mais sua performance nos shows (junto com seus *hits*) do que exatamente um repertório próprio[122].

Instrumentalmente, o pagode dessa fase não se diferencia muito do da fase anterior, cavaquinho e percussão ainda sendo os instrumentos principais, com o pandeiro com bastante destaque. Os ataques dos metais sendo usados, muitas vezes, para incitar movimentos bruscos do corpo, sobretudo dos quadris, para um lado e para o outro ou para frente e para trás, durante uma coreografia indicada em um refrão. E base melódica com violão, discreta guitarra, baixo muito destacado e, às vezes, teclados. Talvez devido à falta de músicos de estúdio e de toda a produção possibilitada por uma grande gravadora, por outro lado, as composições musicais parecem ser mais simples, mais uniformes. A diferença maior, porém, é a falta de CDs com um som mais limpo, devido ao predomínio das gravações ao vivo. Aspectos técnicos que refletem a maior informalidade dessa fase do pagode baiano em relação à anterior.

Imageticamente, uma questão interessante é que muitas dessas bandas realizavam shows e eram fotografadas para material publicitário, mesmo para a capa dos CDs promocionais, com roupas casuais, calças *jeans*, bonés, camisetas *machão* (sem mangas, mas sem ser *regata*), camisetas, tênis. Isso também as diferencia dos grupos da primeira fase, cujos músicos, dançarinos e vocalistas se apresentavam e apareciam nos materiais publicitários, na maioria das vezes, com figurinos de espetáculo. Esse aspecto visual, ainda que, muito provavelmente, tenha sido mais um fruto de escassez financeira da produção das bandas do que de uma estratégia de marketing, fez com que a imagem das bandas fosse cada vez mais parecida com a imagem do público consumidor – predominantemente, jovens dos bairros populares –, além do fato dos músicos serem quase sempre muito jovens também (entre, mais ou menos, 16 e 28 anos), de, no início da década de 2000, utilizarem cortes de cabelo bastante simples, cortados à máquina, brincos e, o fator principal,

---

que é bastante compreensível em se tratando de uma produção dos anos 2000, com o incremento da pirataria. Essa é a mesma estratégia utilizada no mercado do pagode desde o início dos anos 2000.

[122] Em conversas cotidianas, em Salvador, entre o público do gênero, é comum ouvir alguém dizer que prefere CD de pagode gravado em show do que em estúdio, provavelmente, preferência por um material mais caloroso, com menos frieza técnica. Também é bastante comum que as gravações em estúdio tragam, mixados em suas faixas, gritos de fãs, barulho de algazarra, simulando assim um espaço de show.

sempre característico do pagode baiano, por serem fenotipicamente como é a maioria da população da cidade de Salvador, negros e mestiços.

Banda *Marrom Society*, 2001.

Banda *Miskuta*, 2003.

Sem acesso às redes nacionais de rádio e televisão (com exceção ao *Harmonia do Samba*), a produção do pagode baiano circulou em programas de TV locais como o *Bom D+* (*TV Itapoan/Rede Record*), iniciado em 2001, com apresentação da ex-dançarina do *É o Tchan*, Scheila Carvalho, e o *Se Liga no Pida* (*TV Itapoan/Rede Record*, depois, *TV Aratu/SBT*), iniciado em 2003. Ambos os programas ainda são veiculados. A *TV Bahia* (*Rede Globo*), durante o ano de 2001, produziu um programa de auditório e musical, o *Arerê Geral*, que também recebia algumas bandas de pagode.

O rádio, entretanto, desde o início do pagode baiano como gênero musical massivo, sempre foi o veículo principal para a circulação desta produção em Salvador. O ex-radialista Leandro Guerrilha, nesse sentido, aponta que: "O '*Salvador Mania de Pagode*' em 94, abriu as portas do pagode da Bahia e muitas bandas que fazem sucesso atualmente foram lançadas lá", nesse programa da rádio da *Nova Salvador FM*[123]. O ex-coordenador artístico da emissora *Piatã FM*, Anselmo Costa, por sua vez, aponta que "assim como a Itapoan FM apostou na axé music no início da década de 80, a Piatã investiu no pagode baiano na década de 90 e cresceu com ele. (...) o programa '*Pra Quebrar*' funcionava como laboratório. Ou seja, 'as músicas tocadas nas periferias, que estavam na 'boca do povo', eram lançadas nesse programa, nos finais de semana. E então, se agradassem ao público ouvinte, entravam na programação semanal da rádio' " (citado em FERNANDES, 2011, p.59).

[123] Disponível em: http://www.tribunadabahia.com.br/2010/08/02/na-frequencia-02-08-2010-05-08-09. Último acesso em: 02/05/2015.

Fundada em 1978, a *Piatã FM*, apontava Fernandes, em 2011, "há 15 anos consecutivos ocupa o primeiro lugar em índice de audiência entre as 20 emissoras de rádio de Salvador" (*idem*., p.58).

Ainda aqui na capital do Estado, as bandas realizavam seus shows e ensaios em casas de show na orla da cidade alta, como o *Casquinha de Siri* (depois, *Bali Beach*), na praia de Piatã, o *Lagoa Mar*, o *Bahia Manatee Club*, o *Rock'in'Rio Café* (no antigo *Aeroclube*), o *Espaço Mamagaya*, ou em bairros populares, como a *Estação Ed10* (propriedade do jogador de futebol Edílson Capetinha, na Federação), o *Guest'n'Bahia* (IAPI), o *Clube dos Oficiais* (Dendezeiros), o clube da CODEBA (Comércio)[124]. Em vários camelódromos espalhados pela cidade podia-se encontrar os CDs das bandas, sendo que antes de 2005 não era tão comum encontrar DVDs de pagode, produzidos em massa a partir da segunda metade da década.

A internet teve um papel importante para essa segunda geração e, sobretudo, para o surgimento de uma terceira. A partir de meados dos anos 2000, tornou-se difícil ouvir algum CD de pagode no qual, nas faixas, não constasse uma vinheta em que se ouvia a frase: "*É do cavaaaaaaaco!*". Em 2003, o jovem Edson Junnior[125], então com 17 anos, iniciou a atividade de gravação do áudio dos shows das bandas, algum tempo depois, disponibilizando-os na rede social do *orkut*. Tendo tocado cavaquinho desde os 11 anos de idade e, logo após, aos 14, tendo participado de bandas de pagode do interior do estado, seu contato com músicos e, depois, com operadores de áudio, facilitou seu acesso aos espaços de show, onde ele gravava os áudios utilizando o *software Sound Forge*. Em 2005, criou o site *junniordocavaco*, que, logo depois, foi seguido por vários outros sites e blogs de disponibilização de CDs com o áudio de shows das bandas, além dos CDs promocionais, gravados em estúdio. Logo, o *hobby* virou um trabalho, gerando um novo mercado: "comecei a ganhar dinheiro em 2007, quando conheci o *google adsense*, que paga pelos acessos e pelos cliques nos *banners* de divulgação no site. (...) Com todas as bandas que divulgo tenho acordo financeiro. Trabalho com planos de mídia[126], para cada serviço é cobrado um determinado valor mensal, trimestral ou anual. (...) Hoje, tenho uma vida estabilizada e minha única fonte de renda é o meu site".

Musicalmente, a banda *Psirico*, que começou a alcançar visibilidade em Salvador por volta de 2003, 2004, trouxe muitas modificações ao gênero, contribuições da vasta experiência de percussionista de Márcio Victor, que acabou assumindo integralmente os vocais do grupo. De

[124] Em Simões Filho, cidade onde eu residia nesse período, os shows eram realizados em pequenas casas de show como o *Cia Point Show*, o *Seleto Social Clube*, ou o clube do SESI.
[125] Entrevista com Junnior do Cavaco, concedida a mim em 21/03/2015.
[126] Ver tabela de preços deste serviço, oferecido por outro site, na página 88, deste mesmo item *3.1*.

acordo com Hugo Sanbone, que já tocou com a banda, Márcio Victor percebeu que a música do pagode não agitava tanto o público, nos longos percursos do trio elétrico, no Carnaval, e então introduziu o andamento do galope em várias canções (mas utilizando células rítmicas subdivididas). Ao passo que essa modificação foi se tornando dominante[127] como a base percussiva das novas canções de pagode baiano que iam sendo feitas, a dança no gênero também foi se modificando[128]. "Com o *Psi*, as coreografias já não são tão sofisticadas assim, é mais ir dançando mesmo, dentro do pulso", afirma. A substituição do tamborim e do repique pela bacurinha, tocada como solista, com papel de destaque, e "o uso do torpedo e da caixa tocando o taról junto", contribuiu muito nessas citadas modificações, complementa Sanbone. Não à toa, o trabalho da banda também era chamado de *samba-pop-percussivo*[129].

A banda também deu mais destaque à guitarra do que ao cavaquinho, e minimizou bastante o uso dos metais (modificação contemporânea ao início do uso de *samplers* pelas bandas de pagode). Propunha um trabalho bem singular em relação às outras produções do gênero, com o uso de mais palavras incidentais ("quebra!", "samba!") distribuídas pela canção, muitas vezes, ditas através de um megafone, além das gargalhadas de Márcio Victor. As letras, com temáticas mais cômicas e (embora nem sempre) menos sexualizadas. Até então, a grande maioria das bandas sempre produzia uma ou duas composições de *pagode romântico* no estilo do do Sudeste. O *Psirico*, por sua vez, rompeu com essa "tradição", e muitas bandas que se seguiram também já não produzem canções naquele estilo.

Uma nova formação da banda *Parangolé*, com maior uso de guitarra, *samplers*, além de ênfase em temáticas buscando captar tanto uma urbanidade (com o uso de gírias como "larga o doce[130]", denúncias às abordagens policiais chamadas de *baculejo*, vocais mais próximos do *rap*) quanto o contato com alguma "*raiz*", seja através de religião católica (na faixa *A Santa*) ou do candomblé (*Remador*), também muito influiu em modificações nas temáticas e na música do gênero[131]. A banda, "liderada" por Nenel Capinan (filho do poeta tropicalista Capinan), caracterizava seu

---

[127] O próprio *Harmonia do Samba*, referência musical para as bandas surgidas a partir de 2000, "com o passar dos anos, também integrou a caixa, o torpedo, assimilou a transformação", afirma Sanbone.

[128] Ver os desdobramentos dessas modificações na música (ritmo) e na dança nos itens *3.3*, páginas 149-150 e *4.3*, página 208-209.

[129] Atualmente, a percussão de uma banda de pagode, me informou um precussionista de uma banda recente, é formada por: um par de congas, um timbal, bacurinha e rotantam, torpedo, surdo, caixa e trio difuso. O pandeiro, ao que parece, é um instrumento já não utilizado ou não tanto quanto o fora até o início dos anos 2000.

[130] A expressão significa algo mais ou menos assim: "tenha coragem de dizer aquilo que você quer dizer", "tenha atitude e *dê ideia!*" (dê a ideia!), enfim, "largue (no sentido de *bote para fora*) o doce, pivete!".

[131] *Largue o Doce*, *Pivete*; *Tome Baculejo*, *A Santa*, *Remador*, são faixas do CD *A Verdade da Cidade*, *Parangolé*, 2006. O primeiro CD oficial do *Psirico - O Furacão da Bahia – Ao Vivo* (*Pato Discos*, 2004) também auxilía na percepção das modificações que ocorreram no gênero.

trabalho como *movimento shake style*. Musicalmente, assim quanto às temáticas, é mais parecida com o *Psirico* do que com o pagode anterior de bandas como o *Harmonia do Samba*, o *Nossa Juventude*, ou o *Pagod'art* (semelhantes musicalmente; não tanto em termos de temática).

A já distanciada TV nacional, entretanto, também acabou contribuindo, como mediação, para a passagem da segunda geração para uma terceira[132]. Entre 2006 e 2008, o programa *Central da Periferia* (*TV Globo*), apresentado por Regina Casé, apresentou algumas bandas de pagode (*Pagod'art*, *Uns Kamaradas*, *Fantasmão* e *Black Style*) como "as novidades da periferia de Salvador". Mesmo não sendo uma suposição passível de ser aferida, não me parece absurdo considerar que o programa funcionou como um espelho que reconheceu uma identidade no pagode e, performativamente, a reiterou, contribuindo assim com a intensificação do discurso de identidade *periférica* no gênero. O êxito de duas bandas criadas em 2006, o *Fantasmão* (que denominou como *groove arrastado* a música que fazia) e a *Black Style*, em suas hibridizações com o *rap* dos *Racionais MCs*, no caso da primeira, e com o *funk carioca*, no caso da segunda, são elementos centrais na constituição dessa terceira fase (a ser melhor explorada nos itens *3.2* e *3.3*).

Novos empresários e produtoras musicais se destacaram com as bandas surgidas pós 2005: Franco Daniele (*Número 1 Produções*), empresário da *Fantasmão*; Jorge Sacramento, da *Sacra Produções*, empresário das bandas *Black Style*, *A Bronkka* (em início de carreira), a já encerrada *New Hit*[133] e *La Fúria*; a *A5 Produções* e o empresário Alexandre Conde, com a banda *No Styllo* (de onde surgiu a banda *Guettho é Guettho*); Beto e Lucy Bonfim, da *ShowMix Produções*, com Igor Kannário e *A Bronkka*. O site desta produtora, em 2008, informava que a mesma empresariava as carreiras da cantora de *axé* Gilmelândia e da banda *Pagod'art*, além de prestar os seguintes serviços: vendas de shows, representação comercial de artistas, administração de agenda de shows, assessoria de marketing para o mercado de entretenimento, planejamento, organização, coordenação e realização de eventos culturais, corporativos, populares, camarotes, blocos carnavalescos, lançamento de produtos e inaugurações. Os serviços prestados por uma produtora podem ser tomados como indicadores de seu porte no setor das produtoras do ramo de entretenimento em Salvador.

No período que se seguiu, um forte espaço midiático de apresentação para antigas e novas bandas tem sido o programa musical e de entretenimento *Universo Axé* (*TV Aratu*/*SBT*), apresentado por Alex Lopes. Surgido como um quadro do programa *Que Venha o Povo!* (*TV Aratu*/*SBT*), em 2009,

[132] Essa divisão entre fases tem fins meramente didáticos. É importante salientar também que algumas bandas surgem em um período, mas só se destacam no seguinte. O *Harmonia do Samba*, por exemplo, surgiu em 1993, mas só se destacou, em Salvador, por volta de 1998, tendo gravado seu primeiro CD em 1999 (Xanddy, o vocalista, só entrou no grupo em 1997).
[133] Sobre o caso de estupro protagonizado por membros desta banda, ver página 136.

ganhou autonomia no ano seguinte. Os programas mais ou menos em linha similar ao *Que Venha o Povo!*, que o antecederam, como o *Balanço Geral* (*Record Bahia*, ex-*TV Itapoan*) em seu quadro mensal *Balanço Geral nos Bairros* (no qual o programa organiza um evento com participação de bandas de pagode, arrocha, axé, dentre outros, em bairros populares), o *Se Liga Bocão* (primeiro na *TV Aratu*/*SBT*, depois, na *TV Itapoan*/*Rede Record*), de 2004, e o *Na Mira* (*TV Aratu*/*SBT*), de 2008, também foram espaços nos quais as bandas, sobretudo as que surgiram em período contemporâneo aos programas, muito se apresentaram. Atualmente, a participação das bandas tocando nesses programas diminuiu, mais ainda é um espaço onde seus membros dão entrevistas ou são objeto de matéria quando algum vocalista troca de banda, algum incidente – geralmente, brigas no público – ocorre em seus shows ou micaretas, quando ocorre desavença entre algum vocalista ou banda e seu empresário, etc. No jornalístico *Bahia Meio-Dia* (*TV Bahia*/*Rede Globo*), embora em frequência bem menor, bandas de pagode também encontraram espaço para divulgação de seus trabalhos. Em 2010, o *Grupo A Tarde* lançou o impresso *Jornal Massa!*, vendido a cinquenta centavos, no qual também é constante a divulgação de shows das bandas, entrevistas de seus membros (geralmente, o vocalista), além de matérias quando ocorre algum fato considerado curioso ou polêmico, como trocas de farpas entre membros de bandas,ou algo do tipo. Dificilmente há uma abordagem mais "cultural" (ou seja, que busque tratar da história da banda, suas influências, trajetória de cada músico, etc.) da parte desses programas em relação a essas bandas; as mesmas também, quase sempre, por sua vez, restringindo-se ao interesse de divulgar produções recentes e shows. A ambientação midiática aberta ao pagode baiano aborda essa produção apenas como entretenimento e assim também *se põem*, se visibilizam (e provavelmente se vêem) a grande maioria das bandas. Para o bem e para o mal...

Sobre a relação das bandas com as mídias tradicionais, o pioneiro na gravação dos áudios de shows e disponibilização na internet, Junnior do Cavaco, afirma: "Com a internet sendo o veículo principal de divulgação, ao meu ponto de vista, creio que banda nenhuma mais precisa de rádio para divulgar seu trabalho". Uma posição mais realista, entretanto, é trazida pelo DJ Bateya, outro jovem que vem se destacando nesse ramo: "Com certeza hoje as bandas são menos dependentes das grandes mídias, como rádios, TVs. Mas creio que tudo soma. Hoje tem bandas que estouram na internet, mas também têm outras que fazem sucesso nas rádios. Muitas ainda fecham mídias com as rádios e TVs até pelo status. Mas reforço que todo tipo de mídia funciona, rádios e TVs ainda são muito fortes. Tiro como exemplo o Pida, onde trabalho"[134]. Além do trabalho para o site do *Pida*, com a experiência acumulada desde 2007, Bateya montou um site próprio (*botapagodão.net*), com alguns

[134] Entrevista com DJ Bateya, concedida a mim em 14/03/2015.

colegas/sócios. “Os acessos apenas servem para potencializar a vitrine. A grana mesmo só vem através das redes, cliques e anúncios. Posso te garantir que se eu ganhasse por download, hoje seria milionário, o que não é o caso”, afirma. Os anúncios, no caso, são parte dos pacotes de serviço chamados *mídias* que os sites (bem como emissoras de TV e rádio) *fecham* com os empresários/ produtoras das bandas. Abaixo, tabela com alguns dos serviços prestados (tendo Bateya destacado que para cada mídia é feito um acerto diferente):

Do outro lado desse espaço midiático, Dinho Junior[135], locutor do programa *Swingueira BA FM*, na emissora de rádio *Bahia FM*, complementa as informações dadas pelos agentes da internet: “Muitas bandas hoje já fazem a música pensando no feedback das ruas, das malas dos carros, e algumas, as produtoras já nem trazem mais a música (para a emissora de rádio). Consideram que se o CD tá tocando nas malas dos carros, já é sucesso. É uma busca de resposta das ruas. E o cara que baixa já coloca a música no pendrive, pra tocar no carro”. Seu programa veicula canções de quase todas as bandas de pagode, afirma, mas não “as que são muito explícitas, que as letras são desrespeitosas. Pode tocar uma que seja até mais antiga de uma banda. Mas alguma, da mesma banda, com uma letra mais desrespeitosa, não dá pra tocar. Tem uma que eu queria até tocar, porque tá tocando nas malas dos carros, tá bem sucesso, mas não dá. As bandas acharem que a internet e as ruas dominam tudo, de certa forma, é um engano, porque o rádio ainda tem importância”. Para o radialista e

[135] Entrevista com Dinho Junior, concedida a mim em 26/04/2015.

produtor musical Anselmo Costa, que atua em emissoras de rádio soteropolitanas desde 1986 (com grande destaque para a sua passagem pela *Piatã FM*), "o ciclo forte do movimento do pagode no rádio baiano durou 15 anos (iniciado em 1995, com o *Gera Samba*). Hoje as programações estão mais diversificadas de estilo, pois todo movimento é cíclico (...). As programações estão com receio de arriscar e baixou a produção do estilo, resultado de má gestão nas carreiras artísticas e de ter baixado o nível nas letras"[136].

Perguntado sobre o chamado *jabá*, Dinho Junior afirma que: "algumas bandas ou músicos, quando me vêem na rua, perguntam assim: 'Como é que faz pra tocar lá em seu programa? Quanto é?' Mas aqui na rádio, pelo menos, a gente não trabalha dessa forma; a gente faz promoção, sorteio de brinde, e a banda participa"[137], no caso, uma banda sem grande visibilidade ainda. "É mais uma parceria do que um negócio. Fora isso, a gente toca o que é bom, o que é sucesso", caso das bandas já consolidadas.

Imagem postada em agosto de 2015 pela banda *Guettho é Guettho*, em sua página de facebook, comemorando os downloads de seu CD disponibilizado no dia anterior. A internet é o canal de difusão prioritário da banda, não o rádio.

É sintomático que uma maior pluralização de temáticas (como suas mais diversas cargas políticas, positivas ou negativas) tenha emergido no pagode baiano em simultâneo ao período em que o espaço de divulgação de suas produções (canções e CDs) se tornou cada vez menos o rádio, veículo

[136] Entrevista com Anselmo Costa, concedida a mim em 03/05/2015.
[137] Sobre a relação das bandas com as emissoras de rádio, um percussionista de uma banda recente, que conseguiu ter sua primeira canção veiculada pela *Piatã FM*, me informou que a banda não paga pela veiculação, mas participa de promoções realizadas pela emissora, indo a bairros populares entregar prêmios, brindes e, assim, permuta duas veiculações diárias da canção.

constrangido por certo "controle de qualidade" ("controle" de audiência "cativa", na verdade...), e cada vez mais os blogs, sites e redes sociais, nos quais basta a banda pagar pelo serviço para que seu CD seja disponibilizado.

Nos últimos dez anos, excetuando-se o Carnaval, as datas de realização de alguns festivais anuais de música ocupam o momento de ápice da cena musical do pagode baiano em Salvador. O principal deles é o *Salvador Fest*, realizado pela empresa do ramo de eventos e entretenimento *Salvador Produções & Entretenimento*[138] (com patrocínio de cervejarias, operadoras telefônicas, emissoras de rádio, etc.), desde 2005. De início, reunindo bandas de pagode baiano, pagode romântico do Sudeste (*Exaltasamba*, *Sorriso Maroto*, *Pixote*, *Revelação*, Belo, etc.) e cantores de arrocha (Nara Costa, Márcio Moreno, Silvano Salles, etc.), a partir de 2010, quando estava fortalecida a imagem do *axé music* como um gênero musical distanciado das classes populares – ao passo que festivais como esse se consolidavam como eventos marcados pela presença maciça de jovens das classes populares de Salvador –, a inclusão da banda *Asa de Águia* inaugurou a presença também de bandas e artistas de *axé* (Ivete Sangalo, Saulo Fernandes, Bell Marques, *Timbalada*, Tomate, etc.). Realizado no *Parque de Exposições* (com algumas edições anteriores no clube *Wet'n'Wild*), o festival reúne cerca de 45 a 70 mil pessoas, a depender do menor ou maior sucesso de cada edição. Na data anual de sua realização (geralmente, em julho, setembro ou outubro), o deslocamento de jovens de bairros populares para esses espaços se assemelha, em volume, aos momentos em que os clubes de futebol da capital do estado, o *Bahia* ou o *Vitória*, participam da final ou semi-final de algum campeonato regional ou (raros momentos...) nacional, como a *Copa do Nordeste* ou a *Copa do Brasil*. Os ingressos de sua primeira edição, em 2005, custaram R$ 20,00 a pista e R$ 40,00 o camarote. Já na edição de 2014, a *casadinha* (ou seja, duas camisas) para pista estava por R$ 44,00 e o camarote mais barato por R$ 99,00, preços esses das camisas que dão acesso às 12 horas de show, iniciadas ao meio-dia. O bordão "*É de camisa! Colorida!*", utilizado pelo repórter Jean Nanico, do programa *Se Liga no Pida!*, para divulgar o *Salvador Fest*, serviu para caracterizar esse tipo de festival como uma *festa de camisa*. Além dele, ocorrem também (ou já ocorreram) o *Muquifest*[139] e o *Muquiverão* (promovidos pelo bloco de travestidos no Carnaval, o *Muquiranas* – no qual as atrações nos trios são bandas de pagode), o *Pagodão Elétrico* (realizado pela *Piatã FM*), além do *Pitu-Cola Fest* e do *BiriNight Fest* (promovidos por empresas de bebidas).

Em bairros populares, logo surgiram versões menores desses festivais, como o *É Pra Beijar Fest* (Paripe), o *Festival do Subúrbio* (Periperi) e o *Litrão Fest* (Pau da Lima), com ingressos por volta

[138] A mesma que empresaria o grupo *Parangolé* desde, ao menos, 2008.
[139] Foi o primeiro, iniciado em 1998, mas a leva de festivais só veio na segunda metade da década passada.

de R$ 10,00 a R$ 15,00, quase sempre contando com bandas de menor visibilidade e atraindo um público do próprio bairro ou adjacências.

Público e ambulantes nas imediações do *Parque de Exposições*, onde é realizado o *Salvador Fest*. Fonte: http://www.bocaonews.com.br/noticias/principal/geral/95679,enquanto-publico-curte-ambulantes-aproveitam-para-aumentar-lucros.html

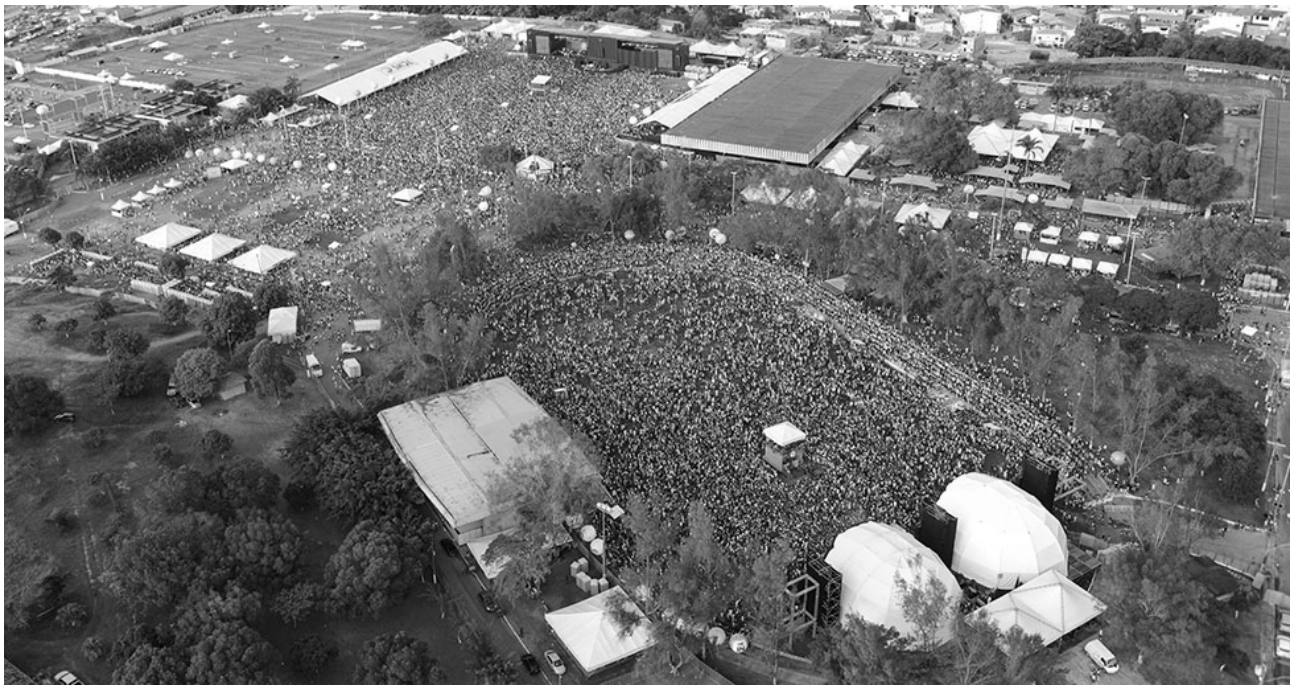


Imagem aérea. Fonte: divulgação no site do evento: http://www.salvadorfest.com.br/.

Flyer de divulgação do *Muquifest* 2010, com 13 bandas de pagode.

A estrutura empresarial do pagode baiano atual é bastante heterogênea, havendo desde bandas que contam com os serviços de empresas mais consolidadas, certamente de maior capital, como o *Psirico*, empresariado, ao menos desde 2004, pela *Penta Entretenimentos* (*Pentaeventos*)[140], responsável também pela administração de blocos de Carnaval como *Inter* (o *Internacionais*, fundado em 1961), *Nu Outro* (ligado ao bloco *Eva*, de 1980) e o *Bloco Papa* (o *Papa Léguas*, de 1979), tradicionalmente mais voltados à classe média (tendo o *Psirico* tocado nos dois primeiros blocos, ao menos, no Carnaval de 2015), ou o *Parangolé*, empresariado pela *Salvador Produções*[141] (com a banda com um contrato com a *Universal Music*, desde agosto de 2009). Passando pelo *Harmonia do Samba*, com produtora própria, e bandas que lhe são mais ou menos contemporâneas, mas que não alcançaram sua visibilidade nem se estruturaram empresarialmente de tal forma, como o *Saiddy Bamba* (1999), empresariado pela *Barão Produções*[142] – possivelmente, essas empresas sendo de médio porte nesse segmento. Até as bandas mais recentes, em produtoras mais novas, certamente, de capital menor, como *A Bronkka*, empresariada pela *ShowMix Produções* ou o *Black Style* (após a saída para carreira solo do vocalista Robyssão) e *La Fúria*, empresariados pela *Sacra*

[140] Dos sócios Lucas Torres Cardoso e Flávio Costa Maron.
[141] Dos sócios Marcelo Brito e Wilson Krychete.
[142] Fundada pelo empresário Gabriel Cruz, em 2001, o site da produtora informa que os serviços que presta são: gestão da carreira de artistas e bandas, gestão de eventos e shows em todas as suas etapas (pré, trans e pós-evento), locação de trios elétricos, carros de apoio, contratação de bandas, palco, aparelhagens de som, arquibancada, pessoal da técnica e roadie. No Carnaval de Salvador, é responsável pelo bloco *Qual É?*, e empresaria também a banda de axé *Patchanka*. A banda de pagode *Pagodart* (criada, provavelmente, entre 2000 e 2001, por Eliomar e Eliezer Ferreira, irmãos do jogador de futebol Edílson Capetinha, criados no bairro Federação, cujo pai era músico e participava de blocos carnavalescos em Salvador), por sua vez, é empresariada por um sócio da *Barão Produções*, Angelo Santa Ritta Dalcom, da *Dalcom Produções*, ao menos, desde 2009 (quando a banda estava sob o nome de *Os Barões*). Desde 2014, a banda é propriedade do empresário, do vocalista, Flavinho, e de mais dois sócios: http://www.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/215-o-pagodart-agora-e-meu-uma-nova-direcao-diz-flavinho-sobre-retorno.html. Último acesso em: 02/05/2015.

Produções. Havendo ainda quem empresarie a própria carreira, como no caso do cantor Robyssão e sua banda *Bailão do Robyssão* (de acordo com informação de sua assessoria de imprensa).

Tendo mais tempo de carreira, público mais consolidado (e não tão reduzido à população soteropolitana e baiana e, sobretudo, à sua parte periférica), as bandas que pertencem às produtoras maiores conseguem tocar em blocos de Carnaval maiores e mais estruturados, ao lado das bandas de *axé*, ao passo que as outras, mais recentes (ou as mais velhas, mas sem uma trajetória de grande circulação midiática nacional – o que inclui também algumas bandas de *axé*), tocam em blocos menores ou de menor renome e mais baratos. O mesmo ocorrendo também quanto à realização dos ensaios de verão, o *Psirico* e o *Harmonia do Samba*[143] realizando-os em casas de maior porte, respectivamente, no *Museu do Ritmo* (antes, no *Bahia Café Hall*) e no clube *Wet'n'Wild*, ao passo que *Black Style* (já sem o vocalista Robyssão) e *La Fúria* realizam, ambas, alternando entre *The Best Beach* (Ribeira) e *The Hall* (Pituba), casas de menor porte. No caso das bandas de pagode sem circulação nacional, os ensaios não se restringem ao verão, se estendendo por todo o ano, sendo claramente mais um *ganha-pão* do que uma demarcação de território de mercado e identitário.

A longevidade da banda, o *nome a zelar*, o contrato com uma grande produtora (o que potencializa um mercado nacional e com penetração nas classes médias), tudo isso, e mais outros fatores de difícil precisão, se relaciona também com a chamada *qualidade* das produções, em termos de maior ou menor sofisticação musical, de banda mais enxuta ou mais completa e, sobretudo, de escolha do repertório, de suas temáticas, e de como o sexo é abordado nelas. Esses aspectos são enlaçados em uma resposta do cantor Flavinho (*Pagod'art*) quando perguntado, em entrevista a veículo jornalístico[144], sobre o que mudou no pagode de 2002, quando ele ingressou na banda, até agora (2014) e sobre como é a relação com o público e os artistas de *axé*. Sua resposta aborda também, da perspectiva de quem produz, uma impressão (não necessariamente falsa) muito difundida entre a geração que consumiu e produziu o pagode feito até a primeira metade da década de 2010 – geração à qual eu pertenço –, de que o pagode mais recente é mais explicitamente sexual e que isso o *rebaixa* (é um ponto a ser melhor explorado em *3.2*; e adianto desde já que, para a consolidação dessa impressão, contribuíram bastante, também, alguns escândalos midiatizados mais recentes sobre o gênero – ver páginas 135 e 136). Vejamos:

> No início, da minha parte, eu achei que tinha uma resistência dos dois lados [*entre artistas e público de pagode e axé*]. Mas também eu não sabia como era, e hoje eu vejo. Uma banda que *se cuida*, se prepara para *estar bem* com esses dois lados. Uma banda que

[143] Que realiza ensaios também no Rio de Janeiro.

[144] Disponível em: http://www.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/215-o-pagodart-agora-e-meu-uma-nova-direcao-diz-flavinho-sobre-retorno.html. Último acesso em: 02/05/2015.

> começa hoje e *não se cuida*, é difícil ficar de frente com Ivete Sangalo. Tudo é o começo. No início, *você não tem para onde correr*, mas chega a hora que você está em um patamar que precisa se cuidar. Pensar "olha, já aprendi isso aqui, *não posso ficar mais daquela forma*", e você vai aprendendo. No começo foi assim, mas depois de um tempo com o Pagodart eu fui aprendendo e comecei a me dar bem com todos. Eles começaram a ver o meu potencial. A forma que eu chegava nos lugares, que eu me expressava com eles, que eu me expressava nos shows, e começou a rolar melhor. Até no começo, eu tinha danças que eram *mais obscenas*, mas com o tempo você vê e pensa "isso aqui eu *fiz feio*". Comecei a olhar os meus vídeos para avaliar. Então você tem que *tentar ser educado*. Há resistência [*contra o pagode*]? Há. Mas pelas [*por causa das*] pessoas que não tentam se educar no lugar em que chegam. Espero que a galera que está chegando procure *se educar* para continuar todo mundo unido, até porque eu não quero ninguém mal-educado na minha casa. Quem vai querer? (...) É o Tchan, Terrasamba, todo mundo que vinha de fora, vinha para ver. Foi para o mundo todo. Eu falo desses caras, que são os pioneiros, para a galera nova entender e pensar "eu quero me espelhar nesses caras porque *não quero só tocar em Salvador*". Porque tem muita gente *que quer ficar só em Salvador*. Acha bonito tocar só aqui, arrumar uma namoradinha aqui, a menina achar lindo, gostosão, bonitona... E eu digo "rapaz, *vocês têm que descobrir o mundo*". Descobrir o mundo deixa *o caminho bom para quem está crescendo*, que vai querer fazer o mesmo caminho que vocês. Se eles vierem nessa linha que eu procuro fazer, o pagode vai crescer mais ainda e vai sair dessa fase que não está legal não, porque *para tocar fora, estamos numa dificuldade imensa*. (Os grifos em itálico e entre colchetes são meus)

Uma banda *se cuidar*, após um começo no qual *não se tem para onde correr*, buscar *não ficar mais daquela forma*, tentar *ser educada*, é o necessário para ampliar mercado, para fazer frente às bandas de axé e *não ficar só em Salvador* (sobretudo, tocando apenas para os estratos mais baixos economicamente das classes populares soteropolitanas); e, ao que parece, o aspecto da obscenidade ocupa um papel central no que se faz quando *não se tem para onde correr*, no início da carreira, quando a banda ainda *não se cuida*, e fica *daquela forma*, produzindo algo com (a chamada) *qualidade* menor. É importante destacar que não apenas o aspecto mercadológico influi no *como fazer* no trabalho de uma banda de pagode, mas também as inclinações e posicionamentos pessoais do cantor (tido como o maior representante público da banda) e dos "outros[145]" membros da banda. Entretanto, respondendo outra pergunta da entrevista, o cantor reitera o quanto a trajetória – e o horizonte de mercado que ela propicia – influi nas escolhas para a produção:

> Dá para você cantar uma música com duplo sentido. O problema é que as músicas de hoje não estão com duplo sentido, estão diretas. (...), todo mundo canta "tome aqui, tome ali, vou botar aqui, vou fazer ali", já são diretos. Eu respeito a área de cada um que queira fazer isso, mas *eu não pude me render a essa situação* porque *eu era cobrado por outras pessoas* onde eu fui tocar. Já viajei, fui *tocar na Europa*, já *toquei pelo Brasil todo*. Eu sou um pai de família, não posso chegar com um CD que está em um nível que não seja de acordo com o meu perfil. A galera já conhece o meu perfil de música, então eu tenho que me preocupar muito com isso.

[145] Embora essa não seja uma singularidade do *pagode baiano*, neste gênero, seu público geralmente conhece por nome apenas o vocalista da banda, e, em alguns casos, um dançarino, um baixista, um cavaquinista. Os percussionistas, além dos músicos a cargo dos metais, são os que mais dificilmente têm seus nomes divulgados.

Um aspecto a ser melhor explorado em *3.2* (sobre a temática sexual), é interessante observar que mesmo a gaiata banda de Flavinho tendo tido como alguns de seus sucessos canções sobre os testículos avantajados de alguém[146] (tema inusitado até mesmo para a produção do pagode...), além de um duplo sentido com o verbo *fuder* (foder)[147], ainda assim, a produção da geração seguinte pareceu não ao nível do perfil do cantor, que sempre direcionou seu trabalho no pagode a "músicas mais de brincadeira, com dança e coreografia" (como afirma na entrevista citada).

Apesar de longos, os trechos da entrevista foram trazidos aqui mais para exemplificar como a relação com o mercado (orientada pelos ganhos planejados, pelos resultados obtidos, pela fase em que já se encontra a banda) se interpõe, como mediação, na elaboração do repertório, e como o aspecto sexual (também no que diz respeito à dança) é central na demarcação da chamada *qualidade* do trabalho de uma banda. Os trechos foram citados também para reforçar a existência de diferentes gerações de produtores (bandas) no pagode baiano – o que se relaciona a diferentes gerações de público[148] também –, e indicar as divergências (sejam elas sinceras, ou encenadas) entre essas gerações.

*

O objetivo deste item (*3.1*) foi tentar apresentar, de maneira panorâmica, um relato sobre a trajetória de desenvolvimento da produção do pagode baiano, que ocorreu inserida em uma malha de relações com veículos de comunicação massiva soteropolitanos[149]. Entrar na maquinaria da produção, para saber em quais casos a produtora é proprietária da *marca* (o nome da banda), e em quais casos ela apenas presta serviço ao grupo de músicos que detém, legalmente, o nome de sua banda; bem como saber sobre os percentuais[150] de ganho estabelecidos entre bandas e produtoras, e sobre os acertos

---

[146] *Ovão (Ovo de Avestruz)* (Fábio - Franklin - Flávio - Jackson - Junior): https://www.youtube.com/watch?v=C8d5php3PBY. Último acesso em: 02/05/2015.

[147] *Não Fui de Ninguém*: https://www.youtube.com/watch?v=ySi0GAx3bVU. Último acesso em: 02/05/2015.

[148] Os itens *4.3* e *4.4* tratam do público.

[149] Ainda no âmbito da difusão massiva, mesmo que em menor grau, uma série de grupos compõe uma cena de samba em Salvador que se distingue da cena do pagode baiano, sobretudo, por se manter mais apegada ao que canônica e nacionalmente foi reconhecido como *samba*, além de preservarem laços mais conscientes também com o samba do Recôncavo Baiano. Seu público se concentra mais em faixa etária adulta e acima. *Viola de 12*, *Fora da Mídia*, *Bambeia*, *Paparico* são alguns deles.

[150] Logo após o Carnaval de 2014, quando sua canção *Lepo Lepo* (Felipe Escandurras e Magno Santana) foi o grande destaque, um show da banda *Psirico* estava orçado em torno de R$ 120 mil (Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/cantor-do-psirico-trabalha-para-que-sucesso-de-lepo-lepo-nao-seja-fato-isolado-11827037.; Após o Carnaval de 2015, quando a enorme pipoca puxada pela banda lhe rendeu grande visibilidade, além do sucesso obtido com a canção *Tudo Nosso Nada Deles*, a produtora de Igor Kannário, *ShowMix Produções*, em desavenças levadas à mídia entre ela e o cantor, divulgou que um show do artista e sua banda estava custando uma média de R$ 30 mil a R$ 40 mil (Disponível em: http://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/39230-produtora-de-igor-kannario-responde-acusacoes-039sua-conduta-pessoal-lhe-atrapalha039.html. Em entrevista ao blog *Ritos de Passagem* (desenvolvido por *trainees* do jornal *Correio*), o jovem cantor Biel Rios afirma que em 2012, quando fazia uma média de 17 shows por mês à frente da banda *Pagodão*, ele conseguia faturar até R$ 10 mil mensais. (Disponível

financeiros (formais e informais) entre produtoras/bandas e empresas de comunicação massiva (e seus funcionários), evidentemente, não é uma tarefa fácil, e não foi algo buscado nesta pesquisa.

Os não raros casos de troca de nome em alguma banda – o que indica que todo ou parte do grupo de músicos deixou "sua" marca com a produtora que lhe prestava serviço, e que detinha os direitos da marca, partindo então para um contrato mais vantajoso com outra produtora –, entretanto, apontam para o quão assimétricas são as relações entre produtoras e bandas.

3.2 – A VERTENTE DE TEMÁTICA SEXUAL

> No letrada significa entonces una cultura cuyos relatos no viven en, ni del libro, viven en la canción y en el refrán, en las historias que se cuentan de boca en boca, en los cuentos y en los chistes, en el albur y en los proverbios. De manera que incluso cuando esos relatos son puestos por escrito no gozan nunca del estatus social del libro.
>
> Jesús Martín-Barbero, *Ofício de Cartográfo*

> Pôr o corpo em cena, como na dança, supõe que se admita exteriorizar-se e que se tenha uma consciência satisfeita da imagem que se passa para os outros. Ao contrário, o temor do ridículo e a timidez estão ligados a uma consciência penetrante de si mesmo e de seu corpo, a uma consciência fascinada pelo estado físico.
>
> Pierre Bourdieu, *O camponês e seu corpo*

Nos itens *2.5* e *3.1*, busquei sinalizar a presença de temática sexual tanto em cantigas e danças do samba de roda do Recôncavo baiano (conforme o antropólogo Ordep Serra) quanto em sua extensão urbana nos sambas juninos de bairros populares soteropolitanos. Neste item, *3.2*, objetivo apresentar alguns exemplos dessa temática em letras do pagode já como gênero musical massivo, iniciado em meados dos anos 90 (do século XX), para, assim, poder observar se houve mudança na maneira de usar essa temática pelas bandas (em menor medida, menciono danças também) e, assim, buscar refletir sobre os sentidos dessas mudanças. De início, destaco que é bastante comum, nas listas de comentários dos vídeos postados no *youtube* ou dos CDs postados no *facebook*, quando se trata de uma produção anterior a, mais ou menos, 2005, haver comentários como: "*aí sim que era pagode*",

---

em: http://www.correio24horas.com.br/blogs/ritos-de-passagem/?team=que-e-isso-novinho-com-pouca-idade-jovens-ganham-dinheiro-transformando-passatempo-em-profissao. Último acesso aos três endereços em: 01/07/2015).

"*essa época aí que era boa, não hoje, só com essas merda de funk*", "*agora é só apologia a* (à) *violência e putaria. só imitar funk*", etc. Nesse sentido, busco pensar também a maneira como diferentes gerações de pessoas que gostam de pagode[151] se relacionam com essa temática e com as mudanças que lhe ocorreram. É um ponto a ser melhor explorado em *4.4* (que trata do público), e que já foi apresentado no final de *3*, nos trechos da entrevista do cantor Flavinho (*Pagod'art*), a ser melhor contextualizada neste item. Nos mencionados comentários em redes sociais, feitos sobretudo por uma parcela do público que já não é mais adolescente, a reclamação é a de que as letras ficaram muito pornográficas e que isso (em sua ótica) se deve a uma influência do funk carioca no pagode, não ganhando relevância, na mesma medida, nesses comentários, o tema das letras como "agressão às mulheres", como, entre setores sociais que não consomem o pagode, tem sido pauta principal de discussão. Ao longo deste item, retomo as relações entre essas duas maneiras de interpretar as mudanças nas letras do pagode.

A apresentação de letras de pagode neste item não tem como objetivo fazer uma análise aprofundada delas nem das canções como um todo (letra e música)[152], mas sim, tentar fazer exemplificação do uso de temática sexual no gênero, para pensar suas mudanças ao longo do tempo, como sugerido pela observação de divergência[153] entre gerações do público e, em menor medida (ao menos, explicitamente), entre gerações de artistas.

É importante destacar que, como parte do capítulo 3, neste item viso também registrar, muito parcialmente, a trajetória de produção do pagode baiano, que conta apenas com fragmentos seus espalhados nas memórias de grande parte da população soteropolitana e baiana, e também em arquivos dispersos na internet. Esse é o sentido geral da menção a essas letras aqui, mais do que a intenção de elaborar uma análise aprofundada de cada uma delas.

Transcrever letras de canções é sempre uma abordagem que, embora às vezes seja necessária, pode contribuir em muito para mutilar aquilo que se quer registrar. "A canção é um organismo semiótico sonoro-verbal, onde palavra e acorde são indissociáveis (...). Nenhuma palavra é extraída impunemente do espaço sonoro que ela habita", observou Risério (1981, p.131), antes de trazer sua miniantologia da então recente produção dos *blocos afro* e *afoxés* soteropolitanos. No caso do pagode baiano, então, cuja centralidade da dança confere ao ritmo o elemento mais importante

[151] Dificilmente alguém que ouve pagode, que vai aos seus shows, que baixa seus CDs se denomina "um pagodeiro/a" (nem há sinal de que os músicos também, geralmente, assim se denominem). Em geral, a relação do público com essa produção não é da ordem do pertencimento a alguma subcultura com necessidade de atitudes de afirmação, mas sim, vivida simplesmente como um consumo cultural, que dá prazer.
[152] Me falta competência em linguagem musical para tal abordagem.
[153] Divergência parcial, entre as gerações. Nem todos os que consomem pagode desde os anos 90 estão incomodados com os rumos atuais das produções do gênero. Talvez seja mesmo uma minoria os que estão incomodados.

desse tipo de canção, a mutilação pode ser ainda pior. Mesmo assim, entretanto, a abordagem me pareceu inevitável, além de ser a possível para mim.

Por conta disso, é importante ressaltar que é sempre redutor dar uma ênfase muito grande às letras do pagode, visto que elas, em grande parte das vezes, são *suportes para propiciar a dança*. Não sendo canções produzidas para serem ouvidas, por exemplo, sentado, sozinho, com fone de ouvido, mas sim dançando e cercado de outras pessoas, dançando junto com elas, a ênfase na letra pode gerar expectativas construídas no contato com outra tradição de canção – ou com *a* tradição de canção... – mais reconhecível em produções canônicas de MPB ou rock nacional, por exemplo, com produtores e, em menor medida, público marcados por posse de cultura letrada (e com intenções de associação entre sua produção e essa cultura; intenção essa, em geral, inexistente no universo do pagode – para o seu bem e para o seu mal). Fazer essa observação, por outro lado, não é o mesmo que dizer que a letra, no pagode, não tem importância alguma, tendo sim, mas não para os efeitos buscados e esperados naquela outra tradição.

Procurei trazer, em sua maioria, letras de canções que de fato foram muito consumidas pelo público, *sucessos*, e busquei destacar também as produções que circularam apenas ou sobretudo na Bahia, deixando o trabalho, bem mais conhecido, de bandas como *É o Tchan!*, *Terra Samba* ou mesmo o *Harmonia do Samba* de fora desse apanhado (privilegiei registrar mais o que estava "guardado apenas em memórias"[154], do que o que é de mais fácil acesso na internet). Busquei identificar uma linha que levasse do uso do duplo sentido à menção direta a algum elemento ligado ao âmbito sexual, como o público e os artistas que conhecem o pagode desde os anos 90 indicam ter ocorrido. Pode ser pensada também como uma linha entre o mais "suave" e o mais vulgar, em seus sentidos de "chulo", "obsceno", "de baixo calão". A busca por essa linha (do mais "suave" ao mais "explícito") confere também mais parcialidade ao conjunto de letras selecionadas para este item. Assim sendo, elas indicam rumos fortes mas não exclusivos nas produções do gênero.

***Baixaria* e *baixo-astral* –** Há uma série expressões cômicas, mais ou menos associadas ao universo da sexualidade, que são de uso bastante comum nas redes de sociabilidade desenvolvidas nos bairros populares soteropolitanos, e que acabam, muitas vezes, sendo utilizadas ou já diretamente nas letras de pagode baiano ou como um fundo de expressões verbais a partir do qual essas letras são desenvolvidas. Não à toa, as reflexões de Bakhtin sobre o *realismo grotesco*, o *carnavalesco* e o

[154] Nos arquivos em internet (no *youtube* e no *palco.mp3*) em que encontrei essas gravações, quem as digitalizou as nomeou como *relíquias do pagodão*. Busquei também os links das gravações que de fato foram as mais veiculadas e, consequentemente, as mais consumidas pelo público, evitando as versões de estúdio quando o mais ouvido foi uma versão ao vivo, e as versões ao vivo quando o mais ouvido foi uma gravação em estúdio.

baixo corporal foram adotadas em algumas pesquisas tanto sobre o próprio pagode baiano (LEME, 2003) quanto sobre outros gêneros e cenas musicais análogas (FONTANELLA, 2005). Oliveira (2001), por exemplo, em pesquisa sobre o mencionado gênero musical baiano, pontua que com a debilidade das tentativas de transposição do modelo civilizador europeu para o Brasil, bem como do próprio processo de modernização, neste país, "terminou por germinar uma cultura popular que, de uma forma geral, sempre foi marcada por esta pornofonia lúdica ibérica medieval[155]" (p.111).

Quero destacar aqui, como exemplo, um termo muito utilizado entre pessoas das classes populares em Salvador (acredito que não ou não tão utilizado entre as classes médias soteropolitana e no restante da Bahia) que faz menção a uma situação, comportamento ou características (de quem propicie esse tipo de situação, ao desempenhar esse tipo de comportamento) relativas a "baixeza" sexual ou agressiva. Alguém que fale muitas pornografias, palavrões, ou as fale de maneira muito despudorada, pode ser caracterizado, em Salvador, como "uma pessoa *baixo-astral*". Alguém que dance de maneira muito despudorada e afoita, se for mulher, com muitos "arreganhamentos" ou pantomimas eróticas, ou, se for homem, com movimentos muito bruscos da pélvis, simulando penetração, também pode ser taxado de pessoa *baixo-astral*. Mesmo um lugar em que se encontrem pessoas que esbocem comportamentos como esses ou, em menor medida, que pareçam sedentas por brigar ("sair na mão", dar uma "zunhada", puxar cabelo, etc.), também pode ser rotulado como um lugar de *gente baixo-astral*, uma rua de *gente baixo-astral*, uma festa de *gente baixo-astral*, e assim por diante, em generalizações tendencialmente preconceituosas... Ocorre, entretanto, que nem sempre a valoração do termo é negativa (como quando expressa na intenção de demarcar distinção e reprovação quanto a esses comportamentos e características) e, muitas vezes, quando expresso em tom cômico, a pessoa *baixo-astral* está sendo exaltada, justamente, por possuir ou apresentar essas características e comportamentos (exaltadas/os por quem sabe se comprazer com essas características e comportamentos; em seus traços sexuais, excetuada aí a disposição para a briga). São os casos em que alguém diz, rindo, a algum conhecido: "Rapaz, você é baixo-astral, hein?!", ou, assistindo a um programa de TV, diz: "Essa Dercy Gonçalves é uma mulher baixo-astral, hein?!". É dito também que uma pessoa é "toda baixo-astral!", "fulano de tal é 'todo baixo-astral' ", nesses casos mais enfáticos sendo a expressão utilizada sempre no sentido cômico, sem reprovação. O mais paradoxal é que a pessoa *baixo-astral*, na verdade, apresenta "um astral" alto demais... É

[155] Historicamente e também sobre um contexto contemporâneo a si, Gilberto Freyre observava "Não haver, talvez, nenhum país onde a anedota fescenina ou obscena tenha maiores apreciadores. Nem em nenhuma língua os palavrões ostentam tamanha opulência. Os palavrões e os gestos. (...) O erotismo grosso, plebeu, domina em Portugal todas as classes, considerando-se efeminado o homem que não faça uso dos gestos e dos palavrões obscenos. A mesma cousa do Brasil, onde esse erotismo lusitano só fez encontrar ambiente propício nas condições lúbricas da colonização. A maior delícia do brasileiro é conversar safadeza" (*op. cit.*, p.331).

necessário destacar que, embora sem contradição entre termos, dificilmente uma pessoa de classe média, sobretudo quando mais ligada à cultura letrada, é taxada de *baixo-astral*.

A compreensão sobre o fundo de práticas verbais do qual o mencionado termo faz parte, sobre a ambiguidade característica de seus termos e sobre os prazeres cômicos que proporcionam a seus agentes é fundamental para que se possa compreender a cena do pagode baiano, tanto no que diz respeito às competências de recepção de seus agentes quanto sobre as matrizes culturais utilizadas em sua produção.

Nesse sentido, neste item *3.2*, também em menor medida, busquei localizar conexões entre as letras e outras práticas culturais, expressões verbais, do mesmo grupo social que consome e produz essas canções, no sentido de tentar pontuar o quão caro, importante, a esse grupo social – no qual me incluo – é, pelo prazer que proporciona (a homens e a mulheres), esse fundo a partir do qual as canções de pagode (em sua maioria) são meras extensões. E para o caso de algumas expressões, pontuar suas problemáticas também.

Breve menção a "outras temáticas" – Tanto para este item, quanto para o seguinte (*3.3*), propus duas vertentes a partir das quais englobei uma série de canções do pagode baiano, sendo a primeira majoritária quantitativamente na produção total desse gênero (de sua parte difundida massivamente) e a segunda, mais recente, com proporção um pouco menor, mas em ascensão. Destaco, entretanto, que há outras temáticas também exploradas em um menor número de letras, como as descrições dos passos de dança[156], os "elogios" aos instrumentos musicais[157], ou as descrições de tipos masculinos soteropolitanos das classes populares (em alguns casos, pessoas reais). Neste último subgrupo, encontramos registros de muitas expressões (gírias) que dão acesso a situações vividas pelas classes populares soteropolitanas, suas valorações aos agentes e aos comportamentos que compõem essas situações, enfim, a um universo eleito pelos mesmos como pertinente a tematizarem em canções. Cito dois trechos de canções, como exemplo: "*Chegou na galera*/*Com uma cara de mau*/*Bermuda abaixo da cintura*/*Ele tem jeito de brau*[158]/*Quando ele passa*/*Na maior curtição*/*Com seu gingado de babaca*/*É um tremendo laranjão*/(...)(refrão)*É o bicho*/*É o bicho*/*Olhaí rapaziada*/*Mas não*

[156]Dois exemplos da segunda metade dos anos 90: *É O Bicho Bichão, Nossa Juventude* (https://www.youtube.com/watch?v=x69LcyUFD7k); *A Nova Dança, Harmonia do Samba* (https://www.youtube.com/watch?v=GcimBHZuhJA, em sua primeira versão, gravada para rádio). Tentei seguir uma ordem cronológica nas citações das canções de pagode, iniciando com as que foram produzidas em meados dos anos 90 até, ao longo do texto, chegar às produções atuais.

[157]*Desafio* ("*Mandei meu cavaco chorar*"), *Harmonia do Samba*, (https://www.youtube.com/watch?v=iqrhYqKcN98&hd=1), final dos anos 90 (1999); *Tô Indo* ("*A viola me chamou pra vadiar*"), *Oz Bambaz* (https://www.youtube.com/watch?v=qmIjkjyC9UY&hd=1, vídeo com grupo de dançarinos performando para o público, em show), início dos anos 2000.

[158] Sobre o significado dessa expressão, ver página 149.

precisa temer/Porque é bicho de goiaba”[159]; *“Sou banda-voou e não quero compromisso/Se eu tô comendo água ninguém tem nada com isso/Colé meu velho, se você quer minha amizade/Fale mas não pegue que eu sou de verdade*/(...)(refrão)*Colé, velho?/Colé, colé?/Colé, véi?/Diga aí, Parangolé*”[160]. O *bicho*, a que alude o refrão da primeira canção (com exceção do satirizante *bicho de goiaba*), é o *bicho-solto*, expressão que indica um homem brigão e que, às vezes, comete delitos, como furtos e mesmo assaltos. Na segunda canção, a expressão *banda-voou* é uma gíria, atualmente pouco utilizada, que indica um homem que não quer ter namorada fixa, nem emprego fixo e que gosta de “viver à toa”. O *brau*, o *banda-voou* (expressão que também é utilizada para e pelas mulheres), o *bicho-solto*, o *boca de zero-nove* mencionado em *Macuxi Muita Onda* (*Eu Sou Negão*), sucesso de Gerônimo em 1987, o *barril-dobrado* mencionado atualmente nas canções de Igor Kannário, são todos registros, em letras de canções, de tipos, comportamentos e perfomances masculinas (geralmente excepcionais, não a regra – sua singularidade portanto impondo-os como candidatos a tema de canção), em espaços populares soteropolitanos.

Outros casos são bastante eficazes para indicar como o rebaixamento com ambiguidade, cômico, das letras de pagode, é um elemento estrutural a esse tipo de produção e aos prazeres a que suas canções aludem (nas situações vividas que suas letras mencionam) e proporcionam (em seu consumo). Um exemplo: “*Ele é um cara legal/Mas tem que saber levar/Não anda em galera/E nem quer se balançar/Não usa uniforme/E nem gosta de sambar*/(...)/*Mas a turma do Ilusão/Já começa a gritar/Cabelinho, Cabelinho!/Venha pra roda quebrar/Ele fica enfezado/E começa a gaguejar*/(...)(refrão)*Cabelinho, cabelinho/Ai, Cabelinho*”[161]. O tipo de situação em que o personagem Nilson Cabelinho (possivelmente uma pessoa real) é colocado, na letra, pelo restante do grupo, nas características de sua sociabilidade e nos humores que mobiliza, possui muitas semelhanças com a caracterização que Bourdieu faz do bar popular, em um dos poucos trechos em que (pudemos supor que) o sociólogo deixa ressair sua experiência popular no hiper-analítico livro *A Distinção*:

> O bar não é apenas o local em que se vai para beber, mas para beber em companhia e em que é possível instaurar relações de familiaridade baseadas na suspensão das censuras, convenções e conveniências que devem ser respeitadas nas trocas com estranhos: por oposição ao bar ou ao restaurante burguês ou pequeno-burguês, no qual cada mesa constitui um pequeno território separado e apropriado (...), o bar popular é uma

[159] *Bicho de goiaba, Gang do Samba* (https://www.youtube.com/watch?v=UgFFORXdG5o), meados dos anos 90. As letras citadas no corpo do texto não estão na integra, nem com seus elementos verbais complementares (frases ou diálogos iniciais e finais, gritos, onomatopeias, diálogo com o público, etc).
[160] *Colé, Véio, Parangolé* (https://www.youtube.com/watch?v=AAhaWqFvY1o, a partir de 01:00:57), entre final dos anos 90 e início dos 2000.
[161] *Melô do Cabelinho, Ilusão Atrevida*: (https://www.youtube.com/watch?v=NiD_usMrUW4&spfreload=10), primeira metade dos anos 90.

> companhia (...) na qual o indivíduo se integra. (...). No bar, a arte tipicamente popular da piada atinge sua plena realização, ou seja, a arte de levar tudo na brincadeira (daí, as interjeições *sem brincar* ou *fora de brincadeira* pelas quais se marca o retorno às coisas sérias e que, aliás, podem introduzir uma piada com segundas intenções), (...). Em poucas palavras, a arte de zombar dos outros sem irritá-los por meio de deboches ou de injúrias rituais que são neutralizados por seu próprio excesso e que, supondo uma grande familiaridade, tanto pela informação que utilizam, quanto pela própria liberdade de que dão testemunho, são de fato testemunhos de atenção ou de afeição, determinadas maneiras de valorizar sob a aparência de denegrir, de assumir sob a aparência de condenar – embora possam servir para colocar à prova aqueles que tivessem a pretensão de distanciar-se do grupo (*op. cit.*, 2008, p.173).

Enfim, nesse gênero musical, são muitas – mas em proporção bem minoritária em sua produção global, difundida massivamente – as canções cujas letras não se encaixam totalmente nem na primeira nem na segunda vertente que proponho, e cujos elementos tematizados dizem sobre as classes populares soteropolitanas.

Letras da vertente de temática sexual – O tema predominante nas letras do pagode baiano, até onde consigo perceber (visto que é difícil fazer uma afirmação categórica sobre uma produção tão extensa e de armazenamento dificilmente localizável, em uma série de CDs piratas e gravações de áudios de shows), é, ao lado do da descrição de passos de dança, o das várias maneiras de expressão do desejo sexual do homem (heterossexual) pela mulher, sendo essa segunda temática a explorada neste item (muito embora, as duas, em grande parte das vezes, apareçam juntas). Há diversas formas desse desejo ser expressado, pelos compositores, que não necessariamente têm um caso real como matriz de criação. Quando há auto-identificação étnico-racial desse homem desejante (um personagem, lembremos), quase sempre é negro. Havendo muita variação na proporção de cada temática utilizada no repertório de cada banda, não há, entretanto, banda de pagode baiano que não utilize, ao menos em parte de suas letras, a temática sexual, variando, nesses usos, a menção (à prática ou ao órgão) mais ou menos direta, mais implícita ou mais explícita, ou, como se diz popularmente em Salvador, mais ou menos *baixo-astral*. Um exemplo de canção de pagode com duplo sentido que fez muito sucesso em Salvador, em meados dos anos 90:

"Ihhhhh! Com essa carinha você come tudo, mãe... Menos caranguejo!

A rapaziada do Swing Moleque vai ensinar pra você!

Vai provar do nosso tempeeeero! Ihhhhh!"[162]

[162] Quase toda gravação de canção de pagode baiano tem sua letra antecedida por algumas frases, geralmente cômicas, ditas pelo cantor, muitas vezes, identificando o nome da banda. Essas frases iniciais, e também finais, foram transpostas aqui entre aspas e sem itálico.

Pra comer caranguejo é preciso saber

Como é que faz

É preciso saber

Como é que faz

Por isso agora eu vou lhe ensinar (“Vem comigo!”)

Coro repete estrofe

(“É facinho, ói!”)

Você pega o pauzinho

Bate na perninha

Abre a danadinha

E começa a chupar (“Chupar! Chupar!”)

Vai saindo um caldinho

Bom, cheiroso e quentinho

Gostoso e meladinho

Você vai se amarrar!

(“Comigo!”)

Refrão:

Chupa, chupa, chupa caranguejo!

Chupa, chupa, chupa caranguejo!

Chupa, chupa, chupa caranguejo!

Chupa gostoso que eu te dou

Um beijo na bocaaa.

Chupa, chupa, chupa caranguejo! (“Eu dou!”)

Chupa, chupa, chupa caranguejo!

Chupa, chupa, chupa caranguejo!

Chupa gostoso que eu te dou um beijo

Lambuzê, lambuzou

Só como caranguejo com o meu amor ("rá, rái!") repete os dois últimos versos mais três vezes.

Repete todos os versos da canção: (frases ditas durante a repetição: "Vem, gostooooosa";

; "Chupa!"; "Vem que eu dou, gostooooosa").

Frases ditas ao final:

"Rá-rái! Viu, neguinha!

Eu te falei e você num acreditou!

Agora o bicho pegou!

Provou do nosso tempero, gamou!

Que caldinho, uff, gostoooooooso! Swingando! Ihhhh!

Fica mais gostoso ainda com uma cerveja bem geladinha, neguinha! Úii!"[163]

O canto é todo intercalado por frases, palavras e interjeições, que, em shows, podem ser substituídas por outras, sendo essa característica dominante no pagode até hoje. As inflexões de voz do cantor, no alongamento das vogais, quando diz "Vem, gostooooosa" ou "Que caldinho, uff, gostoooooooso!" buscam expressar a intensidade do prazer que lhe suscita a mulher gostosa cantada na letra e o caldinho que, do "caranguejo" dela, sai, enquanto ele chupa. A própria interjeição (um breve "uff"), antes da qualificação do caldinho, cria uma breve expectativa quanto ao adjetivo, e valoriza sua expressão, intensifica o prazer que se busca expressar. O "Viu, neguinha!" não necessariamente faz referência a uma mulher negra, uma vez que a expressão (neguinha) é utilizada, não sei se em toda a Bahia, para expressar carinho a uma mulher com quem se tenha ou se queira ter algum relacionamento ou apenas relação sexual (em suas várias gradações, não necessariamente restrita à penetração).

[163] *Swing Moleque, Comendo Caranguejo*: https://www.youtube.com/watch?v=Zicg7Dk1te4.

Há modelos com rimas mais pobres e outros com rimas mais ricas, não sendo isso, ao que parece, de grande importância nas composições de pagode. Esse exemplo citado, me parece bem acabado, pelo inusitado do objeto escolhido para o duplo sentido e pelo que há de "gráfico", de visual, no verbo escolhido para a elaboração do duplo sentido quanto ao ato sexual (oral). Bem acabado, para os fins da experiência que se visa propiciar com uma composição de pagode baiano, que de puritana e pudica não deve ter nada. Não conheço a coreografia desta canção, visto que não há registro em vídeo de alguma apresentação dela, sobrevivendo a mesma (a canção) apenas neste arquivo, disponibilizado no youtube, que pôde ser reconhecido pela minha memória como tendo sido um sucesso nas ruas de Salvador e região metropolitana, em meados dos anos 90, quando eu então era uma criança. Um segundo exemplo, também de meados dos anos 90 e também totalmente desconhecido das novas gerações, visto que registrado apenas neste arquivo disponibilizado no youtube:

"Vamos nessa, galera!

Blitz do Samba tá chegando aí, mãinha!"

"Gela, danada!"

Fiquei

Gelado quando vi essa menina,

De short curtinho,

Descendo até o chão.

Nunca vi nada igual, meu Deus do céu, que coisa louca

Coisa gostosa essa onda de malhação

Eu olhei pra ela, me apaixonei

Vi o tamanho do negócio e logo então gelei

Não pude resistir à essa tentação

Ver essa menina com esse short malhação

Refrão:

Aiiiiiii...

Gelei!

Aiiiiiii...

Gelei! Ge-leee-rrei!

Aiiiiiii...

Gelei!

Ai, mãe!

Gelei!

Parei pra olhar a menina sambar

Quase tenho um enfarto

Comecei a soluçar!

Ver aquele negócio me deixou doidão

Tudo por causa desse short malhação

Fi-quei gelado, não resisti à pressão

Que coisa louca

Esse short malhação

O rebolado dela

Fez meu corpo estremecer

Fiquei logo tarado com vontade de... rá-rááááiiiiiii!

Repete refrão.

Repete todos os versos.[164]

[164] *Blitz do Samba*, *Gelei*: https://www.youtube.com/watch?v=5wwyfRAk4iQ.

Esse é um exemplo sem uso de duplo sentido, o que é muito comum também. A força do refrão, me parece, consiste da expectativa criada com o "*Aiiiiiii...*", seguido bruscamente pelo "*Gelei!*" cantado pelo cantor e o coro, sendo o mote da brincadeira. Desde a entonação descarada do "Gela, danada!", nas frases iniciais, até a cena descrita durante a canção, nada neste exemplo indica que a letra aqui é algo *sem importância*, que *não se ouve*, que *não se presta atenção*. Argumentações nesse sentido, ao que me parece, pretendendo "limpar a barra" das canções contra as acusações de que são "agressivas às mulheres (na maneira generalizada como essa acusação muitas vezes é feita por quem as faz, desconsiderando a recepção e a valoração dada pelas mulheres que gostam e que *sabem usar* essas canções)", aparecem em algumas pesquisas[165] sobre gêneros e cenas musicais análogas, em alguns aspectos, ao pagode baiano. Tendo essa observação sido feita também por alguns/mas de meus/minhas entrevistados/das, talvez, como maneira de não se vincular, perante "o pesquisador", a uma letra possivelmente reprovável por uma moralidade oficialmente dominante, na qual não se deve expressar o desejo sexual ou ante uma hierarquia moral e cultural, na qual é primitivismo expressar abertamente esse desejo. O tipo de letra, a escolha das palavras utilizadas, são elementos essenciais para a configuração do tipo de experiência que, em geral, as pessoas que vão a uma festa de pagode esperam viver. Trocadas por palavras que remetessem ao amor romântico ou à crítica social, a experiência propiciada seria inteiramente outra.

A menção ao *negócio* que deixa o personagem doidão e tarado é fundamental para que ocorra a recepção *descarada* (sem vergonha) característica, em diversas gradações, das danças no pagode (tanto por homens quanto por mulheres). A canção faz menção ao curtíssimo e justíssimo *shortinho malhação*, que esteve muito em moda em meados dos anos 90, não sei se tão utilizado entre meninas/jovens de classe média quanto o foi entre meninas/jovens de classes populares. O *negócio*, que o shortinho cobre e, ao mesmo tempo, exibe, é a vagina da menina[166] (nessa letra, podendo ser a bunda também), e não é incomum que homens e rapazes (e também meninos pré-adolescentes), ao menos, nas classes populares soteropolitanas, brinquem assim com uma mulher (ou jovem, e também com meninas pré-adolescentes) que conheçam e estejam "cortejando" (ou *tomando frete*,

[165] Semán (2012), por exemplo, sobre a *cumbia villera*, afirma: "los usos mayoritarios de la música se vinculan con el baile y, por lo tanto, fijarse en letras que las personas no escuchan supone una generalización indebida de las concepciones del mundo de los analistas (que en general no bailan) y presupone la universalidad de concepciones intelectualistas del mundo" (p.156). Retirando a impressão, que pode ser gerada, de que, para o público, a letra não tem importância, concordo com todo o restante pontuado por Semán. E destaque-se também, por outro lado, que Semán observa que as letras não são *escutadas*, pelo público da cúmbia villera, e não que não são *ouvidas*, o que são coisas diferentes.

[166] Embora nenhuma palavra na letra faça menção à idade da personagem, nada indica que se trate de uma criança. "Menina" aqui sendo o termo comumente utilizado pelo grupo social em questão também para se referir a jovens e a mulheres adultas.

como se diz, na Bahia, sobre o flerte): "Que *negoção*, hein, mãe?!", "Êta, *negoção*!"[167]. Não sendo incomum, também, que a jovem, aos risos, responda assim ao rapaz, tentando deixá-lo encabulado no meio da turma: "Ó pra aí, já tá de *negócio* duro!", denunciando assim o quanto ele é "*psicopata* (em um sentido de tarado)", mesmo que o rapaz não esteja apresentando ereção alguma. Mais comum também pode ser a menina simplesmente responder: "*Fecha a cara*, menino!", indicando assim reprovação ao *frete* tomado com ela, reprovação ao comportamento dele, que, quando sem anuência da garota, é invasivo, característica que também pode ser interpretada como elemento localizável na letra de *Gelei!* e em outras letras do pagode baiano. Meu foco aqui, portanto, não é negar que haja machismo em (algumas) letras e performances do pagode, e nos comportamentos que lhe dão base. Há, isso é inegável e legitimamente preocupante. Entretanto, me parece ser importante ressaltar também, por outro lado, que as relações entre os homens e mulheres dos grupos sociais que consomem e produzem o pagode, quanto à sexualidade, quanto ao vocabulário para expressá-la, e quanto à sua relação com o humor, nas práticas cotidianas, se dão de forma muitas vezes incompreendida e também inaceitada[168] – e eu diria também inacessível – pelos grupos sociais que tomam essas letras (e seu universo de comportamentos de base) como, necessariamente, em todos os casos, ofensivas às mulheres.

Essas brincadeiras (e dizer que são brincadeiras não lhes nega a capacidade de repercussão política; nem, entretanto, lhes torna outra coisa que não brincadeiras – ao menos, aos seus agentes), essas brincadeiras, cujo terreno é a intimidade já estabelecida entre quem faz e quem é o objeto da brincadeira (não sempre sendo a mulher o agente passivo), quando feitas por crianças e adolescentes, dificilmente ocorrem na frente dos pais; quando feitas por adultos, dificilmente ocorrem na frente de desconhecidos. E muitos homens, sobretudo (mas não necessariamente exclusivamente eles), ressalte-se aqui, como todos sabemos, nem sempre respeitam os limites desse terreno (ou seja, o da intimidade já estabelecida com a pessoa com quem se vai brincar e a abertura concedida para que tal tipo de brincadeira ocorra; sobretudo, em espaços de festas). Letras de pagode como *Gelei* são extensões – mesmo que apenas imaginárias – desse tipo de ambiência

[167] A base para a menção a essas expressões e às situações que lhes propiciam não é apenas minha imaginação, mas experiência vivida – inclusive, por mim mesmo – e observada, muitas vezes, em comportamentos de vizinhos ou pessoas conhecidas em geral, jovens, adultos ou pré-adolescentes. Não sei observar o quanto essas expressões e comportamentos são recorrentes também nas classes médias e, sobretudo, nas classes médias letradas (onde se concentra a antipatia ao e o desconforto com o pagode baiano). Não indico também, por outro lado, que sejam expressões e comportamentos generalizados entre a totalidade das classes populares soteropolitanas, grupo social no qual uma parcela – sobretudo juvenil – é a que mais me refiro nesta dissertação.

[168] Nesse sentido, é válido retomar o que está referido pela palavra *pragmática*, por exemplo, em um autor como Umberto Eco (partindo de Bar-Hillel): " 'estudo da dependência essencial da comunicação, em linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e do contexto extralinguístico' e da 'disponibilidade dos conhecimentos fundamentais, da *prontidão em obter* esse conhecimento fundamental e da *boa vontade dos participantes do ato de comunicação*' " (grifos meus) (ECO, 1991, p.75).

descarada, de seus humores. Ressalte-se que ataques a letras como essas são um ataque também, indiretamente, a essa ambiência e seus humores, muito caros às pessoas que com eles se comprazem, homens e (quando com anuência, quando se trata de brincar com quem lhe dá abertura para tal) também mulheres. Essa ambiência de *descaração*, geralmente, proporciona prazer a quem consome o pagode.

Buscar as mediações que se fazem presentes entre o receptor e o produto, no momento da recepção – tratando-se aqui de um receptor familiarizado com esse tipo de produção cultural –, e que contribuem à valoração positiva por parte do receptor, à sua adesão a essa produção como um item de sua *dieta* cultural e como marca (ainda que sem necessidade de atitudes *afirmativas*) de sua identidade, é se questionar não apenas sobre outras produções, outras danças, por exemplo, dançadas por seus pais, vizinhos e avós, ou outras letras cantadas pelos mesmos, e relacionadas (como matriz cultural) ao que consome o receptor em questão. Trata-se também de buscar outros elementos extra-produção cultural autonomizada como *artística* (em um sentido mais de labor do que de valor, para o que seja arte; visto que para uma hierarquia cultural muito forte "essas músicas" *não são músicas*, embora música seja arte...), presentes, por exemplo, no repertório vocabular do grupo social de contribuição mais forte às teias de interpelações que configuram/sujeitam, em grande parte de suas situações vividas, aquele indivíduo(social) que é o receptor em questão (podendo ele tornar-se produtor, em algum momento ou em outra situação). Vejamos um exemplo para esse raciocínio a partir do caso da prática verbal chamada *esparro*.

No livro humorístico *Lá ele! (o esparro na Bahia)*, no qual quase todas as páginas são ilustradas com caricaturas do artista plástico e cartunista Paulo Setúbal, o autor João Jorge Amado, filho do escritor Jorge Amado, se propõe a apresentar vários *esparros* muito utilizados "na Bahia"[169]. O termo esparro, explica ele,

> significa situação difícil, embaraçosa ou de perigo, possibilidade de se dar mal, de acordo com o contexto da frase em que está. Quando se diz "*Não vá porque é o maior esparro*", é aconselhável não ir. Quando o estudante adverte ao colega "*Não copie da prova de Fulano porque é esparro*", significa que sua nota será melhor se não buscar ajuda na prova daquele fulano. Quando alguém lhe ameaça: "*Eu vou botar você num esparro um dia destes*", é sempre bom tomar cuidado. (...) Mas o esparro de que trato aqui, nada mais é que uma brincadeira muito em voga na Bahia que consiste, através de um jogo de palavras de duplo sentido, em colocar o amigo em situação embaraçosa (mas não muito) fazendo-o se declarar homossexual ou qualquer outra coisa que ponha sua reputação (ou de sua família) em situação ridícula. A frase de aparência mais inocente pode esconder o esparro e você pode ser a vítima.(...) Trata-se de uma brincadeira de homens. É muito rara, embora ocorra eventualmente, a participação de mulheres. Curiosamente nessa

[169] Ressalva, entretanto, que "não é possível afirmar que todos os jogos de palavras aqui apresentados sejam baianos" (*idem*, p.9).

> brincadeira foram mantidos valores hoje já ultrapassados em que o ativo em uma relação homossexual era visto como um machão retado enquanto o passivo levava sozinho a pecha de pederasta. Embora hoje essa visão tenha mudado e se veja igualmente o ativo e o passivo como homossexuais, é muito frequente vermos esparros em que o autor é o ativo e a vítima o passivo nesse tipo de relação. Para conseguir maior número de jogos de palavras, usa-se uma sinonímia bastante vasta em que "a minha", "fumo", "torcida", "carne" ou "minhoca" geralmente se refere ao pênis do autor, "lá", "redondo", "anel" ou mesmo "Nico" indica o ânus da vítima, enquanto "cutucar", "espetar", "galar" ou "acunhar" são sinônimos de introduzir. (AMADO, 2007, p. 7-9).
>
> Já o LÁ ELE é uma expressão usada para afastar a má sorte contida nas palavras. Quando alguém diz que "*O sujeito tomou uma facada bem aqui*" e mostra em si prórpio o lugar onde o sujeito levou a facada, sempre acrescenta um "*Lá nele!*" que é pra não atrair a facada para si. (...) Quando se trata do esparro como brincadeira, muitas vezes existem respostas padronizadas para os esparros, outras são criadas na hora, mas, na falta de resposta apropriada, a vítima usa o "*lá ele*" afastando de si as nefastas consequências da pecha que lhe é imposta (*idem.*, p. 10).

E o autor passa então a enumerar diversos tipos de esparros: "*Você pode ganhar muito dinheiro vendendo caqui. Você monta uma barraca de caqui na feira e fica gritando assim: 'Só caqui gostoso!' Certo?*" (*ibid.*, p. 23), "*Você tá gordo, com a barriga enorme, agora olhe e veja que a minha tá toda lá dentro...*" (*ibid.*, p. 33), "*Você está bem mesmo. Percebi que você tem um fisicusão da porra!*" (*ibid.*, p. 35), "*Vamos comer um peixe? Eu começo pelo rabo e dou a cabecinha pra você chupar*." (*ibid.*, p. 81), "*Você é muito mais inteligente do que eu... eu, atrás de você, sou um jegue*" (*ibid.*, p. 107) e muitos outros. Sem que o autor faça qualquer menção ao pagode baiano, podemos ver que nos esparros que apresenta, vários dos jogos de palavras utilizados nessas práticas verbais populares – sobretudo masculinas e com certos traços, embora cômicos e encenados, de homofobia – são os mesmos utilizados (não necessariamente com função de esparro) em muitos refrões de letras de pagode (não sendo essa a única maneira de tematização do sexo em suas letras). Nada indica que todos os compositores de letras de pagode, necessariamente, brinquem com seus amigos – ou com qualquer outra pessoa – de "botar no esparro"; muito menos, que todas as pessoas que gostem de pagode – inclusive as mulheres – façam a brincadeira do esparro; assim como também, evidentemente, nada indique que todas as pessoas que brincam com o esparro gostem de pagode; mas é muito difícil que não se consiga perceber como essa prática verbal, popular, funciona como matriz cultural para a produção midiático-massiva que é o pagode baiano, parte de suas letras sendo um fragmento autonomizado extraído daquela prática cotidiana e guardando semelhante função à dela, que é divertir (ou, ao menos, divertir a algumas pessoas). Se o indivíduo é familiarizado com essa prática e mantem relação afetiva de simpatia para com ela, é possível, inclusive, que a mesma exerça função de competência de recepção manifestada na ação (prática) de recepção dessa produção, contribuindo assim para que sua recepção a uma canção de pagode ocorra de acordo com as regras pragmáticas mais ou menos estabilizadas sobre como consumir esse tipo de

produção, sobre em qual sentido considerar o que é dito ali, sobre com qual tipo de disposição (ou, digamos assim, com qual tipo de humor) "encarar" aquilo.

A relação entre letras (algumas, não todas – e ainda dentro da temática sexual) do pagode baiano e o duplo sentido do esparro não deixa de direcionar àquela produção cultural (e aos que com ela se comprazem) as questões que Amado se viu obrigado a considerar no início de seu livro. De acordo com a ótica (e com as palavras) dele:

> Num tempo em que é cobrada de todos uma postura 'politicamente correta', os esparros aqui listados podem ser muito mal vistos (...) Posso afirmar, em minha defesa, que nenhum dos esparros listados nesse livro é de minha autoria. São de autores anônimos e mostram a criatividade do povo da Bahia. Se o povo não é politicamente correto, não cabe a mim censurá-lo e cortar aqueles esparros que pareçam preconceituosos. Caso o fizesse, não restariam esparros a publicar (*ibid.*, p. 11).

Assim como os esparros podem ser interpretados, sobretudo, por aqueles(as) que com eles não se comprazem, como *criancice*[170], *infantilidade*, ou como ignorância e desinteresse (não cidadão) sobre as repercussões sociais dos próprios atos (mesmo que tratando-se dos atos mais voláteis, que sejam "*só* uma brincadeira"), o mesmo pode ser atribuído a muitas das letras de pagode, sobretudo, por quem com elas não se compraza.

O tema do humor com base em temática sexual suscita questionamentos muito complexos e, dentre eles, a questão sobre possíveis implicações ou efeitos políticos de seus usos não pode ser abafada. Entretanto, o quanto brincadeiras verbais, como a do esparro, não indicam um prazer mais acessível (inclusive, de ser assumido; embora praticado também por outros grupos) às classes populares e constitutivo de muitas das (mas não de todas as) configurações em que sua identidade se manifesta?

Talvez seja de alguma valia, no tocante a isso – meramente de modo introdutório e tateante, em incerto terreno –, buscar algumas interpretações a partir do que diz Foucault, quando ele observa que: "A sociedade que se desenvolve no século XVIII – chame-se, burguesa, capitalista ou industrial – não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele" (FOUCAULT, 1999, p.68). Nesse sentido, gostaria de observar que, se o sexo, em grande parte das representações elaboradas pela elite letrada (em sua eterna disputa com as classes médias mais convencionais, mais "conservadoras" e hipocritamente moralistas...) é algo tido como natural (quando não é sublimado...), sendo essa a base de sua verdade sobre o sexo, nas classes populares, por sua vez, em grande parte das suas

[170] E o significante *criança*, nessa ótica, deixa de fazer referência à imagem do *imaculado* ser distanciado do sexo para se referir, então, à imagem do imundo ser próximo demais do sexo, porque ainda é primitivo, não é, ainda, adulto, maduro, não sendo também, nessa ótica, moderno, cidadão, consciente, racional ou político.

representações (midiatizadas massivamente ou não, em negociação com indústrias culturais locais ou transnacionais), a ênfase dada ao sexo é não em seu *natural*, mas em seu *cômico*; ênfase essa, muitas vezes, posta, pelos patamares de vergonha das elites adminstrativas e as subjetivadades que se constituíem em função de nelas exercer algum papel (de dominância e distinção, talvez; mas talvez também, e talvez sobretudo, pautando-se em ação cidadã), como perigosa impureza a ser trancafiada em alguma gruta (grotesca...; como o são ainda as paredes de banheiros públicos...), a ser anulada em imprecisa designação por negação ("mau gosto"), ou, simplesmente, a ser eliminada.

Retomando Foucault, se ele observa, sobre a bruguesia européia, que, "diz-se, frequentemente, que não fomos capazes de imaginar novos prazeres. Pelo menos, inventamos um outro prazer: o prazer da verdade do prazer, prazer de sabê-la" (idem, p.69), o "prazer na análise" (ibid., p.70), gostaria de propor que, entre muitas das configurações das classes[171] com menores chances econômicas e sociais de ingressar nas elites administrativas (havendo, entre esses "pólos", toda uma gradação de possibilidades e interesses (despertados por possibilidades) modulando diferentes processos de formação de subjetividades e de gosto), o prazer que foi desenvolvido foi o de operar com o cômico do (ou posto no) sexo.

Um dos perigos, entretanto, reside nos possíveis efeitos de que a dominação masculina nesse popular (ainda que "falando através de" mulheres e homossexuais) ponha apenas outras sexualidades como alvo desse cômico; sem pôr, também, a sua.

Voltando ao tema do *esparro*, portanto, gostaria de propor que a menção, nesta dissertação, a essa prática verbal (que cresci ouvindo e fazendo, sobretudo, entre parentes e vizinhos oriundos e

[171] Talvez, a seguinte interpretação, também de Foucault, ajude a reforçar o uso da noção de classe na questão que tento apresentar: "as técnicas mais rigorosas foram formadas e, sobretudo, aplicadas em primeiro lugar com mais intensidade nas classes economicamente privilegiadas e politicamente dirigentes. A direção espiritual, o exame de si mesmo, toda a longa elaboração dos pecados da carne, a detecção escrupulosa da concupiscência – todos processos sutis que praticamente não podiam ser acessíveis senão a grupos restritos (...). Pode-se dizer o mesmo da família como instância de controle e ponto de saturação sexual: foi na família 'burguesa', ou 'aristocrática', que se problematizou inicialmente a sexualidade das crianças ou dos adolescentes; e nela foi medicalizada a sexualidade feminina (...). Em face de tudo isso, as camadas populares escaparam, por muito tempo, ao dispositivo de 'sexualidade' (...) é pouco provável que a tecnologia cristã da carne tenha tido jamais alguma importância para elas" (idem, p.113-115). Apenas no final do século XIX, propõe o autor, "o dispositivo de 'sexualidade', elaborado de acordo com suas formas mais complexas e mais intensas para e pelas classes privilegiadas, difundiu-se no corpo social como um todo" (idem, p.115). Sobre a expressividade verbal em temática sexual na Europa do século XVII, o autor, defendendo seu argumento contra a hipóetese repressiva, observa: "Talvez tenha havido uma depuração – e bastante rigorosa – do vocabulário autorizado. (...) Novas regras de decência, sem dúvida alguma, filtraram as palavras: polícia dos enunciados (...). É quase certo ter havido aí toda uma economia restritiva" (p.21-22). Destaco ser de suma importância Foucault ter relacionado esse processo, que atingiu o âmbito das verbalizações, às "redistribuições sociais da época clássica" (idem, p.22). Importante à compreensão de muitas manifestações do popular-massivo talvez seja também a seguinte observação do autor, de que, por sua vez: "o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contra-efeito, uma valorização e intensificação do discurso indecente" (*idem*).

residentes de bairros populares) – tal como a menção que fiz anteriormente (item *2.6*) sobre a relação, informada pelo antropólogo Ordep Serra, entre uma prática sexual chamada *coqueirinho*[172] e um passo de dança do samba de roda chamado *peneirado*, que reproduz os movimentos daquela prática –, tem como objetivo destacar um fundo de práticas cotidianas populares, não autonomizadas como *expressões artísticas*, que dão base (como mediação) a produções culturais midiático-massivas autonomizadas como *expressões artísticas*, como o pagode baiano (embora, para alguns grupos sociais, seja questionável a, digamos assim, "dignidade estética" desse tipo de expressão quanto ao seu "merecimento" a pertencer à categorização de arte; pouco importando essa discussão, geralmente, para quem gosta de pagode...). Ressalto também, por outro lado, que destacar essa relação basilar não indica argumentar a favor de algum privilégio de "intocável" à produção cultural popular (e aos seus agentes consumidores e produtores), como se fossem blindados a críticas, visto que estão inseridos em uma rede mais ampla de relações políticas.

Tanto em letras mais antigas de pagode, quanto em mais recentes, são utilizados muitos dos duplo-sentidos dos esparros coletados por Amado. Dois exemplos de trechos de letras de pagode de meados dos anos 90: "*Quem está sambando vai me dar um pouquinho.../Quem está parado vai me dar um pouquinho.../Um pouquinho de atenção!/Pra ouvir a marcação!/Um pouquinho de atenção!/Pra ouvir a marcação!*(...)/*Quem não descer vai me dar um pouquinho.../E quem desceu vai me dar um pouquinho.../Um pouquinho de atenção!/Pra ouvir a marcação!/Um pouquinho de atenção!/Pra ouvir a marcação!*" ; "*Eu como a pata/Eu como a patinha/Eu como a franga/Eu como a franguinha/Eu só não como galo/Por que é marido da galinha/Eu só não como galo/Por que é marido da galinha/Eu cozinho a pata/Eu cozinho a patinha/Eu cozinho a franga/Eu cozinho a franguinha/Só não cozinho galo*(Só no cuzinho galo)/*Por que é marido da galinha/Só não cozinho galo/Por que é marido da galinha*"[173].

Antes de prosseguir para outro momento da produção do pagode baiano – visto que este item (*3.2*) é, simplesmente, muito mais um relato da trajetória de produções do gênero do que uma tentativa de análise de cada uma delas –, vale a pena retomar algumas palavras de Moura, no mais antigo material acadêmico, dos que encontrei, com menção ao pagode baiano (abordando, pois, o pagode produzido entre a primeira metade e meados da década de 90), no sentido de capturar um pouco algumas características dessa produção naquele período:

---

[172] A prática do *coqueirinho* foi celebrada numa canção da banda *Raro Swing*: http://www.vagalume.com.br/raro-swing/coqueirinho.html e https://www.youtube.com/watch?v=MoGRlQXTlLA. Último acesso: 09/05/2015.
[173] *Legião do Samba*, *Me dar um pouquinho*: https://www.youtube.com/watch?v=q0A-dTug4t4;
Feras Potentes, *Xô Xô Galinha*: https://www.youtube.com/watch?v=lcPMq1Pu-GI.

> Depois de umas três décadas de industrialização, urbanização e modernização, 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. (...) A própria ambiência cênica das letras é significativa, com referências constantes a animais e comidas tradicionais. Evidentemente, o mundo desses compositores é marcado também por emblemas da modernidade como automóveis, *shopping centers*, roupas de marca, etc. (...) A pressa e a excitação com que são gravados os trabalhos para a divulgação permite uma espontaneidade maior da expressão. O vocabulário, a inflexão de voz dos cantores de pagode e a maneira como cadenciam os versos estão muito próximas do falar cotidiano desses adolescentes, de seu universo cuja representação se centra no lúdico e no sensual. (...) Novamente, então, as elites estéticas se voltam impacientes contra o pagode dos meninos dos bairros, que ocuparam a mídia falando de patos, cachorros, gatos e galinhas, do andar de alguém, do corte do cabelo, do tamanho das nádegas, de desejos indiscretos. Na forma de várias composições, está nitidamente presente o antigo samba de roda. Estes compositores aproveitaram a brecha da civilização industrial moderna, imiscuíram-se pelas ondas do rádio e nos reapresentaram, evidentemente reformatadas, as vilas do Recôncavo e os quintais de Salvador (MOURA, 1996, p. 6-7).

Passo agora a mencionar letras de pagodes produzidos entre o final dos anos 90 e meados dos anos 2000. O *Pagod'art*, ainda com o vocalista Alex Xella (e, depois, com seu substituto, Flavinho) se notabilizou por ser mais direto na temática sexual. Vejamos um exemplo do início dos anos 2000:

"Não corre não, vai! (homem)

Vem pra cá!

Eu tô aqui, painho! (mulher)

Eu queeeeeroooo!

Quando eu te pegar... (homem)

Me peeeegaaaaa! (mulher)

...Vai ser tão bom, tão gostoso! (homem)

Vem me pegaaaaaaar! (mulher)

Nosso amor é lindo! (homem)

Me mói!" (mulher)

Meu bem você já sabe

Quando te olho assim

Eu quero alguma coisa

Me dá uma vontade

Uma vontade louca

De beijar a sua boca

Não venha com esse papo

Você não vai me enganar

Nesse corre corre pra lá e pra cááá

Esse corre corre pra lá e pra cáááááááá

E o que é que eu tô querendo?

Refrão:

Eu quero é sexoooo!

Eu quero é sex, sex, sexo Repete o refrão

Vem meu bem

Me dá o seu carinho

Não me deixe sozinho

Faz meu corpo deliraaaaar

Não me provoque

Você é minha alegria

Sei que você quer também

Sexo seguro com camisinha

E o que é que eu tô querendo?

Eu quero é sexoooo!

Eu quero é sex, sex, sexo Repete o refrão

“Já falei a você que não é pra correr, ordinária[174]!

Deixa eu te pegar que você vai ver...

Viu?!

Rá-rááiii!”

Repete todos os versos

“Tá vendo como é bom, mãinha (frases finalizando a gravação)

Tá vendo como é gostooooso

Ihsssssss, Ai, mãe!

Ai, ai, ai, ai, ai (mulher gemendo de prazer sexual)

E eu quero de novo!”[175]

O diálogo inicial, as frases ao longo da canção e em seu final, as interjeições, os gemidos, as onomatopeias, as expressões locais, tudo isso fornece uma ambiência à letra e reforçam a possibilidade de reconhecimento por quem utiliza os mesmos signos verbais. Uma canção como essa, em apresentação ao vivo, em show, ganha muito mais “energia” do que nessa versão em estúdio, em que o canto aparece um pouco frio, em relação aos padrões do pagode. Nas gravações de pagode, um grito feminino de prazer sexual (“ahhhhhhhhhhhhhhh!!!!”) mixado ao canto e à música já era algo utilizado desde antes do grande sucesso midiático local (radiofônico, em gravações em LP e fita K7s, e com ensaio realizado em espaço frequentado por classe média, o *Clube Espanhol*) do *Gera Samba*, em 1994, mas essa gravação, entre 2000 e 2001, é uma das primeiras a trazer o gemido seguido (“Ai, ai, ai, ai, ai”), mais realista e explícito (e menos grotescamente cômico que o anterior), avançando em uma abordagem mais aberta na temática sexual.

[174] O termo *ordinária*, popularizado por Compadre Washington, do *Gera-Samba*/*É o Tchan!*, não possui uma intenção ofensiva, mas sim, de aproximação de contato, de aumento da intimidade entre quem chama e quem é chamado de *ordinário*/*a* (bem no sentido das zombarias de que fala Bourdieu – ver páginas 101-102). Usado na linguagem coloquial popular (atualmente, sobretudo, por pessoas com mais de 40 anos; não tanto entre adolescentes e jovens), também é utilizado para homens (“ordinário”), dito por homens ou por mulheres, mas em quantidade muito menor nas letras de pagode, visto que o interesse maior dos cantores (e/ou compositores) é incentivar a *quebradeira* entre as mulheres (ver nota nº176, página 117, sobre o verbo *quebrar* no pagode).

[175] http://www.kboing.com.br/pagodart/1-6013394/

Muitas vezes, a temática sexual está diluída em uma letra que, predominantemente, aponta para outro tema, como a instrução dos passos de dança. O *Parangolé*, em 1999, ainda com o vocalista Paulinho, teve nessa canção um de seus primeiros sucessos radiofônicos em Salvador: "*Vem sambando*/*Sambou na quebradeira*[176]/*Vem quebrando*/*Quebrou na swingueira*/*Vai mexendo*/*Vai, que tá gostoso!*/*O rala, rala, ralar*/*Devagar, devagarinho*/*Rebola bola, bola vai*/*O rala, rala, ralar*/*Devagar, devagarinho*/*Rebola bola, bola mãe*/(...)/*Mas meu cavaco tem mania de chorar*/*Chora bem gostoso, todo mundo balançar*/*E essa menina que é quebradeira*/*Só gosta que ele chore daquela maneira*/(refrão:)*E long long dong*("Chora!")/*Long long dong*/*Eu disse long long dong*/*Long long dong*"[177]. Como era pequena a produção televisiva local direcionada à música, nesse período, podemos supor que não foi por esse meio que se difundiu sua coreografia. A parte do refrão era feita com a mão esquerda segurando o braço direito, entre o bíceps e a articulação, com o antebraço desse elevando-se e baixando-se, movimento feito ora com o corpo voltado para a direita, ora para a esquerda, alternância seguindo a alternância no refrão ("*E long long dong*" – e o corpo move para a direita –, "*Long long dong*" – e o corpo move para a esquerda), com paralisação ou diminuição dos passos de samba, mantidos ao longo da canção, para a elaboração da coreografia do refrão. O movimento do braço, parecido com o ato de levantar um peso de academia de malhação, ao que parece[178], simula um pênis ereto elevando-se e baixando-se (balançando, na verdade), e era feito sobretudo pelos adolescentes e jovens (femininos ou masculinos, hetero ou homossexual) que se compraziam com essa canção, passando a coreografia dos espaços de show (tendo sido criada por dançarinos/nas ou pelo público, difícil saber) para as ruas, com as turmas de jovens, crianças e também adultos.

---

[176] Lima, em 2003, já observava que: "São muitas as canções de *pagode* em que se ouve a ordem reverberada: 'queeebra!' 'queeebra ordinária!'. A propósito, José Ramos Tinhorão (1991) e Carlos Sandroni (2001) observam que há muito o verbo 'quebrar' aparece associado a danças populares e negro-africanas, como o maxixe e o lundu. Freqüentemente tal verbo, no passado, era empregado como vocativo de estímulo à performance dos dançarinos, ao mesmo tempo em que fazia uma referência a passos que obrigavam a requebrar os quadris. No *pagode baiano*, o verbo 'quebrar' ou o uso da categoria 'nativa' 'quebradeira' diz respeito também ao requebro dos quadris, porém se refere, com mais ênfase, à movimentação erótica, enquanto se dança, de subir e descer os quadris, ou a movimentos côncavos e convexos, com os quadris, que sugerem coito sexual". (LIMA, *op. cit.*, p.150). Trata-se do mesmo *peneirado* de que fala Ordep Serra (item *2.6*), ainda muito utilizado em coreografias no pagode e também no funk.

[177] *Parangolé*, *Long Dong*: https://www.youtube.com/watch?v=FvNrfHTZEEc.

[178] Mesmo certamente já tendo dançado essa coreografia em minha adolescência (daí a memória sobre seus passos, que não foram registrados em vídeo ou em qualquer imagem parada), em minha mente não vem recordação alguma de intenção de simular qualquer coisa. É como se as coreografias, muito evidentemente, indicassem algo, mas, quando performadas, à mente do performer o objeto referido não aparecesse, a concentração mantendo-se apenas no ato de tentar realizar corretamente a coreografia. Essa observação sobre esse meu fragmento de memória pode se tornar mais inteligível se levarmos em conta o que Turner esboça sobre a dança: "A dança tem um caráter imediato que não pode ser capturado pela análise do discurso nem por estudos representacionais. (...) A dança é um tópico teoricamente interessante porque demonstra as limitações analíticas das interpretações culturais do corpo como simples texto" (TURNER, 2008, p.335).

Algumas letras da banda *Pagod'art*, por volta de 2003, 2004, já com o vocalista Flavinho e apelidada de "a carreta desgovernada", além das de outras bandas, ao que parece, contribuíram ao avanço nos uso de *tabuísmos* nos duplos sentidos (como fica-*pica*, rã-*rola*[179] e fui de-*fudi*, além do uso aberto do termo *putaria*[180]), o que talvez tenha contribuído para o grande sucesso que a banda obteve junto ao público, contrariando os casos mais comuns em que a chegada de um novo vocalista sempre leva à diminuição do público da banda. O estilo próprio de dançar, do vocalista, também pode ter contribuído muito para o seu sucesso, além de sua personalidade (ao menos, em sua expressão midiática) caracterizada por um "espírito *gaiato*" que, embora seja elemento necessário a qualquer membro de uma banda de pagode, aos fins mercadológicos desse produto, de forma alguma é uma característica apresentada por todos os vocalistas de sucesso no gênero. Vejamos dois exemplos de maior avanço nesses tabuísmos, um do *Pagod'art* e outro, já de 2005, 2006, da banda *Uns Kamaradas*:

Ô, inha[181]

Por que você faz assim comigo?

Estou subindo pelas paredes

Estou a perigo

Sou fiel a você

Acredite meu bem

Durante todo esse tempo

Eu não fui de ninguém

Não...

Fui de...

---

[179] *Toma-lhe fica*, *Pagod'art*: https://www.youtube.com/watch?v=P3EpwcpzwcA.

[180] *Fiel à putaria*, *Pagodart*, em uma gravação já de 2013 (não foi encontrado arquivo com a gravação do início dos anos 2000): https://www.youtube.com/watch?v=x4kjv_8MPlw. Note-se a generalização machista em um dos versos: "*Mas eu cansei de te avisar*/*Quem gosta de homem é gay*/*Mulher gosta é de dinheiro*/*Isso é padrão no mundo inteiro*". É importante ressaltar também, apesar de óbvio, que o pagode baiano não inaugurou o uso desses termos nas canções massivas. O termo *putaria*, por exemplo, já constava em letra (*Vira-Vira*, composição de Dinho e Júlio Rasec) da banda *Mamonas Assassinas*, em álbum de 1995. Nesse sentido, o livro *História Sexual da MPB - A Evolução do Amor e do Sexo na Canção Brasileira*, do jornalista Rodrigo Faour, traz abrangente histórico de canções brasileiras cujas letras tematizam o sexo e a sexualidade. Sem ter buscado informação sobre como o gênero é denominado por seus produtores e consumidores, entretanto, Faour se refere às produções do *É o Tchan!* ou do *Companhia do Pagode* como "bunda *music*"...

[181] *Inha* é um diminutivo de *mãinha*, maneira muito difundida entre baianos para dizer *mãe*.

Não...

Não fui de ninguém (refrão, cantado 8 vezes)

Eu chego de viagem cansado

Querendo te ver

Você me fala "safado"

Não quero nada com você

Escute com carinho

O que eu te digo meu bem

Quando eu estava fora

Eu não fui de ninguém

Não...

Fui de...

Não...

Todos meus amigos estão me chamando de "João"

Que não come, não bebe, não fuma e não foge(fode)

Só "trabalha" com a mão

Você insiste em dizer

Que eu vivo no harém

Mas quando eu estava fora

Eu não fui de ninguém

Não...

Fui de...

Não...

Não fui de ninguém (refrão, cantado 8 vezes)[182]

Uns Kamaradas

"Música de trabalho. A galera vai pegar e vai balançar com certeza!

Olha Os Camaradas aí, gente!"

Sei que você gosta de dançar ("Agora dance!")

Coladinha, no meio do salão

Não se sinta só

Pegue na minha mãããããão

Pegue na minha mãããããão (coro)

Pegue na minha mãaãããão (coro)

Corpo suado

Sentindo a pulsação

Não se sinta só

Pegue na minha mão ("Quero ver vocês, vai!")

Pegue na minha mãããããão (coro) (cantor: "Coisa boa!")

Pegue na minha mãããããaão (coro)

Mas se você quiser

Algo mais emocionante ("É o seguinte!")

Pegue na minha e balance ("O balanço bom, vai!")

Pegue na minha e balance ("E o balanço...")

Pegue na minha e balance ("Pegue na minha, pegue na minha mão")

Pegue na minha e balance

[182] *Pagodart, Não Fui de Ninguém*: https://www.youtube.com/watch?v=ySi0GAx3bVU.

Se você quer dançar (“Agora dance!”)

Se você quer cantar (“Agora cante!”)

Fique à vontade

Não se acanhe

Se você quer dançar (“Agora dance!”)

Se você quer cantar

Mas se você quiser

Algo mais emocionante (“É o seguinte!”)

Pegue na minha e balance (“Mãe”)

Pegue na minha e balance (“Mã-mãe”)

Pegue na minha e balance (“Pegue na minha, pegue na minha...”)

Pegue na minha e balance (“Pegue na minha e balance e balance, é bom demais, vai! vai!”)

Repete verso mais 5 vezes, com outras frases intercaladas

Bate-cum-dum,

Burugundum

Bate-cum-dum,

Burugundum

Bate-cum-dum, Bate-cum-dum-dum-duuum

Burugundum

Bate-cum-dum-dum-dum-dum-duumm

Burugundum

Repete todos os versos

“Vamo fazer o seguinte. Vamo fazer uma sacanagem na brincadeira. Todo mundo que já curtiu o nosso show, tá aprendendo. Certo, Ivan? Vamo pegar, mexer e bater agora com vontade, tá?

Comigo, vem!”

E pega!

E mexa!

E bata!

"Quero ver balanço bom!"

Pegue

Mexa

E bata

Repete os 3 versos mais 2 vezes

"Todo mundo vem, todo mundo vem comigo, vai!"

Pegue, mexa e bata

Pegue, pegue, mexa e bata!

Pegue, mexa e bata

Pegue, pegue, mexa e bata!

"Que delícia, viu!

Vamo simbora, Os Camaradas!"[183]

Com o uso dos "tabuísmos", certamente as letras de pagode passaram a incomodar também parcelas da população, inclusive nas classes populares, que se ofendem ao ouvir esses termos. Seu uso, ainda hoje, não é o dominante nas canções de pagode, mas, ao que parece, aumentou desde meados dos anos 2000. Embora essa questão pareça (e talvez seja) de pouca importância, vã, quando objetivamos pensar em trajetória a produção do pagode baiano e quando consideramos as relações entre diferentes gerações do público, a questão, sobretudo para as gerações que acompanham o gênero desde os anos 90, ganha relevância. Mas talvez o "incômodo", dessa geração mais velha (da

[183] *Uns Kamaradas, Pegue na minha e balance*: https://www.youtube.com/watch?v=ISGVr40D4aY. Essa, definitivamente, é uma letra *baixo-astral*... O duplo-sentido com a palavra *chibata* (pênis), ao que parece, era executado apenas em shows, não na versão em estúdio, para rádio.

qual, em termos de faixa etária, faço parte), com o pagode ter se tornado mais "pornográfico", mais "putaria", seja a maneira deles expressarem, na verdade, um incômodo que, se também se deve às modificações promovidas pelas novas gerações de público e artistas (sobretudo, com o *Black Style* e, quanto a outros aspectos, com *A Bronkka*), talvez resulte muito mais dos holofotes críticos que se voltaram às produções do gênero no que diz respeito, principalmente, ao tema do machismo. Como se responsabilizassem as novas gerações por terem exacerbado algo que já havia ali, em menor grau, e, assim, terem contribuído a um aumento de opinião pública contrária "ao pagode", como um todo. Mais à frente retomo esse ponto, no momento de abordar a produção já do final dos anos 2000.

O uso das expressões mais "chulas", ao que parece, exagerou a sensorialidade sexual que sempre marcou as letras de pagode ("*lambuzê, lambuzou*", para ficarmos nos exemplos citados acima). Lima, em 2003, já observava que as produções do pagode baiano:

> São canções desinteressadas em emoções e sentimentos abstratos, em complexos dilemas morais ou filosóficos de um ser excessivamente individualizado, mas quase sem corpo e sexo. Ao contrário, no pagode, as palavras trazem forte apelo sensorial. Remetem ao que se vê (cor, nádegas); ao que se toca (cabelos); ao que se saboreia (o namoro); ao que se consome (o sexo do outro) (*op. cit*., 2003, p.231).

Mais uma vez indicando que a letra tem sim importância, a sensorialidade intencionada pelas palavras tem função, no pagode, de reforçar o referente (as vivências sexuais) da alegoria que é a dança das canções desse gênero, sendo *dançar* o eixo de sua produção. Evidentemente, a centralidade que a noção de *desinteresse* – como primado da apreciação da *forma* sobre o interesse (prático) na *função* dos objetos – ocupa na hierarquia cultural do universo da produção artística só poderia colocar nas mais baixas posições um tipo de letra na qual o compositor, geralmente, não tem intenção de ser admirado por sua habilidade no jogo (sobretudo formal) da relação entre as palavras que manipula, mas sim, busca apenas ou sobretudo o reforço à menção (geralmente cômica) das práticas, sensações e orgãos sexuais, o que é tomado como base nos passos e coreografias. Sobre a relação entre o primado da apreciação da forma (apreciação estética) sobre o interesse prático na função dos objetos representados, Bourdieu observa o seguinte:

> Para apreender o que faz a especificidade do julgamento estético, Kant empenhava-se em estabelecer a distinção entre 'o que agrada' e 'o que dá prazer' e, de um modo mais geral, em discernir 'o desinteresse', única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação, em relação ao 'interesse dos sentidos' pelo qual se define 'o agradável', e ao 'interesse da Razão' que define 'o Bom'. (...) De fato, nada é mais estranho à consciência popular que a idéia de um prazer estético que, para retomar a afirmação de Kant, seria independente do prazer das sensações". (*op. cit*., 2008, p. 43-44).

Dançar o pagode baiano não proporciona (na maioria dos casos... mas, às vezes, sim... e que bom!) as sensações físicas próprias ao referente de grande parte de suas canções (o ato sexual ou, enfim, a vivência das mais variadas práticas que lhes são associadas), mas suas letras são elaboradas muito mais com função, inscrita na estrutura de suas canções, de fazer menção a esse referente do que com função de ser objeto de apreciação formal de construção poética. Para se entender o mecanismo que confere baixa "posição" a produções como o pagode baiano na hierarquia cultural dominante, note-se também a semelhança entre uma noção de *desinteresse* que caracteriza um prazer que não é sensorial e a noção de *sublimação*[184] na reflexão de Freud sobre a civilização e seus mal-estares. Reflexão essa que serviu de base para a pesquisa de Norbert Elias, na qual o avanço no patamar de vergonha é um dos traços característicos do padrão de comportamento que, no Ocidente – com a ampliação das redes de interdependências pós Idade Média e seus efeitos psicológicos no *super-ego* dos indivíduos –, recebeu o nome de comportamento *civilizado*.

A partir disso, podemos nos perguntar se a mencionada hierarquia cultural dominante (ou os seus conteúdos mais elevados) ocupa(m) essa posição ilegitimamente. Ao que parece, a resposta é não... (se prezamos, "ao menos um pouco", alguns dos conteúdos abrangidos pelo termo *civilização*...) Mas também podemos e devemos, por outro lado (e talvez complementarmente), refletir sobre e criticar os efeitos estigmatizantes da mencionada hierarquia sobre outros padrões de gosto e sensibilidades não *abraçados* por ela.

Voltando às observações sobre o objeto deste estudo, a acima mencionada intenção predominante nas composições de letras de pagode não indica, por outro lado, que a criatividade seja um elemento excluído nesta atividade de composição, visto que, para dar um exemplo, fazer menção a um caranguejo do qual se chupa o caldinho pode tornar a letra mais "interessante" do que, simplesmente, falar em sexo oral. Entretanto, a criatividade, na produção dessas letras *para* esse gênero musical (que gira em torno das expectativas de seu público; de onde, por sua vez, saem os artistas), não possui centralidade ou importância na mesma medida que nas tradições de canção nas quais o jogo formal da relação entre as palavras é o (ou um dos) elemento(s) fundamental(ais), o que se relaciona também com quem é o público dessa modalidade de canção. Lembremos também que, no pagode, sobretudo em sua fase de produção mais informal, a partir dos anos 2000, dificilmente se dá crédito ao compositor de alguma letra, nas contracapas dos CDs promocionais das bandas. Na dinâmica (estrutural) de produção desse gênero, compor é um *ganha-pão*, não posto em risco como uma atividade em que se busca – no risco da arte –, também, o reconhecimento

[184] Ver nota 75, na página 59.

quanto à perícia formal nessa prática. O que é uma pena, visto que há letras mais e menos "interessantes", mais ou menos "bem-feitas", no pagode. Mas a produção nesse gênero, em seu encontro e fundamento na relação com seu público majoritário em shows, não tem tido nesse aspecto – cada vez mais – um ponto a ser dada grande importância.

Contra o pagode pesa também sua localização *bastarda* no universo da cultura de massas, caso consideremos essa conforme observa Umberto Eco: "a cultura de massa tem, na sua procura de 'medianidade', uma espécie de mecânica moralidade pela qual recusa tudo o que é abnorme, preocupada, unicamente, em fixar-se sobre uma 'normalidade' que não incomode ninguém" (ECO, 2000, p. 312). A telenovela "clássica", por exemplo, encaixa-se aqui, mas não uma produção cultural marcada pela " 'baixaria' que os próprios pagodeiros atribuem ao pagode" (LIMA, 2003, p. 212). Muito embora, seja necessário levar em conta também alguma diversidade na cultura de massa, ao longo de todos esses anos, o que torna um pouco datada a caracterização proposta pelo semioticista italiano, no já longínquo ano de 1964. De qualquer maneira, fica marcada, portanto, certa discrepância entre o pagode baiano e a cultura de massa.

Como trata-se de elencar letras neste item, fechemos a parte sobre produções ainda da primeira metade dos anos 2000 com uma letra bastante marcada pela sensorialidade sexual mencionada, da sempre presente (quando se fala em *putaria*) banda *Pagod'art*[185]: "*Eu não agüento mais*/*Ficar a noite inteira a te esperar*/*É uma coisa louca*/*Eu sei que você vai se deliciar*/*Quando cair de boca*/*Você vai ter que experimentar*/*Experimenta!*/*Experimenta!*/*Experimenta!*/*Só quero ver se você güenta*/(...)/*Vo-cê ex-perimentou*/*Sei que você gostou*/*Se deliciou*/*Se lambuzou*/*Só que agora tá querendo mais*/*Fazer "oh yes!" a noite inteira*/*Na cama*/*Na esteira*/*Na banheira*/*Vou beijar teu corpo inteiro*/*Na sala*/*No quarto*/*No banheiro*/*Debaixo do chuveiro*/*Você vai ter que experimentar!*/*Experimenta!*/*Experimenta!*/*Experimenta!*/*Só quero ver se você güenta*". Sem relação exatamente com a letra, uma expressão muito utilizada pelas classes populares de Salvador (não sei quanto ao restante da Bahia) é "*Quem guenta?!*", dita sempre como reprovação cômica quando alguém diz ou faz algo considerado um absurdo ou ridículo. É usada, geralmente, sem conotação sexual, mas guarda sempre um vestígio de origem em algum duplo-sentido – como o dos esparros – relacionado a "(a)guentar receber" sexualmente... A expressão, até onde consigo

[185] *Experimenta*, *Pagod'art*: https://www.youtube.com/watch?v=q-mllWn4GNY&spfreload=10. O "experimenta", do refrão, faz menção a uma publicidade de cervejaria, bastante veiculada na TV, no período de composição e lançamento da canção. É comum, no pagode baiano, que temas de publicidades, personagens de novela, personagens de ficção, seja antigos como Alibabá ou Lobo Mau, seja mais recentes como a *Liga da Justiça*, sejam utilizados como mote para letras. Na *champeta* colombiana, o compositor e cantor Elio Boom produziu uma inusitada canção sobre a série animada *Cavaleiros do Zodíaco*: https://www.youtube.com/watch?v=u9j02d0_Vg0. São possibilidades de um tipo de produção cultural que não se pauta por levar-se muito a sério, tendo de ser ou sofisticadamente complexa ou crítica socialmente, padrões nos quais pouco espaço sobra para rir (sem que o riso seja restrito a um registro de ironia).

perceber, é mais utilizada por mulheres do que por homens, dentro do que consigo compreender (por eu mesmo não ter o costume de usar essa expressão...), por ser vista como contrária, em alguma medida, à postura de virilidade... A expressão está sendo mencionada aqui como reforço ao meu intento de destacar um fundo de práticas e expressões populares que dão base ao universo do pagode baiano.

Aproximando-nos já de um contexto mais recente, apesar de toda discussão sobre representações da mulher em letras de pagode, impulsionada pelo projeto de lei da deputada estadual Luiza Maia (PT), que passou a ser debatido em julho de 2011 (e que, talvez em sintomático ato falho, foi nomeado como *anti-baixaria* e não anti-machismo...), o que se pode observar nos mencionados comentários, no youtube ou facebook, de parcelas do público que se dizem nostálgicas de um pagode anterior, é que essa discussão (no vocabulário do público, sobre "letras que esculhambam as mulheres") aparece diluída na discussão sobre as letras, atualmente, serem mais diretas, "*tá muito pornográfico*", "*tá muito imitando funk*", afirmam alguns. Aspectos que, ao que parece, não são motivo de incômodo algum à parcela majoritária, sobretudo de adolescentes, que frequenta os shows e ouve os CDs das bandas mais recentes.

As modificações musicais, como observado no item *3.1*, foram ocorrendo desde 2004, 2005, como, por exemplo, o destaque cada vez menor ao cavaquinho, por parte das bandas que iam surgindo a partir daí – sendo que muitas das que permanecerem de um período anterior, como o *Harmonia do Samba*, o *Pagod'art*, o *Saiddy Bamba*, dentre outras[186], mantiveram um trabalho musical mais próximo do que era feito até o início dos anos 2000, assim como quanto às temáticas das letras também. Mas a crítica, mesmo dentro do público do pagode, das citadas parcelas que se dizem nostálgicas de um pagode anterior, de que as produções do gênero atualmente estão muito influenciadas pelo funk carioca e, por causa disso, mais pornográficas, tem como alvo sobretudo o trabalho do cantor e compositor Robyssão, em grande evidência na cena musical do pagode desde 2007, 2008, primeiro com a banda *Black Style* (criada em 2006) e, após 2013, em seu projeto solo (com parte dos músicos da banda anterior), o *Bailão do Robyssão*. Antes de tratar sobre esse período de produção do pagode, vejamos um dos primeiros – de muitos – dos sucessos de Robyssão:

[186] O próprio *É o Tchan!*, apesar de ter sua popularidade diminuída na primeira metade da década, resistiu até 2006, quando finalmente encerrou seus trabalhos, tendo sido banda independente, ao menos, desde 2004. Em 2010, em uma onda *revival* de bandas de pagode dos anos 90, retomou os shows e gravações, e se mantém até então, tendo inclusive voltado a realizar ensaios no *Clube Espanhol*, em 2014.

“Vai começar a baixariaaaaa!!!

Quem é que tá de mini-saia aí, quem tá de mini-saia? Sobe aqui no palco. Venha cá, venha cá, venha cá! Você! Você! Venha, venha, venha, venha! Por lá, ó, por lá, ó, por lá, ó, por lá, ó! Suba aí, suba aí! Isso! Venha! Venha!

Solta o tambozão, cumpadi!”

Tu-chá

Chá

Tu-gu-du-gu-chá

E ela já ralou (coro: “*Ralou a theca no chão*”)

E ela já desceu (“*Desceu com a mão no tabaco*”)

Agora ela vai (“*Esfregar xana no asfalto*”)

Agora ela vai (“*Esfregar xana no asfalto*”)

Vá, vá, vá, vai, vai!

Refrão:

Então, esfrega a xana no asfalto (coro: “*Esfrega!*”)

esfrega a xana no asfalto (“*Esfrega! Esfrega!*”)

esfrega a xana no asfalto (“*Esfrega!*”)

esfrega a xana no asfalto (“*Esfrega!*”)

Xana no asfalto (“*Esfrega!*”)

Esfrega Xana no asfalto (“*Esfrega! Esfrega!*”)

“Joga pra cima, galera! Joga pra cima, galera, vai!”

Esfrega!

Esfrega!

Esfrega!

Repete o refrão

Jogou a lupa

E o chapéu do Robyssão

De mini saia

Bem curtinha e salto alto

Agora ela vai

Esfregar a xana no asfalto

Mais uma vezzz

Esfregar a xana no asfalto

Repete refrão, intercalado pelas seguintes frases: "Agora, vai! Até o chão, mãinha, até chão, mãinha!"

"Agora, joga, agora, joga! Vai! vai!"

"Isso é Black Style na cabeça!"

"Meu baixo[187], meu baixo, meu baixo, meu baixo!

Meu baixo, vomita!"

"É daquele jeito!"

Repete todos os versos e mais duas vezes o refrão[188]

Na letra da canção lançada em 2008, Robyssão retomava sucessos seus do ano anterior (*Rala a Tcheca no Chão*[189] e *Tabaco ("Desce com a mão no tabaco")*[190]). Seu trabalho, se não foi o inaugural, foi o mais bem sucedido ao trazer influências do funk carioca ao pagode baiano, tendo o mesmo nomeado seu tipo de pagode como *pagofunk*. É importante destacar que as produções do

[187] O instrumento musical.
[188] *Esfrega a Xana no Asfalto, Black Style*: https://www.youtube.com/watch?v=NXFxWC1hAaw
[189] https://www.youtube.com/watch?v=dLHTVZCZL3U&hd=1.
[190] https://www.youtube.com/watch?v=p8FG10VYZPY&hd=1. Imagem de show, já em 2010. Note-se que a apresentação da canção é intercalada por brincadeiras com o público. Não há o menor problema em interromper a letra para fazer essas brincadeiras, muito pelo contrário, é a letra que está "a serviço" delas.

funk carioca, nesse período, com as versões *proibidas* de *putaria*[191] de suas canções, já estavam mais diretas e com mais uso dos chamados "tabuísmos", do que o pagode baiano. Nesse período – de incremento da popularização do acesso à internet –, já circulavam em Salvador montagens de funk como *Relaxa na Pica*[192], do MC Buiu, ou as citadas versões *proibidão*. O grupo *Gaiola das Popozudas*, que revelou Waleska Popozuda, por exemplo, enquanto cantava: "*Na primeira tu já cansa*/*Eu não vou falar de novo*/*Ai que homem gostoso, vem que vem, quero de novo*", na versão *light* de *Agora eu tô solteira*[193], na versão *proibidão*, intitulada *Sem calcinha*[194], já cantava assim: "*Na primeira tu já cansa*/*Eu não vou falar de novo*/*Ai que piroca boa, bota tudo, até o ovo!*".

Assim como no pagode baiano não surgiu qualquer grupo formado por mulheres (ao menos, que obtivesse alguma visibilidade), também não se produziu, na mesma proporção, letras com o uso dos mesmos termos, tidos como ofensivos por muitos grupos na sociedade (evidentemente, também nas classes populares, e não necessariamente por relação (ao menos, consciente) com algum tipo de religião). Isso talvez se deva pela produção, no pagode, com a necessidade de uma banda para tocar todos os instrumentos, ser um investimento muito mais caro do que no funk, devendo então arriscar menos em suas produções. No funk, a produção, ao que parece, pode estar não tão restrita assim ao retorno financeiro – no caso das montagens, por exemplo, pode ser suficiente um garoto e um microfone conectado a um computador para que a produção seja realizada e, de brincadeira, solta na internet. Mas o sucesso da *Black Style*, que influenciou o surgimento de novas bandas, certamente influiu no pagode ter "ficado mais pornográfico", como dizem parcelas das gerações (na qual me incluo) que consumiram as produções do gênero desde antes de 2005, 2006, e que indicam certo incômodo (seja ele verdadeiro ou encenado) com o pagode que tem feito mais sucesso com os adolescentes do final dos anos 2000 e início dessa década atual.

É interessante observar, nesse sentido, que assim como parte do público de pagode "põe a culpa" no funk, pelo pagode ter se tornado mais pornográfico, naquela cena musical carioca podem ser outros os "bodes expiatórios" chamados em causa. No documentário *Sou Feia Mas Tô na Moda* (Denise

---

[191] Há versões proibidas também sobre as facções do narcotráfico, sendo uma *versão proibida* aquela que pode ser executada em shows, mas que não circulará como material de divulgação do trabalho do grupo ou do/da *MC*, por exemplo, em emissoras de rádio ou programas de TV. Sobre a relação entre versões *light* e *proibidão*, com temática sexual, no funk carioca, Laignier destaca que "os sons de fundo (gemidos, por exemplo) têm sido tão frequentes nas versões *light* executadas em rádios massivas nos últimos cinco anos, que estas vêm se tornando cada vez mais explícitas em sua ambiência sonora. As palavras são trocadas, mas a sensação é de se estar ouvindo uma canção proibida. O limiar é tênue e a atmosfera sexual é intensa" (LAIGNIER, 2013, p. 97). Não nos esqueçamos, entretanto, de antecedentes dessa ambiência sexual em canções, como em *Je t'aime... moi non plus* (Serge Gainsbourg & Jane Birkin, 1969) e *Love to Love You Baby* (Donna Summer, Giorgio Moroder e Pete Bellotte, 1975).
[192] https://www.youtube.com/watch?v=7grf-_KrX-w.
[193] letras.mus.br/valeska-popozuda/agora-eu-to-solteira/
[194] http://letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1192758/

Garcia, 2005), por exemplo, o produtor Thelles Henrique, comentando pergunta que lhe fora feita, em alguma ocasião, pelo então Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro, Josias Quintal, sobre por que o funk tem letras com apelo sexual, disse que assim respondeu: "Secretário (...), essas pessoas que cantam funk hoje, elas têm entre 16, 17, 18 anos, (...) e quando crianças, o funk não era o sucesso na mídia. O sucesso da mídia era o axé music. E essas crianças que, hoje, (estão) se formando adultas, cantam *69, frango assado*, cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram, nada menos agressivo do que (e, em tom de indignação, cantarola:) *'vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa'*, e uma mulher semi-nua se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja, e isso o maior sucesso!"; (no depoimento seguinte, do DJ Duda) "E a televisão tava mostrando isso, as rádios estavam tocando esse tipo de produto, todo mundo aceitando numa boa. Aí quando a galera do funk aprendeu que poderia fazer também, começaram a inovar, começaram a ser até um pouco mais abusados".

Alguns questionamentos podem ser levantados a partir desses depoimentos: Por que foi nas favelas do Rio de Janeiro, e não nas classes médias ou baixas, mais brancas ou mestiças, de outras partes do país (que também consumiram o citado produto massivo), em que floresceu o "resultado" da boquinha da garrafa? Por que ali as condições econômicas são tão baixas que as pessoas precisam "se render" a tal "aviltante construto midiático"? Ou por que houve identificação entre a população periférica, sobretudo negra, das favelas do Rio? De qualquer forma, podemos perceber que, tanto lá, quanto cá, o tipo de expressão verbal e também corporal, sobre a sexualidade, que proporciona prazer a esses públicos, muitas vezes, e por parcelas do mesmo público (com fração de classe e faixa etária certamente influindo aí), é vivido também como culpa (no que o papel que é dado ao sexo e ao corpo, na cosmologia cristã, certamente exerce algum efeito, não consciente). Tangente a isso, talvez seja válido destacar com Foucault que "a confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo" (*op. cit.*, p. 62).

No caso do pagode, é mais crível que o incômodo seja mais com as mudanças musicais (que influem na dança, dando menos oportunidade para sambar) do que exatamente com a "pornografia" na letra. Ou com a simplificação das composições, quase que só restritas a um refrão. Evidentemente, os efeitos de significado social da idade, que muito interferem na visão e na conduta que se mantém sobre o próprio corpo e identidade, também se impõem como intervalo entre alguns membros de uma geração que já se distancia da adolescência e um gênero musical que tem nessa faixa etária um de seus focos. Para alguns, portanto, resta a nostalgia...

Retornando ao caso das produções do cantor Robyssão, várias de suas composições são versões[195] dos *Hawaianos do Funk*, *Gaiola das Popozudas*, Mr. Catra, dentre outros (*Toma que é de graça*[196] – *Quero te Dar*[197]; *Perereca Pisca*[198] - *Traz a bebida que Pisca*[199]; *Mama eu*[200] - *Mama eu*[201], dentre outras). No auge da discussão sobre o projeto de lei da deputada Luiza Maia, entre julho e agosto de 2011, o cantor Robyssão, cujas canções eram as mais citadas pela deputada, declarou em entrevista que:

> Como eu trabalho com pagode e funk, uma boa parte das músicas (dele) que falam das mulheres são versões do funk, onde as próprias cantoras do funk cantam esse tipo de música, tipo, a Gaiola das Popozudas fala que é cachorra, e late que eu tô passando, então, eu tenho certeza, com toda convicção, que o público não leva por esse lado, do... da... da discriminação, nem do preconceito, nem do machismo, nem defamando [sic], denegrindo, hostilizando a mulher, de forma, de jeito nenhum[202].

Ao que parece, "inocente", Robyssão acreditou que se Waleska Popozuda cantava: "*Se levantar a garrafa/A minha buceta pisca/Pisca, pisca, pisca, pisca*" ou "*Sou cachorrona mesmo/E late que eu vou passar*" ele também cantaria sem consequências: "*Quando chego na boate/Ela se excita/Levanta a garrafa de whisky/A perereca dela/Pisca, pisca, pisca, pisca, pisca, pisca*" ou "*Mas eu não gosto das certinhas/Eu só gosto das cachorras/Uh! Cachorras!/Uh! Cachorras!/Late, late, late que eu tô passando*[203]". O mais relevante que se pode dizer sobre a produção de Robyssão ficará, nesta dissertação, para os itens que abordam o público (*Capítulo 4*), adiantando desde já que suas canções, algumas já com quase dez anos, com seus refrões diretos sobre movimentos a serem feitos pelas mulheres na dança, ainda são euforicamente dançadas sobretudo por mulheres, mas também por homens, em seus shows ou nos das outras bandas de pagode, que muito executam seus sucessos. Na citada entrevista, quando perguntado sobre se tinha alguma preocupação com o fato de crianças dançarem as coreografias das suas canções, o cantor declarou que:

> Tem de existir uma censura, um certo limite para toda criança.(...) Eu acho que tem que limitar a criança, (e dizer:) "não, eu não quero que você dance esse tipo de música, eu não quero que você escute esse tipo de música". (...) Eu acho imprópria para as crianças, sim. E meu alvo nunca foi criança.

---

[195] Difícil saber quando as versões são autorizadas ou não. Em algumas, Robyssão manda um abraço à banda ou ao MC de quem fez a versão.
[196] http://letras.mus.br/black-style/1926977/ , *Black Style*.
[197] http://letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1689845/ , *Gaiola das Popozudas*.
[198] http://letras.mus.br/black-style/1834504/ , *Black Style*.
[199] http://letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1811337/ *Gaiola das Popozudas*.
[200] https://www.youtube.com/watch?v=LWHk-w3dT_0 , *Black Style*.
[201] https://www.youtube.com/watch?v=wPRXtV25tAY Mr. Catra.
[202] https://www.youtube.com/watch?v=r5XeHwHT1NQ&hd=1 , entrevista ao site *Bahia Notícias*.
[203] https://www.youtube.com/watch?v=tCpvSg8_BqM , *Black Style, Late que eu tô passando*.

Mas, na mesma entrevista, ele admitiu que "Por incrível que pareça, nós temos um público infantil muito grande". A declaração ecoa um certo mal-estar presente no próprio público do pagode (talvez, maior entre os adultos e menor entre os adolescentes), visto que em suas comunidades em redes sociais circulam imagens de crianças fazendo as coreografias com base em posições sexuais (o que não é o mesmo que dizer que as crianças interpretem como *eróticos* os movimentos que estão fazendo), muitas vezes, seguidas de frases críticas à imagem, como "*no meu tempo, com essa idade, eu estava brincando de boneca*" ou "*de bola*", etc.

O projeto de lei[204] da deputada tem o mérito de propor a discussão sobre o machismo ou a sexualização precoce através da cultura popular massiva, o que sempre traz o risco de acusações mais ou menos justificadas de elitismo e etnocentrismo. Por outro lado, essas mesmas qualificações ficam evidenciadas nas motivações de realização do projeto, como quando, em um dos muitos debates televisivos em que o tema foi abordado, após a vereadora Leo Kret ter observado que "são as mulheres que dançam, que fazem as coreografias", a deputada ter respondido que "dançam porque os gestores não dão outra oportunidade, Leo Kret!"[205], um exemplo do comum raciocínio, entre as elites culturais, de caracterização do gosto popular (somente) pela falta, resultado de mera ausência. O argumento é o de que é assim porque o governo (ou alguma outra entidade "superior") não lhes ofereceu educação e "outra coisa melhor", o que desconsidera toda a autonomia – sempre parcial, para todos nós – das pessoas que gostam desses gêneros e os efeitos de suas competências de recepção – o que inclui seu patamar de vergonha quanto às expressões verbais utilizadas nas letras; sua corporeidade e os efeitos nela de sua memória étnica – nesse gosto, que, aliás, se faz presente nos mesmos membros das classes populares quando esses estão na posição não de receptores, mas de produtores, manipulando matrizes culturais de produções que antecedem as que produzem e consomem atualmente.

A deputada argumenta que "nós temos um governo hoje que tem uma política pra acabar com a violência, o preconceito, a discriminação contra a mulher. Como é que esse mesmo governo vai financiar quem tá na contramão dessa orientação?", com canções que "agridem as mulheres, que ofendem as mulheres, que desrespeitam as mulheres, que rebaixam as mulheres". Ao que parece, na elaboração do projeto levou-se em conta a posição das mulheres que se ofendem com as letras

[204] A lei (Nº 12.573), sancionada em 11 de abril de 2012, "Dispõe sobre a proibição do uso de recursos públicos para contratação de artistas que, em suas músicas, desvalorizem, incentivem a violência ou exponham as mulheres a situação de constrangimento, ou contenham manifestações de homofobia, discriminação racial ou apologia ao uso de drogas ilícitas". É difícil saber se a lei está realmente sendo posta em prática, não tendo nenhuma banda feito menção à mesma após o período de discussão do projeto, em 2011.
[205] https://www.youtube.com/watch?v=cImnMyWfJjQ. Debate no programa *Que Venha o Povo!* (*TV Aratu*/*SBT*).

dessas canções (e, destaco, essas não estão apenas nas classes médias e altas). Quanto às tantas outras, que vão *ralar suas tchecas no chão*, decretou-se, entretanto, sua minoridade de autonomia.

Talvez seja válido, nesse sentido, observar como pesquisadoras que se debruçaram sobre outras cenas musicais latino-americanas análogas em vários aspectos ao pagode baiano, enquadraram questões semelhantes. Membro do grupo que pesquisou a *cumbia villera* (ver item *1.2*), Carolina Spataro, em artigo em que analisa reações de artistas consagrados (Fito Páez) e cadernos de cultura de jornais argentinos ao sucesso do cantor Arjona (caracterizado pelos mesmos como de mau-gosto e machista), bem como analisa também reações de grupos feministas a sua pesquisa sobre um fã-clube feminino do citado cantor, aponta que:

> En uno de esos eventos (eventos acadêmicos feministas) se afirma de manera contundente que el objetivo de los mensajes mediáticos es introducir la violencia en la vida de las mujeres y '*construirnos*' a su imagen y semejanza. La víctima es, claro está, la mujer que termina '*incorporando*'y '*justificando*' el maltrato que recibe de sus objetos culturales elegidos. O sea, una doble victimización: es maltratada y no se da cuenta de ello porque las industrias culturales le introducen una falsa conciencia (Hall, 1984) a partir de sus propios gustos que, para colmo, les generan placer. Por último, y como consecuencia de los anteriores supuestos, se construye una jerarquización entre dos tipos de mujeres: las que no pueden ver cómo las industrias culturales introyectan en ellas la justificación de la violencia de género, y las que sí lo advierten y trabajan sobre ello iluminando al resto (SPATARO, 2013, p. 37).

Problematizando esse tipo de posicionamento, a pesquisadora, então, argumenta:

> Estas formas de reflexión académicas y políticas en torno al vínculo entre las mujeres y la cultura de masas no solo ignoran y/o subestiman otros modos de configuración de feminidades posibles, sino que, a su vez, encuentran lo que supone el punto de partida de sus análisis: que algunos textos de las industrias culturales efectivamente retoman 'clichés machistas', obturando la posibilidad de que estos textos sean un disparador de fantasías, placeres y juegos identitarios diversos para muchas mujeres y, a su vez, un espacio de visibilización de cambios – y claro está, también continuidades – de las feminidades contemporáneas (...). Las realidades generizadas existen y comportan asimetrías, pero ello no implica suponer a las mujeres en una perpetua lucha colectiva ni, en contraposición, en una situación de continuo avallasamiento de sus derechos. Entendemos que la relación de fuerza es mucho más compleja y se da en términos específicos en cada contexto y que, en el caso del estudio del consumo cultural, la dimensión del placer es un eje ineludible para hacer más complejas las indagaciones. (...) Las piezas del complejo rompecabezas que representan las diversas experiencias de mujeres en relación con las industrias culturales no pueden reducirse a una definición taxonómica de sus feminidades, en la medida que las mismas pueden ser por momentos impugnadoras del orden, en ocasiones celebratorias del mismo y la mayoría de las veces ni una ni otra cosa (*idem.*, p. 39 e 41-42).

Jan Fairley (2006), por sua vez, buscando acentuar "um pano de fundo da ambigüidade das posições de mulheres, sobre questões de empoderamento e subordinação sexual" no *reggaetón* (ou *regeton*) cubano, também observa que: "Danças que acentuam movimentos sexuais do corpo podem fazer uma mulher sentir que ela está no controle de atrair homens a ela usando seu corpo. (...) O regeton,

nesse sentido, é uma dança empoderadora para mulheres? É empoderador a uma geração e não a outra (anterior)? Para mim, sua mensagem é, 'Eu sou uma mulher e estou aqui para servir os desejos masculinos quando eu escolho fazê-lo!' " (FAIRLEY, 2006, p.486)[206].

Quanto aos problemas elencados sobre todos esses gêneros e cenas musicais, ao que parece, para cada (necessária) sugestão de solução a uma dada demanda, novos e mais complexos dilemas são gerados, demandando também suas necessárias soluções. Retornando ao pagode, para fechar o ponto discutido aqui, é necessário destacar que sua produção, bem como a do funk carioca, circulam abertamente por grande espaço das cidades brasileiras, sendo que os "tabuísmos" que passaram a utilizar (*pica*, *buceta*, *cu*, *xereca*, *rola*, *fuder*, etc.), até muito recentemente, eram bem mais restritos à linguagem falada em espaços privados, modificação essa que é uma questão, sobretudo, de difusão tecnológica. E não me parece, nesse sentido, correto que qualquer pessoa tenha de ser obrigada a manter contato com uma produção cultural que fira sua moralidade (falamos aqui de pessoas nas classes populares também...). Mas, por outro lado, o quanto as motivações de elaboração da lei, agora já aprovada, e a argumentação de sua proponente, não são também uma agressão (utilizando-se inclusive do aparato jurídico-estatal; o que tem longa tradição no Brasil e em vários outros países) contra o gosto do público feminino do pagode, público esse, sobretudo, juvenil, mas não apenas, e de forte base negra e periférica?[207]

O enfrentamento à agressividade masculina e à dominação de nossa cultura patriarcal sobre as mulheres certamente é uma pauta mais importante do que a defesa do direito de prazer de algumas delas em seu consumo cultural, visto que, sem vida, as mesmas não teriam como usufruir desse prazer. É necessário destacar isso, sobretudo, levando-se em conta o retrato mortífero que as estatísticas sobre homicídios de mulheres têm revelado sobre o espaço doméstico não só de estados como a Bahia e não só entre as classes populares. E o pagode baiano, bem como as outras cenas musicais análogas – mobilizando as matrizes culturais que sejam e proporcionando tal ou tal prazer –, não é mais importante do que isso. Mas é necessário destacar também o quão precipitada é a enfática associação desse contexto com uma produção cultural cujo foco está em mimetizar o prazer sexual, fantasiar com suas possibilidades, e que, mesmo que com letras partindo da perspectiva dos homens que as compõem, proporciona na dança o meio de satisfação dessa mimetização fantasiosa

[206] "a background of the ambiguity of women's position, of questions of sexual empowerment and subordination" no *reggaetón* (ou *regeton*) cubano, também observa que: "Dances which accentuate sexual movements of the body may make a woman feel she is in control of attracting men to her by using her body. (...) Is regeton as a dance empowering for women? It is empowering to one generation and not another? To me it's message is, 'I am a woman and I am here to serve men's needs, when I choose!' " (FAIRLEY, 2006, p.486).

[207] O documentário *Pediu pra parar?* (Silvia Roberta Santos, Railson Oliveira e Tamires Nascimento, 2012) traz algumas problematizações sobre o tema das representações e da participação das mulheres nas produções e no espaço do pagode baiano: https://www.youtube.com/watch?v=71ap0A-RjLM (Último acesso: 11/12/15).

às mulheres (e não só a elas); satisfação essa incompreendida, em seu humor e no vocabulário que o expressa, por grupos sociais cuja posição lhes proporciona, em grande medida, outras experiências; grupos com seus códigos de respeitabilidade (e os interesses que, inconscientemente, lhes orientam – alimentados pelas possibilidades minoradas a outros grupos), com seu patamar de vergonha, tudo isso lhes direcionando tanto a estarem mais atentos aos problemas possivelmente advindos do consumo dessa produção quanto a terem maior dificuldade de encará-la de maneira mais simpática e de fruir os prazeres que ela proporciona aos grupos que a consomem-produzem. Buscar contribuir com a distribuição dos benefícios monopolizados pelos grupos na mencionada posição social dominante, para os outros grupos sociais de onde emerge o universo das cenas musicais em questão, se torna um desafio ainda mais difícil quando se leva em conta o risco desses segundos grupos perderem o acesso a características que lhes são, em alguma medida, benéficas, que lhes porporcionam, quando pouco, prazeres; prazeres esses não tão (facilmente, na mesma medida) acessíveis aos outros grupos, "dominantes".

*

O episódio da polêmica sobre as canções de Robyssão e a reação a isto com o projeto de lei, juntamente com mais dois outros casos, geraram o contexto da entrevista de 2014 que encerra o item *3.1* desta dissertação, na qual, segundo o cantor Flavinho, as bandas de pagode têm encontrado dificuldade para se apresentar em outros estados (uma verdade parcial; depende de quais bandas). Os episódios acabam contribuindo também para diminuir mercado para os artistas de pagode em shows de *axé music* e *forró eletrônico*, gêneros cujas produções são muito consumidas tanto pelas classes populares quanto pelas frações de classe média com menos ou que dão menos importância ao *capital cultural*, e que buscam se distinguir não por um gosto por produções sofisticadas ou exemplarmente *críticas* (como nas frações com mais capital cultural), mas por ter dinheiro para tomar um *whisky* caro ou frequentar um camarote "badalado"[208].

No primeiro desses dois casos, em agosto de 2009, a professora de educação infantil Jaqueline Carvalho foi demitida após a disponibilização, no *youtube*, de um vídeo[209], gravado por aparelho celular, de um show em que ela, alcoolizada, dançava em cima do palco, junto com outras mulheres, a canção *Todo Enfiado*, na qual o vocalista da banda *O Troco*, Mário Brasil, puxava a

[208] Quanto aos grupos opostos com mais (ou mais determinante) capital ou econômico ou cultural, nas classes médias ou altas, Bourdieu pontua que correspondem à "divisão entre as diferentes frações que pretendem chegar à dominação em nome de princípios diferentes, *bellatores* e *oratores* na sociedade feudal, empresários e intelectuais nos dias de hoje" (*op. cit.*, 2008, p. 437).
[209] https://www.youtube.com/watch?v=eppUVQEyhR4&hd=1.

calcinha dela, exibindo assim as nádegas e parte da vulva, o que gerou uma polêmica midiática de proporções nacionais, com ênfase na legitimidade ou não da demissão e nos limites morais sobre o que se deve ou não fazer em espaços públicos e/ou privados. É importante destacar que a performance da *Pró Jack*[210], como ficou conhecida – ao fazer uso da autonomia do seu corpo, em uma situação de busca por prazer, diga-se de passagem –, não caracteriza a dança que ocorre geralmente nos shows de pagode, sua característica de extrema tendo contribuído, portanto, para que a mesma, em meio a tantas outras performances, tivesse sido escolhida como objeto de gravação pelos celulares dos presentes no evento.

Outro caso, bem mais sério, ocorreu um ano depois, quando os integrantes da recente banda *New Hit* foram denunciados por estupro cometido contra duas adolescentes de 16 anos, dentro do ônibus da banda. O caso arrastou-se, entre perícias e recursos da defesa, até que, finalmente, já neste ano de 2015, os mesmos foram condenados, cada um, a 11 anos e oito de meses de reclusão. Ao meu ver, visto que neste item tratou-se de letras que, em sua maioria, e de diferentes maneiras, tematizam o desejo sexual do homem pela mulher, o crime de estupro cometido por integrantes de *uma* banda não pode ser tomado como índice (nem como resultado de micro-efeitos) de mais de 20 anos de um gênero musical que, certamente, resultou na formação de mais de mil bandas ao longo de todo esse período. Afirmar isso, por outro lado, não nega que essa produção cultural, ao longo de seus 20 anos, possa ter contribuído a um discurso de redução da mulher à sua dimensão sexual. Muito embora essa afirmação se aplique à representação que a mesma produção elabora também sobre o homem, visto ser um tipo de canção que aborda, sobretudo, o sexo.

Para fechar esse apanhado sobre a trajetória de produção do pagode, merecem comentário também as modificações na dança (visto que as letras são, sobretudo, suportes para essa). Se, no período de grande sucesso midiático nacional do pagode baiano, entre 1996 e 2001, predominavam os trios de dançarinos formados por duas mulheres e um homem (havendo também duplas só de mulheres, duplas com uma mulher e um homem, ou trios só de mulheres), no que o protagonismo era das mulheres; e na fase em que o *Harmonia do Samba*[211] foi a banda paradigmática predominou o próprio cantor ser também a atração dançante do grupo, às vezes, auxiliado pelos próprios músicos (como um pandeirista, por exemplo), e ainda com a dança do samba como base de passos durante as canções, geralmente, base essa interrompida ou diminuída para a realização de alguma coreografia

[210] Aproveitando a polêmica, a mesma ingressou por um breve período como dançarina na banda *O Troco*.

[211] O *Harmonia do Samba* possui um grande grupo de dançarinas e dançarinos, que participam das coreografias de algumas de suas canções em seus shows – nos moldes das bandas de *forró eletrônico*; como se diz nesse ramo, um *balé* –, mas esse grupo não faz parte da banda, nem se apresenta em todos os shows, nem caracteriza a imagem (em produtos de divulgação) da banda.

durante refrão; as bandas mais recentes (a mencionada *New Hit*, a banda *Play Way*, *Guettho é Guettho*, *La Fúria*, a banda *Pagodão*, a *Black Style* e o *Bailão do Robyssão*, além de algumas mais antigas, como o *Saiddy Bamba* e o *Pagod'art*) tem utilizado duplas ou trios de dançarinos masculinos, com danças mais espetaculares, em alguns casos, com saltos, fazendo passos que são considerados femininos – como os *quadradinhos de quatro* e *de oito*, popularizados pelo grupo de funk carioca *Bonde das Maravilhas* – (passos que o público masculino heterossexual geralmente não faz), apresentando performances inspiradas nas de *go-go boys*, ou nos moldes das danças de grupos como *Os Hawaianos do Funk*[212], com gestos mais ostensivos de simulação de penetração quando é dito o "mete" na letra de alguma canção, ou com uma rápida contração-descontração de abdômen e pélvis, simulando uma sequência super-rápida de... metidas...[213]

Ao passo que as danças ficaram mais "espetaculares" e o samba já não é tão presente como passo de base (ver item *4.3*), as letras ficaram "mais simplórias", ou, para dizer mais precisamente, menos baseadas no formato canção, tudo isso contribuindo para divergências de gerações entre o público e, de maneira mais velada, entre os artistas/bandas. Geralmente, os dançarinos das bandas mais recentes também são bem jovens, por volta dos 20 anos, e, em alguns casos, mais claros em tom de pele do que o predominante no pagode. Se, como observei em minha freqüência aos shows (ver *4.3*), as bandas cuja produção concerne mais ao item seguinte (*3.3*, sobre a vertente de temática social) acabam gerando interesse maior em um público mais masculino, essas bandas mencionadas aqui, e o trabalho dos seus dançarinos, acabam gerando interesse maior no público feminino (tendências essas muito tênues e que não indicam divisões muito uniformes), bem como do público masculino homossexual (minoritário, mas sempre presente) ou heterossexual e que tem interesse maior em elaborar complexas coreografias. Essa vertente da produção do pagode é mais facilmente categorizável como "mero" entretenimento, em alguns casos, ou como baixaria "mais vulgar", em outros – sendo nela que, entretanto, e na verdade, já por outras formas, sobrevive algo do "espírito gaiato" que sempre caracterizou esse gênero musical.

Para finalizar este item, um exemplo de letra de canção de sucesso de uma das bandas mais recentes:

"A música que tá estourada em todos os paredões, parceiro! Ha-ha

[212] Ver passos realizados enquanto o cantor diz "*só vou te dar um lance*" (00:03 a 00:06) e "*só botadão*" (02:12 a 02:21). https://www.youtube.com/watch?v=PBmTLObLF0M.

[213] Algumas matérias jornalísticas captaram essa fase de modificação nas bandas: *Dançarinos atraem público em shows de bandas de pagode*, site *Salvador Notícias*, 2013. Disponível em: http://www.salvadornoticias.com/2013/11/dancarinos-atraem-publico-em-shows-de.html#. Último acesso: 09/05/2015.

Abre a mala e escancara, brother! ("É desse jeito que eu gosto, ó!" voz de mulher)

Chegou a La Fúria, nem[214]! Vem ni mim, tiaaaaaa!!!!!!"

"Vem,"

Essa é novaaaa!

Essa é novaaaa!

Essa é nó, essa é nó

Essa é nova da La Furia

Essa é nó, essa é nó

Essa é nova da La Furia

Ei, novinha

Deixa de emoção

Empina esse bumbum

Faz pra mim um coração

Ê-ê-ê-ei, novinha (coro de backing-vocals femininas: "Novinha!")

Deixa de emoção

Empina esse bumbum

Faz pra mim um coração

Ela mete de rajadão!

Ela... vá, vá, vá, vá, vá!

Refrão:

Tááááá um tal de um mete, mete, mete, mete

Ôi mete, mete, mete, mete

"Mete! Mete!" (coro de backing-vocals femininas)

[214] Diminutivo de *neném*.

Tááááá um tal de um mete, mete, mete, mete

Ôi mete, mete, mete, mete

"Mete! Mete!" (coro de backing-vocals femininas)

Repete refrão

"Segura baixinho, segura baixinho!"

"Ô, bhê[215]! Você que tá aí, mãe? Você tá vendo esse carro prata aí, meu amor? Bota a mão no carro, bota a mão na parede, bota a mão no paredão! Ô, filha, bota a mão em qualquer lugar, meu amor! Chegou a La Fúria, hein?!

No três, bhê!

No três, hein?!

Um, dois

Um, dois, três"

Repete refrão intercalado pelas seguintes frases: "não para não! Vem, vem", "Essa é a música do Carnaval, hein?!" "Um abraço a meu parceiro, meu irmão, Ronaldinho Gaúcho. Tamo junto, hein, pai!" "Cadê o swing?!"

Repete todos os versos e refrão, intercalados pelas seguintes frases: "Não para, não! Não para, não!, Vem!", "Aumenta o som, parceiro" "Vai, mãe, vai! Essa é a música do carnaval, hein?! Ha-ha-ha. A favela abraçou, o povo escolheu, parceiro", "Vem no swing, aqui", "Vem no swing, ó", "Vem ni mim, meu docinhooooo!" "Não para, não para, filha! Olha só, olha só, olha só, olha só! Eu gosto!" "Swinga, La Furia! 88052590, 92212255, Sacrraaaaaaaaa Produçõeeesss!"[216].

A base sampleada de funk no início da gravação, substituída pela percussão do pagode na entrada do refrão, indica a afiliação da canção à linha do *pagofunk*, bem como a expressão *novinha* (sendo que nem toda a produção voltada para a dança, entre as bandas mais recentes, possui relação com o funk). A estrutura bem mais simplificada da letra, quase que restrita apenas a um refrão, no qual predomina apenas uma palavra (nesse caso, "mete"), está bastante em voga atualmente, entre as

[215] Diminutivo de *bebê*. A expressão *bê* (ou *bhê*, como muitas pessoas grafam no *facebook*), embora muito provavelmente já existisse, ganhou uso muito frequente entre as classes populares soteropolitanas (sobretudo, falado por mulheres) desde o sucesso de *Fui Fiel* ("*Bom-dia, meu bebê*"), do cantor de *arrocha* Pablo.
[216] *Um tal de mete-mete*: https://www.youtube.com/watch?v=cPXOScYb7KM.

bandas mais recentes e que direcionam seu trabalho exclusivamente a fazer dançar. É uma estrutura que já se podia encontrar em letras de pagode mais antigas, mas como predominante no gênero é um fenômeno recente, com 4 ou 5 anos. É mais um motivo de divergências entre diferentes gerações do mesmo público (divergências que, muitas vezes, se expressam apenas em comentários em redes sociais, sendo deixadas de lado durante os shows). As bandas, formadas também por integrantes muito jovens, direcionam assim sua produção a um público formado em sua maioria por adolescentes, e sabem como chamar a atenção e buscar a adesão de seu público. Algo, na resposta do público, durante os shows, indica aos produtores de pagode por que investir em canções com letras tão simplórias, mas que cumprem as expectativas de seu público. E, mesmo nesse caso, a letra também tem importância, e o vocativo "mete!" tem função fundamental ao tipo de experiência que os produtores buscam propiciar no show.

Suas gravações já não são feitas para circularem em emissoras de rádio, mas sim, baixadas na internet e veiculadas nas caixas de som dos porta-malas dos carros que animam os *paredões*[217] mencionados pelo cantor Bruno Magnata nas frases intercaladas à letra. A gravação não é de áudio de show, mas, mesmo tendo sido feita em estúdio, para CD promocional, traz o abraço mandado ao "parceiro" famoso, Ronaldinho Gaúcho, e o número de contato ao final, junto com o nome de sua produtora, tendências difundidas na música de massa soteropolitana pelos cantores de arrocha, desde o início dos anos 2000.

A audição das canções de pagode em trajetória, de meados dos anos 90 a meados da década atual, indica sim que as letras estão mais diretas nas menções a práticas e orgãos sexuais, embora sem eliminação do duplo sentido, ainda bastante utilizado, e menos criativas também, mais simplificadas. Modificações nas quais exerce algum efeito o fato de o rádio já não ser mais uma mídia tão importante assim para a difusão das canções, mas sim os sites e blogs (nos quais não há cobrança sobre a "qualidade" da produção, diferentemente de como ocorre em um veículo mais complexo como as emissoras de rádio, que mobilizam interesses econômicos maiores, e nas quais, na verdade, essa qualidade cobrada é adequação a um formato de canção mais consolidado), bem como alguns poucos programas de TV (como o *Universo Axé*, da *TV Aratu/SBT*), nos quais as canções são apresentadas junto com as performances de seus dançarinos, ou seja, são apresentadas de maneira completa. Dos sites e blogs, as gravações têm como ambiente de circulação principal, além dos shows, as aparelhagens de som dos porta-malas dos carros, nos *paredões* mencionados nas

[217] Abordados nesta dissertação em *4.3* e, sobretudo, em *4.4*, nos quais trato do público.

frases que o cantor intercala à letra. Ressalte-se também que letras simplórias sempre existiram em uma produção tão extensa como a do pagode.

A criatividade que pessoas com competências de recepção musical direcionadas a outras tradições de canção podem denunciar como ausente em algumas dessas letras deve ser buscada em algumas coreografias realizadas pelo público ou por dançarinos ou, sobretudo, deve ser buscada como algo já traduzido na intensidade, alegria e "animação" com que o público e muitas vezes toda a banda dançam essas canções. É bastante comum, nesse sentido, vermos, nos vídeos de shows ou de apresentações em programas de TV, os músicos, seja um percussionista, um baixista ou tecladista *se remexendo*, em cima do palco, enquanto tocam seus instrumentos, mesmo fora dos holofotes que são reservados a cantores e dançarinos. Ver, por exemplo, vídeos dos públicos de outros gêneros musicais que, em sua recepção, meramente batem tímidas palmas ou apresentam danças bastante contidas, aos olhos de quem possui as competências de recepção dançante características do pagode baiano ou do funk carioca, poderia indicar (da mesma maneira etnocentricamente enganosa) ausências e deficiências; onde, na verdade, o que há são diferenças.

3.3 – A VERTENTE DE TEMÁTICA SOCIAL OU O PAGODE FAVELA[218]

Pode causar estranheza sair do riso (riso, ao menos, para alguns/algumas) relacionado ao âmbito sexual e ir direto para um tema que envolve violência urbana e até morte. Mas a realidade social é diversa, complexa e contraditória. Há cerca de 8 anos, algumas bandas desse gênero musical começaram a inserir em seu repertório letras sobre violência urbana. Um grande contingente de adolescentes e jovens soteropolitanos e baianos, principalmente os que residem em bairros periféricos, demonstra gostar e apoiar as bandas que mais direcionaram seu trabalho a essa vertente. "Eles falam a realidade", dizem eles, sobre as letras dessas bandas. Ainda entre o público do pagode, muitos dos que hoje são *pais e mães de família* e que dançaram *O Tchan*, em meados dos anos 90, ou o *Vem Neném*, no início dos anos 2000, reclamam que "hoje o pagode só fala de morte, de favela... Não dá nem mais pra *quebrar*". Entre "pagodeiros" ou não, porém, é geral a sensação de que a cidade e o Estado estão mais inseguros. E os dados estatísticos corroboram essa impressão, alimentada pelo que se vê, se ouve e se vive, no dia a dia (e pelo que, às vezes, se explora em programas de TV). Logo, não faltou quem buscasse relacionar os dois fenômenos, mesmo que

[218] É importante destacar que algumas bandas citadas no item anterior produzem canções e performances que se encaixariam neste item. O reverso (bandas mencionadas neste item produzindo canções como as citadas no item anterior) é ainda mais comum, visto que aquele é o eixo dominante na produção do pagode. Para divisar as duas vertentes, entretanto, levei em consideração aquilo que predomina na produção de cada banda, mesmo para os casos em que esse predomínio diz mais respeito à identidade da banda do que a toda sua produção de canções.

errando o nome do gênero musical: "A violência na Bahia chegou mais tarde e se consolidou nos anos 2000, quando a dura rotina das vidas em disputa foi parar no axé[219]".

Neste item da dissertação, portanto, gostaria de refletir sobre o surgimento e desenvolvimento de uma vertente, no até então tão *gaiato* gênero musical *pagode baiano*, a que estou chamando de vertente de *temática social*, ensejada, parcialmente, ao meu ver, por esse contexto de aumento da violência urbana em Salvador e na Bahia.

Não objetivo nem apresentar o surgimento dessas letras como mero reflexo do citado contexto, nem negar que haja relação entre os dois fenômenos. O objetivo principal é apresentar uma narrativa sobre o desenvolvimento dessa vertente, destacando ainda sua relação com outros elementos, como problemas sociais mais longevos e relações mais estritamente pertencentes ao âmbito da produção cultural, no sentido de problematizar a interpretação de reflexo entre as letras e o citado contexto. O objetivo desse item é também pensar as potencialidades positivas e negativas (ou ambíguas) dessa vertente em relação ao mencionado contexto, visto que, como observou Pinho (2014, s/p), essas produções do pagode baiano (assim como outras, do *funk carioca*, ou do *rap paulista*) "refletem, reagem e elaboram essa experiência de violência pervasiva". Se, em 2003, Pinho observava que "o pagode ainda carregava, e carrega, o estigma de ser despolitizado em oposição aos blocos afro, seu opositor simbólico mais imediato justamente porque co-participante do mesmo contexto" (p. 286), cinco anos depois, modificações quanto à violência urbana na cidade e no estado contribuíram (nunca exclusivamente) para que, a partir do pagode, cantores e compositores dessem variadas respostas a essas modificações (inclusive, dialogando com a produção dos blocos afro e de toda a sua tradição).

Voltemo-nos de início, então, ao que apontam alguns dados estatísticos.

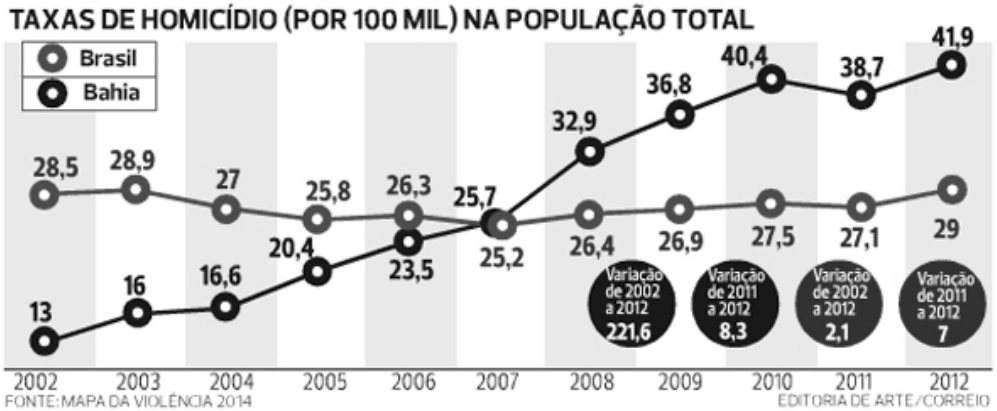
Alguns dados sobre o aumento da violência urbana na Bahia e em Salvador – Em dezembro de 2011, uma notícia alarmou e surpreendeu muitos soteropolitanos, baianos e brasileiros: "a cidade de Simões Filho, na Região Metropolitana de Salvador, é a mais violenta do país". Assim foram divulgados, por muitos jornais, os dados do relatório de 2012 do *Mapa da Violência*, realizado naquele período pelo Instituto Sangari[220]. Com população de 116 mil habitantes, o município

[219] MANSO, Bruno Paes. In: Estadão. Blogs: *O Gangsta Axé, as disputas no mercado de drogas, a polícia e os homicídios na Bahia*. 13/05/2014. Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/sp-no-diva/o-gangsta-axe-as-disputas-no-mercado-de-drogas-e-a-violencia-na-bahia/ Último acesso: 20/08/2014.

[220] Atualmente, o Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (CEBELA) e a FLACSO Brasil são os órgãos responsáveis pela realização da pesquisa. Há edições desde 1998 do Mapa da Violência no site http://www.mapadaviolencia.org.br/.

possuía a taxa média de 146,4 casos de homicídios para cada 100 mil habitantes, no período de 2008/2010, o que o colocava no triste topo do ranking de homicídios entre as cidades brasileiras com mais de 10 mil habitantes[221]. Na edição anterior do Mapa, entretanto, a cidade já ocupava o segundo lugar desse ranking[222], mas isso parece que não chamou tanto a atenção da mídia jornalística ou não chegou ao conhecimento desta.

E o caso de Simões Filho é apenas um indício de todo um processo de aumento da violência urbana em Salvador, sua Região Metropolitana e em todo o Estado da Bahia. Limitando-nos ainda aos homicídios – o que é apenas um dos indicadores da violência urbana –, o Estado passou de 1.735 casos, em 2002, para 5.936, em 2012, numa variação percentual de 221,6%, segundo o *Mapa da Violência* de 2014[223]. Na totalidade do Brasil, os números absolutos passaram de 49.695 casos, em 2002, para 56.337, em 2012. Um gráfico da taxa de homicídios por 100 mil habitantes na Bahia e no Brasil, entre 2002 e 2012, ajuda a visualizar o quanto a situação se deteriorou no Estado:



Índice de homicídio por grupo de 100 mil habitantes no estado da Bahia e no Brasil, de 2002 a 2012. Fonte: Correio da Bahia: *Bahia tem o 2º maior crescimento nas taxas de homicídios e suicídios*, 28/05/2014.

Estudos mais longitudinais, porém, podem dar uma noção melhor sobre o aumento da violência no Estado. Durante a década de 1980, as taxas baianas de homicídios por 100 mil habitantes variaram entre 3,3 (1980) e 4,9 casos (1991), o que colocava o Estado na 23ª posição do ranking nacional de

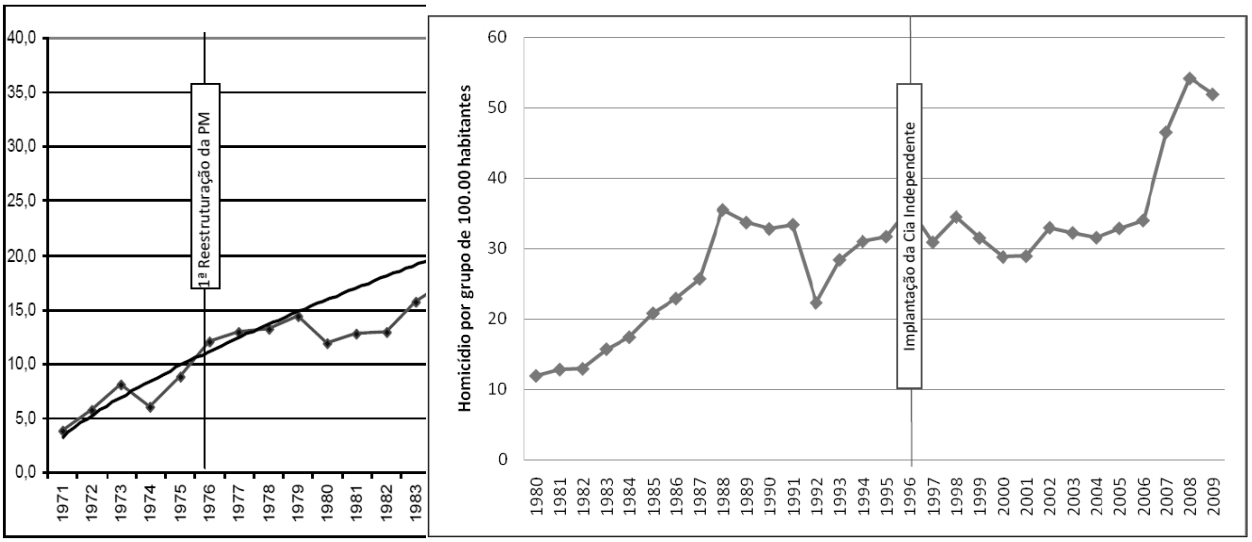
---

[221] Disponível em: http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/simoes-filho-e-a-cidade-mais-violenta-do-brasil-diz-pesquisa/Último acesso: 20/08/2014.

[222] Com taxa de 152,6 casos, para uma população de 114,6 mil habitantes, no período 2006/2008. *Mapa da Violência*, 2011, p. 45. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2011/MapaViolencia2011.pdf. Último acesso: 20/08/2014. Sem relevância quanto ao aumento da violência na Bahia, autoridades policiais simõesfilhenses afirmaram que a elevada taxa se deve também por conta das imediações da área residencial da cidade serem utilizadas como pontos de "desova" de homicídios ocorridos em outros locais. Algumas pessoas residentes na cidade confirmam, embora também reclamem sobre o aumento da violência no município.

[223] Fonte: Correio da Bahia: *Bahia tem o 2º maior crescimento nas taxas de homicídios e suicídios*, 28/05/2014. Disponível em: http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/bahia-tem-o-2o-maior-crescimento-nas-taxas-de-homicidios-e-suicidios/?cHash=05d3914ac5563956a9ab745acab59d94 Último acesso: 20/08/2014.

homicídios, segundo o jornalista e cientista político Bruno Paes Manso[224]. De 1992 a 2001, as taxas variaram entre 6,9 e 11,9, ainda abaixo das taxas nacionais, entre 19,1 e 27,8[225]. Estas foram ultrapassadas pelas taxas estaduais apenas em 2007, como mostra o gráfico acima. Entre 2006 e 2008, exatamente, ocorreu o pico no índice de homicídios na cidade de Salvador, como podemos observar nos gráficos abaixo:



Gráficos com índice de homicídio por grupo de 100 mil habitantes na cidade de Salvador de 1971 a 2009. Fonte: SILVA, João Apolinário da. *Criminalidade nas cidades centrais da Bahia*, 2010, p. 201 e 202 (Obs: cortei o primeiro gráfico, eliminando a informação repetida no segundo gráfico).

Sobre essa grande elevação nas taxas de homicídio em Salvador, por volta de 2007, Silva (2010), em estudo sobre "a relação entre o fenômeno da centralidade das cidades baianas, decorrente das regiões de influência, e a concentração da criminalidade nos seus territórios" (SILVA, 2010, p. 24), destaca que:

> A escalada do crime (em Salvador) é mais acentuada a partir do ano de 2007, não se tendo nenhum referencial socioeconômico, cultural ou psicológico que explique essa grande elevação. É notável que nos municípios que estão sendo comparados, esse volume de crescimento é bem inferior ao que foi verificado para a metrópole do Estado. Tal constatação denota algum estado de descontrole na quantidade e qualidade dos meios empregados para controle da criminalidade, na ausência de políticas públicas que

[224] Fonte: Estadão. Blogs: *O Gangsta Axé, as disputas no mercado de drogas, a polícia e os homicídios na Bahia*. MANSO, Bruno Paes. 13/05/2014. Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/sp-no-diva/o-gangsta-axe-as-disputas-no-mercado-de-drogas-e-a-violencia-na-bahia/ Último acesso: 20/08/2014. O texto de Manso trata exatamente do objeto discutido neste item da dissertação, embora as letras utilizadas por ele apresentem um recorte muito unilateral da produção do pagode baiano concernente ao tema. Além disso, repetindo uma confusão muito comum que se faz fora da Bahia, o texto nomeia como *axé music* aquilo que os baianos chamam de *pagode* ou *pagode baiano*.

[225] Mapa da Violência 2012 – excerto Bahia, pg.103.
Disponível em: http://www.sangari.com/mapadaviolencia/pdf2012/mapa2012_ba.pdf . Último acesso em: 21/08/2014.

> produzam os efeitos desejados para essa finalidade. Não se tem um fato gerador único que se possa atribuir como fenômeno de causalidade direta ou sistêmica, contudo, os dados demonstram o aumento descontrolado do número de homicídios na cidade (SILVA, 2010, p.179).

Sobre a distribuição da criminalidade entre os municípios mais e menos populosos do estado, Silva conclui que:

> No caso da Bahia, observa-se, preliminarmente, que as cidades que possuem população acima de cem mil habitantes (Salvador, Feira da Santana, Vitória da Conquista, Ilhéus, Itabuna, Juazeiro, Camaçari, Jequié, Barreiras, Alagoinhas, Lauro de Freitas e Teixeira de Freitas) são concentradoras de 70% a 85% de alguns crimes cometidos no Estado, conforme indicadores da Secretaria da Segurança Pública da Bahia, embora tenha apenas 37,8% da população do Estado no ano de 2009 (*idem*., p.25).
>
> Vê-se que quanto maior o centro urbano maior é sua concentração de criminalidade (caso específico da Bahia). A hierarquia existente entre as cidades baianas é fator preponderante para ocorrência de delitos. Quanto maior a centralidade tem-se maior a constatação de delitos (*ibid*., p.231)[226].

Todos esses dados, que se limitaram às taxas de homicídio, indicam o quanto a violência urbana se desenvolveu nos últimos anos em Salvador e grande parte da Bahia. Fatores como aumento do tráfico de drogas e interiorização da criminalidade provocada por este; os inúmeros casos de violência policial e sua inserção não explícita nas lógicas do Estado, sobre o pretexto de "guerra ao tráfico"; população jovem masculina da periferia e, principalmente, afrodescendente como principal alvo (na atuação e como vítimas) da escalada de homicídios relacionada ao aumento da criminalidade, tudo isso configura um contexto que afeta, de diversas maneiras as sociabilidades, a construção de subjetividades, identidades (ou processos de identificação) e a produção cultural.

Novos temas no pagode da nova Bahia - Trabalhar com a periodicidade da difusão das produções do pagode baiano é sempre algo difícil, por conta da informalidade que caracteriza a maior parte dessa produção. Para algumas bandas, seu CD mais conhecido é o áudio gravado de algum show ou apresentação em trio-elétrico, que circulou em formato *MP3* sem registro de data. Alguma informação sobre a autoria das canções também só é possível, quanto à maioria das bandas, entrando em contato com sua empresa produtora (para as que possuem contrato com uma) ou com seus integrantes, visto que mesmo os CDs promocionais, de divulgação, na maioria das vezes, não trazem as informações sobre os compositores. Mas é possível afirmar que, se não a primeira, uma

[226] A despeito ou complementarmente à conclusão de Silva (2010), o *Mapa da Violência* 2014 aponta que 10 das 19 cidades baianas que constam entre as 80 de maior taxa de homicídio por 100 mil habitantes no Brasil possuem população abaixo dos 100 mil habitantes, sendo que apenas duas delas possuem população acima de 50 mil habitantes (Candeias e Valença). Disponível em: http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/as-500-cidades-mais-violentas-do-brasil-versao-2014. Último acesso: 20/08/2014.

das letras inaugurais do pagode baiano com temática sobre violência urbana foi a da canção *Baculejo*, da hoje nacionalmente famosa banda *Parangolé*. Composição de Nenel Capinam, cavaquinista e formador da banda em 1997, foi lançada em 2005, na voz do cantor Edye Sacanagem – figura importante no desenvolvimento da vertente de *temática social* no pagode –, mas alcançou maior difusão apenas em 2006, na voz do vocalista seguinte da banda, BamBam[227]. Sua letra completa:

Eu não aguento mais

Vou desabafar

Embaçaram na quebrada

Tá sinistro de aturar

Invadiram nosso gueto

Tiraram a paz e o sossego

Toda noite, todo dia...

(refrão)Tome, Tome, Tome

Tome baculejo, Tome baculejo, Tome baculejo(...)

De onde cê vem?

Pra onde cê vai?

Mão na cabeça, rapaz!(...)

Eu tô ligado, tô sabendo, você é do movimento, quero ver o documento.

A palavra "baculejo", que intitula a canção, é uma gíria popular que, nesse uso, designa a abordagem policial com revista a procura de drogas, armas ou objetos roubados, e que, muitas vezes, é exercida também com agressões físicas e verbais, em atitude de criminalização ("você é do movimento") da população periférica, sobretudo, juvenil, masculina e afrodescendente. Se não a,

[227] Foi gravada no CD promocional *A Verdade da Cidade* (2006). Esse CD e seu show marcaram uma nova fase no trabalho da banda, mantendo as letras que registravam gírias juvenis populares ("larga o doce"), mas incluíndo figurinos de espetáculo – e não apenas roupas urbanas casuais, como predominava nas bandas de então – e temas sobre religião (de matriz africana e catolicismo). Link para o CD: https://www.youtube.com/watch?v=H1KGOyGfE2k&hd=1. A banda produziu inclusive um vídeo-clipe, algo não muito comum no universo do pagode ainda nos dias de hoje; no mesmo, já se pode ver elementos de uma poética 'gueto', então ainda nascente no pagode: https://www.youtube.com/watch?v=2PRw_XLjo3Q&hd=1

foi uma das primeiras canções de pagode baiano a trazer a palavra "gueto" em sua letra, algo que se tornou bastante usual nas produções do gênero[228]. Talvez, o refrão repetitivo e acompanhado com a percussão, com função de incitar o ouvinte a dançar (oposto aos versos iniciais, que têm algo de solene no piano que os acompanha e de (daquilo que alguns chamam de/percebem como) *kitsch* em seu canto), e algo de cômico na entonação da voz que simula o inquisidor – incitação à dança e comicidade essas que são características dominantes no formato de canção utilizado no pagode baiano –, minimizem uma recepção mais concentrada na mensagem elaborada pela letra; mas a mensagem está ali, com seu relato de violência sofrida e em algo de denúncia velada do agente dessa violência (membros da polícia).

A passagem do cantor "Edye Sacanagem" pela banda *Parangolé* não obteve grande notoriedade, tendo a maioria do público apenas ficado sabendo que ele integrou essa banda através de matérias jornalísticas retrospectivas sobre sua carreira, quando ele alcançou grande sucesso popular como idealizador, cantor e compositor da banda *Fantasmão,* criada no final de 2006. O "Sacanagem" havia sido deixado para trás e ele então se chamava apenas Eddye, à frente da banda que mais centralizou sua produção na vertente das temáticas sociais (com forte influência do universo *hip hop* e, também, do *rock*, mas neste caso mais estritamente no trabalho musical da banda, não tanto quanto a letra); que mais distância manteve da temática sexual (e essa distância, no universo do pagode, nunca pode/pôde ser muito grande), e que chegou a deixar de maneira ambígua a inclusão de seu trabalho no gênero pagode baiano, denominando como *groove arrastado* o tipo de música que ele e a banda faziam, embora tocassem no mesmo circuito de shows e emissoras de rádio que o pagode baiano, gênero sobre o qual o vocalista adotava uma atitude crítica em entrevistas: "A gente percebe, principalmente na Bahia, que as pessoas são carentes de músicas verdadeiras. Nós usamos o pagode (...) que é um ritmo tão popular em Salvador, para podermos passar isto às pessoas. Eu acho que nem tudo é só alegria, tem muita coisa errada e nós temos que falar sim, temos que protestar mesmo"[229]. Uma de suas canções que mais alcançou êxito junto ao público foi *Conceito*:

Com um conceito renovado

Andará nossa nação

Sou filho de preto, quero respeito

Quem mora no gueto não é ladrão!

---

[228] Embora desde 2003 já tivesse surgido uma banda chamada *Guig Gueto*, que, entretanto, não dava grande ênfase à temática social em suas produções. A banda foi uma das pioneiras no uso de *samplers*.
[229] Fonte: http://www.pagodeaki.com/452.html Endereço inacessível atualmente.

Na favela, lá no morro

No Lobato, na Fazenda Coutos

No Retiro, quem atirou?

Eu quero saber quem pintou o Castelo de Branco

Na Senzala do Barro Preto

Todo mundo é irmão

Tá na cara, tá no coração

No cabelo, na pele, no compasso

Sou eu Fantasmão!

(refrão)É na pegada do pé/É na pegada da mão

Vum'bora negão, Vum'bora negão

Palavras como "conceito" e "nação" – certamente, com baixa circulação na "fala popular" soteropolitana[230] –, eram (e ainda são) estranhas ao universo das letras de pagode baiano, e indicam o tratamento mais sério que se mostrou necessário à *temática social* que veio se desenvolvendo a partir daí. Essa maior seriedade, característica do protesto, no caso da banda *Fantasmão* e, mais precisamente, quanto aos posicionamentos de seu *frontman*, Eddye, acabou por gerar certa tensão no universo do pagode, ao opor à base sexual das danças e letras do pagode (calcada, aliás, em suas matrizes culturais), propostas de uma corporeidade mais austera, com base numa virilidade mais bélica. No DVD *Fantasmão Ao Vivo – Confraria dos Fantasmas* (2008), por exemplo, o cantor afirmava durante o show que "homem não rebola", "malandro que é malandro não rebola"[231].

Com a junção da temática, calcada na representação de uma masculinidade periférica inserida em um contexto de aumento da violência urbana em Salvador (contexto esse no qual os rapazes negros estão colocados no centro), com as modificações percussivas que vinham sendo desenvolvidas pelo *Psirico* e que integraram o andamento do galope ao pagode baiano, a banda *Fantasmão* se

[230] Aparentemente sem ser esse o uso na letra, a palavra *conceito*, entretanto, também é uma gíria muito utilizada em letras de *rap*.

[231] A afirmação, ao que parece, recebeu resposta na canção *Rebolo Mesmo*, da banda *Flavinho e os Barões*, cujo cantor (ex-*Pagod'art*) se notabilizara, sobretudo, pela dança. A canção não obteve muita notoriedade junto ao público: https://www.youtube.com/watch?v=RhSqCSI0bwE&hd=1 (perfomance ao vivo) e faixa gravada em estúdio, com letra audível: https://www.youtube.com/watch?v=RhSqCSI0bwE&hd=1.

aproximou do universo dos rapazes chamados, pejorativamente, em Salvador (tanto pelas classes média e alta quanto por frações das classes populares), de *brau*. Pinho (2005) realizou estudos sobre essa categoria social, que não é uma categoria identitária, pois ninguém se auto-denomina como sendo um *brau*. Trata-se de um rótulo estigmatizador. Assim ele a caracterizou: "personagem (ou (...) performance), meio ficcional, meio sociológica (...): um homem jovem, quase sempre negro, vestido de forma 'aberrante', com modos e gestos agressivos e de difícil classificação no padrão tradicional das etiquetas raciais na Bahia" (PINHO, 2005, p.130).

Desde o final da década passada, dentro do que tenho observado, o termo *brau* vem sendo utilizado cada vez menos. Um termo mais recente, cujos referentes comportamentais guardam semelhanças com os do *brau*, é o do *pombo-sujo*, embora esse possua uma rede de usos/significados mais ampla, inclusive, como auto-identificação com função de se vangloriar da própria esperteza que se tem, da própria malandragem. Ainda mais recente, tem circulado muito o termo *foveiro*/*foveira*, na linguagem de muitos jovens da periferia, sobretudo adolescentes. É utilizado quase que exclusivamente por esse grupo (nunca ouvi alguém de fora desse grupo usar esse termo) e para designar sempre alguém do próprio grupo, mas nunca a si mesmo. Ninguém diz "eu sou foveiro", e o termo serve para provocar alguém, num misto de ofensa e brincadeira, com, ao que parece, alguma associação com usar roupas velhas, ter o corpo sujo, pés e canelas encardidos de poeira, ou usos metafóricos a partir desses significados.

No que diz respeito ao pagode baiano, com as modificações musicais, tanto público quanto artistas foram anexando um estilo de dança mais calcado em simbolizações da postura de guarda e de esquiva no *boxe*. É importante destacar que esse modo de dançar, ao meu ver, não tem relação alguma com o contexto de aumento da violência urbana que vem sendo mencionado neste item (não obstante a relação entre esse contexto e a temática das canções abordadas neste item). A forma de dançar que foi se desenvolvendo relaciona-se muito mais a uma tradição que remete à maneira como muitos homens (sobretudo) das classes populares pulavam atrás do trio-elétrico da banda de *axé-music Chiclete com Banana*, nos anos 80, 90 e 2000, banda essa que, no *axé music*, se destacou em seu uso do galope. Moura, sobre o quarto LP da banda (*Sementes*, 1985), já destaca: "o Chiclete se afirma como o capitão do galope, um frevo elétrico muito rápido, com vinhetas alucinadamente cantadas pela multidão. Esse tipo de composição incita à dança vigorosa e agressiva, já bem

diferenciada daquela coreografia correspondente aos frevos de Caetano Veloso" (*op. cit.*, 2001, p. 277). Essa dança vigorosa e agressiva marca o Carnaval do frevo elétrico baiano[232].

Retornando ao trabalho da banda *Fantasmão*, é de se destacar a informação que o músico Hugo Sanbone me passou: "Cada banda tem a sua originalidade, mas o *groove arrastado* – como o *Fantasmão* denominou sua música – tá num conceito musical que quem já tinha mais definido antes foi o *Psirico*", com seus usos modificados do galope.

A mencionada aproximação realizada pela banda se deu também como resultado do direcionamento de seu trabalho ao público juvenil da periferia em geral (não apenas àqueles que carregam no corpo os signos do *brau*). Esse direcionamento ocorre de diferentes maneiras, tanto por saudações realizadas durante o show ("um abraço aí pra minha favela!"), quanto, mais diretamente, pela escolha das temáticas abordadas nas letras e das palavras utilizadas nelas. *Conceito*, por exemplo, reverberando uma característica do *rap*, foi uma das primeiras canções de pagode a trazer menções a bairros e localidades periféricas de Salvador diretamente em sua letra (Lobato, Fazenda Coutos, Retiro, Castelo Branco, a Senzala do Barro Preto, no Curuzu), sem que fosse uma simples menção unicamente ao bairro de origem da banda, como sempre foi usual nas gravações dos grupos do gênero. Com o *Fantasmão*, o aceno era não só aos vizinhos, amigos e parentes, mas à *periferia* já como uma entidade. E se a música mais ouvida na cidade de Salvador já não possuía mais a capacidade de fazer o transporte imaginativo de seus ouvintes a *Madagascar* ou a *Zanzibar* (seja no bairro do Garcia, seja na Tanzânia...), ao menos pôs os holofotes na cotidianidade (de fato vivida ou imaginada) dos bairros periféricos da cidade.

Talvez pelo distanciamento que tomou da temática sexual (e de suas relações – meramente supostas e/ou de fato constatáveis, a depender de qual canção ou performance – com o machismo), pela busca de inovações criativas na música do gênero e/ou pelo discurso mais intencionalmente político, a banda, com o vocalista Eddye, aproximou-se também de espaços de legitimidade cultural que, geralmente, não estabelecem relação com o pagode. Tocaram na 6ª edição da *Bienal Cultural da União Nacional dos Estudantes*/UNE, ocorrida em Salvador, 2009. Foram tema de matéria na 61ª edição (maio de 2009) da revista *Muito*, do grupo *A Tarde*. Do mesmo modo, *Edcity*, a banda

[232] O mini-documentário *Carnaval de Salvador 1981*, de Carlos Pasini-Hansen, traz alguns trechos da vigorosa e agressiva resposta que o público pode dar ao frevo elétrico dos trios: https://www.youtube.com/watch?v=gtwtr0sQqYE. Sobre a famosa, temida por uns e amada por outros, *pipoca* do *Chiclete* (ou do *Chicrete*, como muitos pronunciam), este vídeo capta um pouco de sua energia e tensão, e sem o acontecimento de brigas: https://www.youtube.com/watch?v=JvechFEjHU0. Na barra pesada do trio-elétrico, só vai quem pode... (Último acesso para ambos os vídeos: 02/05/2015).

criada por Eddye após sua saída da *Fantasmão*, tocou na edição de 2010 do Festival *Perc Pan-Panorama Percussivo Mundial*.

A interpretação do surgimento e desenvolvimento dessa vertente de *temática social* como sendo apenas um reflexo do aumento da violência urbana em Salvador e na Bahia é deficitária por não levar em conta as relações predominantemente mais restritas à esfera da produção cultural e, também, por enfatizar apenas o estágio atual da relação entre sociedade e cultura, não se atentando assim a elementos mais longevos dessa relação. Dentro da citada vertente, proliferou uma sub-temática de exaltação da negritude, que pode ser conferida em letras como a de *Se Assuma* (*Ser Negão é Massa*) (2008), da banda *SamHop*, criada pelo já citado vocalista BamBam, após sua saída da *Parangolé*:

"E assim chegaram os negros, com toda a tua cultura, com toda a tua beleza e tradição. Negritude tá no sangue, irmão!"[233]

Rapaz, se olhe no espelho

Repare o cabelo, Compare o nariz

Sua origem é África

Mesmo que não queira todo mundo diz(...)

(refrão:)Se assuma

Ser negão é massa!

Se assuma

Ser negão é raça!(...)

Olha que eu gosto do negro

Porque o negro me lembra você

(...)Passe lá no Ilê

Tem um bocado igual a você

Passe lá no Olodum

Tem um bocado igual a você

[233] Na frase, o cantor BamBam retoma a narração que abre um diálogo fictício entre um homem negro em um bloco-afro e um homem branco em um trio-elétrico, na composição *Macuxi Muita Onda* (*Eu Sou Negão*), de Gerônimo, sucesso de 1987, gravado pela *Continental*: https://www.youtube.com/watch?v=hJS6vFIZugA&hd=1.

Filhos de Gandhi

Tem um bocado igual a você

No Badauê

Tem um bocado igual a você

(...)Negra, negra, negra/Negro amor

Na letra, uma mensagem de que "se assuma" a negritude visa positivar os traços fenotípicos e étnicos afrodescendentes, em contraposição ao (às vezes difuso, às vezes direto) longevo racismo informador de esquemas perceptivos e apreciativos difundidos nas sociedades soteropolitana e baiana (e não apenas, nem sobretudo, nestas; e nem sem contar, também, com tendências opostas). Esses esquemas chegaram a se impregnar mesmo em algumas letras do pagode baiano. Em início de carreira, entre 2002 e 2004, a banda *Psirico*, ainda dentro do "código popular da galhofa" (MOURA, 201, p.302) que marca esse gênero musical, obteve grande sucesso popular com uma canção chamada *Escovadinha*: "*Menina bonitinha do cabelo duro/Compre um alisante, pra ficar legal/Se o alisante não der jeito nele/O Psi vai mostrar como vai melhorar/Escova, Escova, Escova, Escova, Escova/Dá uma escovadinha!*"). A canção foi registrada em seu primeiro CD oficial, *Psirico - O Furacão da Bahia – Ao Vivo* (*Pato Discos*, 2004). Entretanto, foi a temática de positivação da negritude que prevaleceu nas produções do pagode baiano – incluindo a produção da banda *Psirico* –, presente em canções como *Cabelo Black* (*É o Estilo*), da banda *Saravada*, e *Negro Lindo* (2010) e *Nossa Cor* (*Aqui só tem negão*) (2014), da banda *Parangolé*, já em sua fase de visibilidade nacional e com contrato (de agosto de 2009) com a *major Universal Music*. No caso da letra de *Se Assuma (Ser Negão pe Massa)*, a reverberação da produção dos *blocos-afro* e *afoxés* soteropolitanos é mais direta, com as agremiações mencionadas na letra (*Ilê Aiyê*, *Olodum*, *Filhos de Gandhi*, *Badauê*).

O direcionamento de seu trabalho ao público da periferia – o que é decorrência, na maioria das vezes, de ser um trabalho (interpretativo) *sobre* a periferia –, iniciado, mais diretamente, pela banda *Fantasmão*, foi mantido – e posto em moldes mais complexos de avaliação política – pela banda *A Bronkka*, surgida entre 2008 e 2009. Do início da década atual até agora, 2015, essa é a banda, na figura do cantor Igor Kannário, que mantém relações mais intensas com a (grande) fração do

público do pagode que se identifica como *da periferia*[234]. A característica principal do trabalho da banda e do início da carreira solo do artista (que também compõe muitas das letras) foi a intensificação da produção de letras sobre ou relacionadas à *favela*[235] ou ao *gueto* (*Orgulho da Favela*, *Filho do Gueto*, *Linguagem do Gueto*, etc.). Dessa característica principal, outras duas podem ser observadas. Primeiro, a busca pela construção de um forte discurso de autenticidade a partir da origem do artista no espaço da favela, de sua fidelidade ao *ethos* interpretado nessa vertente como próprio desse espaço e, por conta disso, da legitimidade (concedida por seu público e auto-requisitada) dele como *representante* da favela (*um* dos, ele mesmo já ressaltou). Um segundo aspecto que marcou a trajetória do artista foi uma reiteração da favela como lugar com suas leis próprias e implacáveis, onde *o caguete é fritado que nem peixe* e *quem mexe com o Kannário é cortado*. E quanto a esse segundo aspecto, questão muito complexa – e não restrita ao trabalho de Igor Kannário –, me parece haver o perigo de efeitos sociais negativos advindos, em relação com diversas mediações, de potenciais efeitos performativos das letras, numa relação de causalidade circular com "a" realidade da favela. De tanto insistir na interpretação – que não é aberrante – de que a favela, a periferia é um lugar violento, as letras podem acabar, de alguma maneira, dando alguma contribuição à normalização ("é assim que acontece aqui") dessa violência, manifestada em comportamentos. Por outro lado, entretanto, há de se levar em consideração, também, quanto a possíveis "efeitos" das canções, o contexto específico e circunscrito de seu consumo (em seu ambiente de festa – não como um receituário de condutas).

Até a primeira metade dos anos 2000, os "tipos humanos" presentes nas letras do pagode eram "o *corno*, a *gatinha*, o *moreno gostoso*, a *galinha*, o *negão*, a *neguinha*, o *Ricardão*, o *tolo*, o *viado*, a *lourinha*, o *miseravão*, a *morena*..." (MOURA, 2001, p. 302), indicando maior ênfase, dessa produção, em aspectos de sexualidade e *raça* (ou, melhor dizendo, ao apego popular à aparência física). Nas letras da *Bronkka*/*Igor Kannário*, *No Styllo*/*Guettho é Guettho* e *Fantasmão*/*Edcity*, dentre outras bandas, se difundiram, por sua vez, as figuras do *caguete*, do *patrão* (do tráfico), do

[234] É interessante observar, no facebook, uma enorme quantidade de jovens moradores de bairros periféricos, em sua maioria adolescentes, que usam como nome em seu perfil um sobrenome associado ao cantor, ex: *Paulinha Kannarianna*, *Lukas Kannarianno*, ou algo do tipo.

[235] A primeira letra diretamente sobre a temática "favela", ao que parece, foi *Sou Favela* (https://www.youtube.com/watch?v=ur6HMnqGMZs&hd=1), da banda *Parangolé*, gravada no CD *Dinastia Parangoleira – 10 Anos*, (*Gravadora Atração*, 2007). Pelo sucesso popular que alcançou, certamente foi uma das canções que mais ajudou a consolidar a vertente de *temática social*. Vale destacar também (embora sem ter como demonstrar) que apenas no século XXI o termo *favela* começou a circular amplamente na fala do soteropolitano. Nos anos 90, seu referente era significado muito mais pelo termo *invasão*, e a substituição desse por aquele, me parece, muito tem a ver com a difusão da cultura *funk carioca* em Salvador (além da difusão também de alguns filmes da *Retomada*, como *Cidade de Deus* e *Carandiru)*, o que muito tem a ver, também, com o desenvolvimento dessa vertente de *temática social* na cena musical do pagode baiano, no estreitamento de laços entre elementos brasileiros do Atlântico Negro.

alemão[236]. Em algumas dessas letras (*Dedo Calibrado*, *Patrão da Vida Loka*, *Não Julgue meu Guettho*, etc), podemos observar semelhante "función de crónica (...) ni objetiva ni intencionalmente imparcial" destacada por Vila e Semán (2008, s/p) sobre a *cumbia villera* argentina, que certamente pode-se localizar também na obra dos *Racionais MC's*, para os quais o *Fantasmão* e *A Bronkka* já abriram shows em Salvador (respectivamente, em 18/10/2008 e 07/12/2011). O registro das citadas figuras nas letras do pagode baiano, característico disso que estou chamando de vertente *de temática social* ou *de crônica social*, certamente, é uma marca, dentre outros fatores, do aumento da violência urbana na Bahia e em Salvador.

Uma das canções que projetou a banda *A Bronkka* foi *Cyclone*, em 2009, antes do *funk ostentação* paulista começar a ser ouvido na Bahia:

"Vigia, viu homi, porque Cyclone não é marca de ladrão!"

Cyclone não é marca de ladrão

É a moda do gueto

Mas com toda discriminação

Eu imponho respeito(...)

Cap pro lado, camiseta, bermudão

(refrão)É de Cyclone, vou de Cyclone

É de Cyclone, vou de Cyclone(...)

Se tem Adidas

Billabong

Seaway, Mahalo e Nike

Maresia

O Kanário então vai!

E a moda é:

(refrão)Descer de Cyclone, descer de Cyclone(...)

[236] Para um outro contexto, e indicando a influência do *funk carioca*, também se difundiu o termo *novinha*, nas letras da banda *Black Style*.

De Varney na cara e Kenner no pé(...)

Eu sou periferia

De varney e batidão

Batidão, vai no batidão

Batidão, é A Bronkka negão

O mesmo enfrentamento do estigma da criminalização que aparecia, indiretamente, em *Baculejo* e, já diretamente, em *Conceito*, retorna aqui, na letra que busca contrariar uma frase extremamente difundida entre a população (sobretudo juvenil) das classes médias e populares soteropolitanas: "Cyclone é marca de ladrão!". A letra registra, assim, o vestuário desejado por muitos dos jovens das áreas mais periféricas da cidade – que, na maioria das vezes, é adquirido apenas como cópias falsificadas vendidas nos camelôs –, sua maneira de pronunciar os nomes dessas marcas (*varney* = *vuarnet*, marca de óculos), e suas relações com outros contextos culturais, como o, por exemplo, o religioso. O termo "vigiar", da frase que antecede a citada letra, por exemplo, é oriundo da expressão "vigia, varão!"/"vigia, varoa!", habitualmente dita nos espaços evangélicos neo-pentecostais[237] tão difundidos entre as classes populares brasileiras, com o sentido de que se tome cuidado com o pecado, que não se "caia nele". Nos CDs de pagode gravados em estúdio, é comum também as bandas gravarem um *louvor* evangélico ou um *Padre Nosso* (*Pai Nosso*) na última faixa, mesmo no caso daquelas que direcionam seu trabalho apenas à vertente sexual. Um forte "obrigado, meu Deus!" também pode ser ouvido muitas vezes, entre uma faixa e outra dos CDs com gravações de show, indicando sempre uma atitude de reconhecimento (das graças de Deus) pelo show realizado, pela manutenção da carreira, pelo instável sucesso econômico que dificilmente seria conseguido em outra atividade e que, sabem os artistas, corre o risco de cessar rapidamente.

Um episódio vivido pela banda é emblemático sobre como podem ser tensivos os cruzamentos entre a busca pelo prazer e a ação política, com o fator do posicionamento em mercado mediando ambas. Entre 2010 e 2011, a banda executava em shows uma versão da canção *Farinha*/*Um Tiro*, da banda *Klak Bum* (que não alcançou grande visibilidade). Sua letra na versão da *Bronkka*:

[237] Semán e Vila também identificaram a presença de termos relacionados ao universo evangélico nas letras da *cumbia villera*, como a figura do "rescatado" (*op. cit.*, 2008, s/p). Cabe lembrar também que a música e mesmo a estrutura das letras foi utilizada como base para o trabalho de bandas evangélicas de *pagode gospel*, como *Ministério Louvadeira*, *Ministério Kero Deus*, *Expresso Louvadeira*, *Bahia Gospel*, *Ministério Hit Gospel*, etc.

Ô pega o prato

Faz a linha

Dá um tiro

Na farinha

Eu sou Kannário

Putaria

Dá um tiro

Na farinha

Essa é A Bronkka

Da Bahia

Dá um tiro na farinha(...)

Um tiro

Um tiro é sempre um tiro

Um tiro é sempre um tiro

Um tiro é sempre um tiro(...)

Podendo-se sempre alegar que os significados das palavras não são exatamente esses (coisa que a banda não fez), o *prato* refere-se a uma base onde se coloca a cocaína (farinha) para dar uma fungada (um tiro). E se a canção contribuiu para o sucesso da banda por, podemos supor, aludir ao proibido, ao tabu, logo também lhe conferiu a pecha de "banda que incentiva a usar drogas", o que pode ser sempre um risco para os empreendimentos comerciais que as bandas de pagode também são. A banda (que ainda está ativa – enquanto marca, propriedade de empresários – com outro vocalista e músicos) e o cantor Igor Kannário, em sua carreira solo, já não executam mais a *Farinha*, no que se pode ver, de um lado, um efeito de leitura de mercado, mas, por outro lado, pode-se dar crédito também a essa declaração do cantor, que talvez indique um horizonte de novos motores para a produção do pagodão: "Quando comecei, a gente gravava nossa molequeira, coisa

que a gente falava entre a gente. Quando a gente percebeu que seria espelho para uma nação, passamos a não brincar"[238].

Ainda em 2011, a banda já havia lançado uma canção chamada *Um Tiro Mata*, cuja letra parece ser uma retratação da de *Um Tiro*:

Quebra esse prato

Não dê um tiro

Não dê força

Ao inimigo, irmão

Quebra esse prato

Não dê o tiro

Não dê força

Ao inimigo

Olha, porquê:

(refrão)Um tiro mata, Um tiro mata, Um tiro mata (...)

Tá na hora de mudar

Na hora de vigiar

Na hora da caldeira

Pare pra pensar

A associação da banda e da carreira solo do cantor ao tema da violência e o acontecimento de disparos de tiros em alguns de seus shows (o que reforçou aquela associação) fez com que o cantor

[238] A declaração (anotada por mim) foi dada pelo cantor Igor Kannário no evento *Pós-Lida* (um sarau poético organizado pelo poeta e repórter James Martins, que convidou o pagodeiro por ele ser – como diz o texto de apresentação do evento – "a personalidade mais genuinamente punk/rock'n'roll da música baiana atual"), realizado em 24/10/2013. Foi uma resposta à pergunta sobre "o perigo de músicas que incitem as pessoas à violência", pergunta a qual o cantor associou à letra da citada canção, afirmando que a banda, no período em que a executava, "seguia uma linha errada". Um compacto do evento, que durou cerca de 2 horas, pode ser conferido aqui: https://www.youtube.com/watch?v=HJctodbIIzM&spfreload=10&hd=1.

investisse em mensagens de paz[239] em algumas de suas letras, numa tensiva relação com a adesão de seu público à dança marcada pela virilidade bélica acima mencionada (o que aumenta a possibilidade de brigas), dança essa que se relaciona ao formato musical (sobretudo rítmico) adotado pela banda e por muitas outras na cena do pagode baiano. No pagode mais melódico, com o cavaquinho com maior protagonismo, as chances de agitação dos corpos em massa é menor do que no pagode mais percussivo – o que se relaciona mas não determina a ocorrência de "briga" (que não são exatamente brigas, ver item *4.3*).

Mensagens diretas, recorrendo ao consolidado recurso no pagode baiano do verbo imperativo nos refrões, que, geralmente, mandam *quebrar*, *mexer*, *ralar*, mas que, nesse caso, manda não se envolver com a criminalidade, talvez indiquem alguns dos vetores já em curso desse novo horizonte de motivação na produção do pagode, como podemos ver no refrão de *Cela 54* (2011), da banda *No Styllo* (atualmente, *Guettho é Guettho*), um dos grupos que disputou a preferência do público "de" periferia com *A Bronkka* nos últimos anos:

"Essa música é pra todos os parceiros que vacilaram no passado, hein! Cela 54"

Sei que errei

Hoje estou na pior

Vivendo entre quatro paredes

O dia amanhece

E eu não vejo o sol

Mas parei e pensei

Vou partir para uma melhor

Vou cumprir minha pena

Mudar essa cena

E ver o pôr do sol

("Vai!")

Quando eu sair vou dar a volta por cima

[239] Cabe lembrar que foi a banda *Psirico*, em 2006, que iniciou as mensagens de paz nas canções de pagode, com a faixa *Paz*, do CD *MPB-Makumba PopularBrasileira* (independente).

Sei que é difícil e o povo discrimina

Mas vou pedir ao cara lá de cima

Que me dê a sua mão

E tudo vai mudar

Vou dar um rumo a minha vida

Retomar os estudo

Voltar a trabalhar

E tudo vai mudar

Só peço à sociedade

Que me dê uma chance

Pra regenerar

(...)(refrão)É que hoje eu vivo em uma cela da prisão

Você que está livre pare pense agora

É caminho sem volta

Não vá pra essa não

Hoje eu vivo em uma cela da prisão

O crime não compensa

Hoje tenho a consciência

Sofri as consequências

Aprendi a lição

(...)É ser derrotado

Os mano humilhado

Cela pra 18, tem 54

Nossa realidade

Passa na TV

Sempre nua e crua

Pra quem quiser ver

Não sei te dizer como ainda estou vivo

Aqui mal tem água e o banheiro é entupido

A cela sequer tem ventilação

Parece o inferno

Casa do Cão

(...)*Eu quero voltar*

Jogar bola com os brother

Levar os meus filho para passear

Ter a mesma liberdade que o pássaro tem para voar[240]

O aumento da violência urbana em Salvador e na Bahia (o que, por classe e *raça*, atinge diretamente o público e os produtores do pagode); o contato com a mesma temática em produções de outros gêneros musicais; uma necessidade de fugir das críticas à temática sexual e suas relações com as assimetrias de gênero sexual; a constante necessidade de *assunto* para letras e, daí, o desejo de narrar sua cotidianidade (vivida e imaginada); a busca por demarcar um território de mercado frente aos produtores de outros gêneros musicais. Todos esses fatores contribuíram para que tivesse se desenvolvido uma vertente de *crônica*/*temática social* na produção do pagode baiano. As repercussões dessa produção nas apropriações do público, a avaliação de suas potencialidades, é algo que só se torna um pouco mais visível, porém, pela observação do complexo e por vezes recôndito terreno da recepção, que normalmente se dá em situação festiva, dançante e *gaiata*, mas com alguma abertura também para as oportunas mensagens contra o envolvimento dos jovens com a criminalidade e de reforço da auto-estima de classe e *raça*.

[240] As mensagens contra o envolvimento dos jovens na criminalidade, ao que parece, foram iniciadas, nas letras de pagode, com a canção *Não vá que é barril* (de 2007 ou 2008), da banda *Fantasmão*; canção, aliás, que ajudou a difundir em Salvador e na Bahia essa gíria (*barril*), que é um sinônimo de perigo.

4 - O(S) PÚBLICO(S) DO PAGODE BAIANO

4.1 – RELATO DA EXPERIÊNCIA DO TRABALHO COM AS ENTREVISTAS: DESAFIOS METODOLÓGICOS

Na experiência de TCC, realizado em 2010[241], num trabalho que tinha como objetivo avaliar e interpretar críticas feitas ao pagode baiano em textos de blogs e sites, entrevistei quatro jovens (três moças e um rapaz), contatados através da rede social do *Orkut*, onde eles haviam criado uma comunidade chamada *Pagodeiro Nato*, para conhecer mais sobre o gênero e para saber das opiniões desses fãs sobre as críticas que o gênero recebe. Quando perguntados sobre o papel, a importância do duplo sentido com referência sexual para esse gênero musical, para as experiências desejadas e proporcionadas por esse recurso, os quatro entrevistados fizeram questão de se posicionar desfavoráveis "ao duplo sentido", mas disseram que as bandas continuam a usar porque "o povo gosta". Um dos entrevistados chegou a dizer que "95% do público gosta". Na ocasião, não me contive e perguntei: "então aconteceu o mais improvável e eu entrevistei justamente os 5% que não gosta, que não aprova o duplo sentido?", pergunta para a qual não obtive resposta. Terminada a entrevista, após eu ter desligado o gravador, esse mesmo(a) fã (estudante universitário) me disse que "ninguém assume que gosta".

Por conta dessa experiência de ter observado o efeito da vergonha sobre o próprio gosto[242] nas respostas dadas em uma pesquisa, para esta dissertação decidi que os/as entrevistados/das seriam contactados/das em *lócus* de fruição dançante – shows e festas com pagode –, para evitar ou minimizar as chances de que, no momento da entrevista – um segundo encontro que eu esperava conseguir com essas pessoas contactadas nos shows –, esses/essas entrevistados/das se dissociassem das práticas e gostos da maioria do público do gênero, como interpretei ter acontecido com os quatro jovens que entrevistei para o trabalho do TCC. Fazer esse primeiro contato já em um outro espaço, como uma escola, por exemplo, poderia contribuir para que os/as entrevistados/das

[241] A monografia foi intitulada *Análise das valorações sobre o gênero musical pagode baiano*. Foi defendida em 2011.
[242] Freire Filho, em trecho de sua tese de doutorado (2001, p. 184/185), também fez menção a esse fenômeno, do *gosto envergonhado*. Spataro, por sua vez, repercutindo uma noção utilizada por Angela McRobbie, faz menção aos *placeres culpables* (*guilty pleasures*), mas em um contexto diferente do universo do consumo do pagode baiano, como se pode observar: "las dicotomías entre lo que debe hacer una feminista y lo que le gusta a una feminista produce, en términos de McRobbie (1999), placeres culpables(...): el rechazo al vínculo entre el placer y el consumo de productos culturales políticamente 'incorrectos' para el feminismo produjo, siguiendo a McRobbie, una cultura del puritanismo que dio lugar solamente a los placeres culpables mediante los cuales se pudo, en algunos casos, reinterrogar los sentidos de estas prácticas más que meramente interpretarlas como un sitio de falsa conciencia" (*op.cit.*, p. 40).

produzissem informação, em alguma medida, constringida por esse espaço (por sua história e significado) e, certamente, informações direcionadas no sentido mais esperado para as respostas que se possa obter em uma entrevista (para uma *séria pesquisa* de mestrado) sobre o consumo cultural de uma produção que, em grande medida (verticalmente, rumo ao topo do espaço sócio-econômico e cultural), é estigmatizada.

As entrevistas cujos trechos são apresentados no item seguinte foram realizadas em duas modalidades. Uma primeira etapa do trabalho, após eu ter passado pela experiência de ninguém aceitar me encontrar em outro local para que eu pudesse realizar as entrevistas, foi feita através do *facebook*[243]. Enviei, então, às pessoas contatadas naqueles espaços, uma lista de perguntas (em um total de 17) abrangendo uma série de temas que ou são relacionados ao pagode baiano nas discussões que geralmente o abordam ou são de conhecimento da parte de quem frequenta seus eventos. Como a quantidade de pessoas que se dispuseram a responder essa lista de variadas perguntas foi baixa (apenas 7 pessoas), passei então a empregar uma segunda modalidade, que foi reduzir a quantidade de perguntas para 5, no máximo 6, e, então, fazê-las já no próprio espaço da festa, geralmente, no mesmo período que eu estava utilizando, até então, para fazer apenas o contato com as pessoas, que é a primeira uma hora, uma hora e meia em que os frequentadores se concentram na entrada das casas de show antes que as apresentações comecem[244]. Nessa segunda modalidade, entrevistei, em conversas, 13 pessoas em meio a grupos maiores (ou seja, seus amigos, que compunham suas turmas, às vezes participavam da entrevista, e acabavam também respondendo as perguntas), totalizando, no final, as respostas de 20 pessoas, utilizadas no item seguinte, mas, na verdade, complementadas por respostas desses colegas e amigos de meus entrevistados em *loco*, que acabaram participando também.

Me pareceu ser de suma importância, devido a todo o contexto de luta política em que está inserido o objeto desta pesquisa, manter comigo o registro das declarações que me foram dadas pelos/as entrevistados/das. Levando-se em conta o mencionado contexto, destaco também que não me localizo, "neutra e objetivamente", fora dele. A pesquisa foi produzida, isso sim, com intenção de participar deste contexto. A opção de ter mantido no texto as perguntas que fiz aos/às entrevistados/das – procedimento nem sempre seguido em pesquisas cujo *corpus* tem base em entrevistas; infelizmente, ao meu ver – segue a orientação desta intenção.

---

[243]Essa rede social também foi utilizada para adicionar, seguir e acompanhar a produção de jovens consumidores do pagode baiano, o que rendeu alguns materiais utilizados no item seguinte.

[244] Os detalhes sobre as dinâmicas nessas casas de show (*The Best Beach*, na Ribeira e *The Hall*, na Pituba) foram descritos em *4.3*. As frequentei e nelas realizei entrevistas com o público entre julho de 2014 e junho de 2015.

Dessa forma, sete das entrevistas cujos trechos foram utilizados no item seguinte foram registradas em *texto* (troca de mensagem através do facebook) e, outras treze, em *áudio* (gravado com celular). Essas duas modalidades de registro estão indicadas pelas letras *t* e *a* na legenda de apresentação que utilizo, abaixo, sempre nas primeiras respostas que utilizei de cada entrevistado/da. As legendas completas são compostas por, nessa ordem: inicial ou iniciais do nome (nem todos disseram seus nomes completos), sexo (*m* ou *f*), tipo do registro (*t* ou *a*), idade e bairro de residência, como neste exemplo: (H.J.L., *m*, *a*, 29, Castelo Branco). Nem todos os 7 entrevistados da primeira modalidade informaram sua idade e bairro. Em termos de "classe social" e fenótipo, os 20 entrevistados são representativos dos perfis majoritários de público descritos em *4.3*, item no qual me concentro mais quanto a esses aspectos.

É importante ressaltar que conseguir a adesão, a disponibilidade de tempo, o empenho e a sinceridade dos/das entrevistados/das para que respondessem as perguntas foi um dos desafios mais complicados deste trabalho e nem sempre foi bem sucedido, devido a algumas respostas mais monossilábicas ou "telegráficas". Por mais que o público do gênero conheça amplamente tudo o que lhes foi perguntado por mim, a situação de entrevista não lhes é comum (sobretudo, no caso, minoritário, das 7 entrevistas realizadas por escrito, ou seja, que demandaram desses/dessas entrevistados/das que escrevessem sobre algo que, possivelmente, não lhes é habitual abordar textualmente). As entrevistas nem sempre lhes despertaram interesse – em revelar, por exemplo, aspectos sobre seu consumo cultural; algo, de certa forma, de foro íntimo –, o que acaba tornando mais complexo o trabalho de interpretar as respostas obtidas.

Também é importante destacar que as perguntas foram elaboradas com termos simples, de fácil entendimento para os jovens abordados, e, em alguns casos, foi necessário recorrer a uma oposição entre "efeitos" positivos e "efeitos" negativos (que seriam, de acordo como as perguntas foram elaboradas) advindos de processos de trocas comunicacionais e de difusão cultural no contexto das recepções e apropriações das produções do pagode baiano pelo seu público ou pela sociedade em geral. Sabemos, entretanto, que esses processos possuem uma ampla abertura tanto em "seu início" (emissão) quanto em "seu fim" (recepção), sendo essas "etapas", na verdade, simplificações sobre processos muito mais amplos, extremamente mais abertos e, portanto, mesmo reversíveis valorativamente a depender de cada situação, contingência ou contexto. A despeito de ter consciência sobre essa complexidade, algumas vezes, nas conversas-entrevistas que desenvolvi com os jovens, tive de recorrer a essa terminologia (*positivo-negativo*), bem como eles mesmos

enquadraram nesses termos as questões que eu ia propondo. A linguagem, sabemos, possui suas limitações ante o insondável devir. E o trabalho, entretanto, necessitava ser feito.

Acredito que é fundamental buscar as perspectivas do público quanto às questões relacionadas ao gênero musical que eles consomem, questões essas que, muitas vezes, são tematizadas, enquadradas e expostas em textos[245] por grupos sociais e agentes cuja relação com o pagode baiano é marcada pela antipatia. Esse foi o intento que guiou a, repleta de percalços, produção do item seguinte.

4.2 – INTERPRETANDO ALGUMAS RESPOSTAS DAS ENTREVISTAS E AS INFORMAÇÕES PRODUZIDAS PELO PÚBLICO NO FACEBOOK

Três blocos de questões foram utilizados neste item, por terem sido os que mais renderam discussões e perspectivas que julguei serem relevantes ao trabalho, tendo muitas das 17 perguntas utilizadas na primeira modalidade de entrevistas sido respondidas de maneira muito "telegráfica" e monossilábica, o que me levou a concentrar as conversas em loco, na segunda modalidade de entrevistas, nos temas destes três blocos que são trabalhados aqui. Vejamos a seguir.

A pergunta **8 (Você acha que essas músicas podem contribuir, de alguma forma, para enfrentar os problemas da favela, denunciá-los, ou não, que não conseguem contribuir com isso?)** foi utilizada como um ponto de partida para que esses jovens e adultos pudessem falar um pouco sobre se acham que as canções daquilo que chamei de vertente de *temática social* podem exercer algum efeito como representação (e se positiva ou negativa/estigmatizante) sobre suas comunidades, seus bairros de residência e sobre os comportamentos de seus ouvintes (consumidores) em sua vida social em geral (ou seja, não restrito à situação de recepção no show).

Esse trabalho de entrevistas com o público foi elaborado sem qualquer intenção de abordagem quantitativa e, quanto a tendências observadas através das respostas, cabe apenas dizer que a maioria das pessoas, mesmo que com argumentações às vezes rasas, expressa que essas canções contribuem positivamente aos fins já mencionados; havendo uma parte um pouco menor que leva em conta a globalidade desse universo de canções e, assim, tende a respostas mais matizadas em termos de *positivo* e *negativo*, quanto a seus possíveis "efeitos"; havendo ainda uma pequena minoria que se inclina a ressaltar apenas possíveis contribuições negativas (geralmente, com argumentações também mais rasas, e que partem de quem simplesmente prefere que o pagode mantenha apenas a dominante temática sexual), e outra minoria que destaca não ver possibilidade

[245] Esse foi o corpus da minha monografia de TCC, acima mencionada.

alguma de qualquer efeito ou contribuição dessas canções para além de serem objeto de dança/audição durante as festas.

As respostas trazidas abaixo devem ser mais levadas em conta pelo leitor do que a gradação de respostas descrita no parágrafo anterior, visto que nem sempre elas se referem ao mesmo aspecto ou enquadram a pergunta da mesma maneira, gerando assim sentidos que não podem ser facilmente categorizados como respostas absolutamente exclusivas.

Como observado, são muito comuns as respostas que expressam crença, da parte do/a entrevistado/a, de que as canções dessa temática contribuem positivamente aos fins já mencionados, ou que indicam, ao menos, que é essa a interpretação que o/a entrevistado/a quer que prevaleça sobre essas canções, que é assim que eles/elas desejam que elas sejam vistas. Uma entrevistada, por exemplo, optou por uma resposta mais categórica, de que as canções da vertente de temática social podem sim contribuir para enfrentar os problemas da favela, ao menos, denunciando-os:

J.M.K., *f, t*, Feira de Santana: *Sim! Claro que ajuda pois em algumas musica é citada a violencia que as pessoas que vivem nesses lugar infrenta, a fome, a falta de esperança e a falta de opurtunidade para quem vivi nesses lugares*[246].

Outra resposta semelhante:

H.J.L., *m, a*, 29, Castelo Branco: *Rapaz, do meu ponto de vista, potencial tem sim. (...) Inclusive tem a música de Chiclete que ele fala "Favela eu/favela você/Escola da vida/Pra gente viver", então, já diz tudo a música, né? A favela é a escola da vida, né, que ali todo mundo passa por altos e baixos, é discriminado, polícia invade, tem um esquema de tráfico, mas ninguém tem nada a ver com isso, cada um faz da sua vida o que quiser. Então a música já diz tudo, "favela eu, favela você. Escola da vida"*.

A visão muito individualista e voluntarista ("*cada um faz da sua vida o que quiser*") apareceu em algumas outras respostas também. Nem todos os entrevistados, entretanto, deixam de mencionar conteúdos que lhes preocupam na globalidade de produções da temática em questão:

[246] As respostas dos/das entrevistados/das foram incluídas neste texto exatamente como foram escritas por eles/elas, para o caso dos registros que foram feitos textualmente (pelo *facebook*), bem como nos registros em áudio procurei transcrever exatamente como falado tanto por mim quanto por eles/elas. Registrar esse universo, inclusive em suas formas de expressão, foi o que de mais fundamental se buscou nesta dissertação.

J. C., *m, a*, 19, Avenida Suburbana: *Rapaz, o nome favela, cê tá ligado que o nome favela já é discriminado. Tipo assim, eu moro no subúrbio, o pessoal do subúrbio é muito discriminado, pelo seu modo de se vestir, modo de falar, de agir, então, o pagode baiano tá pra representar nós que é da favela, aí ele com suas letras, suas música, representa nosso dia a dia, nossa convivência, mostra que a gente, é igual a qualquer um.*

L. C.: *Beleza (...), eu perguntei se as letras podem contribuir pra alguma coisa positiva, cê falou que pode. E pra algo negativo, cê acha que pode também, algumas letras, ou não? Como é que cê vê isso?*

J. C.: *Tipo assim, também tem muito pagode que... não só pagode como outros tipos de, de hits, que... também... influencia algo errado. Tipo assim, influencia o crime, a droga, e tal, e nisso aí a gente vai sendo discriminado, mermo. E nós como fã, como contribuinte do pagode... nós fica em má situação, né? E tem algumas coisas que... não são verídica.*

L. C.: *Mas, aí, qual a sua atitude em relação a essas letras? No show você dança, mermo que, tenha a mensagem lá que cê não concorda, como é, assim?*

J. C.: *Tipo assim, quando rola uma banda que tá pra cantar uma música assim eu, nem frequento.*

L. C.: *Fica de parte?*

J. C.: *Fico de parte.*

Destaco que pouco no que observei durante os shows de pagode torna crível o tipo de observação feita pelo entrevistado, de que ele *nem frequenta* ou *fica de parte* quando alguma banda apresenta uma mensagem com a qual ele não concorda. Apenas a letra, considerada isoladamente, parece ser pouco para motivar atitudes de rejeição que levassem o agente, durante a festa, a se afastar do grupo de amigos que ignoram ou não se incomodam com a mensagem, dando impressão maior que, na verdade, o entrevistado afirma tomar esse tipo de atitude porque imagina que essa afirmação corresponde com os padrões morais que ele espera que *o pesquisador* (eu) espere dele. Isso não quer dizer, entretanto, que o mesmo está “mentindo” sobre seu posicionamento quanto a algumas canções e suas letras. Apenas parece exagero que o mesmo se distancie de seu grupo, durante algum show, por conta de discordância com alguma mensagem inscrita na letra, embora a gama de recepções possíveis seja bastante ampla.

Um outro entrevistado, no mesmo sentido, optou por uma resposta mais matizada, destacando que, em sua opinião, algumas letras contribuem positivamente e, outras, negativamente, posicionamento esse que é o mais condizente com o que se pode interpretar sobre o diversificado repertório daquilo que chamei de vertente de *temática social* no pagode baiano:

L.C.: *Vc falou* (na resposta da pergunta 8) *q há vários tipos d letras q falam de favela, que são de diferentes tipos, algumas falam a verdade, outras passam do limites, outras servem de impulso pra fama. Pra vc, dentre todas essas letras q No Styllo, Guetto é Guetto, CF Rey, Kannário, Eddye e Fantasmão cantam, a maioria traz uma mensagem positiva ou negativa para os jovens da favela?*

W. S., *m, t*, Pirajá: *muitas positivas outras negativas outras contraditorias.*

Outro ponto relevante a ser destacado na fala desse entrevistado é sua visão desesperançosa sobre algum efeito positivo das mensagens das letras da vertente de *temática social*, no sentido de mobilizar os jovens à discussão sobre seus temas:

L.C.: *vc e a galera q vai aos shows com vc, seus colegas, amigos, alguma vez já conversaram sobre os temas dessas perguntas q eu te enviei? Vcs conversam sobre isso?*

W.S.: *não não dificilmente*

L.C.: *vc falou q vc e seus colegas conversam pouco sobre os temas das perguntas q te enviei. Será então q se Chiclete, Kannário, Edcity, investirem nessa de mandar mensagens pela paz, pros jovens não se envolverem com o tráfico, essas coisas, será q isso será inútil, e as pessoas nem vão prestar atenção na mensagem deles ou não, vc acha q as pessoas prestam atenção na mensagem sim, só não conversam muito sobre o assunto?*

W.S.: *tem muitas pessoas que não estão nem ai pro assunto*

Essa observação do entrevistado é indicativa de resposta ao questionamento que levantei (ver página 160) sobre as repercussões da produção da vertente de *temática social* nas apropriações do público. Ela deve ser matizada, porém, com o que também observei (ver item *4.3*, adiante) sobre como a pertença a diferentes frações de classe incide em diferentes recepções por parte de diferentes perfis de público (os rapazes, grosso modo, “mais pobres” se identificando mais, do que outros perfis de público, com algumas das canções da temática social; quem sabe, possivelmente, também discutindo sobre suas letras, em outros momentos fora do local do show). Muito embora o

rapaz entrevistado mencionado acima se enquadre nesse grupo e o mesmo apresente a percepção de que há baixo interesse, entre seus amigos, em discussão propiciada por letras canções.

Outra entrevistada apresenta resposta mais categórica, de que essas letras não contribuem para enfrentar os problemas da favela, para denunciá-los. Ela acrescenta, em sua resposta, consideração sobre o relevante aspecto da *situação de recepção*:

A. F., *f, t*: *Não conseguem contribuir com isso, para muitos é só curtir o som no momento e pronto.*

Sobre a opinião da entrevistada, vale reiterar que a relação comunicativa do público com as produções musicais não se esgota no momento de recepção nos shows, festas, ou mesmo nas audições solitárias, em casa ou num trajeto de ônibus. O termo *apropriação* deixa bem claro esse aspecto – e um caso emblemático é apresentado mais adiante. Mas também é bastante relevante considerar, como apontado pela entrevistada, que todo o contexto, a circunstância mais comum de contato com as produções do pagode, se dá numa ambiência de descontração, própria do entretenimento, e de *gaiatice*, característica das produções dominantes no gênero, e tudo isso, me parece, pode sim minimizar uma relação mais reflexiva do público com a totalidade das letras da produção do pagode e, mesmo, com aquelas características da vertente de temática social; muito embora, por outro lado, aquelas canções, ainda dentro dessa vertente, que possuem uma característica mais próxima das crônicas urbanas, com letras mais extensas – mais próximas das letras do *rap* –, com menos uso dos refrões com uma só ou poucas palavras repetidas com função de incitação à dança, e com percussão menos acelerada, muito embora essas canções "peçam" uma participação um pouco menos corporal-dançante e um pouco mais ouvinte-reflexiva (exemplos: *Cela 54*, *Dedo Calibrado*, *Parceiro Meu*, *Patrão da Vida Loka*, *Não Julgue meu Guettho*, etc). Devendo levar-se em conta também, mais uma vez, quem é esse receptor, o quanto sua posição social e seu repertório cultural contribuem à sua identificação ou não com as mensagens inscritas nas letras das canções.

Se há certa descrença, em parte do público, sobre a efetivação de potencialidades que possam ser interpretadas e valoradas como positivas, advindas das apropriações e usos que o público (e a sociedade em geral) fizesse dessas canções (por exemplo, como já observado, através de jovens sendo estimulados a não participarem de atividades ligadas à criminalidade, da sociedade em geral revendo ou, ao menos, sendo estimulada a não expressar seus estigmas de classe e *raça*, etc.), algumas respostas minimizam também, no mesmo sentido, a possibilidade de efetivação das

potencialidades mais negativas das (de algumas das) canções. Respondendo a pergunta 17, a entrevistada mencionada acima diz o seguinte:

L. C.: *Por que você acha que tem gente que briga nos shows?*

A. F.: *Devido a essas guerras de facções e não pelas músicas.*

Dentro do que pude observar em minhas idas aos shows de pagode (mesmo muito antes do período de pesquisa), nada indica que as brigas que acontecem nos shows se restrinjam a contatos entre "facções criminosas" – ou, dizendo de outra maneira, que a presença dessas facções seja tão ampla assim nos shows –, me parecendo essa parte da resposta da entrevistada se dever a percepções muito idiossincráticas dela. O que me parece merecer destaque nessa resposta, entretanto, é o reforço que a entrevistada dá a uma descrença sobre possíveis efeitos (negativos) de letras (no caso, que falem de violência) no público (seja no sentido de *fazê-los* brigar nos shows, seja quanto a incitá-los a comportamentos violentos na vida social em geral). Abaixo, mais um exemplo de interpretação de que as letras não contribuem nem com a melhora nem com a piora da realidade social da favela (no sentido de exercer algum efeito no comportamento de seus ouvintes):

L. C.: *Cê acha que as letras de pagode, atualmente, que falam mais da favela, negritude, você acha que tem possibilidade de ajudar em alguma coisa na favela ou de prejudicar ou nenhum dos dois?*

M., *f, a*, 25, Pernambués: *Não prejudica ninguém. Só fala a realidade, né? Que é a do povo.*

L. C.: *Mas cê acha que tem a possibilidade de denunciar algum problema e assim ajudar a favela em alguma coisa?*

M.: *Não. Não.*

L. C.: *Cê acha que nem ajuda nem piora?*

M.: *Nem ajuda nem piora. Fica a mesma merda. É tudo sempre a mesma merda mesmo. Entra ano, sai ano, é a mesma bosta.*

Uma outra entrevistada expressou um receio de estigmatização dos moradores das comunidades periféricas por conta das ou, ao menos, de algumas das letras:

L.C.: *Quais bandas você gosta?*

K., *f, a*, 19, Plataforma: *Harmonia do Samba, Bailão do Robyssão, Léo Santana. Igor Kannário, eu curto, até certo ponto, porque eu acho que ele também, ele... como é que se diz... como é que eu posso explicar isso a você?... Eu acho que ele... Como é que eu posso falar?...*

L.C.: *Ultrapassa?*

K.: *Não, não. Ele... fala muito sobre a marginalidade, como se tivesse passando algo positivo, né? Ele diz que não, mas se você observar bem as letras, é isso, porque ele usa gírias de lá de dentro, por exemplo "passa a visão", essas coisas. São de pessoas que são... quem mora em comunidade sabe, eu moro no subúrbio e sei que os traficantes usam isso, "passa a visão", pra ver onde tá os polícias, essas coisas. Então ele usa muito. É legal porque ele leva isso pra outras pessoas. Eu acredito que isso seja legal. Mas, ele leva muito isso. Fica parecendo que é tudo normal, quando na verdade não é.*

L.C.: *Ah, entendi. Tipo, como se generalizasse, como se fosse todo mundo que falasse, é isso?*

K.: *Exatamente. E não é assim. Se você chegar no meu bairro e dizer assim: "passa a visão", todo mundo vai ficar pensando que, que a polícia tá vindo, os homens tão vindo.*

Mesmo confundindo a expressão utilizada pelo cantor (que é *pega a visão*, e não *passa a visão*, sendo essa, ao que parece, um sinônimo também utilizado popularmente entre os jovens das comunidades em questão) e fazendo uma interpretação que ignora os usos conotados que a expressão ganhou em relação ao seu (possível) contexto originário, a entrevistada revela um receio de que toda a comunidade periférica seja estigmatizada, perante outros grupos sociais (classes médias, altas, a mídia, etc.), como associada a práticas restritas a grupos periféricos ativos no tráfico de drogas. Esse é um ponto importante e bastante problemático visto que o pagode baiano (sobretudo o atual) é uma produção cultural juvenil que busca, no que tange à temática em questão aqui, elaborar narrativas que, sejam elas críticas, meramente descritivas ou sobretudo excitantes, necessitam de um foco forte de significado que tem sido suprido pelo universo do tráfico ou da criminalidade em geral, mesmo que esse seja um universo vivenciado ativamente apenas por uma minoria, o que pode acabar contribuindo com as representações generalizantes e estigmatizantes mencionadas por alguns dos entrevistados.

A relação desse universo com os temas da morte, da agressão ao corpo (violência), do prazer (seja no consumo de "drogas", seja na manifestação de poder), da assimetria e injustiça (crime) o torna

atraente como *assunto* para as canções. É necessário destacar também, entretanto, que esse universo ainda é minoritário na produção total do pagode baiano.

A expressão “pega a visão”, em seu uso mais corrente entre os jovens e adolescentes em geral, que formam o público do pagode, significa “fique esperto”, “se ligue”, “não dê mole”, e é usada para as mais diversas situações. A entrevistada, assim, expressa o desejo pelo reconhecimento, que a difusão das gírias periféricas nas canções pode proporcionar às comunidades perante outros grupos sociais (“*É legal porque ele leva isso pra outras pessoas*”). Mas, por outro lado, expressa também o receio de estigmatização do todo pela parte mais “desviante” dessas comunidades.

Uma última observação relevante ainda sobre o universo de questões suscitadas pela pergunta 8. Contra certa descrença, encontrada em parte das entrevistas feitas, sobre possíveis efeitos (positivos ou negativos) das letras das canções da vertente de temática social no público do pagode ou na população em geral, seja para gerar discussão sobre “os problemas da favela”, seja para incentivar o não envolvimento dos jovens das periferias com o mundo criminalidade, uma imagem compartilhada em alguns perfis de facebook de jovens ouvintes de pagode baiano e residentes em bairros periféricos indica uma apropriação que esses jovens vêm fazendo desse repertório, no sentido de fortalecer sua auto-estima de classe ou de pertencimento a um grupo urbano:

Imagem compartilhada em perfis de *facebook* de alguns jovens ouvintes de pagode e residentes em bairros periféricos. A imagem é oriunda da página *Frases da Bronkka*, provavelmente, uma *fã-page*.

Como observa Martín-Barbero sobre os bairros de residência das classes populares, "El barrio se constituye así en un mediador fundamental entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad proporcionando algunas referencias básicas para la construcción de un 'nosotros', de una socialidad más ancha que la familiar y más densa y estable que la impuesta por la sociedad" (2002, p.143). Assim, podemos interpretar o compartilhamento de imagens como essa, nos perfis do facebook desses jovens, como um efeito positivo de elevação de auto-estima sobre seus bairros de residência, resultado, também, da difusão de letras como essa (segue um trecho):

Favela (uôôôôoou)

Por onde eu for falarei bem de você

Favela (uôôôôoou)

Foi de lá de onde eu vim, de lá de onde eu vim

Favela (uôôôôoou)

Por onde eu for falarei bem de você

Favela (uôôôôoou)

Foi de lá de onde eu vim, tenho orgulho de dizer:

Gueto

Oh favela, periferia

É minha comunidade e eu não abro mão

(*Orgulho da Favela*, *A Bronkka*, CD *Maturidades*, 2012)[247]

Uma observação de Straw, certamente endereçada a outros contextos de produção e consumo musical e a outras relações sociais desempenhadas nas cidades, parece se adequar bem ao intuito de ressaltar as contribuições das produções da cena musical do pagode baiano à pertença de seu público ao espaço mais amplo e diverso que é a cidade de Salvador e o estado baiano como um todo: "Parte da característica de 'hiperprodutividade de significados' das cenas, pode-se considerar, diz respeito ao seu papel mais amplo de realinhar as cartografias da vida na cidade, mesmo quando as atividades realizadas nas cenas parecem ter a intenção de expressar ou ocupar lugares muito

[247]Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-vGeCAZeHq8&hd=1.Último acesso em: 26/07/2015.

circunscritos nestas cartografias" (*op. cit.*, p.252)[248]. A expressão de auto-estima quanto à pertença aos bairros periféricos, bem como à *raça* negra, bem pode ser uma contribuição de parte das citadas produções no sentido de realinhar as relações que são desempenhadas na cidade como um todo, por seus mais diversos grupos sociais, marcadas, historicamente, pelo racismo e pela estigmatização de classe.

Vale destacar, entretanto, que valorar positivamente esse reforço de auto-estima de classe (ou de pertencimento a um grupo urbano estigmatizado por outros grupos; e que acaba, muitas vezes, incorporando essas estigmatizações), não implica em desestímulo ou contrariedade à busca de mobilidade socioeconômica ascendente da parte desses grupos e indivíduos, isso abrangendo, inclusive, se necessário e desejado pelos indivíduos, a mudança de residência para outras partes da cidade que não são a periferia. Cada qual sabe pesar os malefícios e benefícios de suas áreas de residência (havendo ambos em todos os tipos de áreas de residência), sendo determinante nessa escolha, na verdade, suas possibilidades econômicas.

Outro aspecto a destacar aqui, por fim, é que, se considero a possibilidade desses micro-efeitos positivos das apropriações das canções e suas letras, também não contesto, por outro lado, a possibilidade de micro-efeitos negativos, levando em conta a globalidade das produções dessa vertente, nem todas as letras se caracterizando por mensagens como a citada acima.

Uma segunda pergunta (**14**) cujas respostas renderam perspectivas a serem levadas em consideração foi a seguinte: **Você acha que têm letras no pagode que esculhambam a mulher? (Caso ache que tem) Como você lida com isso, se sente incomodada(o) por essas letras ou leva na brincadeira?**. A grande maioria dos/das entrevistados/das respondeu que sim, que reconhece a existência de letras desse tipo na produção do gênero, variando muito os adendos feitos por esses/essas entrevistados/das.

Entre os rapazes, as respostas geralmente destacam o não incômodo das meninas em relação a essas letras, os mesmos reivindicando que, por isso mesmo, estão eximidos da questão:

W.S.: *Tem musicas que esculhambam mais a maioria delas gostam*

*

[248] "Part of the 'overproductive signifying' character of scenes, arguably, is their broader role in realigning the cartographies of city life, even when the activities of scenes seem intended to express or occupy very precise places within such cartographies" (*op. cit.*, p.252).

J. C.: *Bom, tipo assim...*

Amigo: *Tem!*

J. C.: *Tem. Alguns cantores extrapolam. E tipo assim... ô, véi, mas se as mulher que tá curtindo gosta, elas não tão reclamando, não tão dizendo nada, sou eu que vou reclamar, sou eu que vou reivindicar algumas coisa? Não. Eu tô aqui é pra curtir!*

*

H.J.L.: *Rapaz, no meu ponto de vista, eu vou ser sincero a você... Tem, viu. Tem umas certa letra no pagode sim, que esculhambam as mulheres, sim. Tem umas certa letra também que esculhamba os homem, né? Mas... se eles gosta, a galera gosta, quem sou eu pra dizer que não, né?* (risos).

L. C.: *E você num gosta, no caso?*(risos)

H.J.L.: *Não tenho nada contra, né? Enquanto tiver esculhambando lá... tá tudo em casa* (risos). *Pra mim tá ótimo* (risos).

As respostas demarcam também o tôm cômico das letras, integrado ao ambiente no qual suas canções são consumidas, o que tornaria, nessa leitura, descontextualizada a exigência de miradas muito sérias sobre essa produção e seu consumo. As respostas das garotas, entretanto, apresentam mais variações e matizes, muitas vezes, relacionados até mesmo com as preferências delas quanto às vertentes no pagode e suas características. De início, vejamos dois exemplos:

J.M.K.: *Eu me sinto encomodada sim, pois não acho correto um artista defamar e humilhar a mulher atraves de suas musicas e achar que isso é algo natural.*

*

M: *Eu acho que é verdade.*

L. C.: *Você gosta de alguma das bandas que toca aqui hoje?*

M: *Bailão* (do Robyssão).

L. C.: *E aí, como é que você vê isso, você gosta da banda, mas dizem isso. Uma das bandas que mais dizem que tem letra machista é o Bailão do Robyssão, e você veio para ver a banda. Como é que você concilia isso, isso te incomoda, não te incomoda?*

M: *Eu não ligo não. Mas, cada um tem sua opinião, tem seu raciocínio, sabe? Tem seu modo de pensar. Acha machista quem quiser, quem não quiser não acha. Só isso.*

L. C.: *Você gosta mas, no caso, não te incomoda, né?*

M: *Não. Não incomoda não. Tranquilo. É Salvador, né?* (resposta em tôm impaciente e irônico).

No caso da primeira entrevistada, é interessante observar que a maioria das bandas citadas por ela como suas preferidas direcionam boa parte de sua produção à *temática social*, com exceção da última (resposta dela à pergunta 1: *Eu amo Igor Kannario o Principe do Ghetho e Psirico Edy City, Fantasmão Saidy Bamba*). Sobre a pergunta 15 (Tem algum tipo de passo, gesto, coreografia que você não faz por achar feio, errado ou por ter vergonha?), a mesma respondeu: *Odeio funk e em algumas festa vejo mulheres dançando, e exibindo com dança gesto que eu particulamente não faria em ipotese alguma*. No caso da segunda entrevistada, a desconfortável resposta matiza o reconhecimento, a contragosto, de traço de machismo em algumas das letras, com um destaque à variabilidade de interpretações e sensações causadas pela canção em "cada pessoa". O "*É Salvador, né?*" mobiliza também um argumento no qual (a imagem de) uma sensorialidade sexual constituinte das sociabilidades na cidade (interpretação que homogeneíza os diferentes "membros" dessa cidade) torna irrelevante a busca de criticidade ante um produto cultural que (lhes) proporciona prazer.

As respostas das duas entrevistadas são exemplos de uma diversidade de posicionamentos que podem ser encontrados no público do pagode, algumas vezes, atrelados (daí suas preferências) às diversas linhas de trabalho adotadas pelas diversas bandas (umas com letras mais sexuais – mais ou menos explícitas; outras, mais sexuais e machistas; outras, mesclando letras sexuais e de temática social; outras, ainda, minimizando ao máximo – dentro dos limites possíveis na cena do pagode baiano... – as letras sexuais, etc.).

Outras respostas ainda da pergunta 14 enfatizam o uso que as garotas podem fazer, com a dança, das letras com temática sexual em geral e, em particular, das que possuem traços machistas mais identificáveis:

A. F.: *Tem, várias, porém não levo em conta, danço me divirto. Pois conheço minha personalidade e sei que não sou nada daquilo que a música fala.*

Algumas outras respostas apresentam perspectivas aparentemente mais críticas:

K: *É verdade. É isso mesmo* (respondendo a pergunta 14).

Amiga: *Mas depois que bebe, ninguém quer saber, vai dançar mesmo.*

K: *Quem tá bebendo, não quer saber, vai dançar mesmo. Mas as letras são depreciativas mesmo.*

L. C.: *Mas você acha que, é, precisa dessas letras, não precisa, tem algum efeito na festa?*

K: *Não, não, não.*

L. C.: *Não precisa.* (repito a resposta, enquanto anoto).

K: *Não precisa. Agora eu acho que o pessoal gosta da baixaria mesmo, a realidade é essa. Porque existem muitas bandas que não, que não usam esse apelativo sexual, não usam a mulher como objeto, e... não fizeram sucesso. Então, muitos que usa, por exemplo, o Bailão do Robyssão, Robyssão mesmo usa, chama a mulher de cachorra e a mulher tá dançando. Então, eu acredito que se você dança, é porque você concorda.*

L. C.: *Você dança?*

K: *Eu não. Se falar de cachorra, eu não danço. Agora se for em relação a, a mulher se quebrar*[249] *e... outras coisas, eu danço. A partir do momento que me chama de cachorra, aí já não vou dançar.*

Apesar da declaração de postura mais seletiva quanto aos repertórios, como já afirmei quanto a outra resposta ("*fico de parte*", ver página 166), não observei nenhuma situação em que alguém parasse de dançar em algum show, se afastasse de seu grupo dançante ou, enfim, esboçasse qualquer resposta corporal que indicasse incômodo causado apenas pela letra de alguma canção. Há pessoas que se afastam ou se retraem, em relação a alguma "muvuca" de pessoas, quando percebem que acontecerá alguma briga (situação, inclusive, às vezes propiciada por alguma canção – ver item *4.3*), quando percebem que uma coreografia realizada por algum grupo será muito complexa e não se conseguirá acompanhá-lo (sendo melhor se afastar do grupo do que tentar segui-lo e, possivelmente, passar vergonha), ou quando o gestual de alguma coreografia é mais *ousado*/*vulgar* (a depender da perspectiva), e não se quer participar dela. Ações de afastamento ou retraimento como essas, causadas apenas pela letra de alguma canção, é algo que eu não observei; embora, reitero, a gama de recepções possíveis, de fato, seja bastante ampla.

A entrevistada fez questão de destacar também, no mesmo sentido, durante a conversa, que "*Eu não curto só pagode, eu curto outros ritmos. Gosto de rock, gosto de pop, eu gosto de reggae, eu sou bem eclética*", pontuando que, no pagode, as bandas de sua preferência são: "*Harmonia do Samba,*

[249] Ou seja, dançar *a quebradeira*.

Balião do Robyssão (dependendo das músicas dele, porque nem todas as músicas dele são assim), Léo Santana, as que eu mais gosto são essas", além de Igor Kannário, mas com algumas ressalvas ao seu trabalho (ver página 170, deste item). Sendo que responder que suas bandas prediletas são "*Harmonia do Samba*, *Psirico* e *Parangolé*"[250] tem sido quase que uma estratégia de distinção utilizada por parte do público do pagode baiano em relação a "um outro público" que prefere bandas que têm sido mais associadas a temas polêmicos e, possivelmente, reprováveis (*Bailão do Robyssão* e *La Fúria*, nos pólos machismo e vulgaridade; Igor Kannário, no pólo "apologia da criminalidade"). A resposta da entrevistada K. segue apenas parcialmente essa estratégia.

Ela também apresenta um recurso bastante recorrente nas respostas de outros/as entrevistados/as, quanto aos temas mais vistos como polêmicos, que é o/a entrevistado/da mesmo compondo o público do gênero, atribuir uma prática deste sempre a terceiros ("*o pessoal gosta da baixaria mesmo*"; "*Eu não*"). Este recurso nem sempre é necessariamente utilizado para falsear a imagem sobre o próprio gosto, visto que também há heterogeneidade entre o público do pagode. No entanto, a negação que se faz sobre si ("*Eu não*"), por outro lado, reforça e se apóia na percepção de características tidas como *dominantes* nesse público. E, como não poderia deixar de acontecer, entretanto, não são todos/das os/as entrevistados/das que recorrem a esse recurso:

L. C.: *Você acha que tem machismo nas letras, como é que você vê isso?*

Amiga: *Queeee...* (interjeição de negação) *Eu nem reparo as letras, menino. Eu reparo é o swingue.*

S., *f*, *a*, 20, São Caetano*: Eu também não, não reparo as letras. Quando manda soltar a cachorra*[251]*, eu solto a cachorra; vai no chão, bota a tcheca no chão, eu boto! Pra abrir, pra fazer quadradinho, faço tudo!*

L. C.: *E vem cá, por que você acha que algumas mulheres se ofendem com esse tipo de música e você, no caso, num se ofende, o que você acha que elas... qual é o problema?*

---

[250]No item *3.1*, já destaquei que a posição de mercado dessas três bandas, em relação às outras, interfere em seu *cuidado com o repertório* ("cuidado" visto como "ausente" em muitas das outras bandas), e lhes possibilita serem eleitas como símbolo de distinção dentre o público (mesmo que nem sempre a declaração de preferência por elas seja sincera). Reitero, entretanto, que a seleção/produção de repertório não se reduz a uma questão de trajetória (já alcançada, a alcançar, ou – vista como – inalcançável) de mercado, mas se relaciona, também, com a própria singularidade pessoal de cada agente da produção (por exemplo, a inclinação pessoal de cada cantor-compositor em relação a cada tipo de tema e às maneiras de representá-lo). Um efeito de geração também se exerce quanto à preferência sobre as bandas, essas três tendo "estourado" ainda entre 1999 e 2008, o que não foi acompanhado por muitos dos adolescentes de hoje, faixa etária de forte participação no público desse gênero.

[251] A menção é à canção *Solta essa cachorra*, da banda *Bailão do Robyssão*. Diz a letra, "*Você estuda, trabalha e malha*/*Mas o vizinho fala mal de você*/*Fama sem proveito*/*Dói no peito*/*Solta essa cachorra que tem dentro de você!*". Ao que parece, foi uma maneira encontrada pelo cantor para responder as críticas sobre machismo em seu trabalho. Por essas e outras, me parece, seu público feminino nos shows é tão presente e excitado (não tanto por ele, mas por suas canções...). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1VC6X4JPLL8&hd=1.Último acesso em: 26/07/2015.

Amiga: *É porque elas são cachorra incubada e a gente somos assumidas!*

S: *Exatamente* (risos). *É isso mesmo, são as cachorras incubada, quando manda soltar a cachorra, aí tem as cachorrinha acanhada: 'ah, tá me ofendendo'* (arremeda, em tom de troça), *mas pra mim não me ofende, manda soltar a cachorra, eu solto, e não tenho problema com nada disso.*

Amiga: *É porque, geralmente, ninguém liga pras letras das músicas, entendeu? É mais a batida. A subida e a descida. Aí todo mundo quer, né? Ainda mais quando bebe.*

L. C.: *Me diga uma coisa, se a letra fosse uma coisa mais séria, você acha que seria... causaria o mesmo efeito, ou seria pior?*

S: *Não, seria pior, porque tem tantas... letras, outras músicas, bem sem gracinhas, você vê que num... ninguém tá nem aí. Mas quando bota a cachorragem...* (o tom da pausa da frase é de constatação enfática) *Manda abrir um carro de som aqui que você vai ver. Eu quero ver ninguém mais entrar aí.*

L. C.: *E você acha que se alguma pessoa achar que você é... uma coisa ou outra, só porque tá dançando, cê... cê acha que essa interpretação é o quê, cê acha que é...?*

S: *Eu não ligo pro que as pessoas acham, se eu ligasse eu nem dançava. Eu não ligo não.*

A entrevistada S. respondeu que sua banda predileta é o *Bailão do Robyssão* (uma das que mais atrai público às casas de show, como pude observar; e que se apresentaria alguns minutos após essa entrevista), ao passo que suas duas amigas disseram: "*Todas que vier*" e "*Tendo cachorrada, eu tô em todas*".

As respostas de S. e suas amigas, desguarnecidas das preocupações em passar uma imagem que as mesmas achassem que "o pesquisador" valoraria como positiva, sobre elas, preocupação presente em muitas das outras entrevistas que fiz, são as que mais estendem em palavras o que talvez haja de mais intenso no uso do patrimônio corporal posto em ação no consumo e na produção de boa parte da vertente de temática sexual no pagode. Um patrimônio que, às censuras (com suas mais diversas motivações e argumentações), responde: "*Eu não ligo não*".

Traços no modo de falar e no vestuário dessas garotas indicavam que elas não fazem parte dos grupos mais próximos das classes médias entre os frequentadores dos shows de pagode (ver descrições em *4.3*, mais adiante) e isso, certamente, se associa, de alguma forma e em alguma medida, à sua ausência de necessidade em querer passar uma imagem *edificante*, *distinta*, de si "ao

pesquisador". É possível inquirir sobre a possibilidade de alguns problemas a partir daí. Caso essa atitude delas componha um padrão mais amplo de comportamentos, o quanto será, para tomarmos um exemplo, que as mesmas não estão, por outro lado, em desvantagem nos mercados matrimoniais em sua rede social, como mulheres *para comer* e *não para casar*?[252]. Não me parece que esse aspecto deva ser desvalorizado por, talvez, ser contraposto ao ideal de liberdade e independência para a mulher. Para tomarmos um segundo caso possível, o quanto não serão penalizadas, por exemplo, em seleções de emprego, pelo desprezo e distanciamento que apresentam sobre uma criticidade, nem sempre sincera, que, me parece, ganha reforço e incentivo à medida que se sobe, em termos de capital econômico e cultural, rumo às classes médias – o que requer dos agentes a constante manutenção de uma imagem de respeitabilidade sobre si[253]?

No que diz respeito às classes populares e a algumas configurações de sua produção cultural (midiatizadas massivamente ou não), essas são questões cruciais – e que necessitam ser formuladas de maneira mais complexa e mais precisa em relação ao seu referente nas relações sociais. Por outro lado, formulá-la, se preocupar com ela, não me parece justificar posições que desvalorizem a cultura que, possivelmente, constitui uma visão de mundo talvez expressa, por exemplo, nas respostas acima, da entrevistada S. e suas duas amigas, visão de mundo essa que se integra com ou informa suas competências de recepção sobre o tipo de produção cultural que é o pagode baiano. Competências essas, diga-se de passagem, que se expressam, sobretudo, no âmbito da corporeidade.

A nitidez sobre a necessidade de representação jocosa, descarada (para certas perspectivas, *vulgar*) sobre o universo da sexualidade, que a observação de campo e o trabalho com as entrevistas foram me mostrando (na verdade, apenas confirmando aquilo que minha vivência de "pagodeiro" já conhece desde que eu me entendo por gente...), me levou a investir em um desdobramento da pergunta 14 que questionava sobre a necessidade de limites a esse tipo de representação, sobre se seu público deseja (sinceramente) esses limites, ou se não deseja, se sabe indicar qual é ou qual deveria ser esse limite, sobretudo, levando em conta que o pagode é, em grande medida, um tipo de canção sobre o desejo sexual do homem pela mulher e, por isso mesmo, traz a perspectiva *dele sobre* ela. Para atingir esse ponto da questão e incentivar o/a entrevistado/da a falar sem constrangimento (ou, ao menos, para minimizá-lo), recorri, nas perguntas que ia fazendo enquanto conversávamos, a termos como *putaria* e *descaração*, comuns em nossa linguagem, para buscar os matizes do que é necessário e desejado no pagode baiano e do que já lhe seria perigoso ou

[252] É importante ressaltar que distinções como essas também são utilizadas pelas ou por muitos grupos sociais de mulheres em relação aos homens.
[253] Veja-se as alusões que Bourdieu faz a essa necessidade de manutenção de imagem de respeitabilidade através da expressão *noblesse oblige* (*op. cit.*, 2008, p.28 e 504).

“maléfico” (sobretudo, levando-se em conta que essa produção atinge não apenas aqueles que se consideram como seu público e desejam ser submetidos a essa música; e o incômodo causado em grupos não consumidores pode se reverter em problemas causados a essa produção). O diminutivo “suavizante” (ver abaixo) a que eu e meus/minhas entrevistados/das acabamos achando necessário utilizar para mencionar os dois termos acima citados, em uma situação de entrevista, aponta para o quão desconfortável pode ser, nesse tipo de situação, inquirir e expor considerações sinceras sobre a moralidade do universo sexual (em suas mais amplas conotações).

Uma das entrevistadas manteve postura tão firme de que as críticas sobre machismo no pagode “vêm de fora” e que desconsideram a real opinião e o desejo do público (“*acho que tem que ter uma diferenciação, de quem gosta e de quem não gosta*”), que chegou a se inclinar, em suas respostas, sobre não haver necessidade de limites para as letras de pagode:

I, *f*, *a*, 24, Capelinha de São Caetano: *Eu não acho que a música baiana, é... degrine* (denigre) *a imagem da mulher. Como o pagode baiano, ele é feito pra estimular a mulher* (...), *eles tantam falar de uma forma que algumas pessoas aceitam e outros não* (...). *Tem mulheres que não aceitam, mas tem mulheres que aceitam serem chamadas de cachorra, até porque você tá numa festa, você não tá na igreja*.

L. C.: *E vem cá, me diga uma coisa, se o pagode fosse com menos... assim, digamos... uma descaraçãozinha, não tivesse, na linguagem popular, uma putaria, seria bom ou perderia algo?*

I: *Não seria, perderia o que é o pagode.*

L. C.: *E assim, qual é a importância desse elemento, digamos assim, mais da descaraçãozinha, da putariazinha, qual é o efeito disso na festa?*

I: *Eu acho que isso é o principal da festa, eu acho que isso é o que leva a motivação tanto do homem quanto da mulher pra ter aquela animação, acho que se não tiver essa esculhambaçãozinha, essa baixaria, não tem o clima do que é o pagode baiano, porque o pagode baiano ele é diferencial por isso.*

L. C.: *E você acha que tem algum limite, assim... como é, ou não tem, como é assim?*

I: *Eu acho que não. (...) O que eles propõem é o que muita gente concorda.*

*

Duas outras amigas se dividiram entre "*tem letra que pega muito pesado* (a pergunta era sobre o tema do machismo). *Não é legal*" (I., *f, a*, 23, Boca do Rio) e "*Ah, pra fazer baixaria tem que ter a letra, né? Então,* (...) *eu gosto mais da baixaria*" (C., *f, a*, 18, Boca do Rio; pergunta sobre a necessidade de ter baixaria na letra), a partir de onde tentamos chegar a um denominador comum. Para a entrevistada I., é necessário ou bem vindo "*Uma maliciazinha, assim, um... que é, é... tem que ter, né, assim, um trocadilho, mas não uma esculhambação* (...) *dizendo que mulher gosta muito de dinheiro, falando que são prostituta, alguma coisa assim, que pode comprar a gente*".

É difícil saber o quanto, por um lado, é irrefletida a opinião de parte do público de que as letras podem ser sem limites mesmo (se animam a festa, então está tudo bem...), e o tema do consumo infantil pode ajudar a avaliar isso (desde que os entrevistados estejam dispostos a disponibilizar seu tempo, atenção e empenho para participar das entrevistas; o que foi sempre um desafio no desenvolvimento desta pesquisa). Por outro lado, é difícil saber também o quanto é sincero o incômodo expresso, por outra parcela do público, com termos que, na festa – e a observação dos shows bem ajuda a perceber isso –, acabam sendo utilizados mais como estímulo à desinibição para a dança. De qualquer modo, é necessário destacar que a circulação da produção do pagode, entretanto, não se restringe a festas e nem se limita ao contato apenas com quem o deseja. Não encontrei consenso nem tendência majoritária nítida e confiável sobre os limites às letras de pagode. Um caminho pelo meio termo, ao menos, é sugerido:

L. C.: *Como é que você vê assim o limite entre o que é bom, na putariazinha e o que é ruim, como é que passa do limite, como é que você vê mais ou menos isso, assim?*

M., *f, a*, 23, Cajazeiras: *Poxa...*

L. C.: *É, tem que...* (reforço a necessidade de buscar a resposta)

J., *f, a*, 34, Cajazeiras: *Quando esculhamba, né?*

M.: *Acho que passa do limite quando a mulher já é... esculhamba a mulher, fala é... tipo, se pronuncia de um jeito que não pode ser pronunciado, porque não é só adulto que curte pagode não é? Criança também curte, né? Então tem que ser de um modo mais... é... um modo que não seja tão...*

J.: *Vulgar.*

M.: *Vulgar, é.*

L. C.: *Tem que, tipo, achar o meio termo, é isso?*

M.: *É, com certeza.*

Embora sem consenso quanto à perspectiva do público sobre os limites para as letras em seu uso de expressões sobre a sexualidade (mais diretos ou mais indiretos) ou sobre um real incômodo com termos considerados machistas, um pagode *sem baixaria* (contradição entre termos, de acordo com a ótica de alguns) é algo que ninguém parece querer. Mesmo que seja uma baixaria "com todo o respeito"...

L. C.: *Se a letra do pagode não tiver um descaraçãozinha, uma putaria, você acha que vai ser tão gostoso de curtir quanto tendo ou não?*

H.J.L.: *Sem dúvidas, não* (risos). *O pagode, mesmo ele sendo discriminado, o pagode fala da favela, fala do gueto, mas tem que ter um pouquinho de baixaria. Claro. Se não, não é pagode. Já tá dizendo: "pagode". Inclusive, homens gosta, também mulheres também gosta, da baixaria, né,* em uma certa forma de dizer (o tom desse adendo é meio intimidado), *descer até o chão, um dançando atrás do outro. Se tem pagode, tem que ter baixaria. Um pouco de baixaria,* com todo respeito, claro (o entrevistado busca, com o tom mais sério no adendo, matizar a afirmação, para que eu não o tome como sendo uma pessoa *baixo-astral*[254]).

H.J.L.: *Se faltar, fica feio. O pagode tem que ter baixaria pra poder atrair o público. Se não, meu irmão...* (risos), *não é pagode.*

*

J. C.: *O pagode tem que ter uma putariazinha, tem que ter um... uma... uma distração, né? Que, não só vai falar da favela. Tem que rolar uma descaração, um clima, e tal, e daí que vai.*

*

G., *m, a,* 18, Cosme de Farias: *Perde* (o pagode perde algo sem a baixaria). *Porque o povo gosta mais da baixaria.*

L. C.: *O povo. E você?*

G.: *Eu gosto também.*

[254] Sobre essa expressão, ver item *3.2*.

Por fim, trago mais um bloco de respostas, dessa vez, sobre as perguntas 10, 11, 12 e 13, que são desdobramentos de um mesmo tema (**Você já ouviu falar de críticas sobre o pagode? Você pode dizer quais temas são citados nessas críticas?; Você concorda ou discorda dessas críticas, acha que elas falam a verdade ou mentira ou exageram?; Alguém já criticou você por gostar de pagode?; (Caso sim) O que você diz a essa pessoa?**). Como é de se esperar, todos/as os/as entrevistados/das responderam que já ouviram sim críticas sobre o pagode. Alguns mencionam apenas o tema da sexualidade nessas críticas, como no caso dessas duas entrevistadas:

L.C.: *Você já ouviu falar de críticas sobre o pagode? Você pode dizer quais temas são citados nessas críticas?*

La.C., *f, t*, Itinga: *Já sim, tipo "Pagode e Sexo tudo a ver"*.

P. A., *f, t*: *Sim, vulgaridade.*

Outras duas entrevistadas mencionaram mais temas nas críticas que ouvem sobre o pagode:

J. M. K.: *Sim! Varias vezes, a pagode é coisa de marginal so vai traficante maconheiro, pessoas vulgar, pessoa que se prostituir que se droga*

L. C.: *Alguem ja criticou voce por gostar de pagode?*

J. M. K.: *Ja sim, principalmente por eu ser fa de Igor kannario, a voce vai levar fama de usuaria de drogas a se voce gosta de pagode então voce usa drogas, a vai pra la em tempo de levar um tiro e morre, Como pode voce gastar seu dinheiro pra ir ver esse marginal cantar*

A. F.: *Uns falam que pagode é baixaria, outros dizem que hoje em dia o pagode induz a violência, ao uso das drogas a prostituição.*

O tipo de crítica (no sentido amplo e de senso comum da palavra) mencionado pelas entrevistadas J. M. K. e A. F., sobretudo no tangente ao tema das "drogas" e da violência em espaços de show/micaretas (com menção a disparo de tiros), diz respeito às modificações ocorridas na cidade e no Estado, em termos de aumento da violência urbana, e sua relação com o surgimento de uma nova vertente no pagode baiano (conforme item *3.3*). Pinho, em 2003, observava um contexto bastante diferente em relação a esse gênero musical, no qual: "O pagode contemporâneo na Bahia (...) tem sido alvo de intensa polêmica e de um certo tipo de 'pânico moral' diferente do que atingiu o reggae e o funk, estigmatizados pela suposta associação com o consumo e/ou tráfico de drogas, por exemplo" (PINHO, 2003, p.284). Associações essas que, agora, fazem parte de um universo de

produção e consumo que, desde que estabilizado como algo reconhecível como um gênero musical (em meados dos anos 90), sempre foi muito mais amplo (em termos quantitativos) do que foram o *funk* e mesmo o *reggae* nesta cidade e estado. Nesse sentido, é interessante observar como o pagode baiano, até então mais associado ao alto consumo de cerveja (*comer água*), passou a contar com artistas que tem o tema da maconha como algo relevante, como os cantores Eddye e Igor Kannário; tema, até então, mais associado ao universo do *reggae*.

O que busquei captar nesse bloco de perguntas (da 10 a 13) foi o posicionamento dos/das frequentadores/doras de shows de pagode sobre as críticas feitas às produções do gênero e aos comportamentos atrelados (justa ou injustamente) ao seu consumo. A pergunta 11, mais precisamente, visou captar esse posicionamento (**Você concorda ou discorda dessas críticas, acha que elas falam a verdade ou mentira ou exageram?**). Para as entrevistadas que restringiram sua resposta à crítica sobre a sexualidade, a concordância com a crítica foi feita de maneira mais plena, menos matizada:

La. C.: *Acredito que sim, tem um pouco de verdade.*

P. A.: *Concordo, é a verdade.*

Para as outras duas entrevistadas, cuja resposta anterior tinha abordado mais temas que a sexualidade, suas respostas a essa seguinte pergunta foram, num caso, mais matizada com a discordância, e noutro, plenamente em desacordo com as críticas feitas, que, claramente, são exageradas (lembrando, de acordo como as entrevistadas apresentam essas críticas):

J. M. K.: *Concordo em parte por que realmente vão pessoas que se drogam que exitam* (incitam) *a violencia, mais por muita vezes* (as críticas) *exageram pois estão generalizando e nem todos ali são marginais tem pessoas de bem que trabalha assim como eu, mais que curte o ritmo do pagode*

A. F.: *Discordo, muitos acabam exagerando*.

Atinente ao mencionado objetivo, desse bloco de perguntas (10 a 13), de tentar captar o posicionamento dos/das frequentadores/doras de shows de pagode sobre as críticas feitas às produções do gênero e aos comportamentos atrelados (justa ou injustamente) ao seu consumo, eu havia elaborado duas perguntas, opostas, de desdobramento à pergunta 11 (a-*Mas se você concorda, como continua a ouvir as músicas, ir às festas? Como você lida com isso?* b-*Por que você acha que falam isso, então, sobre o pagode, isso que você discorda?*). Para as entrevistadas P.A. e A.F., cheguei a enviar as perguntas de desdobramento *a* e *b*, respectivamente para cada uma delas, mas

ambas não responderam, acredito que mais por desinteresse ou falta de tempo do que por terem se sentido constrangidas pela pergunta feita.

Como já destaquei, a dificuldade em conseguir que os/as entrevistados/das me disponibilizassem o (seu) tempo necessário para aprofundar as entrevistas e, também, que se empenhassem na elaboração sincera e abrangente sobre suas práticas foi um desafio constante enfrentado durante o trabalho, e nem sempre superado. Entretanto, essa pouca disponibilidade e interesse para falar sobre os temas abordados, por outro lado, serviu de lenitivo compensador para mim, no sentido de indicar que essas pessoas não sofrem muito por conta dessas questões, que não foram muito molestadas por essas questões e críticas que já conhecem de longa data. Num dos poucos casos em que a pergunta de desdobramento foi respondida (em conversa no *facebook*), entretanto, algumas marcas afetivas – embora leves – dessas críticas podem ser observadas na resposta da entrevistada:

L. C.: *Sobre as perguntas 10 e 11, vc disse q já ouviu críticas ao pagode, do tipo "Pagode e Sexo tudo a ver", e disse tb que acha q tem um pouco de verdade nessas críticas. Ouvir essas críticas afeta alguma coisa em vc gostar do pagode? Como vc se sente quando ouve alguém fazer essas críticas? Vc pode falar um pouco sobre isso?*

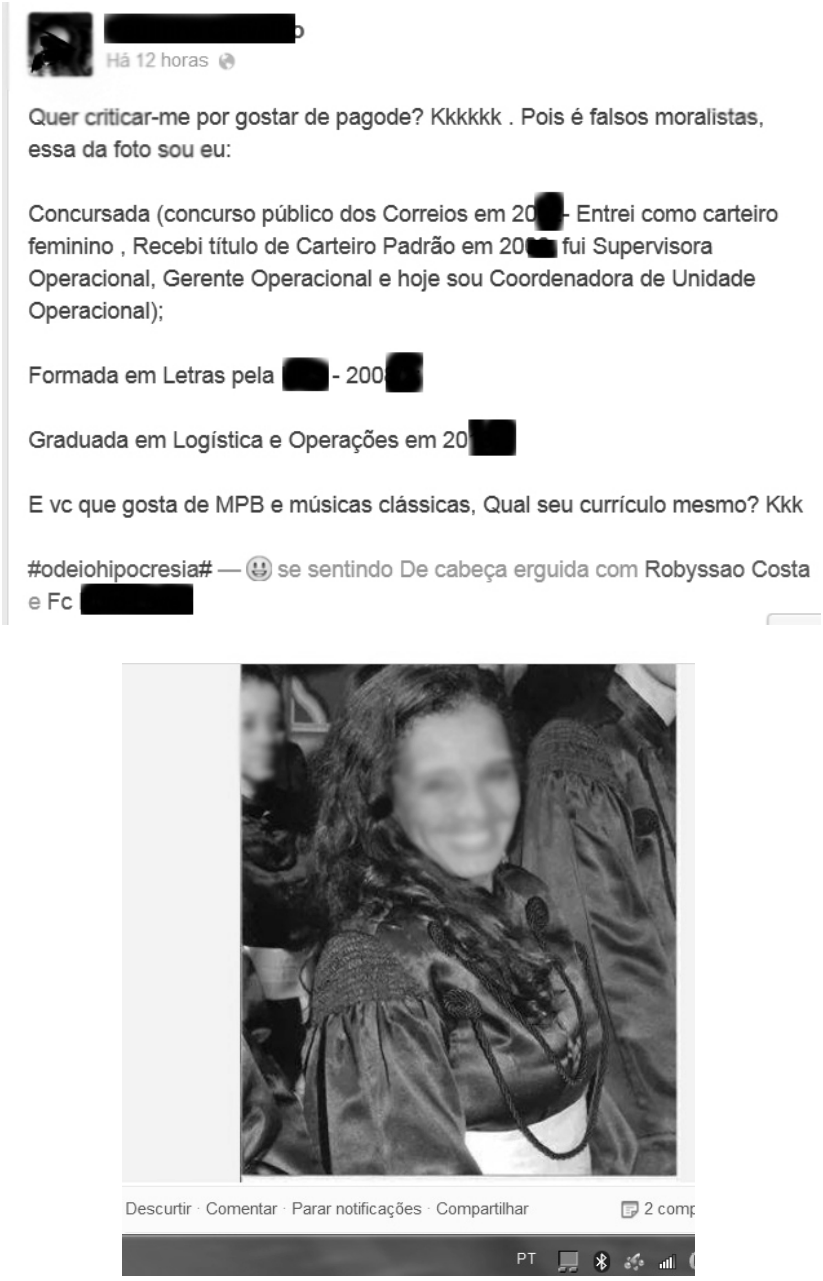
La. C: *As vezes e* (é) *até chato, mas não ligo é como já disse cada um escuta o que quer.*

Ao lado da reiteração (totalmente compreensível) do simplismo sobre a plenitude da liberdade de escolha no consumo cultural, o "*é até chato*" indica marcas leves de incômodo com as críticas. E devemos lembrar de toda a trajetória histórica de desvalorização de produções culturais que exerceram função de matriz cultural ao gênero musical em questão[255], trajetória essa nem sempre distinguível do que seria uma crítica "legítima", mais motivada pela e direcionada à contribuição ao bem-estar do público do pagode e da sociedade em geral do que por uma expressão de incômodo da parte de quem não consome esse gênero. Nem sempre, entretanto, as marcas observáveis no trabalho com o público podem ser caracterizáveis como leves. Vejamos a seguir.

Como destaquei anteriormente (ver nota de rodapé 243, página 162, deste item), busquei adicionar no *facebook* toda e qualquer pessoa que demonstrasse algum conhecimento e proximidade do universo do pagode: pessoas que haviam criado *fã-pages* sobre o gênero ou sobre alguma banda, pessoas que o criticavam (ou o atacavam ou o "esculhambavam"...), pessoas que faziam algum comentário sobre o gênero que eu julgasse interessante. Tudo isso aumentou meu conhecimento e penetração nesse universo. Dentre essas pessoas, *segui* o perfil e, logo após, adicionei uma jovem

[255] Ver, nesse sentido, o capítulo 2 e, sobretudo, o item *2.5*.

(P. C.) que havia criado um fã-clube da banda *Bailão do Robyssão* (fã-clube esse que realiza encontros presenciais, não se restringe ao contato pela internet). Enviei várias vezes mensagem para essa jovem, convidando-a para participar da pesquisa como entrevistada, e a mesma chegou a responder que participaria (P. C.: "*Pode enviar sim* (as perguntas). *Responderei com todo prazer*"), mas nunca respondeu as perguntas, que enviei mais de uma vez. Mantendo-nos ainda no tema trabalhado no bloco de perguntas 10 a 13, uma postagem da citada jovem parece indicar o quanto as críticas ao pagode (ou os meros ataques, como acontecem muitas vezes) também podem deixar amargas marcas afetivas em parte de seu público:



Texto e foto postados por fã de pagode baiano em seu perfil de *facebook*. Os rostos e identificações foram rasurados, pois não pedi autorização à autora para fazer uso deste material.

O *texto* elaborado pela jovem (na junção entre texto e imagem), provavelmente produzido após alguém a ter criticado por gostar de pagode, é passível de disparar várias interpretações ao leitor. O capital cultural (expresso em títulos) é "ostentado" pela jovem como forma de contrabalançar um estigma de baixa capacidade intelectual atribuído aos consumidores e produtores do gênero em questão, atribuição concernente a uma longa e etnocêntrica tradição, mas que, em grande parte da produção do pagode, é respondida não com um enfrentamento desafiador (mostrar que se possui essa inteligência posta em dúvida por esse outro), mas sim com um desdém – talvez contraproducente – e com o foco mantido nos objetivos mais cristalizados na produção deste gênero musical.

Ainda assim, algumas linhas de Bourdieu parecem comentar bem o tipo de violências estéticas que motivaram a jovem a responder as críticas que lhe atribuem os que "sofrem" com seu "mau" gosto:

> Não há, sem dúvida, gostos (...) que estejam mais profundamente implantados no corpo que os gostos musicais. É o que faz com que, como dizia La Rochefoucauld, "o nosso amor-próprio sofra mais impacientemente a condenação dos nossos gostos que das nossas opiniões". De facto, os nossos gostos exprimem-nos ou traem-nos mais que os nossos juízos políticos, por exemplo. E nada é, sem dúvida, mais duro de sofrer que os "maus" gostos dos outros. A intolerância estética tem violências terríveis (BOURDIEU, 2003, p. 165).

No caso das "violências estéticas" que motivam parte das críticas que, possivelmente, levaram a jovem a tomar tal atitude, um motivação parece residir em uma espécie de medo (também etnocêntrico) de algo como uma "degeneração" cultural (técnica, artística, ética e política) sobre a qual esses detratores tomam como indício essa produção cultural e seu consumo. Ainda que se leve em consideração a possibilidade de serem mais motivadas por altruísmo do que por egoísmo, é de se notar, entretanto, o risco de que essas críticas (justas ou injustas) feitas às produções do gênero e aos comportamentos interpretados (justa ou injustamente) como atrelados ao seu consumo acabem, colateralmente, colaborando para uma postura fechada, da parte do público do gênero musical estigmatizado, em relação a outros repertórios culturais (MPB e "música clássica", por exemplo). O que, certamente, não lhes é benéfico em nada.

4.3 – OS SHOWS DE PAGODE

Este item e o seguinte foram concebidos como um complemento ao item anterior, objetivando descrever todo um universo de práticas e comportamentos que o trabalho com entrevistas não é

capaz de dar conta. No primeiro (*4.3*), busco descrever minha experiência em campo observando os shows do gênero, entre 2014 e 2015. No segundo (*4.4*), busco descrever o consumo do pagode em Salvador fora dos espaços de show. Algumas questões são pontuadas e algumas reflexões são elaboradas e propostas, a partir dessas descrições.

*

Iniciei a observação frequente dos espaços de shows de pagode baiano no final de julho de 2014 e a finalizei em junho de 2015, sempre nas casas de show *The Best Beach*, no bairro popular da Ribeira (um bairro mais residencial do que comercial), e *The Hall*, no bairro de classe média[256] da Pituba, mais precisamente, no Jardim dos Namorados (área mais comercial do que residencial). Concentrei-me nelas por serem as duas casas de show com maior constância de apresentação das bandas de pagode, pois abrigam seus *ensaios* semanais (que não se restringem ao verão, como se pode ver). As bandas que se apresentam aí são as mais ouvidas pelo público, tendo isso contribuído também para a escolha dessas duas casas. Foram cerca de 15 idas a elas, ou na sexta-feira, no caso da *The Hall*, ou na sexta ou sábado, no caso da *The Best*.

A *The Hall* é uma *boate*, com um sistema de iluminação e som adequados à realização de festas de música eletrônica (geralmente aos sábados; direcionadas, sobretudo, para o público GLS), tendo recebido, eventualmente, também alguns shows de bandas de várias vertentes do *rock* (*Matanza*, *Forfun*, *Angra*), além dos ensaios de bandas de pagode, sempre às sextas. Além da localização, em bairro de classe média-alta, a própria estrutura da casa, voltada aos padrões do público dessa classe, não deixa de parecer, de certa forma, incompatível com um espaço voltado para o periférico público do pagode, como fica atestado em uma entrevista com o empresário Nagib Daiha, proprietário da casa quando a mesma ainda se chamava *Madrre*[257]:

> CH: **Antes você tinha a Fashion Club, que depois mudou para Madrre. Por que essa mudança na nomenclatura?**
>
> N: Toda casa noturna tem um tempo de vida, na minha opinião. E a Fashion já tinha passado por muitas reformas sem contar que, depois da última temporada da Fashion, a gente começou a trabalhar com banda de pagode e isso, querendo ou não, começou a trazer um público de poder aquisitivo menor. Então, para a gente mexer e trazer um público mais qualificado, a gente achou melhor mexer no conceito da casa e no nome. Seria mais fácil do que a gente relançar a Fashion e tentar trazer de novo o público de poder aquisitivo bom.

[256] Como já observado no item 3, as bandas de pagode sempre realizaram seus ensaios também em bairros de classe média, na orla marítima soteropolitana, por essa área, ao longo dos anos 90 e 2000, ter concentrado a maioria das casas de show da cidade, além de serem mais acessíveis também a um público de classe média, fatia de mercado que, evidentemente, o pagode baiano também busca atingir (ainda que nem sempre de maneira bem sucedida...).

[257] Até 2009, a boate chamava-se *Fashion Club*, quando então mudou o nome para *Madrre*. Em 2012, adquirida pelo empresário curitibano Rodrigo Smith, em parceria com o baiano Maurício Azevedo, passou a se chamar *The Hall*.

> CH: **A antiga Fashion fazia muitos eventos com grandes artistas. Foi palco de ensaios semanais de artistas "de nome". Hoje, o pagode e bandas que estão começando parecem prevalecer na grade da programação de vocês. A que se deve isso?**
>
> N: As melhores bandas de axé passaram por lá, mas só que as bandas de axé, hoje, estão num patamar de valores muito altos. Não se pode hoje contratar mais Jammil, Eva...
>
> CH: **Ok. Mas você disse que mudou o nome da Fashion porque implantou o pagode e o público começou a cair. Mas agora, a Madrre também tem o pagode em sua grade... E aí?**
>
> N: A gente resolveu fazer isso porque a gente chegou à conclusão de que a casa precisa ter uma agenda eclética. Sempre teve e vai ter. O que eu não posso é fazer quatro dias de pagode, como a gente fez na última temporada de verão, que a gente tinha vários dias só com banda de pagode e praticamente era essa a agenda da casa.
>
> CH: **Mesmo assim, você não acha que isso pode prejudicar a imagem da boate ou influenciar de maneira negativa?**
>
> N: Influencia, mas a gente acredita que a forma correta é essa. Cabe a [sic] gente, agora, voltar com uma grade mais limpa depois do verão, sem pagode e com eventos mais bem classificados.
>
> CH: **Sendo considerada uma das melhores boates de Salvador, você não acha que a Madrre acaba perdendo as suas características de boate quando abre o espaço para os ensaios de verão?**
>
> N: Eu não posso lhe dar certeza não, mas eu lhe digo com boa margem de acerto que se a gente partisse pra fazer três dias de boate (*com música eletrônica*), com certeza, um ou dois estariam vazios. Não tem demanda.[258]

Pelo visto, a "limpeza" da programação da casa ("sem pagode") não funcionou. Com novos proprietários, e chamada então de *The Hall*, a mesma continua dependendo, também, do dinheiro pouco e garantido do público do pagode. No período em que a frequentei, ocorreram os ensaios das bandas *Guettho é Guettho*, *Black Style* (já com o vocalista Rick Ralley), *La Fúria*, *Edcity* e *Bailão do Robyssão*, dentre outras; bandas de pagode menos conhecidas faziam os shows de abertura (*Papazoni*, *Golaço*, *Rajadão*, *Na2*, etc); tendo Márcio Victor, *Parangolé* (já com o cantor Tony Salles), Léo Santana e Igor Kannário feito uma, no máximo duas participações como convidados nesses shows. Certamente, seus shows são mais caros do que os das bandas que fazem ensaio lá e, por isso, vão apenas como convidados.

A *The Best Beach*, por sua vez, é simplesmente uma casa de shows, mais modesta e com acabamento mais rústico. Foi criada em maio de 2010, pelo empresário Carlos Pereira (mais conhecido como *Boca*), morador do bairro da Ribeira e que já possuía dois restaurantes ali, além de, antes, ter sido proprietário de uma pequena casa de shows no bairro do Caminho de Areia, a *Paty Music*, com capacidade para 800 pessoas (segundo informações da divulgação). Além das bandas de pagode baiano, a paulista *Sampa Crew*, os cantores Jorge Vercilo e Jau (Jauperi, ex-*Olodum* e

[258]*Nagib fala dos seus empreendimentos e revela porque a boate Fashion mudou o nome para Madrre*. Entrevista realizada por Fernanda Figueiredo, para *Coluna Holofote*, do site *Bahia Notícias*: (05/02/2009). Disponível em: http://www.bahianoticias.com.br/app/imprime.php?tabela=holofote_entrevistas&cod=34.
Último acesso em: 24/04/2015.

Vixe Mainha), Tyrone Cigano, dentre outros, realizaram um ou mais shows ali. De pagode baiano, no período em que a frequentei, ocorreram os ensaios das bandas *Black Style*, *La Fúria* e *Pagodart*, além de shows de *Bailão do Robyssão*, *Guettho é Guettho* e *É o Tchan*. Sua divulgação informa que a capacidade da casa é de 2.500 pessoas, ao passo que a divulgação da *The Hall* informa que, nesta casa, a capacidade é de 1.800. Essas divulgações me causaram bastante estranheza, visto que tanto a área da pista quanto, sobretudo, a do camarote, na casa da Pituba, são maiores do que as da casa da Ribeira. Talvez isso se explique pelo fato da *The Best Beach* não levar em conta o quesito *conforto* no que diz respeito a sua lotação, e quando a mesma atinge o nível máximo torna-se bastante difícil se deslocar pela casa, sobretudo na exígua área do camarote.

Das vezes em que as frequentei, o desempenho de ambas tendeu à lotação média, na *The Best Beach* havendo uma variação maior de média para alta lotação e, na *The Hall*, uma variação maior de média para baixa lotação. Em ambas, os shows têm as 22:00h como horário marcado de início; mas as bandas de abertura só começam a tocar, de fato, por volta das 23:00h. O público começa a chegar às imediações das casas por volta de 21:30h e, boa parte, aproveita esse momento para consumir bebida (geralmente cerveja) a um preço bem mais barato do que o vendido dentro das casas, nas quais só se apressam em entrar quando começam a ouvir o soar dos primeiros instrumentos. Isso, com exceção daqueles que entram gratuitamente, os convidados de músicos ou do dono da casa. Na *The Hall*, esse grupo é bem extenso, e me pareceu chegar a 10% do público presente. Esses, por volta das 22:00h já começam a entrar.

Na *The Hall*, após, por três vezes, já ter chegado às 23:30h e o público nas imediações da casa ser de cerca de 200 pessoas, acabei desistindo de entrar (como acredito que muitos outros fizeram, mais tarde). Em uma outra ocasião, na mesma casa, entretanto, a lotação foi atingida rapidamente, formando-se uma grande aglomeração em sua entrada, pressionando o portão para poder entrar. Alguns seguranças, no momento de maior tensão, mas sem que tenha havido qualquer atitude violenta da parte do público, utilizaram armas de choque elétrico para afastar os que estavam mais rentes ao portão, na linha de frente do aglomerado. Fica a dúvida se o mesmo procedimento teria sido adotado caso estivesse ali um público notoriamente de classe média... O que não era o caso. As bandas que se apresentaram nesta data já haviam feito e voltaram a fazer shows ali, sem causar a mesma lotação, e, portanto, não foi sua presença o que explica o estranho pico de público. Nem o valor do ingresso, tendo estado dentro da média, nessa ocasião.

Mesmo restringindo-se apenas aos eventos somente com ou sobretudo com bandas de pagode baiano, nessas casas, os valores de ingresso são variáveis, dependendo de quais bandas e

convidados estão se apresentando. Na *The Best*, o ingresso individual para a pista, geralmente, varia entre R$ 15,00 e R$25,00 e entre R$ 30,00 e R$ 40,00 a *casadinha* (dois ingressos, pista) ou um ingresso para o camarote. Na *The Hall*, geralmente, a pista individual está por R$ 20 e R$ 10 (para homem e para mulher, respectivamente) e o camarote por R$ 40 e R$ 20 (idem), não havendo essa distinção por sexo na casa da Ribeira. Nas (poucas) noites em que é oferecido o *camarote open-bar*, seu ingresso varia entre R$ 70 e R$ 80 para os homens (para as mulheres, entre R$ 50 e R$ 60), o que permite consumir livremente cerveja, caipirosca ou vodka (somente na área do camarote, situada no andar superior da casa) até às três horas da manhã, sendo que o evento é encerrado, geralmente, por volta de 4:30h (mesmo horário de encerramento da *The Best*). Nas duas casas, a pista (andar inferior) e o camarote (andar superior) têm seus públicos identificados por pulseiras de cores diferentes, sendo o acesso à pista livre a todos. Em ambas as casas, a diferença em termos econômicos (possivelmente indicados por vestuário e acessórios) parece ser muito pequena entre públicos da pista e do camarote (sobretudo na *The Best*). Muito embora, sempre tenha me chamado a atenção como, sobretudo na *The Hall*, na pista as pessoas bebem muito pouco, diferente de como ocorre no camarote. O fato da lata de cerveja de 350 ml custar R$ 6,00 (R$ 4,00 na *The Best*, a lata de 269 ml) certamente contribui para isso. Fenotipicamente, por sua vez, a diferença entre públicos dos dois espaços é ínfima na *The Hall* e praticamente inexistente na *The Best*. Na casa da Pituba há ainda uma área reservada, com capacidade para cerca de 150 pessoas, chamada de *lounge*, cujo acesso se dá através de pagamento de R$ 800,00 para um grupo de 8 a 12 pessoas, com direito a uma mesa e sofás, além de consumo livre de bebidas; área reservada sobretudo para a *ostentação*.

The Hall (fotos de divulgação)

The Best Beach (fotos de divulgação – shows de *Sampa Crew*, Jau e *Play Way*)

Peças de divulgação postadas nas páginas de facebook das casas. Muitas vezes, são utilizadas como base para *outdoors* dispostos em pontos estratégicos da cidade, como próximo à Estação da Lapa ou em frente à Feira de São Joaquim (Água de Meninos), no caso da *The Best Beach*, ou nas imediações da praia de Piatã, no caso da *The Hall*.

Apesar da diferença de localização e de estrutura das casas, a diferença em termos de composição social do público que comparece a cada uma delas me pareceu pequena. O que contrariou minha expectativa, pois, quando decidi concentrar minhas idas aos shows nessas duas casas, esperava

encontrar uma presença mais forte da classe média no público da casa da Pituba, o que não ocorre[259].

Na *The Best Beach*, dentro do que pude observar, a grande maioria do público se concentra entre os 18 e 30 anos (com predomínio entre 20 e 25 anos), sendo, também em grande maioria, negros e mestiços[260], e uniforme quanto a mulheres e homens. Dentro do que pude observar e partir daqueles(as) com quem conversei, muitos dos frequentadores residem nos bairros que formam a Península de Itapagipe (Ribeira, Caminho de Areia, Uruguai, Massaranduba), onde se localiza a casa, bem como em bairros e localidades como Liberdade, Avenida San Martin, Pirajá, São Caetano, Pernambués, etc. Na *The Hall*, idem quanto à faixa etária e sexo, e muito parecido em termos de fenótipo, com uma participação um pouco maior de brancos (mas, ainda assim, geralmente, não chegando a, mais ou menos, 10% do público[261]). Conversei com grupos de pessoas de Lauro de Freitas, Itinga, Castelo Branco, Avenida Suburbana, São Caetano, Cosme de Farias, dentre outros. Bairros mais próximos ou mais distantes[262] da casa, mas, todos, bairros populares (possuindo suas localidades ou mais ou menos *periféricas*).

Dois padrões de vestimenta predominam nos públicos das duas casas, certamente, indicando (com maior ou menor grau de precisão) duas frações de classe[263] coexistentes nos bairros populares. Entre os rapazes, um grupo se destaca por utilizar calças *jeans* de modelo *slim*, ou bermudas *jeans* no mesmo modelo e com – o que se tornou moda nos últimos dois anos, entre os jovens de classes populares – a barra dobrada para fora, muitas vezes, em cor diferente da parte externa da bermuda; camisetas justas; corte de cabelo em modelo *undercut* – que tem se difundido muito, nos últimos dois anos, entre os rapazes das classes populares –, em adaptações ao cabelo dos negros e demais afrodescendentes (sendo que, em alguns casos, é necessário alisar o cabelo para utilizar esse tipo de corte). O *black power*, em moda neste grupo até dois, três anos atrás, foi muito pouco utilizado nesta última temporada (entre os rapazes. Entre as meninas, ainda é bastante utilizado). Usam muito

[259] Destaco que, antes da realização deste trabalho, eu nunca tinha ido a algum ensaio de banda de pagode, não sabendo exatamente qual estrutura e dinâmica encontraria ali.
[260] O termo *emic* mais utilizado pelo grupo social em questão nesta dissertação é *moreno*/*morena*, para o fenótipo que, numa linguagem mais formal (que esse grupo não ou pouco utiliza), é denominado *mestiço* (ou *pardo*). Destaco, entretanto, que o complexo tema das categorizações étnico-fenotípico-raciais não é um tema no qual esta dissertação tenha se direcionado.
[261] Destaco que essa "porcentagem" é fruto de observação e não de qualquer procedimento quantitativo. É proposta/utilizada aqui apenas como metáfora, da percepção ao número. Me parece que contibui mais, à descrição do espaço, trazer informações aproximadas do que simplesmente não mencionar as distribuições que foram captadas por meus olhos no constante trabalho de freqüência e observação dos espaços a serem descritos.
[262] Entre a meia-noite e 01h da manhã, a casa quase sempre recebia um pequeno acréscimo de público, provavelmente, de pessoas que estavam *curtindo* em outro lugar e, da lá, decidiram entrar na casa para terminar a noite. Mais um indicativo da variação dos bairros de residência de seu público.
[263] Sobre essa noção bourdieusiana, ver item *1.3*.

também tênis de marcas como *Nike*, *Adidas*, etc. Alguns rapazes (assim como também algumas garotas) usam camisetas da marca *Black Atitude*, que vem se difundindo entre "os pagodeiros" nos últimos dois, três anos.

Um outro grupo, por sua vez, utiliza bermudas *tactel* (de praia) ou bermudas de tecido sintético, folgadas, da marca *Nike* (quase sempre falsificada), com camiseta do mesmo modelo ou de times de futebol (sobretudo do Bahia ou do Barcelona); a maioria usa boné de tecido sintético, barato, com a aba reta, quase cobrindo os olhos; e ostentam *batidões* (correntes de prata ou de latão), bem menos difundidos entre o grupo anterior (sobretudo, nos modelos mais robustos utilizados nesse segundo grupo).

Todas essas marcas integram dois estilos diferentes de compor e performar a masculinidade. Um estilo que, em muitos, mas não em todos desses rapazes, pode ser "lido" como expressando uma intenção de serem vistos como *sexys* (como *gostosos*, para utilizar um termo comum ao grupo), com suas roupas justas que exibem músculos muitas vezes cultivados em pequenas academias de ginástica de seus bairros. Havendo, dentre esses, um subgrupo que, no que diz respeito a vestuário e penteado, se aproxima mesmo de uma androginia (embora não tanto em comportamento). E, por outro lado, um outro grupo com um estilo mais propriamente considerado, por eles mesmos, como *favela*, entre a moda *surf wear* e as adaptações praieiras da moda derivada do movimento *hip hop*. Muitos traços mais ou menos sutis distinguem esses dois grupos, como, por exemplo, o bigode no estilo utilizado por Mano Brown, dos *Racionais MC's*, ubíquo nesse segundo grupo e inexistente no extremo do primeiro (rumo à androginia). No gestual, a feição mais fechada e expressando certa hostilidade é bem mais comum neste grupo do que naquele primeiro; estilo composto, inclusive, por adereços como o uso de anéis em todos os dedos da mão, com exceção do polegar, o que pode simular ou de fato ser utilizado como uma soqueira. Boa parte dos rapazes, nesse grupo, apesar da *marra*, tem um corpo magro, com, às vezes, braços, mãos ou panturrilhas exibindo tatuagens com traçado mais grosso e simplório, diferente das tatuagens mais detalhadas e bem acabadas nos corpos dos jovens no primeiro grupo[264]. Essas distinções se conjugam a diferenças (mais sutis ou mais visíveis) em formas de dançar e em outros comportamentos, a serem descritos mais adiante.

À primeira vista, o primeiro grupo poderia ser considerado como formado por rapazes mais vaidosos do que o segundo; mas essa é uma impressão tendencialmente enganosa, tratando-se, na

[264] Com base em trabalho etnográfico realizado entre 1999 e 2002, Lima (*op. cit.*, 2003) categorizou também dois grupos nos espaços de pagode, nomeados, com base em termos *emic*, como *putões* e *moleques* (embora, creio eu, não sejam categorias identitárias). Esse segundo grupo (os *moleques*) guarda muitas semelhanças com o *brau*, uma categoria mais marginal estudada por Pinho (*op. cit.*, 2005).

verdade, de dois estilos diferentes, com os rapazes do segundo grupo (nos quais o vestuário indica, com maior ou menor precisão, serem mais pobres), muitas vezes, utilizando modelos de corte de cabelo e penteados complexos de se produzir, como, em um exemplo, num moicano cuja parte central, com cabelo, é toda ornamentada com micro-cachos. Bem menos significativo do que as diferenças de vestuário, dentro do que pude observar, entretanto, o fenótipo mestiço (*moreno*), entre o negro e o branco, é mais comum no primeiro grupo do que no segundo, que é composto mais por negros, que, ainda assim, predominam em ambos; embora essa divisão se dê num grau muito ínfimo (e levando-se em conta também a dificuldade, em muitos casos, da percepção distinguir precisamente essa gradação de cor e de traços em duas unidades exclusivas)[265].

Tudo leva a crer que os primeiros pertencem a famílias com condições econômicas um pouco melhor do que as dos segundos. Nas duas casas de show, o segundo grupo – formado por rapazes aparentemente mais pobres do que no primeiro – predomina. Mas, para arriscar uma estimativa, na *The Hall* predominam com 55% contra 35% do primeiro grupo, ao passo que na *The Best* com 65% contra 25% do primeiro grupo[266]. É importante destacar que há leves gradações entre esses dois grupos, não se trata de unidades exclusivas. E também que a "porcentagem" de cada um deles nos shows depende também, em certo grau, de qual banda está tocando naquela data. Por outro lado, nas duas casas (sobretudo na *The Hall*), há sempre uma quantidade menor de homens que buscam apresentar um estilo mais "adulto" e menos marcado por tantos signos mais "juvenis", que demarcam aqueles dois primeiros grupos. Havendo também os grupos de rapazes homossexuais, cuja indumentária varia de modelos mais próximos ao do grupo dos rapazes que se apresentam como "mais *sexys* (e com um toque de androginia)" até modelos próprios que lhes distinguem claramente "como homossexuais", o que é observado, nos espaços em questão, como composto não só por padrões de roupas, mas, também, por padrões de movimentação.

Entre as mulheres, a distinção de grupos com estilos diferentes, marcados pela roupa, é mais complexa. Na *The Hall*, na área do *lounge*, há sempre grupos de "meninas"[267] (cerca de 18 a 30 anos, como já observado) que se destacam pelo uso de roupas e acessórios (bolsas, colares)

[265] É possível encontrar rapazes brancos – não mestiços de negros e brancos – no segundo grupo (sendo bem mais comuns no primeiro); mas em uma proporção extremamente ínfima (ao menos, no espaço do pagode); para arriscar uma estimativa, um para cada 200 negros e mestiços.
[266] Reitero, quanto a essa observação, o que destaquei na nota de rodapé 261.
[267] A categorização entre *jovem* e *adulto* ("menina", "moça", "mulher") se torna bastante complexa pelo efeito causado pelo tipo de roupa utilizado, que pode simular/indicar mais ou menos idade (isso, caso ainda concordemos que essas categorias têm alguma relação com idade...). Não tive condições, nesta pesquisa, de me dedicar a determinar mais precisamente a relação entre essas categorias e seus referentes, não me parecendo, entretanto, que permanecer nas noções de senso comum inviabilize o objetivo principal buscado, que foi descrever o espaço de shows e a composição de seu público.

aparentemente mais caros. Essa área concentra uma quantidade maior de pessoas brancas do que a pista e o camarote, mas, ainda aí, não são maioria, predominando os mestiços(as) e negros(as). Na pista, por outro lado, comparece bastante um grupo de meninas (nesse caso, tendem a estar mais próximas dos 18 do que dos 30 anos) cujas roupas parecem ser mais baratas do que as do público feminino predominante que vai a essa casa. Dentre elas, eu me surpreendia, às vezes, ao encontrar grupos de meninas (como num subgrupo), ainda na entrada da casa, usando sandálias de dedo dos modelos mais simples da marca *kenner* (ou similares), que, certamente, a grande maioria das pessoas do público das duas casas só usaria dentro de sua própria residência ou durante algum passeio em sua própria rua ou bairro (ou na ida a algum shopping popular, ou algo assim). Me surpreendia, sobretudo, por aquela ser uma casa de shows situada *na Pituba*, ou seja, para as classes populares soteropolitanas – que compõem o público das duas casas durante os ensaios de pagode –, claramente um "bairro de barão"... Somente lá (e não ainda em casa, antes de saírem), elas ouviam dizer que não era permitido entrar com aquele modelo de sandália, algumas voltando para casa, outras ligando para alguém e pedindo que lhes levassem calçado "apropriado" e outras, insistentes e mais espertas, eu já encontrava dentro da casa, por volta das 12:30h e 01:00h da manhã, tendo sua presença sido permitida pelos seguranças; certamente, após funcionários em escala superior terem se dado conta de que a lotação da casa era mediana ou baixa. Me parecia que, dentre elas, algumas eram menores de idade, com 16 ou 17 anos[268]. São sempre meninas negras ou, em proporção bem pouco menor, mestiças. Elas são o equivalente sócio-econômico do grupo de rapazes (aparentemente) mais pobres e mais formado por negros, descrito acima; mas, dentre esses, na *The Hall* pelo menos, nenhum deles ia utilizando sandálias de dedo, o que tornava esse proceder das meninas ainda mais estranho[269].

Entretanto, ao menos na *The Hall*, se esses dois grupos correspondem a cerca de (para arriscar uma estimativa produzida por observação), respectivamente, 15% (as "do *lounge*") e 25% (as das roupas mais baratas – não restrito às meninas de *kenner*) do público feminino, o restante, a maioria das meninas e mulheres (negras e mestiças, em sua ampla maioria) utilizam roupas que não as fazem destoar daquele espaço originalmente projetado para a classe média. No vocabulário comum das classes populares – às quais elas "pertencem" –, se dirigem até ali com *roupa de sair*, *arrumadas*, sem se distinguirem nem por parecerem *muito produzidas*, como no primeiro grupo, nem *desarrumadas*, como no caso do subgrupo descrito acima, marcado pelas sandálias de dedo *kenner*. Os shortinhos *jeans* e as blusas de costa-nua ou *body* são a combinação mais utilizadas nos dois

[268] A idade mínima para entrar nessa casa, durante os shows que frequentei, é 18 anos. Na *The Best Beach*, 16 anos.
[269] Na *The Best Beach* não há essa restrição quanto ao calçado. Mas, mesmo entre os rapazes, são poucos os que vão de sandália à casa.

segundos grupos, ao passo que, no primeiro (o das meninas do *lounge*), embora também predomine aquela combinação, os vestidinhos justos ou nem tanto também são muito utilizados. A grande maioria das meninas e mulheres, nos três grupos, adota vestuários que lhes deixam *sexys* (justos, realçando as formas[270]). Sendo que algumas, sobretudo nos dois segundos grupos, avançam mais – em termos da moralidade mais ou menos difundida entre essas *classes populares* – com modelos de calças justíssimas, de tecido sintético, cujo cós, acima do umbigo, muitas vezes, lhes repuxa e desenha bem a vagina e sua divisão central, ou, no caso dos shortinhos, deixam uma pequena ou uma um pouco maior parte das nádegas de fora. Ao passearem, geralmente nas imediações da casa, antes do show, podemos ouvir, sussurrado, de um outro grupo de meninas, vestidas de forma diferente, algo mais ou menos assim: "ó praí, essa puta!" (com um tom de desaprovação cômico e meio encenado (o *recalque*, como mencionado nas letras de funk...)), ou ver rapazes que lhes dirigirem comentários como: "Êêêta, mamããããe!!", "É hoooje, viu!!", ao que às mesmas podem ignorar ou rir disfarçadamente, caso não os conheçam. Para grande parte das frações de classe média, seu vestuário se enquadraria no que chamam de *vulgar*, adjetivo evidentemente não desconhecido, mas de pouco uso entre (essas) classes populares.

Na *The Best Beach*, por sua vez, a maior diferença na composição do público feminino, em relação à descrita sobre a *The Hall*, é a ausência ou quantidade bem menor de meninas e mulheres brancas, aparentemente de classe média, mais presentes no *lounge* e, em bem menor proporção, no camarote da casa da Pituba. Nas duas casas, também sempre estão presentes as travestis, na pista ou camarote. Mulheres e meninas cuja roupa ou gestual indiquem (certamente, com margem de erro) serem lésbicas é extremamente raro, nas duas casas.

Uma última observação sobre as casas, mais especificamente, sobre a *The Hall*, situada na Pituba. Ao seu lado, está situada uma casa de shows chamada *Buteco do Gaúcho* (antes, *Garota Carioca*), que é freqüentada, dentro do que pude observar, em sua grande maioria por jovens brancos, provavelmente de classe média e, em menor proporção, do topo sócio-econômico entre as classes populares. As atrações que se apresentaram ali, durante o período em que frequentei sua casa vizinha, foram bandas baianas do *sertanejo pop* atual ou do *forró universitário*[271], como *Seu Maxixe*, Danniel Vieira, *Forrozão*, *Cangaia de Jegue* e *Estakazero*. A casa me parecia ter um desequilíbrio entre o público feminino e masculino, com o primeiro predominando em talvez quase

[270] No *lounge* e, em menor proporção, no camarote, há sempre meninas com pernas bem torneadas, indicando intenso trabalho em academia de ginástica. Embora sempre em pequena quantidade, nas duas casas, meninas e mulheres gordas são muito mais comuns na pista do que no camarote e, por sua vez, (para o caso da *The Hall*) do que no *lounge*.
[271] Não conheço bem esses universos musicais e, portanto, não sei se esses rótulos são os mesmos que seu público e produtores utilizam para denominá-los.

70%[272]. Essa casa e a *The Hall*, com paredes ladeadas, eram universos incomunicáveis. Eu não via nem os rapazes "do pagode" indo "dar um rolé" ali, para "ver aquelas gatinhas", nem qualquer uma delas (ou os poucos rapazes que eu via ali) circulando pelo lado da *The Hall*. Há alguns restaurantes na mesma rua na qual estão situadas essas duas casas de show e, embora em nenhum deles a concentração de pessoas brancas me parecesse ser equivalente ao público do *Buteco*, eram (são) evidentemente frequentados pela classe média soteropolitana, sendo toda a rua, portanto, um conjunto no qual a negritude dominante na *The Hall* nitidamente era (é) um corpo estranho. No caso da *The Best*, situada em frente à praia da Ribeira e também cercada por restaurantes, como esses espaços são bastante frequentados pelas classes populares da cidade, o público presente nessa casa de show não ou pouco se distingue da maioria dos transeuntes e, em menor medida[273], dos moradores dali.

*

Passo agora a fazer algumas observações sobre a dança que observei nesses espaços, mas sem fazer indicação das casas (apenas, quando necessário). O modelo de dança mais comum no pagode baiano é formado por passos de base durante a maior parte da canção, intercalados por coreografias durante o refrão (que, geralmente, descreve imperativamente os movimentos da coreografia). Assim, de início, é importante destacar que, certamente devido às mudanças musicais pelas quais esse gênero passou ao longo dos anos, não é exatamente a dança do samba que predominantemente é feita, atualmente, como passos de base, ao se dançar o pagode.

Deve-se matizar essa afirmação levando-se em conta que, com uma extensão tão grande de tempo (no mínimo, mais de dois séculos) e espaço (boa parte do território nacional), dificilmente as diferentes modalidades de samba foram dançadas sempre da mesma forma, seguindo uma única sequência de movimentos. Entretanto, observando vídeos das primeiras fases do pagode baiano[274], pode-se observar que o *samba no pé* se fazia muito mais presente como passo de base, enquanto

[272] Isso, no espaço em volta da entrada da casa, na qual eu nunca entrei.
[273] Por se tratar de uma área na beira da praia – mesmo sendo uma praia frequentada sobretudo por pobres –, suas casas são bem valorizadas, o que, pela conjugação entre racismo histórico-estrutural e desigualdade social, minimiza as chances de grandes contingentes negros possuírem residência ali, os mestiços e brancos predominando sobre eles nessa área, embora sua presença, como moradores, não seja ínfima, como nos "bairros de barão".
[274] O ideal, para fazer esta comparação, seria utilizar imagens do público dançando. Como é bastante difícil encontrar vídeos que retratem bem a dança no público, contentemo-nos com as filmagens dos artistas. Ademais, não há por que acreditar que, ao menos quanto aos passos de base, público e artistas procedam de maneiras diferentes. Observe-se, então, sobretudo: o samba no pé dos músicos do *Companhia do Pagode* (trajando calça preta e colete vermelho) (https://www.youtube.com/watch?v=3ySSPNUwU-Y); o cantor, as dançarinas, e o dançarino, nos trechos da canção em que a letra não descreve imperativamente os movimentos (https://www.youtube.com/watch?v=FHqup7s_jX4); trechos em que o cantor samba e imagens do público sambando (https://www.youtube.com/watch?v=sW2qiOD_YHc).

que, em vídeos de fases mais recentes[275], já se pode ver como passo de base uma dança mais viril, em que os ombros são muito mais exigidos, num gingado duplo, junto com o peito, ora para a direita, ora para a esquerda, alternando com os pés e pernas em sentido inverso e em movimento muito mais saltitante do que o samba no pé. Os braços em posição quase que *em guarda* já indicam as relações dessa maneira de dançar o pagode baiano com as posturas próprias do *pular atrás do trio*, o que se relaciona, por sua vez, às modificações percussivas iniciadas, sobretudo, com a banda *Psirico*, e seguidas por muitas das bandas posteriores. Trata-se de uma modificação que veio ocorrendo ao longo dos anos, gradualmente, e de difícil percepção (reflexiva) da parte público, que dança com o objetivo principal, se não exclusivo, de se divertir (geralmente, sem submeter seus movimentos a qualquer consideração analítica)[276].

O que dizer então sobre o argumento de Taylor de que a performance possui a capacidade de armazenar e transmitir uma memória étnica? Nessa escala micro, restrita a um gênero musical com apenas vinte anos de existência, a intenção consciente de seus agentes, de busca por diversão através do desempenho de sequências de movimentos padronizados (passos) associados – nem sempre de maneira tão consciente assim – a uma origem predominantemente africana, não é abalada pela modificação ocorrida nos passos de base. Como destaca Taylor:

> O repertório mantém e transforma coreografias de significado. Entusiastas do esporte podem afirmar que o futebol se manteve sem modificação pelos últimos cem anos, mesmo assim jogadores e fãs de diferentes países se apropriaram do evento de diversas maneiras. As danças mudam com o tempo, mesmo assim gerações de dançarinos (e indivíduos dançarinos) juram que elas se mantiveram iguais a antes. Mas mesmo que a base corpórea mude, entretanto, o significado pode muito bem se manter o mesmo (*op. cit.*, p.20)[277].

Mesmo em uma escala mais ampla, a pequena modificação ocorrida no passo de base do pagode baiano em nada abala sua inserção em uma linha de desenvolvimento de danças com função de diversão derivadas – em meio a hibridizações com elementos de outras procedências – dos batuques (como Tinhorão caracteriza uma linha de danças de origem africana que levaram até o samba). O próprio samba no pé, apesar de seu uso ter sido diminuído como passo de base em grande parte da dança atual das canções de pagode baiano, não foi eliminado em muitas outras, sendo

[275] Ver dois trechos (02:50 a 02:58 e 07:32 a 07:44, e seguintes, ao longo do DVD), na dança do cantor (https://www.youtube.com/watch?v=8UPd6waBgf4); trecho entre 00:27 a 01:00, da dança do cantor e, de maneira mais branda, dos músicos (https://www.youtube.com/watch?v=g45YrcdceFs).

[276] Ver página 85 (item *3.1*), sobre modificações na música do pagode que exerceram efeito em modificações na forma de dançar. Sobre essa nova forma de dançar, o cantor Igor Kannário a descreveu como "um balanço", "balançar".

[277] The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning. Sports enthusiasts might claim that soccer has remained unchanged for the past hundred years, even though players and fans from different countries have appropriated the event in diverse ways. Dances change over time, even though generations of dancers (and individual dancers) swear they're always the same. But even though the embodiment changes, the meaning might very well remain the same (*op. cit.*, p.20).

predominante, por exemplo, quando as bandas fazem seus costumeiros *pout-pourris* de samba de roda, ocasião na qual, inclusive, – embora isso dificilmente ocorra em casas de show, sendo mais usual em festas de largo e nos repertórios mais amplos tocados em trio elétrico – grupos no público se dispõem em rodas para acompanhar com palmas e desafiar alguém (ou uma dupla) a sambar e *quebrar* ali dentro. O próprio *peneirado*, descrito por Serra, por exemplo, é a base do "descer até embaixo", movimento ainda paradigmático da dança e sobretudo das coreografias convocadas nos refrões do pagode, e que vem encontrando atualizações, como descrevo mais adiante. Quanto a uma escala mais ampla ainda, mesmo quanto ao samba e outras danças que lhe antecederam, como já eram performadas com função de proporcionar diversão a seus dançantes, a intenção destes já difere dos usos religiosos, cerimoniais, que marcavam as danças africanas descritas pelas fontes de Tinhorão (ver item *2.5*). Uma observação de Taylor contribui ao entendimento desse tipo de modificação: "Algumas vezes, a transferência das performances ultrapassou a memória de seus significados, populações se encontrando, assim, repetindo fielmente comportamentos que eles não mais entendem" (*op.cit.*, p.50)[278].

No que tange à categorização de grupos que elaborei acima, dentre os homens, os que mais elaboram as coreografias mais complexas – certamente, ensaiadas em grupo[279], em casa, ou em encontros na própria rua de residência – estão no grupo dos que usam as roupas mais justas. No outro pólo, dos rapazes que interpretei como sendo mais pobres, quase todos se entregam também com muita paixão e empenho nos passos de dança, mas tendem um pouco menos (diferença muito sutil) a fazer as coreografias em fileiras de 4, 5, 6 rapazes, que chamam a atenção de todos que estão próximos, sobretudo, das muitas pessoas que vão mais para "apenas se balançar" do que para elaborar muitos passos e fazer coreografias. Nesse pólo dos rapazes mais pobres, alguns poucos, como num pequeno subgrupo, nem sequer dançam, se mantendo com a feição fechada, desafiante, mesmo durante as canções de refrões mais sexualizados[280] ou mais ricos em instruções de passos de dança[281], recursos que, na maioria dos *hits*, engaja grande parte do público na dança e na movimentação mais intensa. Apenas as canções da temática social – sobretudo, as com descrições

[278] "At times, the transfer of performances outlasted the memory of their meanings, as populations found themselves faithfully repeating behaviors that they no longer understood" (*op.cit.*, p.50).
[279] Exemplos das coreografias mais complexas: (https://www.youtube.com/watch?v=jZGlr8gVFXU&hd=1) (*Grupo A Revolta* - coreografia: *Pivete Mete* (*Guettho É Guettho*)); (https://www.youtube.com/watch?v=r0oDFnvZFCU&hd=1) (*Os FT Oficial* – coreografia: *Gosta de sentar* (*La Furia*)). Esses exemplos não se relacionam à descrição que estou fazendo sobre vestuários utilizados para ir à festa.
[280] Ex: *Pica nessas novinhas* (*La Furia*): https://www.youtube.com/watch?v=oRa-9TTYirs&hd=1.
[281] Ex: *Esquema vídeo-game* (*Play Way*): https://www.youtube.com/watch?v=998HJ-iqTHo&hd=1.

de confronto, e com música mais acelerada[282] – os fazem se mover, geralmente, se engajando nos grupos em frente ao palco que se desafiam e geram "a briga" (a ser discutida mais adiante). São eles também, entretanto, os que mais tendem a prestar atenção e cantar toda a letra das canções de temática social com letra mais longa e música mais lenta (nas quais, intencionalmente, as bandas se propõem a "passar uma mensagem")[283]. Alguns dos rapazes do primeiro grupo, o das roupas mais justas, demonstram certo desinteresse por essas canções, assim como muitas das meninas. Reitero, entretanto, que essas são tendências de pólo nos diferentes grupos e não os distinguem totalmente em unidades exclusivas com práticas total e exatamente diferentes; nem por isso, por outro lado, essas tendências deixam de ser perceptíveis e significativas.

Ainda quanto aos poucos rapazes, entre os mais pobres, que nem sequer ou muito pouco dançam as canções mais sexualizadas ou mais coreográficas do pagode, mas que demonstram maior interesse na temática social (e no discurso sobre *ser favelado*), pode-se tecer analogia entre eles e os "*pagodeiros* fronteiriços entre o *reggae* e o *pagode*", outrora observados por Lima: "Em qualquer ensaio de pagode sempre existiam aqueles, normalmente homens, que bebiam pouco e dançavam menos ainda. Afastados, no fundo da platéia ou nas laterais (...). O *pagodeiro* que mais 'curtia' *reggae*, era o *pagodeiro moleque*" (*op. cit.*, p.154-155). Se, entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000, o "discurso de protesto e de vítima social" (*idem.*, p.155) de frações entre os *pagodeiros moleques* encontrava no *reggae* uma forma de expressão, a partir da segunda metade dos anos 2000 foi se consolidando no próprio pagode uma vertente para dar vazão a esse tipo de experiência social. A maior vergonha ou desinteresse pelo pagode mais sexualizado e *divertidamente* coreográfico, apresentada por esse pequeno subgrupo, talvez seja expressão de um tipo de masculinidade que rejeita o "um pouco de viadagem" que Lima identificou no pagode baiano de então, através das palavras de seus informantes (*ibid.*, p. 212, 222 e 233). Quanto mais "consciente politicamente" (ou mais agressivo socialmente – o que também é expresso em parte das letras da temática social), mais "malandro que é malandro não rebola" (ver página 148, item *3.3*).

Entre todos os outros rapazes, em todos os grupos, entretanto, mesmo quando dançam canções cujas letras dizem algo como "*bota a mão em algum lugar e chacoalha o bumbum, bumbum, bumbum, bumbum...*", endereçadas (na "narrativa" da letra) às mulheres, mas, na prática, feita para ser dançada por todos, mesmo nesse caso, dificilmente empinam a bunda como fazem as meninas e os

[282] *Pega Pra Capá* (*Guettho é Guettho*) (https://www.youtube.com/watch?v=Q9K5muB7xLA); *Imprensa tudo na parede* (Edcity) (https://www.youtube.com/watch?v=Sfma76_PvK8); *Barril dobrado* (Igor Kannário), (https://www.youtube.com/watch?v=4Zmznaq0lIU), etc.

[283] *Parceiro Meu* (*Guettho é Guettho*) (https://www.youtube.com/watch?v=VSohEQMx9t0); *Eu questiono* (*Bailão do Robyssão*) (https://www.youtube.com/watch?v=nvQJYOa_bWk); *Dedo Callibrado* (com exceção do refrão, com música mais acelerada – Igor Kannário e *A Bronkka*) (https://www.youtube.com/watch?v=cocCwqtkUGQ).

homossexuais, embora o movimento feito por todos, na coreografia, seja quase que exatamente o mesmo, o que pode ser interpretado como expressão de um controle sobre as fronteiras entre a performance masculina heterossexual (e os elementos de virilidade que informam seu discurso subjetivizado e performado) e a performance que os faria serem "confundidos com viados". Os dançarinos de algumas das bandas mais recentes (*Play Way*, *Pagodão*), sobretudo quando mais jovens, avançam sobre essa fronteira de um modo que dificilmente qualquer homem heterossexual, no público, se arrisca. Alguns dos dançarinos chegam a fazer os *quadradinhos de quatro* e *de oito*, popularizados pelo grupo feminino de *funk Bonde das Maravilhas*, mas, como esse é um elemento excepcional em sua performance, cujo traço dominante é simular o "macho *lascador*"[284], nem por isso deixam de ser vistos como *gostosos*, pelas meninas que passam boa parte do show na beira do palco, gritando seus nomes e tentando tocá-los (seja por real desejo sexual, seja apenas por brincadeira). Já as mulheres, têm menos ou nenhum pudor em fazer o gesto da *metida*[285] – endereçado (na "narrativa" da letra) aos homens; mas, na prática, dançado por todos –, mas o fazem sem a incisividade muscular que os homens expressam com os braços e quadris (em gesto de penetração) e com pantomimas de esforço e empenho (que, no imaginário dessas letras, expressam *o sexo bem feito*, que *faz a mulher gozar*...).

Serra (*op. cit.*), descrevendo uma das maneiras das mulheres executarem o *peneirado* no *samba de roda*, destaca que a mulher que dança "aproxima tanto quanto pode os quadris dos calcanhares, (...) a inclinação para trás a obrigará a abrir um tanto as pernas" (p.122). Esse ponto – já estar embaixo – desse passo que, no pagode baiano, ficou conhecido como *descer até embaixo* (algo feito por mulheres e homens), nos últimos três anos vem ganhando um desenvolvimento – ao que parece, oriundo do *funk carioca* e chamado de *machuca* ou *sequência do machuca* –, no qual as meninas, já embaixo (ver segunda imagem da página 227), de cócoras, dão algumas reboladas com os quadris e pélvis, simulando, justamente, estarem machucando um pênis que as penetrasse. Algumas desenvolvem essa rebolada ora com os quadris inclinados para direita e ora com os quadris

[284] *Lascador*, *miseravão*, *brocador*, são todas palavras que circulam, comicamente, entre as classes populares soteropolitanas para se referir a um homem que "pega" muitas mulheres. Muitas vezes, têm sentido metafórico, para indicar alguém que joga muito bem o futebol (como "Hernane, o brocador", jogador baiano que ganhou fama no *Flamengo*), que é bom de briga, que "tem atitude" (para brigar com outro homem ou para *intimar* ou *queixar* (paquerar) uma mulher). Muitas vezes, são usadas em primeira pessoa, em atitude de vangloriação (por atos de fato realizados ou apenas desejados e imaginados...), como, por exemplo, em exclamações como "Porra nenhuma, rapaz! Eu sou miserávi, eu boto pra fuder!", ou algo do tipo. Mesmo alguém que tenha passado em um vestibular concorrido pode ser festejado, por outrem, como um "miseravão", ou um "brocador"; sendo *lascador*, entretanto, um termo metafórico mais restrito ao desempenho na paquera (não exatamente ao desempenho sexual, como indica enganosamente a palavra). Sobre o significado do termo *miseravão*, para o grupo social que o utiliza, Moura (2001) observa: "Não se trata de um fenótipo ou figurino, mas de uma postura, um desempenho. O *miseravão* é o *retado*, *ousado*, *pega todo mundo*. É o homem *natural*, também tido como *de baixo nível* por quem se pensa normalmente como *de bom nível*, associado emblematicamente à capacidade de sentir muito prazer e proporcionar muito prazer à sua mulher" (*op. cit.*, p.258-259).
[285]Ver imagens na página 230.

inclinados para a esquerda, simulando assim um empenho criativo (sexualmente) e prazeroso (para ambos) em sua ação de *machucar*. Esse é um passo bastante incisivo em sua representação de atos sexuais, quer sua performer tenha ou não qualquer intenção simulativa-representacional durante o desempenho do passo. É um desenvolvimento recente, que certamente acompanha o desenvolvimento também recente do maior uso de tabuísmos nas letras de funk e pagode (o que reforça a dimensão sexual das letras). Sua performance é acompanhada, muitas vezes, de pantomimas como "linguinha para fora" (ver primeira imagem da página 231) e muitos risos e gargalhadas, em meio ao grupo de amigas que coreografam juntas. As letras do cantor Robyssão são muito eficazes em proporcionar essa experiência às meninas. Todos os grupos de meninas, descritos acima, fazem esse passo.

Dentre os mencionados rapazes que interpretei como sendo mais pobres – grupo no qual apenas uma ínfima minoria fica sem dançar as letras mais coreográficas, descritos acima –, embora, em termos de dança, em geral não se diferenciem muito dos rapazes de roupas mais justas (embora nestes haja a maior propensão a coreografar em fileiras e de maneira complexa, chamando a atenção de todos, mencionada acima), alguns poucos dançam as coreografias sexualizadas com certa ostensividade agressiva nos gestos, que parece expressar menos um desejo de parecerem *gostosos* ou habilidosos – como se esmeram os das roupas mais justas– e mais uma imagem de que são "malvados". Por exemplo, fazendo com muito exagero o gesto das *metidas*, tão difundido em tantas coreografias.

Algumas vezes, vi grupos de rapazes e meninas, cujas roupas, adereços e toda a *hexis corporal* indicam serem mais pobres, fazendo coreografias muito ostensivas sexualmente, em que as meninas com as mãos e os pés no chão, de quatro, mas agachadas, empinando a bunda, tinham essa parte do corpo golpeada pelo pênis (pela pélvis, na verdade) dos rapazes que, atrás delas, se agachavam com pernas abertas na frente e, com coluna em arco, um dos braços se apoiando no chão, atrás, e o outro suspenso no ar, em baixa altura. Essa performance, feita, das vezes que vi, sempre em áreas próximas ao palco (onde as coisas realmente acontecem...), chamam muito a atenção da maioria das pessoas que estão ali dançando, aglomeradas (embora a performance só seja possível quando há algum espaço em meio à multidão). São feitas realmente para chamar a atenção. E são raras. Acho que as vi sendo feitas apenas duas ou três vezes, ao longo de mais de um ano de ida aos shows. Em uma das vezes (na *The Hall*), o grupo de rapazes e moças era formado por conhecidos, amigos ou namorados, e tive a impressão de que consumiram cocaína, em meio à multidão, embora *sem dar muita pala* (ou seja, sem chamar a atenção), pouco antes de fazerem a performance durante o clímax da apresentação de alguma banda principal. Na maioria das vezes em que rapazes e moças

desempenham juntos (em casal) algum passo ou coreografia, são pessoas já conhecidas, que chegaram ali juntos, em grupo. Na outra ocasião, por sua vez, em que vi a citada performance (no Clube *Wet'n'Wild*, mencionado mais adiante), entretanto, o grupo de rapazes simplesmente começou a fazer a movimentação atrás de um grupo de meninas – que já faziam também uma performance chamativa, antes deles chegarem –, algumas tendo aceitado a parceria e, outras, se levantado, talvez não querendo deixar que desconhecidos "se aproveitassem" delas. Esse tipo de performance dificilmente é feito por pessoas – sobretudo no caso das meninas – que, pelo vestuário, pareçam mais próximas da classe média. A performance é considerada, talvez mesmo pelos protagonistas, algo bem *baixo-astral* (o que não exatamente é igual a negativo. Sobre essa expressão, ver item *3.2*).

O espaço do pagode fica muito marcado, com a difusão na internet de imagens gravadas com celular, pelo que ocorre de mais extremo na festa, seja no caso das performances como a acima mencionada, seja nas performances que ocorrrem em cima do palco (abordadas mais adiante), seja no caso das "brigas". Entretanto, a grande maioria das pessoas simplesmente dança de forma a não buscar chamar muito a atenção de quem está em volta, dança para si e em interação com seu grupo de amigos (visto que é ínfima a quantidade de pessoas que vão sozinhas a esses shows. Praticamente nula).

É necessário fazer algumas considerações sobre "a briga". Utilizo as aspas porque nem sempre o que ocorre ali é, de fato, a rigor, uma briga. De antemão, trago algumas observações sobre contextos anteriores. Sodré (*op. cit.*), caracterizando os *blocos* e *cordões* da Praça Onze, no Rio de Janeiro, por volta de 1900, destaca que:

> Por ser instauradora de ordenamentos sociais, essa sociabilidade festiva comportava aspectos violentos, tipificados nos sangrentos encontros entre grupos rivais. A violência (que existia, aliás, desde a época do Entrudo carnavalesco) fazia-se também presente nos grupos conhecidos como 'malandros' e 'capoeiras' ou então 'desordeiros', que desfilavam nos dias de Carnaval. Como se vê, os fluxos sociabilizantes implicam (...) pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização (p. 18).

Serra (*op. cit.*), tratando de sua experiência nas festas de largo soteropolitanas, em companhia de amigos capoeiristas, indica que a briga é um elemento tão estrutural a esses eventos que chega até mesmo a possuir regras básicas, conhecidas "mesmo por pessoas *que não têm gosto*, nem preparo, para entrar em fuzuê", como a regra do "bateu, saiu", na qual: "uma pessoa atingida num 'bolo', num tumulto, não deve preocupar-se em retribuir exatamente a quem o golpeou. Consiga ou não 'devolver' a porrada, 'batendo para abrir caminho', o importante é que se afaste rápido do epicentro da confusão. (...) mesmo porque na intervenção da polícia sobra pancada pra todo mundo" (p.117-

118) (*grifo meu*). Destaque-se o autor ter ressaltado, indiretamente, que algumas pessoas *têm gosto* em tomar parte no fuzuê (na briga)[286]. Já sobre como o Carnaval de Salvador é vivenciado por seus foliões, Moura (2001) aponta:

> Temos aí um elemento central da dinâmica do Carnaval: a iminência de uma briga que pode envolver até mais de vinte pessoas e turvar o clima lúdico e aparentemente tranqüilo da festa. Tal liminaridade entre o lúdico e o bélico é um traço definidor do Carnaval de Salvador. A qualquer momento, a agressividade e a violência que integram a vida *normal* da cidade podem vir à tona, acontecendo *cenicamente*.
>
> A possibilidade de deflagração do combate tanto desperta temor quanto excitação. Uma briga que repentinamente explode na calçada ou na rua é espetáculo muito apreciado, principalmente se duas mulheres estiverem disputando um homem. No caso de briga entre malhados, convém manter distância, pois o conflito pode alastrar-se e *sobrar* para os mais próximos. A briga só se torna chocante quando alguém sangra muito, o que consterna a platéia. É considerado delituoso atingir os genitais e os seios, bem como espancar uma criança ou um adversário flagrantemente mais fraco. Fora isto, a briga entretém e diverte (p. 256).

O contexto do Carnaval soteropolitano – e do pagode baiano no Carnaval – possui sua complexidade e, portanto, procurei deixá-lo de fora desta dissertação, evitando assim abordá-lo superficialmente. As citações foram trazidas para destacar um densamente simbólico universo de práticas de confronto físico, desempenhadas e vividas já há muito tempo nas festas de largo e no Carnaval, e motivadas pelo prazer em lutar (que proporciona prazer e temor a muitos dos que apenas observam, mas não tomam parte nesses confrontos). Também no que diz respeito à briga, tanto para quem participa, quanto para quem só observa, as práticas do público nos shows de pagode baiano são extensões daquelas anteriores.

Oliveira (2001), sobre o trabalho que desenvolveu sobre a cena musical do pagode baiano na segunda metade dos anos 90, destaca que "durante todo o trabalho de campo, eu nunca presenciei uma briga, de fato, nesses bailes" (p. 94). A Bacharela em Ciências Sociais Ygayara Vieira Cabral, em texto de síntese de sua monografia de conclusão de curso defendida em 1998, também observa que: "A 'dança do pagode' é tão envolvente que raramente se observam brigas, diferentemente do que acontece nos shows de 'axé music' " (CABRAL, 1999, p.158-159). Nas duas casas de show em que concentrei minha observação, por sua vez, só não ocorriam os confrontos físicos quando o evento tinha sido um "fracasso", com lotação baixa. Reluto em afirmar que eram exatamente *brigas* porque, quase sempre, se davam sem motivação ou com motivação encenada para, justamente,

[286] Serra menciona, como figuras de conhecida participação nesses eventos, termos como 'caceteiro', "nome aplicado ao tipo de pessoa que vai a festas com o propósito de procurar briga: em geral, um especialista em brigas de rua" (p.117) e 'malhados', "adeptos da fisicultura e de artes marciais, que se divertem sadicamente procurando nas festas oportunidades de espancar os incautos por eles provocados. Não raro, são gente da polícia, que, de folga, ou à paisana, assim se divertem" (p.132).

ocasionar o confronto. Não havia disputa por namoradas ou paqueras, brigas iniciadas por encontrões (tombos) de um rapaz em outro, acertos de contas, nada disso como motivação.

O que acontecia, na maioria das vezes, era o seguinte: dois grupos formados, cada um, por entre cinco a dez rapazes, sobretudo entre os que interpretei como sendo mais pobres, sempre próximos ao palco, aguardavam a execução de algumas canções daquilo que chamei de vertente de temática social, mas com ritmo mais acelerado[287], e geralmente já mencionando confrontos físicos nas letras (tema para o qual o ritmo mais acelerado está em função), e então iniciavam a pular e a se empurrarem mais vigorosamente até que um deles desferia um soco e o confronto grupal se iniciava[288]. Ocorrendo na área mais concentrada de pessoas, a frente do palco, logo, instantaneamente, todos que não desejavam se envolver no confronto davam rápidos passos para trás, alguns mais assustados, outros mais tranquilos por estarem mais acostumados com essa ocorrência, abrindo assim uma clareira, na qual, no centro, o confronto ocorria durante não mais do que por dois minutos, logo interrompido por seguranças, ou, estendido por cerca de três, quatro minutos, quando a interrupção dos seguranças era apenas um breve intervalo em um confronto que se fazia maior e que, às vezes, envolvia os próprios seguranças.

A briga é um elemento que reforça a relevância de destacar que há uma gradação entre os jovens aparentemente mais pobres, de boné barato enterrado na cabeça, que mesmo posando para as fotos da casa de show mordem os *batidões* que carregam (ver quarta foto da página 229) e os outros de roupas mais justas e de "melhor qualidade", que se expressam mais como *gostosos*. É importante reiterar isso porque, embora seja o primeiro grupo o que mais protagoniza o confronto, muitas vezes, o segundo também está envolvido ou mesmo também o protagoniza.

Pode ser que algumas vezes o confronto se dê entre pessoas que já se conhecem, de bairros próximos, que aproveitam a ocasião para resolver alguma *rêxa* (como pronunciam rixa). Mas, na maioria das vezes, o que me parece, é que eles esperam que sejam executadas as canções que justamente propiciam mais – sem que isso seja sinônimo de incitação – uma maior agitação de corpos pulando, muitas vezes com palavras que expressam agressividade, para então iniciarem os confrontos, independentemente de uma pessoa ou grupo ter tido, antes, qualquer problema com o outro. Lembremos que as modificações na percussão, inseridas pela banda *Psirico*, e difundidas no pagode baiano – sobretudo em parte das canções com letras de temática social – têm o galope como base e, sobretudo, que sua dança está mais próxima da maneira como *se pula atrás do trio* do que

[287] Ver exemplos na nota de rodapé 282, página 203.
[288] Não se trata do ritual que podemos ver em apresentações de algumas bandas de *hardcore*, em que, embora possam ocorrer agressões e brigas, e regra implícita é que não se chegue a esse ponto.

como se samba. O músico Hugo Sanbone, por exemplo, informa que entre os músicos, entre os percussionistas, o pulso do galope e do frevo é chamado também de "murro no olho", o que já explica, parcialmente, a relação entre a execução dessas levadas percussivas e a maior ocorrência de "brigas".

Dentro do que observei, as brigas tendiam mais a acontecer durante o show de Igor Kannário ou *Guettho é Guettho*, por exemplo, do que durante o show de *La Fúria* ou de *Bailão do Robyssão*, muito embora ocorressem, muitas vezes, também nos shows dessas segundas bandas, de repertório mais sexualizado (isso, restringindo-se ao tipo de confronto que descrevi; o que excetua as "brigas motivadas", que, em proporção bem menor, também acontecem, fora do espaço de dança).

Não se trata de "efeito" *da* canção *no* público, visto que apenas pequenas parcelas dele utilizam-na de tal forma. Mas, por que as parcelas mais pobres (ou que mais performam os signos do que é pensado como ser *favela*, ao menos, em Salvador) protagonizam mais as brigas do que as que, pelo vestuário, indicam ter maior acesso aos conteúdos que configuram a classe média (com ambos os grupos com composição fenotípica semelhante e residindo, muitas vezes, nos mesmos bairros)? Provavelmente, um estudo difícil de realizar – e passível de conclusões muito parciais – indicaria diferença entre condições sócio-econômicas em ruas diferentes de um mesmo bairro, sendo os grupos mais propensos a brigar oriundos das áreas mais marginalizadas.

Pinho (2003), refletindo sobre a imagem de marginal e violento relacionada ao bloco-afro *Muzenza* (o *Muzenza do Reggae*), oposta às imagens de tradicional bloco da elite negra, do *Ilê Ayiê*, e de modernidade, do *Olodum*, a partir da identificação[289] de que o primeiro bloco atraia "o lumpesinato negro da cidade de Salvador" (p. 235), nos apresenta uma associação que certamente vai no mesmo sentido que indicaria o resultado daquele hipotético estudo sobre a fração mais pobre (ou mais marginalizada) dos pagodeiros contemporâneos: "poderíamos especular que uma inserção sub-marginal na divisão do trabalho e na estrutura social associa-se a uma auto-representação marcada pela revolta, pela violência e pela identificação com o discurso libertador do reggae" (*idem*). Assim, no que diz respeito à densidade social da experiência comunicacional observada nos shows, interpreto que diferenças de inserção social contribuem, quando estruturadas como diferentes

[289] Essa identificação foi levantada por Ericivaldo Veiga, em sua dissertação de mestrado *Bloco Afro Muzenza: Clareza da Vida e Vôo da Imaginação*, Ciências Sociais, UFBA, 1991, estudo citado por Pinho. O *Muzenza* herdou a imagem de violento que, nos anos 70, estava associada aos *blocos de índio*, estudado por Antônio Godi, (ver artigo *De índio a negro, ou o reverso*, Cadernos CRH, 1991). Sobre esses blocos, ver também *Crise no Carnaval Indígena*, em Risério (*op. cit.*, p. 67-70) e também Moura (*op. cit.*, 2001, p. 201-203). Atualmente, o público do cantor Igor Kannário carrega essa imagem, a qual o mesmo tem se esforçado em desconstruir.

competências de recepção, para que grupos com diferenças pequenas, mas consideráveis, em termos de fração de classe, façam diferentes *usos* de uma mesma canção, nos mencionados espaços.

E a incidência das condições sociais do bairro ou da localidade de um bairro na inserção social e na auto-imagem de parte de seus moradores (no que o gênero, faixa etária, e vários outros fatores interferem) me parece ser de grande importância. Contribuindo, nesse sentido, a observação de Cecchetto (2004), sobre informações dadas por seus entrevistados sobre a violência presente no cotidiano de vida em favelas: "Alguns episódios, de tão relembrados, acabam fazendo parte, como um patrimônio, de todo o imaginário do grupo, compondo uma tradição de conviver com os conflitos violentos" (CECCHETTO, 2004, p. 134)[290]. Ainda no tocante à diversidade de condições sociais em espaços amplos vistos singularmente como "periferia" ou "favela", a categoria nativa, utilizada em Salvador, de *casas de frente de rua*, por exemplo, indica essa segmentação, não muito ressaltada em estudos, entre localidades mais valorizadas (que incidem no valor econômico das residências e no status conferido ao seu morador) e menos valorizadas, em um mesmo bairro, sendo, opostos àquelas, os *becos* ou as chamadas *avenidas*, vilas de pequenas casas construídas atrás de uma casa localizada em frente à via principal do bairro ou da rua. Certamente, nesse sentido, o fator "segurança" (ou seja, pressuposta maior distância de focos de criminalidade) incidindo nessas categorizações empíricas e valorativas feitas pela população geral da cidade (fora das classes médias e altas). Que não se interprete, entranto, a partir do que acima tento esboçar, que estou propondo qualquer imagem de homogeneidade sobre moradores de alguma localidade; busco apenas linhas de interpretação para as distribuições que observei em campo (um espaço indicativo mas não totalmente representativo das dinâmicas ocorridas nessas localidades).

Retornando ao observado no espaço dos shows, entre os rapazes homossexuais, por sua vez, há os que dançam sem chamar muito a atenção, em meio ao seu grupo de amigos (às vezes, formado sobretudo por homossexuais e meninas; às vezes, formado por meninas e também por rapazes heterossexuais) e há os que dançam mais *espalhafatosamente*, nos moldes já descritos por Lima em 2003: "Os *viados*, por exemplo, exageram no uso de arabescos, piruetas, giros de cabeça, balanço dos cabelos e movimentos frenético dos quadris" (*op. cit.*, p.154). Uma vez, durante a apresentação da atração principal da noite, a banda *La Fúria*, encontrei na pista uma menina, que eu havia entrevistado ainda fora da casa, fazendo uma dança na qual ela segurava por trás os quadris de seu amigo *viado*, que estava na posição *de quatro*, e movia seus próprios quadris como se fosse um

[290] Sobre os grupos pesquisados em seu trabalho, Cecchetto observou, nesse sentido, que "se adotarmos o local de moradia como indicador de renda, os jovens das galeras (funk) são em sua maioria moradores das favelas (...). Os charmeiros, na maioria negros, são moradores de bairros pobres dos subúrbios da cidade, mas não necessariamente de favelas" (*idem.*, p.41).

homem que o penetrasse. A dança era feita de maneira ostensiva, intencionalmente chamando a atenção de todos em volta, ao passo que os dois protagonistas riam muito, parcialmente embriagados. Quando a entrevistei, a mesma me falou que “seguia limites para dançar” e que “nas letras que esculhambavam a mulher, ela ficava de braços cruzados”... Nada em seu comportamento já dentro da casa, no clímax do show, me parecia indicar que ela seguisse mesmo tal postura tão rigorosa... Tendo ficado evidente mesmo, por outro lado, o prazer que lhes proporcionava fazer aquela performance.

As travestis, por sua vez, geralmente quando com roupas mais caras (ou mais *elegantes*), dançavam de forma a não chamar tanto a atenção, em meio ao seu grupo de amigas (diferentemente dos rapazes homossexuais, nesse caso, predomina mais a companhia de outras travestis; embora, às vezes, formassem um subgrupo de uma turma maior, composta também por meninas e rapazes heterossexuais). Quando com roupas mais baratas – e muitas vezes com o corpo ainda não tendo atingido o ápice do processo de feminilização, através das cirurgias e aplicações de silicone (etapa geralmente já atingida pelo grupo acima mencionado) –, muitas vezes faziam danças mais ostensivas, como empinando a bunda entre as barras que formam o parapeito do camarote, de modo a chamar muito a atenção de quem se encontrava embaixo, na pista. Algumas vezes, poucas, rapazes, sobretudo no grupo dos que usam as roupas mais justas, e de performance heterossexual, se aproximavam por trás e dançavam se roçando nelas, de forma, embora discreta perante todo o grupo de pessoas, mais direta e sem emitir signos gestuais de pedido de permissão, como geralmente ocorre em suas abordagens às meninas.

Consideremos, portanto, algumas dinâmicas dançantes e de paquera. Como já observado por Lima sobre o pagode no início dos anos 2000 (2003, p. 222-223), atualmente, também, poucos casais se formam nas casas de show. A maioria das pessoas que *ficam*, no pagode, já chegaram acompanhadas de seus possíveis *ficantes*, sendo pessoas que já conheciam de outro lugar. Afora os casais de namorados, que chegam ali acompanhados das turmas de 5, 7, 10 ou mais pessoas. Embora não seja algo tão fácil de manter a observação (mesmo porque eu também consumia bebida alcoólica e também buscava interagir com pessoas, durante os shows), é acontecimento raro que duas pessoas até então desconhecidas, que tenham *ficado* em algum momento, permaneçam como casal durante toda a noite, visto que suas diferentes turmas podem se deslocar por diferentes pontos da casa, o que isolaria o casal recém formado. A constante iminência de brigas e as dimensões não tão grandes assim das casas (se considerarmos uma festa de largo ou um circuito de Carnaval), por outro lado, diminuem as investidas dos rapazes sobre as meninas, sobretudo, quando acompanhadas por grupos maiores e compostos também por rapazes. O beijo forçado ou resultado de muita

insistência, mais comum em algumas áreas do circuito do Carnaval, nesses shows é raro, e não me lembro de tê-lo presenciado (mesmo no espaço do Carnaval, sobretudo quando forçado, essa prática me parece estar diminuindo, devido às críticas sofridas). Se um rapaz se aproxima de uma menina por trás, sem que haja dança, e aproveita a situação para *ficar se roçando* na bunda dela, corre grande risco de *tomar uma baixa* da menina (ou seja, levar uma repreensão escandalosa, que o envergonha perante as pessoas que presenciam a cena) e ser taxado de *sem atitude*, pois não teve coragem de se aproximar de frente e conversar com a garota, tentando conquistá-la.

Por outro lado, muitas vezes, quando um rapaz aborda uma garota para tentar conquistá-la na paquera, a mesma, logo após ter dito seu nome (perguntado pelo rapaz, pergunta antecedida pela pergunta de introdução "*E aí, posso te conhecer? Tá sozinha?* (no sentido de sem namorado)"), repentina e manhosamente solicita: "*Ô, bê, paga uma cerveja pra mim!*". Foi assim que ouvi a frase, algumas vezes (curiosamente, mais de uma vez com o uso da expressão *bê*[291].), certamente, ouvida também por outros homens e rapazes. Embora essa prática de algumas mulheres, comum a esse contexto, não fosse desconhecida para mim – devido à minha experiência anterior de idas a festas de largo, Carnaval e, em menor medida, a shows da música massiva soteropolitana –, me surpreendeu a recorrência dela como resposta à paquera (ouvi pelo menos em metade das vezes em que busquei contato desse tipo com alguma garota) e a maneira repentina como ela é feita, logo após se perguntar o nome da garota, demarcando mais explicitamente a condição de interesse (na bebida) para que, em troca, ela continue conversando com o rapaz, até o ponto em que ela decida se quer ou não *ficar* com ele. Certamente, a prática sendo eficaz proporciona também, à garota, uma forma de se distinguir dentre as amigas, demonstrando para elas sua capacidade de "deixar os homens aos seus pés", de *botar pra pagar pau*. Essa distinção, provavelmente, tem tanto peso como finalidade da prática quanto a mera ingestão da bebida solicitada.

Não disponho de nenhuma informação que me permita generalizar esses casos vivenciados por mim mesmo, mas, ao menos comigo, a mencionada precoce solicitação (ocorrida antes que o *papo* tivesse engrenado e que uma intimidade maior estivesse estabelecida) tendia a ocorrer um pouco mais da parte das meninas que, pelos signos já mencionados, pareciam ser mais pobres do que pelas que pareciam ser mais próximas da classe média (o fenótipo em pouco interferindo aqui – já tendo destacado que pessoas brancas são minoria nos pagodes). São táticas[292] que essas meninas

[291] Ver nota 215, página 139, item *3.2*.

[292] Esse tipo de prática não deixa de apresentar um caso de uso (pela garotas) daquilo que Catherine Hakim (2010) chamou de *capital erótico* (comum a homens e mulheres, mas mais usado por elas, pela sua posição na estrutura sócio-econômica). É instigante o questionamento sobre o quanto a (auto-imagem de) classe da agente contribui ao aspecto

desenvolveram para lidar com uma estrutura de relações de gênero na qual, para citar apenas uma de suas assimetrias, os filhos "são mais delas do que dos pais".

Se uma auto-imagem do seu próprio corpo e de si como, sobretudo, objeto sexual contribui para essas (ou para algumas dessas) assimetrias, é necessário reconhecer que boa parte das letras de pagode, nas posições de sujeito que oferecem ao seu público feminino, reforçam essa estrutura e, performativamente, podem estar contribuindo aos perigos desses "efeitos" (evidentemente, nunca de maneira isolada; mas sim, como elemento de uma estrutura machista mais ampla).

Destacar isso, por outro lado, não necessariamente demanda invisibilizar o prazer do público feminino no consumo das canções e das festas de pagode, nem, indo mais adiante, implica negar a gratificação que lhes proporciona a percepção do desejo masculino por elas. Sendo interpretação precipitada também, ao meu ver, tomar esse consumo cultural (que, ao seu público, cumpre demandas específicas) como elemento influenciador único e chave explicativa de toda a complexidade de suas disposições de comportamento, algo muito mais amplo, diverso e aberto. Ademais, como mencionei contribuições das letras de pagode ao reforço de *algumas* assimetrias contra as mulheres, e não *a todas* as assimetrias de gênero, destaque-se, por outro lado, a liberdade gestual erótica que essas danças/letras as proporcionam, tal como proporcionam também aos homens (das mais diversas orientações sexuais). Tal produção cultural, nesse aspecto, podendo ser interpretada como resistência a um traço castrador do processo civilizatório ocidental que demanda avanço no patamar de vergonha corporal e erótico.

Antes de encerrar essa descrição de alguns aspectos observados durante os shows realizados nas casas *The Best Beach* e *The Hall*, é necessário abordar também algumas interações entre as bandas e o público. A maioria dos cantores das bandas convida meninas para subirem ao palco e dançarem com eles e com seus dançarinos. Eventualmente, junto com elas, chamam também rapazes ("Eu quero dois casais aqui pra gente fazer a disputa! Dois casais!") ou, mais do que eles, chamam também rapazes homossexuais ("Você que tá dando show aí embaixo. Suba aqui! Suba aqui!"). Não tenho informação tão apurada para fazer comparação em um lastro muito longo de tempo (de 10 anos; dos 20 anos do gênero), mas, no caso de algumas bandas mais recentes, surgidas nos últimos 5 anos, e sobretudo com dançarinos mais jovens, as performances com as garotas e, em menor proporção, também com "os viados", são bastante espetaculares, às vezes com coreografias que aludem ou com encenações de sexo grupal (a garota entre dois, às vezes três dançarinos). Nos

---

repentino e precoce da solicitação. Destaco, entretanto, que minha menção a Hakim não indica concordância total com as interpretações e posicionamentos da autora.

shows que frequentei, os jovens dançarinos da recente banda *Na2* (atração de abertura; pouco conhecida do público em geral) se destacaram nessas performances, que mesclavam coreografias sexualizadas (pernas entrelaçadas de dançarinos e garota, com movimentos sinuosos de pernas e quadris de ambos) com gestos que ultrapassavam a dança (como a garota deitada de bruços, no palco, e o dançarino, como se estivesse fazendo o exercício de *flexões*, por cima dela, mas com a bunda rebolando como se a penetrasse, espalhafatosamente). Performances parecidas também são realizadas, em proporção bem menor, com duplas formadas por meninas e rapazes homossexuais[293].

Muitas vezes, as danças e performances são feitas apenas pela convidada (ou convidado) do público, sem participação dos dançarinos, e mesmo assim se dão no mesmo grau de sexualização que as anteriores citadas (embora feitas individualmente). As meninas que se dirigem aos shows com as roupas mais ousadas são as que mais tendem a participar e protagonizar essas performances. São chamadas ao palco pela posição de destaque que ocupam (na beira do mesmo) durante todo o show, de onde ficam acenando para os dançarinos e cantores, chamando-os de *gostosos* ou mesmo tentando tocar em seus corpos (um frenesi que às vezes parece ser sincero e, outras vezes, mais encenado, visto que nem todas as bandas possuem membros tão famosos assim). Quando descem do palco, as participantes geralmente comemoram com suas amigas, provavelmente, por terem tido *atitude* de subir ali e protagonizar o show.

Outra interação que se sobressai é a reação das bandas ao acontecimento das "brigas". O cantor e seus músicos sabem que algumas canções, com suas levadas percussivas mais aceleradas e letras já mencionando confrontos (já mencionadas acima), aumentam as chances de que alguns rapazes comecem as brigas; mas, por outro lado, sabem também que grande parte do público está ali para vivenciar, também, a experiência corporal da mencionada dança mais viril e pulada, que, quando a casa está mais próxima da lotação completa, se aproxima (guardadas as devidas proporções[294]) de uma das experiências mais gratificantes do Carnaval soteropolitano, os momentos de ápice de *compressão e fricção*, descritos por Moura:

> Uma das experiências mais prazerosas que o Carnaval proporciona é a compressão e fricção resultante da aglomeração dos foliões, o que se experimenta com mais radicalidade no momento em que passa uma grande atração. Em alguns locais mais abertos, como esquinas e praças, há sempre risco de ser engolfado por uma onda humana

[293] Essas performances em palco foram tematizadas na *Disputa da novinha e do viado*, da banda *Os Africanos*. Conferir grupo de jovens dançando no bairro de Pirajá: https://www.youtube.com/watch?v=z7SigacVmis.

[294] Em espaços mais amplos, que abrigam shows de pagode, como nos grandes festivais do *Parque de Exposições* ou no clube *Wet'n'Wild* (cujas lotações mais baixas esperadas para seus eventos são, geralmente, de cerca de 20 mil pessoas), essa experiência dos circuitos do Carnaval é melhor mimetizada do que nas casas em que concentrei minha observação. A diferença principal é que mesmo nesses espaços mais amplos não há o deslocamento de massa humana que ocorre nos circuitos, visto que nesses a atração é móvel (o trio-elétrico), enquanto nos shows ela está limitada à área do palco.

> que não conhece mais governo ou direção, devendo chegar de qualquer jeito a qualquer lugar, levando pela frente o que encontrar (...). A façanha de sobreviver ao momento de máxima compressão, que pode produzir aguda aflição se alguém se perde de seus pares, resulta numa sensação prazerosa de êxito e confirma a validade da aventura (2001, p. 256).

Assim, as bandas vêem-se no dilema causado pela necessidade de tocar essas canções (e não é necessário que haja temática de confronto para que ocorram as brigas) e a iminência dos confrontos, que elas maximizam. Em um dos shows, o cantor Biel Rios (banda *Pagodão*) advertia, durante um breve intervalo de uma briga que findava e recomeçava: "Ô minha favela, bora brincar na paz, namoral! Se eu tenho que parar demais vocês ficam frios e o show fica ruim. Posso voltar a cantar?!". A expressão "minha favela" já aponta que o grupo dos rapazes aparentemente mais pobres era o mais devotado a esses confrontos. Antes de tocarem algumas das canções com temática social (seja nas "de mensagem", com percussão mais lenta, sejam nas mais agitadas), muitos cantores perguntam: "Cadê minha galera do Boqueirão?!", "Cadê a galera do Calafate?!", já indicando, com a menção a essas localidades periféricas (localizadas, respectivamente, nos bairros de Santa Cruz e Fazenda Grande do Retiro), para qual grupo essas canções são mais endereçadas. Pergunta que serve também como uma senha de autenticidade junto ao público e, sobretudo, junto aos moradores das áreas mais periféricas. Em um outro episódio de brigas, o cantor Chiclete Ferreira (inaugurando então seu projeto solo *CFRey*; que não deu certo, tendo o mesmo voltado para a banda *Guettho é Guettho*, meses depois), após o começo de uma briga, exclamou: "Se brigar eu vou parar, viu?! Eu dei minha palavra de homem, palavra de profissional. Eu vou parar. Antigamente era mais gostoso, mas agora tem que fazer tudo certinho". A frase expressa o reconhecimento de que há um *gosto para o fuzuê* (já mencionado por Serra), que se manifesta nos confrontos, e demarca também, por outro lado, alguma intenção de busca por uma melhora na imagem das bandas pagode, muito marcadas atualmente como atrações que propiciam muitos acontecimentos de brigas, o que, por sua vez, contribui para minimizar seu público entre a grande maioria que não está interessada neste tipo de ocorrência. Uma estratégia que vem sendo utilizada nos últimos dois anos, por algumas bandas, é parar de tocar a canção que foi utilizada como mote para o início da briga e, instantaneamente, começar a tocar algum sucesso do *sertanejo* que domina as atuais paradas nacionais.

Alguns dos rapazes de roupas mais justas, quando não se envolvem nesses confrontos, têm uma frase pronta para esse tipo de ocasião: "Porra, com tanta mulher aí e os caras vem pra cá pra brigar, véi?!". A interpretação da busca de um determinado prazer como sendo, necessariamente, resultado da impossibilidade de satisfação ou da falta de acesso a um outro prazer (ou a um outro poder), me parece, embora coerente, muito esquematicamente simplória. Entretanto, por que um pequeno

grupo de rapazes vê na festa uma ocasião, sobretudo, para trocar murros, enquanto outras parcelas, mais amplas, a vêem principalmente como um lugar para ir dançar e *pegar mulher*?

"*Fico feliz quando vejo a favela balançando sem confusão. A galera tá de parabéns brincou na paz*", elogia uma das páginas de facebook do cantor Igor Kannário, sobre show em Camaçari.

Finalizando a descrição do que observei nessas duas casas, é importante destacar que seus acontecimentos que mais chamam a atenção (as brigas e as performances das garotas e dançarinos no palco) podem passar uma imagem enganosa de que são eles o que predomina na festa (sobretudo, por serem o que mais é filmado, pelo próprio público, com celular, e difundido em sites como o *youtube*). A grande maioria das pessoas, entretanto, está ali apenas para dançar, seja de maneira individual, em meio ao seu grupo de amigos, seja na modalidade que parece ser a mais prazerosa exercitada ali, que é a coreografia em conjunto (de 3, 5, 8 ou mais pessoas; nem sempre sendo todas conhecidas; podendo, quem queira, nela se integrar), na qual o prazer da sincronização dos movimentos é propriamente estético, pois diz respeito à fruição que esses dançantes mantêm das formas que seus corpos vão elaborando, mas é um prazer advindo também de sua ação performática e lúdica, com a excitação proporcionada a cada um pelo desafio de acompanhar o grupo sendo maximizada pela dança ser feita em público, com o grupo de dançantes roubando a atenção daqueles que estão a sua volta, admirando-os. É criatividade posta em ação ainda em meio ao público, com seus resultados muitas vezes absorvidos pelos dançarinos das bandas. E é exercício também de uma autocontemplação ativa, móvel, em conjunto e que não necessita banir o imaginário da sexualidade, muito pelo contrário, dele se alimenta e toma-o como base para fantasiar.

*

Minha observação dos locais de consumo do pagode baiano animados por bandas foi complementada com a ida a outros três espaços (o último deles, sem bandas), e gostaria de brevemente apontar algumas de suas características, que contrastam com o consumo como ocorre nas duas casas em que mais me concentrei.

Como já observado (item *3.1*), nos últimos 10 anos, alguns festivais anuais, com cerca de 7 a 10 bandas tocando por cerca de 10 horas, para públicos de, no mínimo, 20 mil pessoas, têm sido os momentos de ápice dessa cena musical, com exceção do Carnaval, mobilizando muito seu público e sendo oportunidade para as bandas, por exemplo, gravarem seus DVDs. Fui a duas dessas festas, ainda que de menor porte (com público não ultrapassando 20 mil pessoas) e sem a periodicidade anual (ver publicidades na página 232). Dessas duas festas, mais precisamente, da *Super-Chopada de Camisa*, dois aspectos me chamaram mais a atenção. Um deles foi a comoção do público durante a apresentação do cantor Igor Kannário, com algumas pessoas chegando mesmo a ter olhos marejados pela identificação com suas canções e com o trabalho em geral do artista e sua banda. O valor do ingresso (muitas vezes, o mesmo que o dos ensaios, mas para uma festa de proporções muito maiores) e, sobretudo, o horário dos shows (iniciados às 14h e findados por volta da meia-noite, enquanto ainda há ônibus circulando pela cidade) contribuem para que muitas pessoas sem acesso a carro particular compareçam a esses eventos o que, somado à divulgação massiva e antecipada, favorecem à grande presença neles dos grupos mais pobres que consomem o pagode. Quanto mais próximo da classe média que consome esse gênero e a música massiva baiana em geral, maior a tendência de taxar esse tipo de evento como "uma festa de *gente feia*", expressão que remete, indiretamente, a racismos fenotípicos e de classe que informam as próprias classes populares afrodescendentes soteropolitanas, mas que faz, também, referência a comportamentos ali – e não só ali – apresentados.

As produções do pagode baiano dificilmente proporcionam a seu público experiências cuja resposta psico-fisiológica se dê na forma de lágrimas, o que express(ri)a "a emoção" (na verdade, *um* tipo de emoção, ou de afecção), o que contribui para que setores que não consomem esse gênero acreditem que o mesmo não afeta *verdadeiramente* seu público (sendo sua resposta costumeira, a do empenho na dança, assim, desvalorizada). Mas, nesse caso, que observei e vivi durante a execução de algumas canções do citado artista, vi muitos dos jovens mais pobres, que mais se engajam nas brigas, apresentando um tipo de recepção incomum a esse gênero musical, com corpo parado concentrado em atenção e olhos úmidos, indicando intensamente esse tipo de emoção.

Um outro aspecto que me chamou a atenção na mesma festa, protagonizado pelo mesmo grupo de jovens, e com ápice durante o show do mesmo cantor, foi a proporção muito maior (em relação aos ensaios já descritos) das brigas que ocorreram, mobilizando turmas de 20 ou mais pessoas contra outras tão numerosas quanto, seguindo a mesma estrutura já indicada sobre os ensaios (ou seja, iniciadas sem motivação aparente). Ocorriam na frente do palco, para onde intrépidas fileiras de

jovens, inclusive com algumas meninas, *botando a base e fazendo e fazendo o trem*[295], iam furando a multidão, tombando em uns, empurrando outros, até que o confronto explodia na área principal (no que decorria em o cantor parar, reclamar, voltar a cantar, novas brigas acontecerem, até que findasse o show). Quem estava com um grupo menor (ou sozinho como eu) observava em distância mais ou menos segura, embora desejasse estar ali no meio, não exatamente no momento da briga, mas em meio à experiência de compressão e fricção.

Em um dado momento, após tantas e tantas brigas, me perguntei: "Não é possível que nenhum deles não tenha medo de estar ali. Como ganharam esse costume tão consolidado de estar no meio dessa porradaria?". Decorreu-me então que, se estavam tão acostumados assim para parecerem não temer, certamente já teriam passado por aquilo várias vezes e seus corpos certamente carregariam alguma marca desse tipo de experiência. E passei a olhar os rostos dos rapazes com mais atenção, em busca de cicatrizes. E vi que uma grande maioria entre eles as apresentava. No supercílio, abaixo dos olhos, na boca, no nariz. Passei o restante do show observando isso.

Esses rapazes pagam o preço para viver essa outra emoção, que quem não quer ostentar aquelas marcas fica só na vontade... O término daquele show, quando muitos dos brigões já haviam sido expulsos da festa pelos seguranças e esperavam do lado de fora para descontar suas porradas tomadas em qualquer um que cruzasse seu caminho, exigiu muita habilidade para se cruzar o portão de entrada/saída, rumo aos poucos ônibus disponíveis, sem levar para casa também as cicatrizes daquela experiência. Nem todos conseguiram. "Tá rolando muita covardia aí fora", ouvi de um assustado rapaz, enquanto ele voltava para o clube ao passo que eu me dirigia para fora, rumo aos ônibus.

As agressões realizadas e sofridas na saída dos clubes podem ser tomadas como exemplos semelhantes da "reciprocidade" entre galeras, de bairros diferentes, que se enfrentavam em bailes *funk* no Rio de Janeiro, reciprocidade essa mantida, como observa Cecchetto, "na rivalidade violenta e numa cadeia de vinganças simetricamente estabelecida na sociodinâmica da masculinidade desses grupos" (*op. cit.*, p. 133-134), o que talvez remeta, por sua vez, em uma escala micro e "endógena", ao "narcisismo das menores diferenças"[296] que Gilroy toma emprestado

[295] Trata-se de uma vinheta produzida por Igor Kannário e sua banda, executada entre uma canção e outra, durante micaretas e shows: https://www.youtube.com/watch?v=pY5buzzzmtI&hd=1.

[296] Assim Freud nomeou o "fenômeno de justamente comunidades vizinhas, e também próximas em outros aspectos, andarem às turras e zombarem uma da outra, como os espanhóis e os portugueses, os alemães do norte e os do sul, os ingleses e os escoceses etc. (...) Percebe-se nele uma cômoda e relativamente inócua satisfação da agressividade, através da qual é facilitada a coesão entre os membros da comunidade" (FREUD, *op. cit.*, p.51-52).

de Freud para pontuar um urgente confronto a ser enfrentado na luta contemporânea do anti-racismo (2001, p. 24).

Quando mais novo, já estive (embora raríssimas vezes... e, portanto, estou aqui...) em meio a turmas parecidas. Embora com medo, buscava provar aos meus pares que eu também podia estar ali. Acredito que a posição sócio-econômica de minha família, um pouco melhor do que a dos jovens envolvidos nessas brigas, contribuiu (sem exercer função direta e exclusiva de *causa*, mas sim, dentro de um contexto específico, como *um* elemento catalisador da vivência e da não vivência de experiências sócio-culturais) para que, dentre os "pagodeiros", eu não tivesse me encaixado no grupo dos que vão a essas festas para brigar. E a mesma posição contribuiu para que eu não tivesse vivido as experiências que os preparam (e não os preparam) para aquele desafio e para outros, ainda piores.

*

Um outro local de consumo que gostaria de destacar é o *Espaço Legião Ebert Castro*, no bairro do Garcia[297], representando os pequenos espaços para shows localizados em bairros populares. Esta pequena àrea com capacidade para cerca de 400 pessoas com lotação completa abrigou, durante o primeiro semestre de 2015, período em que a frequentei, os ensaios da recém-formada banda *Valverde e Cia*, ocorrendo entre as 19h e 21h, aos domingos (sempre trazendo como convidado algum cantor de bandas já consolidadas). As cerca de 200 pessoas que geralmente compunham o público, em grande maioria, residem no próprio bairro do Garcia, e diferentemente dos espaços descritos anteriormente, observei que famílias inteiras, inclusive com crianças, formavam o público dali, todos ou maioria trajando roupa casual, de sandálias, como se estivessem simplesmente indo na casa de algum vizinho (embora pagassem um ingresso de 10,00 R$ para adentrar ali). Do palco, no mesmo nível que o público, volta e meia alguém cumprimenta os músicos e o cantor, deixando parecer que fazem todos parte da mesma comunidade de bairro. O repertório da banda é mais *retrô*, com mais espaço para os *pout-pourris* de samba de roda, e é possível perceber, para quem conhece os sucessos atuais de muitas das bandas, que algumas letras mais diretamente sexuais são evitadas. Também não ocorrem brigas, tudo isso conferindo uma atmosfera mais comunitária e familiar a esse espaço, no qual compareci por volta de 5 ou 6 vezes, bem como no que menciono em seguida.

Por fim, gostaria de destacar o acontecimento, ainda no mesmo bairro do Garcia, mas já em seu *final de linha*/*fim de linha* (ou seja, na área de seu último ponto de ônibus), de uma festa de *som*

[297] Abrigando o conhecido bloco de Carnaval *Mudança do Garcia*, o bairro possui também pequenas casas de show voltadas para grupos de samba, é morada de muitos percussionistas e já foi cantado em letras de pagode baiano por bandas que lá se formaram (*Miskuta*, início dos anos 2000: https://www.youtube.com/watch?v=WyZy6ClX-ew&hd=1).

automotivo[298]. Grande parte do público que sai dos ensaios de pagode no *Espaço Legião* (acima mencionado) se mobiliza para a praça no término deste bairro, onde encontram mais um outro contingente, totalizando cerca de 300 pessoas, entre jovens que dançam ao som dos porta-malas e famílias e grupos de amigos que se reúnem nos bares circundantes (Em São Paulo, esse tipo de evento ou evento semelhante vem sendo chamado de *fluxo*). O desafio aos carros que tentam passar pela pista, a dança mais anárquica "das novinhas e dos viados", muito do que descrevo sobre o evento na Boa-Viagem[299] ocorre ali também, sendo esses espaços abertos, sem a presença de bandas, locais onde o pagode baiano atualmente é vivenciado, e sobretudo dançado, de forma bastante visceral, em contexto algo comunitário e algo perigoso, pelo fato dessas reuniões oportunizarem também, como vivenciei uma vez, acertos de conta entre grupos armados – possivelmente ligados ao tráfico de drogas –, às vezes deixando vítimas fatais.

*

Além dos espaços mencionados, compareci também a um ensaio do *Psirico*, no *Museu do Ritmo*, com ingresso de pista por R$ 70,00, o que permite apenas a uma classe média baixa ter acesso a esse show, afora o camarote, frequentado já por uma plena classe média, incomum nos shows de pagode em geral, e a dois ensaios do *Harmonia do Samba*, no *Wet'nWild*, com público semelhante à distribuição que encontrei na *The Hall*, mas com média de idade mais alta. Compareci também ao *9º aniversário do Galo de Diumbanda* (ex-vocalista do grupo *Companhia do Pagode*), um caruru iniciado às 19h e finalizado por volta de 01h da manhã, em pequeno espaço com lotação máxima para cerca de 800 pessoas (sendo que, na ocasião, havia cerca de 500 pessoas, no ápice do evento), na comunidade periférica do Pela Porco (no bairro Sete Portas). Com entrada por R$ 10,00, o evento contou com a participação de grupos de samba, do *Olodum*, Márcio Victor, dentre outros.

Como se pode ver, a estrutura de espaços para shows de pagode baiano é muito diversificada, com seus eventos marcados pela abertura para o prazer, mas, também, para o perigo. Espaços muito vívidos.

---

[298] O jovem Daniel do Paredão, produtor de festas que recebem o nome de *Paredão*, informa que estas ocorrem em local fechado, com cobrança de ingresso, no qual é instalado uma *carrocinha*, ou *paredão*, uma placa formada por várias caixas de som de grande amplitude. Quando o "evento" ocorre em lugar aberto, como uma praça, formado simplesmente pela reunião de pessoas e alguns carros cujos aparelhos de som do porta-malas as animam, trata-se apenas de uma *festa de som automotivo*. Informação dada no evento acadêmico *Quebrando Tudo 2*, organizado pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (mais precisamente, pelo Grupo de Pesquisa Corpo e Política), realizado em 09/07/2015, Cachoeira, Bahia.

[299] Ver, a seguir, item *4.4*.

Entradas das casas *The Best Beach* e *The Hall*, antes do início dos shows.

Banda *Na2* na *The Best Beach* e na *The Hall*. Atração de abertura.

Foto 1: Garotas em performance com dançarinos da banda *Na2*. Foto 2: Vocalista e back-vocals/dançarinos da banda *Guettho é Guettho* cantando e dançando. Ambas na *The Best Beach*.

Público na *The Best Beach*, durante show de banda de abertura.

Vista do andar superior (camarote) das casas *The Best Beach* e *The Hall*.

Interação entre dançarinos da banda *Na2* e público. *The Hall*.

Ensaio da banda *Valverde e Cia*, no *Espaço Legião Ebert Castro*. Espaço comunitário no bairro do Garcia.

Quebradeira das meninas e de rapaz homossexual em *festa de som automotivo* no *fim de linha* do Garcia.

Rapazes com trajes que os expressam mais como *sexys* e (terceiro) com calça em estilo mais andrógino.

Rapazes com vestuário que os identifica mais ao estilo *favela*.

Grupo de meninas com trajes mais modestos e, na outra foto, garota com a calça que chama a atenção em meio ao público.

Fotos do fotógrafo Diego Mascarenhas, *Salvador Fest 2011* (gentilmente cedidas a esta dissertação). Dançarina e dançarino em gestual da *metida*. Abaixo, pantomima da "linguinha para fora", em coreografia sensual e a quebradeira em fileira.

SABADO

Foto ilustrando matéria *Salvador Fest: 650 policiais militares atuam na festa* (14/09/2014, site *Bocão News*. Disponível em: http://www.bocaonews.com.br/noticias/principal/geral/95682,salvador-fest-650-policiais-militares-atuam-na-festa.html. Último acesso em: 02/08/2015).

Abaixo, *flyers* do aniversário do *Jornal Massa!*, em 11 de outubro de 2013 e da *Super-Chopada de Camisa*, em 17 de maio de 2014. Festas em que compareci para observar a dinâmica dos festivais maiores de pagode (em relação aos ensaios).

4.4 – O PAGODE NAS RUAS DE SALVADOR

Tocou-se um som excelente,
que Arromba lhe vi chamar.
Saiu Temudo a bailar,
e Pedro, que é folgazão
bailou com o pé, e com a mão,
e o cu sempre no lugar.
Pasmei eu da habilidade
tão nova, tão elegante,
porque o cu sempre é dançante
nos bailes desta cidade.

Gregório de Matos (1636-1695), Obras Completas,
vol. III, p. 591.

Embora os shows (ou ensaios) tenham sido o evento privilegiado, nesta pesquisa, como o melhor fornecedor de um local/ocasião para a observação do consumo, pela constância ou recorrência dessa prática (de consumo) nesses locais-eventos, é importante destacar, por outro lado, que o pagode baiano é ouvido, dançado e "semi-dançado" em vários outros espaços da cidade de Salvador[300]. Um dos espaços onde esse consumo ocorre mais recorrentemente e de fácil percepção são as praias da cidade[301], nos finais de semana, com o som emitido a partir de suas barracas (ou do que restou delas, desde a reforma "higienizadora" promovida pela administração do prefeito ACM Neto, em 2013). Com a diminuição do consumo de *axé music* entre as classes populares (seja em presença em shows, seja nos consumos de rua, dos tipos que se exemplificará neste item) por volta da segunda metade da década anterior, os barraqueiros estão quase sempre compondo a paisagem desses espaços de lazer com CDs de *pagode baiano* e, em menor proporção, *arrocha* (Silvanno Salles, Pablo, *Asas Livres*, em menor proporção, Tyrone Cigano) ou *pagode romântico* do Sudeste (*Revelação*, *Exaltasamba*, *Sorriso Maroto*, Belo, etc).

É bastante difícil precisar o momento em que a *axé music* passou a ser menos consumida em Salvador e no restante da Bahia – sobretudo, em termos de consumo de rua; não trato aqui de sua

[300] Bem como em outras cidades baianas; atendo-se esta dissertação ao que ocorre na capital, entretanto, por ser o local de onde possuo conhecimento de base empírica.
[301] As descrições que se seguem têm como foco um período entre 2012 e 2015, mas recorrendo a memórias e observações de períodos anteriores, quando necessário.

veiculação em emissoras de rádio – e o grau dessa diminuição. Certamente, acompanha, em menor proporção, a diminuição do consumo do gênero em todo o país. Uma das poucas informações nesse sentido foi dada por pesquisas quantitativas encomendadas pelo jornal *Correio*, em 2011 e 2012, nas quais o pagode e a axé music aparecem, respectivamente, como 2º e 4º e 4º e 8º gêneros musicais mais indicados pelos consultados, na pesquisa, como os que mais gostavam. As matérias[302] divulgando as duas pesquisas, entretanto, apresentam tom de desconfiança (e mesmo de troça) com os resultados, nos quais, por exemplo, para 2012, a "música clássica" ocupa o 3º lugar... Moura, em artigo de 2010, já observava também que a *axé music*:

> Experimenta um refluxo em Salvador e no Recôncavo, bem como nos espaços das emissoras de rádio e televisão. A imagem fantástica que a axé music criou da Bahia não encontra mais a mínima contrapartida na convivência tensa e insegura que caracteriza Salvador desde a virada do século XXI. Perdeu o posto de estilo mais executado nos espaços midiáticos de Salvador, assim como nas praias, ônibus, ruas, praças e festas. Este trunfo ficou para o pagode (...). Entretanto, nos dias de Carnaval, a axé music retoma a realeza de que desfrutou entre 1985 e 2000, sem a diversidade de ritmos e tematizações específicas que marcava o estilo até o início dos anos 90, contudo (MOURA, 2010, p.6).

Quanto à mencionada diminuição, é importante ressaltar também que, em termos de shows, como os grandes nomes da *axé music* circulam por todo o território nacional, isso contribui também para que se distanciem mais da cotidianidade da cidade. No caso do pagode, a visibilidade do gênero é distribuída por uma quantidade maior de bandas, e embora as bandas de pagode com circulação nacional acabem também se distanciando, em certa medida, do público local, sempre há atrações locais altamente consumidas – sobretudo em termos de consumo de rua, como os descritos neste item – pelo público local, não ocorrendo o mesmo com a produção da *axé music*.

Voltando à descrição do consumo, nas praias da Península de Itapagipe (Boa-Viagem, Ribeira, Cantagalo), para onde aflui grande quantidade de moradores de bairros como São Caetano, Pirajá, Liberdade e, em menor proporção, de Paripe, além dos bairros que compõem a própria península (Ribeira, Caminho de Areia, Uruguai, Massaranduba, etc), junto com o repertório citado, que é o dominante, é possível também que, vez ou outra, os barraqueiros coloquem um CD de coletânea do *Olodum* ou do *Chiclete com Banana*, para ser emitido em suas caixas de som. Mas é evento não recorrente.

---

[302] Fontes: http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/axe-perde-para-mpb-pagode-e-som-sertanejo-no-gosto-dos-baianos/; http://www.bahianoticias.com.br/2011/imprime.php?tabela=entretenimento_cheios&cod=261; http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/arrocha-bate-axe-e-pagode-na-preferencia-popular-pela-segunda-vez-mas-mpb-ainda-e-o-preferido-dos-baianos/. Último acesso em 15/04/2015.

Quando não utilizam um CD, o que é mais raro, veiculam emissoras de rádio como *Piatã FM*, *Itapoan FM*, ou *Bahia FM*, nas quais o repertório inclui também artistas de *axé music*, *pop* (sobretudo nacional) ou da MPB mais radiofônica (Ana Carolina, Jorge Vercilo, etc). O *forró eletrônico*, muito consumido por grande parcela do público do pagode, curiosamente, encontra ínfima presença no repertório dos barraqueiros, bem como o *funk carioca*, produção essa que, nos últimos anos, vem sendo consumida quase que no mesmo grau que o pagode por grande parte do público deste gênero, sobretudo, quando mais próximos da adolescência. Aliado a isso, bandas de pagode que já não são tão consumidas sobretudo pelo público pagodeiro adolescente, como o *Harmonia do Samba*, são bastante executadas pelos barraqueiros, o que indica que há um limite para o objetivo de satisfazer o público que frequenta a praia, sendo o do barraqueiro satisfazer também seu próprio gosto. No caso da execução dos CDs do *Harmonia*, é buscado também satisfazer o público já em idade adulta[303] – mesma faixa etária da maioria dos barraqueiros –, público esse que, evidentemente, também frequenta muito a praia e, mais importante, compra e usa, mais do que os adolescentes, os produtos e serviços dos barraqueiros: cadeira e mesa de praia, sombreiro, cerveja, água de coco, refrigerante, acarajé, peixe frito, etc).

Do *pagode baiano*, as produções de Robyssão e Igor Kannário (nas bandas que os revelaram ou em seus projetos solo) são as mais executadas pelos barraqueiros. O *sertanejo pop* ou *universitário* (Luan Santana, Gustavo Lima, Paula Fernandes, etc.), que têm dominado a mídia massiva nacional nos últimos anos, quase nunca é ouvido nas praias. Nem os louvores evangélicos. Vez por outra, os barraqueiros estão ouvindo em aparelhos de som com volume restrito à barraca o reggae de Lucky Dube.

As pessoas que frequentam a praia, evidentemente, permanecem a maior parte do tempo sentadas nas cadeiras de plástico, com mesa, tomando muitas cervejas, em grupo, ou em cangas, estiradas na areia (nesse caso, tomam poucas cervejas, pelo mesmo motivo que as levou a se sentarem no chão, a falta de dinheiro). Dessa forma, quando ocorrem, as respostas corporais que dão ao pagode veiculado pelas barracas são o canto, geralmente sem grande concentração, de apenas alguns trechos da canção; batuques esparsos e feitos sem grande concentração, na mesa com as mãos ou na areia com os pés. Vez ou outra, em menor proporção, algum homem ou mulher (em qualquer faixa etária), que esteja em pé, faz, de maneira pouco enfática e sem grande concentração, movimentos de dança que são uma versão contida da dança do pagode, com os pés plantados ao chão, sem movê-los; com micro flexões de joelho; micro volteios de ombro na vertical (em alternância contínua de

[303] Faixa etária predominante no público que lota os ensaios de verão da banda.

movimento, de um ombro para o outro); e quadril em leve movimentação para frente e para trás; tudo isso, em simultâneo. A pessoa muitas vezes está conversando com outra, sem sequer cantar a letra da canção, mas mantém simultaneamente essa micro-dança não muito consciente nem muito intencional. Essas são as respostas corporais mais recorrentes entre o público, na praia, que gosta do pagode.

Acontece que, entretanto, algumas pessoas, jovens ou adolescentes, mas talvez sobretudo adultos e, em menor proporção, mas sem ser caso incomum, pessoas já por volta dos 50 anos ou mais (ou seja, pessoas que não cresceram consumindo a produção do gênero musical em questão), elaboram jocosas brincadeiras a partir da dança do pagode, como que para provocar algum/ma dos/das seus/suas companheiros/ras de mesa. Nesses casos, a "essência" de *baixaria* do pagode se revela. Vemos mulheres que dançam empinando a bunda na direção do rosto ou do tronco (estando a pessoa sentada) de algum/ma de seus/suas companheiros/ras de mesa, seja o namorado, a filha, alguma amiga, a mãe, etc. (ao que a pessoa sentada, geralmente mulher, pode responder dando um tapa na bunda e dizendo: "sai!", ou algo do tipo, em meio aos risos e gargalhadas). Vemos homens que agarram outros por trás e fazem gestos, dançando, de penetração, aos risos, tentando constranger o segurado diante do grupo. E nesse sentido, é importante pontuar que não é incomum, às gerações de homens que cresceram ouvindo o pagode, que um deles, brincando, chame um outro, quando seu amigo, de *gostoso* ("e aí, gostoso!", "você não vem não, é, gostoso?!"), sem que nenhum deles seja homossexual. Nunca ouvi esse uso do vocativo em qualquer letra de pagode e, se há alguma incidência do gênero no surgimento dessa prática, isso diz respeito ao "ambiente de descaração" que o mesmo amplifica. As mulheres também usam entre si, brincando, esse vocativo, mas nesse caso não me soa tão surpreendente, visto que as pressões para distanciamento entre elas nunca são tão rígidas quanto entre os homens. Vemos também mulheres que, sentadas[304], com a base da cadeira de plástico (sem ser a retrátil cadeira de praia) encostada à frente do tronco[305], fazem gestos, dançando, de cópula, com vai-e-vem dos quadris e nádegas, juntamente com pantomimas voltadas para as amigas e amigos, com linguinha para fora, olhos revirando simulando gozo sexual, etc.

---

[304] Marcel Mauss, tratando da noção de *técnicas corporais*, que propõe, nos traz, dentre outras, o exemplo das *técnicas do repouso*: "O repouso pode ser repouso completo ou simples pausa: deitado, sentado, agachado etc. Tentai vos agachar. Vereis a tortura que vos causa, por exemplo, fazer uma refeição marroquina em conformidade com os ritos. A maneira de sentar-se é fundamental. Podeis distinguir a humanidade de cócoras e a humanidade sentada (...). Há ainda o repouso ativo, geralmente estético; assim, é freqüente mesmo a dança no repouso" (MAUSS, 2003, p.415). "Esses 'hábitos' variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios" (*idem*, p.404); "em toda parte nos encontramos diante de montagens fisio-psicosociológicas de séries de atos. Esses atos são mais ou menos habituais e mais ou menos antigos na vida do indivíduo e na história da sociedade" (*ibid*., p.420).

[305] Ver primeira foto da página 255, ilustrando essa postura de sentado.

Em todos esses casos, as letras mais “baixas” são as que melhor propiciam esses comportamentos que desenham nas faces das pessoas alegres expressões e as fazem dar muitas gargalhadas. Uma letra que diga, por exemplo, “*a piriguete anda com um fio só, tooooodo enfiado*” pode ser atribuída, às gargalhadas, por uma mulher a outra, e são esses usos que os grupos de classe média letrada com recepção mais antipática ao pagode muitas vezes desconhecem, têm dificuldade em entender, aceitar e, sobretudo, dificuldade em fruir seus prazeres; prazeres esses buscados por quem vai à praia não em busca de silêncio e tranquilidade...

É possível que, munidos de instrumentos de percussão, grupos de homens (dificilmente apenas jovens e quase nunca apenas adolescentes) façam um “sambão” na praia, em que, em roda ou em amontoado, cantam trechos de sambas-de-roda, misturados com antigos pagodes cariocas, pagodes românticos mais recentes (podendo ser tocados também no andamento acelerado do “sambão”) e pagode baiano, aos quais eles mesmos e as mulheres e crianças que estejam com eles dançam de forma mais sambada do que como se dança o pagode baiano atualmente e, também, sem elaborar complexas coreografias.

Todas essas práticas acima mencionadas são familiares, ou seja, não são desenvolvidas apenas, nem sequer sobretudo, por adolescentes e jovens na ausência dos pais (como predomina nos shows de pagode). Esses comportamentos refletem também a distribuição fenotípica e sócio-econômica dos bairros citados de Salvador e, dificilmente (embora não seja impossível), os vemos sendo realizados por pessoas brancas e, sobretudo, de classe média. Como em tudo que remete ao pagode, em Salvador, os negros ocupam o lugar central.

Na praia da Boa-Viagem, logo abaixo do Forte de Monte-Serrat, até mais ou menos 2013, sobretudo no verão, era evento recorrente no sábado e domingo um encontro de cerca de 150 a 250 jovens e adolescentes, a partir das 16h, reunidos em duas fileiras, uma em cada um dos passeios que margeiam a pista da Rua da Boa Viagem, pista essa paralela à areia da citada praia e, ao lado dessa, a um campo de futebol (localizado ao lado do citado Forte). Os jovens reunidos dançavam o pagode e o funk carioca, emitido pela aparelhagem de som do porta-malas dos carros de alguns dos jovens ou homens adultos que se divertiam com a cena, que durava até, mais ou menos, às 19:30h. Em cada uma das calçadas, os grupos de jovens dançavam o pagode (ou o funk), de maneira básica, sem apresentar coreografias complexas, ou apenas observavam outros grupos de jovens e adolescentes que, na pista, elaboravam coreografias complexas e, às vezes, sexualmente mais ousadas. Entre

2010 a 2013, período em que descobri, iniciei e fui aumentando minha frequência[306] nesse evento, se difundiu em Salvador o funk do *Bonde das Maravilhas* (gravado na voz da própria MC do grupo ou, em versão proibidão, na voz do MC Nego do Borel), e nesse espaço chamava muito a atenção de todos as danças que meninas adolescentes faziam do *quadradinho de quatro*[307], *quadradinho de oito*[308], *passinho do espaghetti*[309], e outros, com uma carga sexual performática mais forte do que o de costume no pagode baiano e, me parece, no funk de até então. Além das meninas, as danças do *Bonde* atraíam muito também alguns grupos de meninos adolescentes aparentemente homossexuais.

Juntamente com o funk, além do repertório da banda *Black Style* (ainda com o cantor Robyssão) e da *Bronkka* (ainda com Igor Kannário – e um pouco destoante da música sexual que predominava ali), o repertório de bandas como *Guettho é Guettho* (sobretudo, o mais voltado à temática sexual e/ou dançante), *New Hit*, banda *Pagodão*, *PlayWay* e, depois, *La Fúria* eram os predominantes nesse espaço, geralmente, em compilações de sucessos de todas essas bandas, misturadas. O *Parangolé* e seus hits como *Rebolation* (2010), bem como as produções do *Harmonia do Samba* ou do *Psirico*, quase nunca (ou muito pouco) eram tocadas nesse evento – justamente as bandas que já possuíam ou estavam conseguindo obter circulação em mídia nacional e justamente as que tenderam a ser vistas, quanto mais se avança para a idade adulta e rumo à classe média, dentro do público do pagode, como "as bandas de qualidade no pagode". Sendo bandas mais antigas, com carreiras mais consolidadas e melhor estruturadas empresarialmente (aspectos já enlaçados em interpretação no item *3.2*), seu trabalho foi caracterizado como de *melhor qualidade* em relação às citadas bandas mais recentes certamente por ser mais elaborado musicalmente, mas também, por não ter apresentado nas letras de suas canções o mesmo teor sexual (de "baixaria", de acordo com a linguagem popular, na ambivalência de seus usos; de "machismo", de acordo com os grupos feministas contrários a esse tipo de produção) das outras citadas bandas. As bandas tidas como de melhor qualidade não acompanharam e tiveram de resistir contra o surgimento de uma nova geração de público no pagode baiano cuja gratificação no consumo musical (ao menos, quanto a seu consumo de pagode baiano e funk carioca; nada indicando que consumam apenas esses gêneros; certamente, porém, sendo esse o elemento principal de seu consumo nessa fase de suas vidas) demandava uma representação mais explícita e, em alguns casos, mais ríspida, sobre o sexo (sobretudo quanto ao funk – mas, em menor proporção, também no pagode – já plenamente ou com

[306] No projeto de seleção do mestrado, elaborado no final de 2012, menciono esse evento, como um dos que eu pretendia observar e, nele, tentar fazer entrevistas, o que não foi possível realizar, por conta do término do evento em 2014, como explico a seguir.
[307] https://www.youtube.com/watch?v=AYD32o0xc1k.
[308] https://www.youtube.com/watch?v=EyKcTp0lNRk.
[309] Ver primeira foto da página 258.

maior uso dos chamados "tabuísmos": "*No Bonde das Maravilhas/É o mundo se acabando/Senta na pika e vai relaxando*"[310]; "*Empurra, empurra, empurra, empurra, empurra, empurra na buceta/Fode, fode, pra caralho!*"[311]; "*Mama eu, mama eu/Mama, mama, mama eu*"[312]).

Nas duas calçadas (onde eu me posicionava – talvez sendo a única pessoa desacompanhada naquele espaço), as pessoas dançavam para si mesmas; na pista, as pessoas dançavam para as que estavam nas calçadas, visavam proporcionar um espetáculo para elas. Daí as coreografias elaboradas dos grupos de cinco, seis rapazes e meninas, sincronizados e enfileirados, ou os já mencionados passos do *Bonde das Maravilhas*, realizados pelas meninas e pelos meninos homossexuais (todos adolescentes, ou pré-adolescentes, sendo que a idade mínima das pessoas presentes no encontro era de 12, 13 anos). O aglomerado de gente que se formava na pista impedia os carros em trânsito de passarem ou obrigava seus motoristas a diminuírem a velocidade e se deslocarem a cerca de 5 KM por hora e ir parando. Muitas vezes, as meninas empinavam a bunda e, dançando, davam sequências rápidas de *bundadas* nos carros que passavam, ou os rapazes, de performance heterossexual, faziam passos de simulação de penetração contra os veículos. Dentro dos carros, se os ocupantes fossem semelhantes ao público do evento em termos de faixa etária, fenótipo (negros e mestiços; havendo sempre uma minoria de brancos também no evento, inclusive, entre as meninas das danças mais espetaculares) e em termos de "classe" (indicada pelo próprio fenótipo, conjugado à marca, ao modelo e ao estado do carro, ao tipo de roupa utilizada, tipo de corte de cabelo e adereços), às vezes podiam interagir com a massa juvenil da pista e das calçadas, tanto simplesmente com olhares e risos quanto com um "libera aí, galera!" (pedindo para deixar o carro passar) ou ainda, em casos mais raros, chamando as meninas de *gostosas*, *putas* ou *cachorras*, após os carros terem se afastado. Se os ocupantes se parecessem com um perfil mais de classe média (no que se incluía, embora em menor proporção, também pessoas negras), sobretudo quando em família, uma reação que chamava muito a minha a atenção era eles olharem tensa e fixamente a linha do horizonte em sua direção, objetivando assim não manter qualquer contato visual, qualquer mínima interação com aquela *muvuca*, que meio que, ao lado de seu objetivo principal de simplesmente se divertir, também lhes desafiava e buscava chamar sua atenção (dando "bundadas" e "metidas" que pareciam incomodar mais esses ocupantes dos carros do que o impedimento ao deslocamento, visto que os constrangia).

[310] *Bonde Das Maravilhas – É o Mundo Se Acabando*: https://www.youtube.com/watch?v=acS36oJuqeM.
[311] *Bonde das Maravilhas – Que se foda a porra toda, vamos cair lá p/ treta!* (MC Magrinho): https://www.youtube.com/watch?v=EL1if5AhUuo.
[312] *Black Style – Mama eu*: https://www.youtube.com/watch?v=wPRXtV25tAY. Último acesso para os vídeos: 15/04/2015.

O grupo de meninas adolescentes e meninos homossexuais que mais se esmeravam em protagonizar o evento, às vezes, junto aos carros que emitiam o som, colocavam uma perna apoiada no carro, outra no chão e, aberto o compasso, dançavam fazendo um gesto semelhante à (uma espetacular) cópula. Sua performance, como já dito, chamava a atenção de todos e, quanto aos presentes e mais próximos da idade adulta, não deixava de causar certo espanto, expresso sobretudo pelas jovens mais próximas da fase adulta ("Ó pra isso, menina!", diziam umas as outras, sobre as intrépidas dançarinas, ou "Que baixaria, viu!", em um misto de espanto e comicidade; geralmente sem, mas às vezes com algum grau de desaprovação). O prazer dessa geração mais recente ainda é algo mal compreendido pelas gerações anteriores. Por outro lado, os receios dessas em relação aos usos da sexualidade da parte dos/das mais jovens também são legítimos (visto possibilidades de gravidez precoce e contaminação por DSTs). Muito embora, por outro lado, haja uma certa tendência a se inferir, muito automaticamente, da performance na dança, a prática de atividade sexual, o que pode ser uma conclusão muito enganosa.

No caso específico desse grupo de mais ou menos sete meninas e três meninos homossexuais, entre 12 e 14 anos, que buscavam protagonizar o evento da pista da praia da Boa-Viagem (curiosamente, havendo duas meninas loiras, irmãs ou primas de uma ruiva de sardas, compondo esse grupo; algo incomum entre os frequentadores – que também são os produtores – do evento/encontro, negros ou mestiços em sua maioria), nunca as vi, por exemplo, consumindo bebidas alcoólicas, o que era mais comum entre os grupos que ficavam nas calçadas, conversando e assistindo o "espetáculo". Elas estavam ali sobretudo para "causar", para "fechar", com sua dança, e pareciam ser, dentre todos os presentes, as pessoas que mais estavam aproveitando o evento, as que estavam *curtindo-o* na maior intensidade. Certamente, comentavam durante toda a semana o que tinham feito ali, com um misto de satisfação e de expectativa sobre o final de semana seguinte – acumulando assim memórias sobre uma adolescência aproveitada ao máximo e registrada em fotos, prontamente postadas em seus perfis de *facebook*.

Por outro lado, passavam uma imagem, sobretudo aos mais próximos da fase adulta, de *meninas mal-cuidadas pelas mães* (e pelos pais?...), tanto pela exposição espetacular das danças quanto pelos micro-shorts que utilizavam, menores e mais justos do que os já curtos e justos (muitas vezes *jeans*, enquanto os das citadas meninas, muitas vezes, eram de *lycra*) do público feminino em geral do encontro. Tanto nesse encontro da Boa-Viagem, quanto em outros semelhantes que ocorrem na cidade[313], o grupo de protagonistas dançantes da festa quase sempre parece fazer parte da parcela

[313] Ver páginas 219-220, no item anterior (*4.3*).

mais pobre que frequenta o evento (parcela essa que é a dominante nesses eventos, diga-se de passagem). O que fica indicado pelas roupas que usavam, geralmente, mais baratas, compradas em camelô ou em lojas mais populares como as da Barroquinha; ao passo que os setores com poder aquisitivo maior do que aquele, moradores dos mesmos bairros populares (não necessariamente favelas), utilizam mais as roupas de lojas de departamento como *C&A*, o que lhes permitiria uma inserção mais neutra em meio a pessoas de classe média, sem proporcionar a essas os choques causados pelas bermudas de tactel mais baratas, os batidões e os bonés aba reta, produzidos com tecidos sintéticos baratos, no caso dos rapazes, quase sempre negros ou mestiços, ou os shortinhos super-enfiados na bunda e os tops, das meninas, do grupo anterior. A fração de classe entre as classes populares também é indicada, com alguma margem de erro, por signos gestuais durante a fala, um pouco mais escandalosos (no caso das meninas) do que os das parcelas com maior acesso a e "interesse"[314] em desempenhar uma *hexis corporal* mais característica das classes médias. Informa o mencionado acesso/interesse, a maneira como, desigualmente, as diferentes frações de classe estabelecem uma complexa relação, também circular, de acesso a e interesse no sistema escolar, nas profissões mais distantes dos trabalhos manuais e, consequentemente, no "preço" – em termos de comportamento ascético – a se pagar para alcançar as "melhores" posições sociais possíveis. A auto-imagem racial, ou seja, o significado histórico da "raça" (significado esse em disputa), também influi nessa relação circular entre inserção social e disposições.

No mencionado evento da praia da Boa-Viagem, presenciei, uma vez, uma cena mais radical, que foi gravada por alguns celulares e talvez tenha sido difundida via internet, na qual um grupo de homens e mulheres jovens e adultos (na faixa dos 18 a 25 anos – que é a média de idade dos presentes no encontro), dançava, formando um dos muitos subgrupos de turmas que frequentavam o encontro – possivelmente, sendo cada subgrupo residente de um bairro ou rua específica. O grupo, que consumia muitas cervejas, possuía um carro popular – um dos que estavam emitindo o som do evento – e era composto por pessoas que, de acordo com os signos que já elenquei, pareciam fazer parte da fração mais pobre que frequentava o evento. Era composto por negros e mestiços – não lembro se por alguém branco –, como a grande maioria das pessoas ali. Em um dado momento, uma das jovens, mestiça clara, dançando, colocou as mãos no chão, e jogou o bumbum pro alto (como sugerido na letra da canção de Robyssão...[315]), de modo que, estando de biquíni por debaixo de um improviso de saia feito com a canga, parte de sua vagina ficou à mostra. Com seu grupo de amigos/as, homens e mulheres, que estavam em volta dela, fazendo uma rodinha de pessoas, para

[314] As aspas se devem a esse interesse, expresso no corpo, evidentemente, não se apresentar ao seu agente de maneira consciente, reflexiva.
[315] *Black Style - Bumbum pro alto*: https://www.youtube.com/watch?v=P7G1yulljv8.

impedir – de brincadeira – que os outros presentes, estranhos, vissem a performance da garota, um dos homens, amigo dela, teve a ideia de começar a cobrar cervejas ao aglomerado de pessoas (eu incluso) que se formava em volta da rodinha formada por aquele grupo, para que a protagonista puxasse para o lado o biquíni e, assim, mostrasse totalmente a vagina, enquanto estava em posição *de quatro*. Logo, algum rapaz deu uma *piriguete*[316] ao grupo, e a protagonista puxou o biquíni para o lado, com vários olhos, então, – também de mulheres – avançando. Não para simplesmente ver uma *buceta*, mas sim para ver uma que se mostra em público. A cena se repetiu mais umas duas vezes, até que quando, aos olhos famintos, começaram a se juntar os mais gulosos celulares, para registrar o *happening*, o mesmo "cafetão" e grupo de amigos e amigas disseram: "Não, não, não, aí não! Aí já é sacanagem!", e mandaram a garota parar com a exibição, embora todos mantendo muito os risos e gargalhadas, inclusive a *stripper* de ocasião. O montinho de gente logo se desaglomerou, com seus olhos saciados ou desejosos de mais, e deixando no ar uma dispersão de frases como "Você viu?! Que *bai-xa-ria*, viu, menina! (com um acento na palavra *baixaria*, dando-lhe ênfase)", dita pelas mulheres, ou, dito pelos rapazes: "Rapaz, é puta mesmo, viu?!", tudo isso em meio a risos que enredam a parcial desaprovação moral em um prazer de espectador.

Acontecimentos excepcionais como esses, sobretudo, quando gravados em celulares e difundidos via internet, são parte do que motiva parcelas do próprio público do pagode – quanto mais se sobe em termos de faixa etária e de condições sócio-econômicas – a afirmarem que "o pagode (o que diz respeito às letras, mas leva em conta também acontecimentos durante os shows ou festas) tá mais pornográfico", ou "virou coisa de vagabunda e ladrão".

Tendo em mente esse episódio e a performance do grupo de meninas e meninos homossexuais mencionados anteriormente, sendo que, nos dois casos, os/as protagonistas compartilham signos de pobreza que lhe localizam na fração mais baixa sócio-economicamente dos consumidores soteropolitanos de pagode, talvez seja de alguma valia retomar, com exemplos de aplicação, alguns aspectos do que Bourdieu indica com a noção de *hexis corporal*, para, a partir daí, pensar sua utilização em relação ao(s) público(s) do pagode baiano[317].

Tentando descrever a *hexis corporal* da categoria social "pequeno-burguês", o autor sintetiza:

> Obcecado por pequenas preocupações e pequenas necessidades, o pequeno-burguês é um burguês que vive de forma mesquinha. Seu próprio *hexis* corporal em que se exprime toda

[316] *Piriguete*, nesse uso, é como, no humor androcêntrico da cultura popular festiva soteropolitana, se apelidou a lata de cerveja de 269 ml, talvez, em associação de seu menor tamanho à menor média de estatura das mulheres em relação aos homens. Embora a palavra seja uma derivação de perigo, ao menos na Bahia, as pessoas pronunciam *pi* na sílaba inicial.
[317] De maneira mais precisa do que, simplesmente, "pobreza", os signos emitidos pelo grupo em questão seriam melhor enquadrados naquilo que a tradição marxista identificou como *lumpemproletariado*.

> sua relação objetiva com o mundo social, é o de um homem que deve se fazer pequeno para passar pela porta estreita que dá acesso à burguesia: à força de ser estrito e sóbrio, discreto e severo, na maneira de se vestir e, também, de falar – uma linguagem hipercorreta por excesso de vigilância e prudência – em seus gestos e em toda a sua atitude, ele carece sempre de um pouco de estatura, amplitude, largueza e liberalidade. (*op.cit.*, 2008, p.318).

Em um texto mais antigo, originalmente publicado em 1962, Bourdieu apresenta outra descrição de *hexis corporal*, dessa vez, dos rapazes camponeses do Béarn (região onde ele viveu durante a infância), fadados a ficarem solteiros, porque ainda muito presos a um mundo rural, enquanto as jovens dessa região desenvolveram mais rapidamente interesse pelo mundo urbano, tudo isso se refletindo nos corpos:

> Por menos desajeitado, mal barbeado, mal vestido que seja, o camponês é imediatamente percebido como *hucou* (coruja), pouco sociável e grosseiro, "sombrio (*escu*), desajeitado (*desestruc*), carrancudo (*arrebouhiec*), às vezes grosso (*a cops groussè*), pouco amável com as mulheres (*chic amistous dap las hennes*)" (P. L.M.). Dele se diz o seguinte: *n'ey pas de hère*, ou seja, ao pé da letra, "ele não é de feira" (para ir ao festival, vestia-se o que se tinha de melhor), ele não é bem apresentável. Assim, particularmente atentas e sensíveis, devido a toda sua formação cultural, aos gestos e atitudes, aos trajes e ao conjunto do comportamento (*tenue*), prontas para deduzir a personalidade profunda a partir da aparência (*apparence*) exterior, as moças, mais abertas aos ideais da cidade, julgam os homens segundo critérios que lhes são alheios; avaliados segundo esse padrão, eles são desvalorizados.
>
> Em tal situação, o camponês é levado a introjetar a imagem que os outros fazem dele, mesmo quando se trata de um mero estereótipo. Passa a perceber seu corpo como corpo cunhado pela impressão social, como corpo *empaysanit*, rude, carregando o traço das atitudes e atividades associadas à vida camponesa. Em conseqüência, fica embaraçado em relação a seu corpo e em seu corpo. É por apreender seu corpo como corpo de camponês que tem dele uma consciência infeliz. É por apreender seu corpo como corpo rude que toma consciência de ser camponês rústico. Não é exagero presumir que a tomada de consciência de seu corpo é, para o camponês, a ocasião privilegiada da tomada de consciência da condição camponesa.
>
> Essa consciência infeliz de seu corpo, que leva o camponês a deixar de se solidarizar com seu corpo (diferentemente do morador da cidade), que inclina o camponês a uma atitude introvertida, raiz da timidez e do enviezamento (*gaucherie*), impede-o de dançar, de ter atitudes simples e naturais na presença das moças. De fato, embaraçado em relação a seu corpo, ele fica desconfortável e sem jeito em todas as situações que demandam extroversão e nas quais seu corpo é posto em cena (BOURDIEU, 2006, p. 86-87).

Reiterando a necessidade de cautela com a univocidade aplicada por Bourdieu aos perfis sociais de que trata, a despeito da diversidade de situações a que esses possam ser submetidos, esses trechos, entretanto, me parecem contribuir à reflexão que estou tentando construir. Portanto, o que podemos interpretar, a partir do que foi desenvolvido pelo autor, sobre a *hexis corporal* indicar a incorporação que cada (indivíduo de cada) grupo social absorve (e performa) do valor que lhe é dado na hierarquia dos capitais econômicos e culturais? Que os comportamentos – expressos também na dança –, mais espetaculares ("chamativos") e mais "vulgares" (talvez, não sendo nem

nomeado com e nem valorado como esse termo, pelo grupo em questão), de membros dos grupos mais pobres, dentre o público do pagode, são índice da imagem social que internalizam a partir das interpelações que lhe são direcionadas por outros grupos sociais (desde dentro dos próprios bairros populares, passando pelas classes médias, até esferas mais distantes, como a reprodução do "normal" na mídia televisiva, como na telenovela, nos telejornais – o que tem corte de classe, *raça*, e de normatividade quanto à performance da sexualidade)? Que *escracham* por que, deles, o que é esperado, por outros grupos, é isso mesmo, o que lhes dá liberdade para fazerem aquilo que, ainda dentro do público do pagode, parcelas mais próximas da classe média não fazem ou fazem menos (mesmo quando lhes sobra desejo de fazer)?

Além da noção ou categoria de *hexis corporal* ser eficaz para *descrever* características, ela não me parece ser desprezível para, também, ser usada *explicativamente* (*por que essas características?*), muito embora, e sobretudo da forma como seu autor a emprega – dando ênfase exclusiva às relações de classe e na incorporação que um grupo faz de como o outro o vê –, a noção não me pareça ser suficiente para explicar a complexa teia de motivações que levam a esses comportamentos.

Outra pergunta que decorre, a partir do uso dessa noção para pensar esses comportamentos, é sobre o que, possivelmente, é excluído nessa exo-auto-imagem incorporada pelos mais pobres. O quanto será que ela contribui para que esses agentes não identifiquem sentido algum, por exemplo, no consumo de cultura letrada, de busca de algum ganho social através do setor da educação escolar e das práticas que lhes estão anexadas, como estudar (sendo que a identificação desse sentido é que assenta(ria) o interesse, o que motivaria a prática)?

Mais uma dimensão desses comportamentos, por outro lado, pode ter explicação se levarmos em conta que, esses mais pobres, ao menos em Salvador, mesmo quando excepcionalmente não em fenótipo, são os mais tributários de alguns traços d(e um)a cultura negro-africana[318], que, embora inserida em outros contextos e hibridizada com outros elementos, foi preservada como repertório de performances dançantes das quais encontramos extensões contemporâneas em danças como as do pagode baiano e do funk carioca. O quanto esta cultura contribui, também, para que, nas circunstâncias sociais propícias, aquelas performances e comportamentos mais excepcionais se apresentem? Certamente, ela não é *causa suficiente*, visto que essa cultura informa as cenas e os

[318] Sobre a diversidade de possibilidades produtivas dessa ou de traços dessa cultura, que se pense na produção dos *blocos afro* em Salvador. Evidentemente, são as diferentes circunstâncias – e mesmo as diferenças entre seus agentes principais – o que confere essa possibilidade de diversidade a uma cultura (ou a um complexo de culturas, cuja percepção simplifica como sendo apenas uma).

gêneros pagode baiano e funk carioca como um todo; informa, em meio a outras mediações, as práticas de seus agentes sociais enquanto consumidores e produtores desses gêneros, ao passo que os comportamentos que estão sendo considerados aqui, como já destacado, são excepcionais.

A própria ênfase nestes comportamentos excepcionais que foram descritos aqui e o enquadramento (explicativo) destes, através da noção de *hexis corporal*, em um trabalho sobre a (tão mais ampla) cena do pagode baiano, indica o quanto, pelo peso de significado de sua excepcionalidade ("chama muito a atenção"), esses comportamentos podem gerar estereótipos sobre as cenas musicais em que eles acabam se apresentando (sobretudo, com sua gravação e difusão na internet). Por outro lado, apesar de sua excepcionalidade e mesmo por isso, talvez esses comportamentos sejam um núcleo concentrado (e talvez exagerado) da dimensão sexual dessas cenas, e o assombro que causam (mesmo entre o público dessas cenas) talvez seja um eco amplificado do assombro que desenvolvemos, como sociedade, sobre as modalidades sexuais possíveis e os usos de seu imaginário. E ao prazer, que lhes concerne, evidentemente só resta então a condenação – em graus variáveis, a depender de quais grupos sociais.

Essas são várias das dimensões a serem levadas em consideração no trabalho de compreensão sobre as diferentes performances (não restritas à dança) de diferentes grupos sociais compondo um mesmo público de um gênero musical (no nosso caso, *erótico-dançante*), e a relação dessas performances – mesmo que meramente indicial, sem exercer qualquer efeito na – com a reprodução sócio-econômica desse grupo. Lembrando que o *cultural* também é um *capital* a ser utilizado nessa reprodução.

Não só a reprodução (ou seja, adquirir, manter e incrementar meios de sustentação, de subsistência), entretanto, deve ser levada em conta nesse trabalho compreensivo. Há de se considerar, também, o prazer. E, nesse sentido, há mais um importante aspecto a destacar. Se, na categorização que Bourdieu busca fazer entre classes e *hexis corporais* de classe, a *hexis corporal* dos mais pobres ocupa o pólo da submissão e da estreiteza (versus a altivez e a amplitude dos "burgueses" plenos), da reserva e do acanhamento, ao contrário desse camponês do Béarn, o "pagodeiro" e a "pagodeira", e dentre esses, talvez, sobretudo o *viado*[319], por outro lado, têm uma consciência muito feliz de seu corpo. Ali, no espaço da festa, por exemplo, são os donos da rua. Assim descreveu Moura, sobre as vivências das ruas de Salvador durante o Carnaval:

[319] Para fazer menção ao termo (nativo) utilizado por Lima sobre uma das categorias sociais frequentadoras de ensaios de pagode baiano; ensaios que o mesmo etnografou.

> O desempenho destemido, desbragado, desinibido desses rapazes mais pobres e escuros revela possibilidades consideravelmente reprimidas no mundo de classe média, mais preso a etiquetas no procedimento corriqueiro. O *miseravão* pratica as coreografias de pagode com uma picardia inimitável. Todo o seu corpo dança, as expressões do rosto acompanhando a pantomima demandada pela letra do samba. Isto não se observa nos *mauricinhos*, que assistem a tudo aquilo como um espetáculo cômico e uma manifestação de poder (*op. cit.*, 2001, p.259).

Convergindo com a leitura de Bourdieu, entretanto, como se postam essas pessoas – sobretudo, a parcela mais pobre do público do citado gênero – quando têm de resolver algum problema com, por exemplo, um advogado, ou em alguma repartição pública? Possivelmente, o acanhamento e a submissão voltam a falar no corpo quando estão em contato com o "mundo oficial". Como o mesmo Moura observou: "No espaço do Carnaval, o *miseravão* encontra mais ocasião para a aventura, a transgressão e a novidade que o *mauricinho*, pois a cidade já é normalmente do *mauricinho* e ele já está afeito ao poder" (*idem*).

*

Para finalizar as observações (e reflexões...) sobre o espaço da praia, é necessário destacar que nunca presenciei brigas no evento mencionado, muito embora, em alguns momentos, parecesse haver alguma tensão – nunca algo muito forte –, entre grupos de jovens masculinos de ruas ou bairros diferentes. Algumas vezes, em conversas com conhecidos frequentadores da praia – que não iam ao encontro realizado ali na pista –, ouvi dizer ter acontecido algum disparo de tiro ali, mas também nunca presenciei isso no evento (mas sim, na própria praia, uma vez, com um rapaz tendo sido baleado no rosto). O fato é que, já no verão de 2012/2013, a presença de viaturas policiais encerrando ou interrompendo o evento se tornou constante, talvez acionados por alguém que necessitasse passar de carro por aquela pista, o que era muito dificultado pela multidão, ou, talvez, por algum morador de alguma das residências nas imediações da pista – os quais, ao que parece, os jovens ali reunidos e, sobretudo, os donos dos carros que emitiam o som não se preocupavam muito em estar incomodando. Isso talvez tenha exercido algum efeito para que, já no verão de 2013/2014, o encontro tenha minguado bastante, ocorrendo apenas uma vez por mês e, o que é pior, reunindo no máximo uma média de 50 pessoas, dispersas, o que é pouco para ocupar uma faixa de cerca de 250 a 300 metros de pista.

Esse evento, opostamente às práticas mencionadas anteriormente como ocorridas na areia da praia, não é vivido/realizado por famílias, mas sim, pelos jovens e adolescentes (e minoria de adultos) na ausência dos pais. Essa polaridade indica como o pagode baiano não é uma produção consumida apenas por grupos juvenis, mas sim, também, por adultos e mesmo, em menor proporção, por

pessoas por volta já dos 50, 60 anos, nas classes populares soteropolitanas; muito embora, os usos sejam diferentes entre os dois grupos, como busquei evidenciar.

*

Outro espaço, nesse caso bem mais inusitado, de consumo (e de dança) do pagode, nas ruas de Salvador, são os pontos de ônibus. Os vendedores de CDs que ocupam esses locais emitem um repertório bem mais diversificado do que o dos barraqueiros das praias; e o pagode, com eles, é apenas mais um tipo de música a ser divulgada pra vender CD. Os vendedores de churrasquinho (junto com cerveja, refrigerante, chicletes e balas), por outro lado, garantem com mais recorrência a presença do pagode – talvez até em menor proporção do que o *arrocha* –, nas paradas maiores de ônibus, que concentram dois, três pontos de ônibus em um mesmo local, como na parte inferior do Elevador Lacerda ou, penetrando a Cidade Baixa, em frente à Igreja dos Orfãos de São Joaquim, na Calçada, ou ainda em pontos de ônibus na Avenida San Martin ou no *Retiro* (Fazenda Grande do Retiro), no sentido BR 324. Nesses locais, o pagode também é semi-dançado por algumas pessoas (e, possivelmente, amaldiçoado por outras), adultos ou adolescentes, em uma variação um pouco mais contida da micro-dança que foi descrita nas páginas 235-236 ("com os pés plantados ao chão, sem movê-los, com micro flexões de joelho, micro volteios de ombro na vertical e quadril em leve movimentação para frente e para trás"), enquanto esperam seus ônibus. O repertório das letras às vezes acaba sendo utilizado como mote para brincadeiras entre os presentes.

Em proporção já bem menor, mas sem ser caso incomum, outro espaço no qual o pagode suscita a inusitada cena de pessoas dançando fora de espaços de festa são as lojas de eletrodomésticos espalhadas, por exemplo, ao longo da Avenida 7, entre a Casa D'Itália e a Praça Castro Alves, no Centro da cidade, ou, no bairro da Liberdade, entre a parte superior do Plano Inclinado, passando pela Feirinha do Japão, seguindo em direção ao Largo do Tanque. As faixas de pagode (quase nunca um CD na integra) são utilizadas para divulgar a potência dos aparelhos de som que ali são vendidos. E os uniformizados vendedores, quase sempre jovens e adultos entre os 20 e 30 anos, os mesmos que selecionam o repertório a ser emitido pelos aparelhos, muitas vezes se divertem, quase que inconsciente e não intencionalmente, fazendo a micro-dança ou semi-dança descrita acima.

Às vezes, entretanto, já em proporção bem menor, por outro lado, algum deles/delas coreografa consciente e intencionalmente entre os companheiros de trabalho, querendo chamar a atenção entre eles (e não aos transeuntes, possíveis compradores; mas também sem se importar que esses presenciem a performance). Nesses casos, chegam próximo, mas de maneira bem mais contida e bem menos explícita, das cenas descritas sobre as famílias nas praias, quando buscam provocar-

divertir uns aos outros utilizando as canções de pagode como suporte, seja com um homem pegando outro ou uma mulher por trás, e dançando em micro-simulação de penetração, seja com uma mulher direcionando a bunda para alguém (mulher ou homem), também em micro-simulação de cópula (individual e imaginária).

Reitero, essas cenas se dão sempre de maneira muito menos chamativa do que como se pode ver nas praias, como descrito acima. Outros repertórios musicais são tocados nessas lojas, como o *forró "eletrônico"*, algo de *axé music* e, atualmente, o *sertanejo* mais recente – em pequena proporção o *arrocha* e, quase nunca, o *funk*. Mas o pagode, além de ser o mais recorrente, é o que mais proporciona a inusitada cena de pessoas dançando (ou semi-dançando) enquanto trabalham, o que expressa também, por outro lado, a impregnação desse gênero musical na cotidianidade da cidade, onde as pessoas se constroem (gozando e sofrendo, nesse processo).

É (socialmente) significativo o contraste de que, enquanto nas praias populares, pontos de ônibus e lojas de eletrodomésticos o pagode seja trilha sonora bastante utilizada e dominante, em sistemas de sonorização de *shopping centers*, mesmo os mais populares, como *Shopping Piedade* e *Shopping Center Lapa*, bem como na programação musical da fonte luminosa da Praça da Sé, esse gênero nunca ou quase nunca seja executado[320], encontrando muito mais espaço aí a produção mais recente de MPB mais radiofônica (Ana Carolina, Jorge Vercilo, Vander Lee, Wanessa da Mata, etc.) ou, no caso dos *shoppings*, o *pop* internacional. Nos *jingles* de propaganda televisiva política municipal e mesmo estadual, dos últimos cinco anos, entretanto, a música e a estrutura das letras de pagode têm sido usadas, evidentemente, com temática adequada a esse uso ("o governo fez isso, o governo fez aquilo", "o candidado tal vai fazer isso, vai fazer aquilo", etc.).

Evidentemente, um muito mais óbvio espaço de consumo são as portas das casas dos jovens em bairros populares, onde o pagode é utilizado como fundo enquanto conversam – talvez mais por maior contato com esse gênero (e maior desconhecimento ou menor aproximação em relação a outros) do que por adequação, visto que, nesse caso, pouco se dança, estando o som emitido pelo celular apenas compondo uma ambiência na qual os jovens conversam, brincam ou paqueram.

Nos mesmos bairros populares, novamente os adultos (e mesmo pessoas já por volta dos 50, 60 anos) acabam integrando "o público do pagode baiano" em ocasiões de festas de aniversário, nas quais produções do gênero são bastante executadas – principalmente em aniversários de

[320] É válido reiterar aqui que o pagode também produz letras sobre *danças* (com e sem ligação com temática sexual), sobre o som produzido por seus instrumentos musicais, sobre sua filiação ao samba – nada disso podendo ser considerado ofensivo sexualmente ou relacionado a violência urbana. Mas mesmo assim não é veiculado pelos sistemas de sonorização dos mencionados espaços.

adolescentes e jovens, mas também nos de pessoas adultas e crianças. Ao longo das três, quatro horas iniciais da festa, o pagode é veiculado em meio a sucessos do momento de outros gêneros radiofônicos. Nas últimas duas ou uma hora, antes do final do evento, entretanto, costuma imperar como estímulo intencional para que, muitas vezes já alcoolizados, os convidados extravasem, dançando todos juntos, alguns mais contidos, outros mais extrovertidos, dentre os quais, muitas vezes, alguns proporcionam cenas a serem lembradas por muitos anos, em meio a gargalhadas, como quando homens adultos já com cerca de 50 anos ou mais, com filhos já adultos ou adolescentes, e sem identificação como "fazendo parte do público (juvenil) do pagode" (ou seja, sem identificação como alguém que vai aos shows do gênero, que ouve constantemente suas canções), chegam a *ralar*[321] em alguma latinha, nos mini-concursos de dança que se costuma fazer nessas ocasiões, ao som do *clássico* (deste gênero) *Na Boquinha da Garrafa*[322]. Mesmo quando não há CD, na festa, com essa faixa, muitas vezes as pessoas simplesmente cantam a letra da canção, acompanhada de palmas. Lembrada com gaiato deleite pelos presentes na festa, a cena, muitas vezes, pode se tornar um capítulo a gerar certo encabulamento ao protagonista (sobretudo, quando é alguém mais próximo da "respeitável imagem do pai de família", o que torna sua performance mais inusitada).

As gerações que, atualmente, estão na casa dos 50 anos, entre 1995 e 1998, durante o pico de difusão nacional desse gênero, já estavam com 30 anos de idade, e com gosto musical já mais consolidado do que os mais jovens, de onde emerge a questão sobre como se relacionarão com os vindouros repertórios musicais dançantes (e também de base temática sexual) as gerações que foram adolescentes em algum período dos últimos 20 anos e que configuraram seu gosto musical (algo sempre em aberto) em contato com a forte presença do pagode baiano na cidade (e no restante do Estado). Como a variável *faixa etária* (e o fato de já serem pais e mães) influirá em sua relação com esse tipo de produção, em seus desdobramentos futuros, quando, provavelmente, suas articulações e músculos não estiverem mais no auge da forma e do desempenho físico?

Levantar essas questões é mais uma maneira de sinalizar que, apesar da ampla difusão da competência de recepção para o pagode baiano entre as classes populares soteropolitanas, devido à experiência histórica de muitas danças e cantos de matriz africana na Bahia (experiência essa, em maior ou menor grau, armazenada nos e transmitida pelos corpos das pessoas), o avanço na faixa etária e seus significados sociais, convencionais e mais ou menos consolidados, interferem nessa

[321] Passo de dança muito semelhante ao peneirado descrito por Serra (item *2.6*).
[322] *Na Boquinha da Garrafa*, de Willys Batista de Araujo e Eleonor Sacramento Dos Santos, *Companhia do Pagode*, *Na Boquinha da Garrafa*, *Polygram*, 1995.

recepção, nos possíveis usos a serem feitos desses produtos. Também o gênero influi, com as construções discursivas sobre *o homem* impondo um pouco mais de limites contra que esses dancem (sobretudo, os tipos de dança do pagode baiano). Essas construções discursivas, entretanto, são enfrentadas pelo/no pagode baiano.

Concedendo-nos um oportuno caso que, por contraste ao do pagode baiano, releva a amplitude de possibilidades de configuração "do popular" – ou, melhor dizendo, de configuração da corporeidade do homem das classes populares –, Bourdieu observa que "Pode-se arriscar a sugerir que tal aversão à dança, apresentada por muitos jovens camponeses, poderia explicar-se por sua resistência a uma espécie de 'afeminação' de toda uma imagem profundamente arraigada de si e de seu corpo" (2006, *op. cit.*, p. 86). A base para essa afirmação do sociólogo é a oposição proposta pelo musicólogo Curt Sachs, entre "as sociedades feminilizadas, em que se costuma dançar requebrando, no mesmo local, às sociedades cuja precedência é masculina, em que se teria prazer no deslocamento" (*idem*.), sendo que era no primeiro tipo de dança que se enquadravam as danças urbanas que estavam então chegando ao campo e contribuindo para a *solteirice* dos rapazes camponeses.

Apesar de podermos criticamente questionar o que são "sociedades feminilizadas" e "sociedades com precedência masculina", podemos também, a partir do que foi observado pelo autor, perguntar-nos o quanto o fato de, em uma sociedade como a soteropolitana, as mulheres negras sempre terem ocupado papel central quanto à família e suas práticas, entre as classes populares, exerce algum efeito no tipo de dança que se desenvolveu desde os batuques até o pagode? O quanto terá isso contribuído na construção da corporeidade dos homens[323], cuja presença nessas danças tem sido constante e mesmo, no caso específico da produção do pagode baiano a partir dos anos 2000, com papel de protagonismo (apesar da ênfase que um – evidentemente mal informado – pânico moral dá sobre a presença das mulheres nas danças do pagode)? O quanto essa corporeidade construída não diverge, por exemplo, das homofobias tão difundidas em nossa sociedade? Podendo, talvez, a constante e essencial presença de homossexuais (masculinos) nos espaços de consumo do pagode ser um indício sobre isso.

*

A presença do pagode baiano, como se buscou apresentar aqui, confere identidade a uma série de espaços de residência ou de constante frequência das classes populares soteropolitanas. Em alguns

[323] Lembro que em algumas apresentações das bandas de pagode em programas televisivos de difusão nacional, entre a segunda metade dos anos 90 e início dos anos 2000, os membros das bandas sempre chamavam os apresentadores para participarem da dança, sendo que estes, encabulados, acabavam recusando. As apresentadoras, mesmo sem as competências de recepção que caracterizam os público-produtores desse gênero, se mostravam mais abertas à experiência.

casos, esses espaços permanecem com seus usos dissociados dos contextos de festas ou de shows, e a música e a dança emitida e performada ali acabam sendo elementos justapostos àquele espaço, mantidos ali meio que como descontextualizados dos usos dominantes que se faz daquele espaço, naquele momento (ex: na areia da praia, nos pontos de ônibus, nas lojas de eletrodomésticos; espaços nos quais ninguém vai com o objetivo de dançar, mas onde pode acabar dançando), o que indica a pervasividade da música (e sobretudo do pagode baiano, o gênero musical mais difundido) na cotidianidade extra-musical da cidade. Em outros casos, os espaços são transmutados em suporte para a realização de eventos regulares, como as ruas, onde são realizadas as (já antigas) *lavagens*[324] ou as mais recentes *paradas gay* em bairros populares, que muitas vezes contam com trios elétricos animados por bandas de *pagode* (bem como de *axé music*), geralmente, de menor expressão no mercado. Havendo ainda espaços-eventos híbridos entre essas duas categorias, como os campos de futebol em ocasião dos *babas de saia*[325] das manhãs de primeiro do ano, onde-quando o fundamental é jogar o futebol, mas num jogo impregnado pelos humores descarados que constituem o pagode (em suas vertentes dominantes), cuja marca mais forte nesse tipo de evento é o travestismo dos jogadores (sendo o final da partida sempre marcado pelo *comer água*[326], que se estende pela tarde e noite, com o som e as danças do pagode sempre acompanhando). Ou ainda as academias de ginástica durante as aulas de *swing baiano*, onde-quando o fundamental é se exercitar fisicamente, mas faz-se uso das coreografias de pagode como meio de alcançar essa finalidade. As coreografias trabalhadas aí[327], ensinadas pelo professor de dança, têm seu nível de complexidade (ou seja, de quantidade e de diversidade de movimentos) amplificada em relação a como se dança o pagode, geralmente, nas festas (com exceção aos grupos de rapazes e meninas que objetivam sempre, nos shows, exibir sua perícia na dança). Os movimentos são feitos de maneira muito

---

[324] A *lavagem*, como nos explica Serra, é um rito "protagonizado pelas *baianas*, isto é, por mulheres negras, sacerdotisas do candomblé, que, vestidas com trajes típicos, transportam processionalmente os vasos com *àgua de cheiro* para a lustração do adro da basílica de Itapagipe" (no caso da Lavagem do Bonfim); "trata-se de uma velha tradição ibérica – que na Bahia combinou-se à lógica do culto do candomblé, segundo a qual foi reinterpretada" (*op. cit.*, p. 86-87). Não sei se em todos os bairros populares em que ocorrem uma *lavagem* são seguidas todas as etapas que caracterizam as *lavagens* mais paradigmáticas, como a do Bonfim.

[325] *Baba* é o equivalente soteropolitano (talvez baiano) do que se chama de *pelada* no Sudeste, o jogo de futebol amador, geralmente realizado em campos ou quadras em bairros populares, com fins de diversão. Diz-se que se vai *bater o baba*. O *Baba de saia*, por sua vez, é uma tradição de bairros populares, geralmente realizado entre os últimos dias de dezembro e os primeiros de janeiro, mas podendo ocorrer em outros feriados também. Em alguns bairros, é realizado em proporções maiores, acompanhado de trio elétrico (conseguido por intermédio de algum político, geralmente, vereador do bairro); em outros, em proporções menores.

[326] *Comer água* é a expressão difundida em Salvador e imediações (talvez, em mais outras cidades baianas), sobretudo entre as classes populares, para designar beber muito, passar uma tarde, uma noite (ou um dia inteiro...) tomando cerveja, em companhia de amigos, colegas e familiares, geralmente, nos finais de semana; quase sempre, mas não necessariamente, ao som de música; geralmente, dançante (com predomínio do pagode).

[327] Exemplos: *Cia de dança Performance*, dançando *O pivete mete* (*Guettho é Guettho*): https://www.youtube.com/watch?v=7xhmvk2iei8; *Grupo coffe dance – Academia Pro Saúde*, dançando *Pegada de africano* (*Fantasmão*): https://www.youtube.com/watch?v=xu_irAyp6CQ. Último acesso em 15/04/2015.

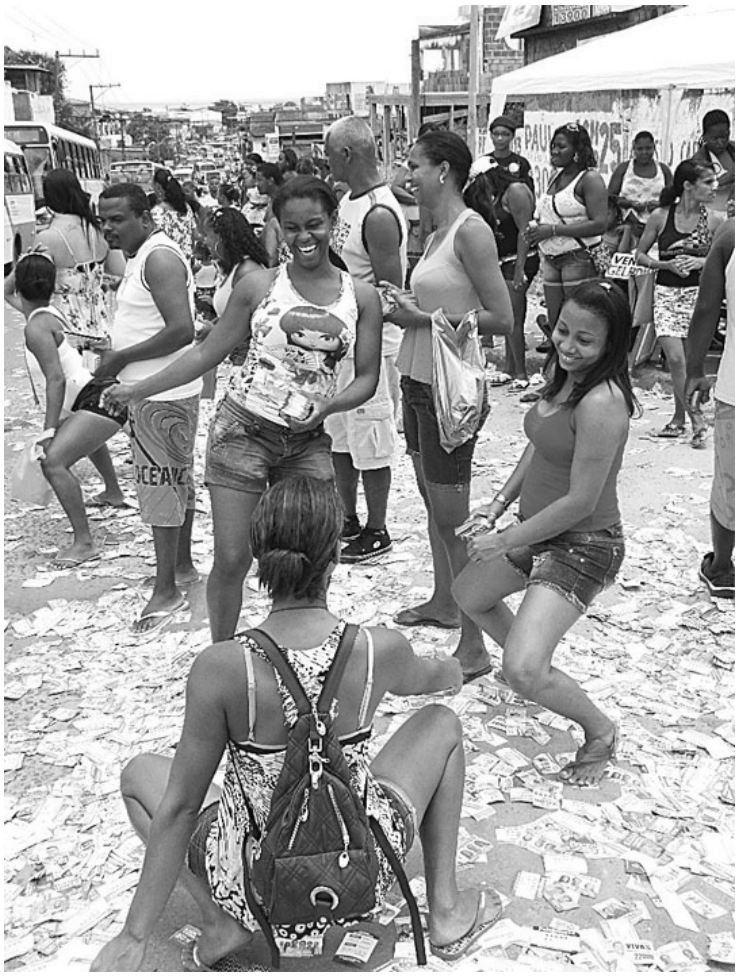
cadenciada e marcada, perdendo em rapidez e não apresentando a picardia das pantomimas e dos gestuais mais incisivos sexualmente, em relação à dança na festa. Como existem academias de ginástica voltadas aos mais diversos grupos sócio-econômicos e como o pagode baiano tende a ser um gênero musical estigmatizado entre frações das classes médias e altas, esses espaços, quando atendem a esses grupos, podem propiciar ao pagode oportunidades ou de penetração transclassista (ou seja, produto popular penetrando nas classes médias e altas) ou de ser barrado (para não criar mal-estar entre a clientela).

Um outro espaço que, com a difusão dos aparelhos de celular equipados com *players* de arquivos em *MP3*, se tornou bastante permeado pela música do pagode, são as cadeiras do fundo dos ônibus, sobretudo, em linhas que rodam nos bairros populares. Geralmente, são rapazes sozinhos ou em dupla ou trio, os que mantêm o costume de fazer o trajeto no ônibus ouvindo o som com ou sem fones de ouvido, o que, nesse segundo caso, muitas vezes causa incômodo entre os restantes dos passageiros – mas nem sempre –, o que pode gerar discussões e mesmo brigas. Muitas vezes, os rapazes viajam com uma expressão facial muito *fechada*, indicando possibilidade de reação agressiva contra quem faça reclamação sobre o incômodo que eles possivelmente estejam proporcionando. Quase sempre são jovens negros ou mestiços e que aparentam fazer parte dos estratos ou frações mais baixas sócio-economicamente entre as classes populares. Logo, essa figura urbana difundida em todo o território nacional foi apelidada, por pessoas das classes médias soteropolitanas, como *o DJ do Buzu*[328], como tentativa de difundir apelos contra o fim dessa prática. Curiosa e coerentemente, embora muitas vezes o pagode de temática sexual (e mais coreograficamente dançante) seja o tipo ouvido nessas ocasiões (em que não há dança), em grande parte das vezes predomina o pagode de temática social de *Edcity*, Igor Kannário, ou da banda *Guettho é Guettho*, com letras com maior função de passar mensagens. Entre 2011 e 2012, quando pouco se ouvia falar em *funk ostentação* aqui na Bahia, alguns desses jovens já ouviam o *funk paulista* de MC Daleste, MC Guimê, MC Léo da Baixada, e outros (bem como os vídeo-clipes dessa vertente já começavam a se espalhar em algumas bancas de camelô da cidade, sobretudo, na Estação da Lapa). Algumas vezes, em menor proporção, repertórios mais antigos dos *Racionais MC's*, do *Olodum*, de *reggae* (com destaque para Lucky Dube) ou do *Chiclete com Banana* são os ouvidos por esses rapazes.

Enfim, uma série de outros espaços e eventos, como os passeios de escuna ou o simples deslocamento de carro de um ponto a outro, tem, na veiculação do pagode (e, quando é possível, em

[328] *Buzu* é como o ônibus, muitas vezes, é chamado popularmente em Salvador.

sua dança), um elemento que marca não só as práticas culturais componentes da sociabilidade dos soteropolitanos (sobretudo, em suas classes populares), bem como a cotidianidade da cidade de Salvador e, talvez em menor proporção, de muitas outras que compõem o Estado da Bahia.



“Na Rua Almirante Barroso, em Paripe, eleitores desceram até o chão”, legenda da foto que ilustra a matéria *No domingão da eleição, Salvador virou uma grande festa de largo* (Alexandre Lyrio, 08.10.2012, jornal *Correio*: http://www.correio24horas.com.br/noticias/detalhes/detalhes-1/artigo/no-domingao-da-eleicao-salvador-virou-uma-grande-festa-de-largo/).

Foto ilustrando matéria *Quebradeira também teve espaço na Lavagem do Bonfim* (17/01/2013, site *iBahia.com*: http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/quebradeira-tambem-teve-espaco-na-lavagem-do-bonfim/).

Mulher sentada em cadeira de praia em posição que propicia a micro-dança descrita na página 236.

O *baba de saia* em seu início matinal.

O resultado do *baba de saia* já noite a dentro.

Consumo do pagode na porta de casa, em festa ou encontro de final de semana.

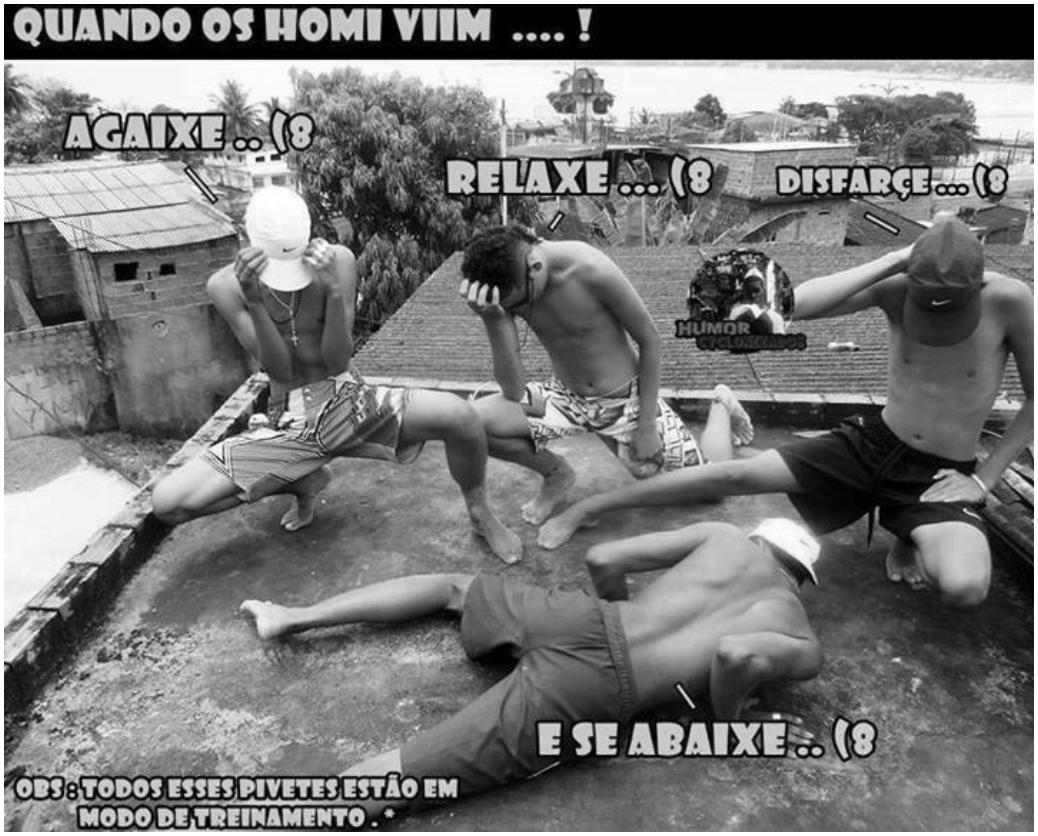


Foto de rapazes dançando, utilizada como base para montagem com paráfrase da letra da canção *Violeira de Apache* (banda *Guettho é Guettho*), inserida em um contexto de relação com policiais. Postada na página de facebook *Humor Cyclonizados* (que faz referência à marca de roupas *Cyclone*).

Meninas fazendo o *passinho do espaghetti*.

Foto com dança mais explícita e espetacular, em encontro de jovens nas imediações de alguma praia de Salvador (semelhante ao que foi descrito sobre o evento na pista da praia da Boa-Viagem).

Estudantes apresentando coreografia de pagode em escola pública de Salvador.

Casal entrelaçado fazendo juntos o passo de “descer até embaixo”, na porta de casa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi elaborada a partir de uma perspectiva descritiva, pautada pelo concreto do que foi observado e das informações que foram obtidas, dados aqui organizados-construídos por mim.

É importante destacar também, de início, que o que se buscou observar quanto ao pagode baiano diz respeito também a outras cenas musicais erótico-dançantes e periféricas – a maioria, marcada pelo ritmo de músicas e pela corporeidade de danças de matriz africana – que, com a difusão tecnológica, vem se fortalecendo como paisagens sonoras das grandes metrópoles do "terceiro mundo". Sintetizo aqui, portanto, algumas das observações a que o trabalho chegou.

Em busca de elaborar uma descrição da trajetória de produção desse gênero musical, esta pesquisa encontrou algumas evidências sobre alguns pontos de modificação nesse percurso. Evidências essas a serem melhor exploradas e definidas em outros trabalhos. Vejamos.

A partir de meados dos anos 2000, a menor circulação em TV nacional, a crescente circulação em blogs, redes sociais e sites, e a consequente menor dependência do rádio, proporcionou uma pluralização de propostas (e vertentes) no pagode baiano em relação à sua fase anterior, de moda nacional (entre meados dos anos 90 e início dos anos 2000). Produções de outras cenas do *Atlântico Negro* nacional (do *rap* dos *Racionais MC's*, *Detentos do Rap*, etc., ao *proibidão de putaria* do *funk carioca*) foram mobilizadas como insumo para a produção dessas novas vertentes. Nesse sentido, modificações em termos de violência urbana na cidade de Salvador e no Estado da Bahia também contribuíram, com um discurso atrelado aos fatos constituintes desse contexto, para que tenha ocorrido o surgimento de novas temáticas.

Uma vertente mais *pop*, que em alguma medida ainda consegue manter, da fase anterior do gênero, a circulação midiática nacional (sobretudo, em programas de TV e realização de shows), foi garantida pelos trabalhos de bandas como o *Harmonia do Samba*, o *Parangolé* com o vocalista Léo Santanna e, mais recentemente, o *Psirico*.

Observou-se, nesta pesquisa, que as diferentes inserções das bandas na estrutura empresarial local do ramo do entretenimento musical se relacionam com as diferentes propostas de trabalho das bandas (em termos musicais, mas, sobretudo, também em termos de temáticas a serem utilizadas nas canções), o que é interpretado, por agentes na produção e, parcialmente, também no consumo, como relacionado ao quesito *qualidade* da produção.

Assim, bandas com contrato com produtoras de maior porte no ramo tendem a se inclinar à vertente mais *pop* (em busca de maximizar seu consumo por outros estratos sociais que não apenas ou sobretudo os jovens pobres de Salvador e do Estado baiano), ao passo que as bandas mais recentes, com contrato com produtoras de menor porte, tendem a produzir novas vertentes ao explorarem novas temáticas que, em grande parte, lidam com temas que causam grande polêmica e discussão (sexo e violência urbana são dois eixos centrais nessas polêmicas), o que, de alguma maneira, se relaciona com a menor potência dessas bandas a se inserirem em um circuito de visibilidade *mainstream* nacional. Vale destacar que, em alguns casos, algumas bandas passaram de uma fase caracterizada pelo segundo tipo de inserção e circulação mencionado (mais restrito), para uma segunda fase, caracterizada pelo primeiro tipo de inserção e circulação mencionado (mais ampla).

É necessário ressaltar que aspectos de autoria (que abrangem, inclusive, a personalidade de cada produtor – músico, cantor, compositores, empresários) também contribuem para essas trajetórias de cada banda, para suas diferentes inserções entre as produtoras locais (e, mesmo, nas gravadoras *major*, para as poucas bandas que ainda conseguem alcançar esse tipo de inserção), tudo isso, consequentemente, influindo na circulação mais ampla ou mais restrita para cada banda.

Observou-se, nesta pesquisa, também, que modificações musicais desenvolvidas pelas bandas contribuíram para o desenvolvimento de novas formas de dançar. A inserção do pulso do galope, modificado, pela banda *Psirico*, a fim de "agitar" mais o público do pagode nos trajetos de trio-elétrico durante o Carnaval, contribuiu para o desenvolvimento de modificações nos passos de base da dança do pagode (passos que antecedem e sucedem as coreografias dos refrões), passando assim de uma dança mais sambada e que mobiliza muito os quadris e nádegas, para uma dança mais pulada e gingada, que mobiliza mais o peito e os ombros. Essas modificações se relacionam, não de forma direta nem exclusiva nem causalmente determinante, com os acontecimentos das chamadas "brigas" que, muitas vezes, são um ritual de enfrentamento físico desenvolvido por alguns jovens no público. Não se trata de um ritual encenado, visto que possui consequências de ferimentos reais. Destaque-se também que esses confrontos possuem matrizes na forma como a música de trio-elétrico com o frevo e o galope vem sendo pulada já há muitas décadas (ao menos, desde meados da década de 70), sobretudo, pelas camadas populares masculinas. Certas formas de batucada também propiciaram essa ambiência bélica, anteriormente, como no caso dos *blocos de índio* dos anos 70.

No que diz respeito às vertentes de letras, busquei as mediações que atuam e são chamadas em causa tanto em sua recepção quanto em sua produção, seja, por exemplo, no caso das expressões verbais como os *esparros*, para a vertente de temática sexual, seja no caso do aumento da violência

urbana em Salvador (e para a nuvem discursiva que emerge associada ao seu universo de práticas e imaginário), para a vertente de temática social.

Também a corporeidade desenvolvida ao longo da história, a partir de danças afro-brasileiras voltadas à diversão, contribui como mediação (*matriz cultural*) à produção e ao consumo do gênero musical em questão, dotando-o de repertório dançante e musical. Trata-se de um patrimônio corporal a ser defendido por todos/as que percebem a importância (olhem as fotos, vejam as expressões nos rostos) que um grande contingente da população desta cidade e deste Estado atribui às experiências que essa produção lhes proporciona.

Tanto na pesquisa sobre a produção quanto na observação dos espaços de consumo (inclusive, na internet), observou-se que há, em certo grau, diversidade geracional (adultos e adolescentes) incidindo em divergências de preferência sobre bandas, fases e vertentes no pagode. Uma geração mais velha (ou uma parcela dela) tende a caracterizar a produção das bandas mais recentes como "de menor qualidade", no que tomam como nomeado por isso as abordagens mais *putaria* (para utilizar termo *emic*), mais vulgares, de algumas tematizações sobre o sexo em algumas letras de algumas bandas mais recentes (sobretudo, na vertente *pagofunk* – no que se critica também a perda da originalidade no gênero baiano) e, também, as diversas tematizações sobre violência urbana (muitas vezes, condenadas em bloco como "apologia ao crime"). Nessa divergência de gerações (que é mais tênue do que acentuada e nítida), parece influir também, em menor grau, a fração de classe.

Nas entrevistas feitas com 20 frequentadores/ras de shows de pagode, buscou-se as perspectivas deles/las sobre temas associados ao gênero musical que consomem (ou seja, é necessário reiterar, não foi a explicação dos processos sobre os quais eles/elas falam o que se buscou, mas sim, sua perspectiva sobre eles). Os/As entrevistados/das, em geral, vêem positivamente as novas letras sobre favela, mas alguns/mas ressaltam um receio de estigmatização de suas comunidades a partir de algumas das letras que as associam muito aos temas da violência urbana. Predomina a noção, entre eles/elas, de que as canções não têm capacidade de exercer influência sobre o comportamento de seus consumidores (ou seja, deles/las mesmos/mas). Quando se trata de "efeitos positivos", entretanto, alguns/mas ressaltam essa possibilidade, mas (também no caso de alguns/mas) a rechaçam quando se fala em "efeitos negativos". Quanto ao tema do machismo e de suas relações com a temática sexual, parte dos/das entrevistados/das diz não se incomodar e que o incômodo é próprio de quem não consome o gênero, de quem não consegue compreender seu uso, no consumo; ao passo que outras/outros dizem se incomodar sim, ficando difícil saber se há sinceridade neste

incomodo declarado (visto que a observação do consumo não dá indicação nesse sentido) ou se a declaração é motivada pela busca, de alguns/mas entrevistados/das, em corresponder às expectativas ("críticas") que eles/elas esperam que o pesquisador (e a sociedade em geral, da qual o pesquisador seria um representante) tenha sobre eles/elas. Por outro lado, é difícil saber o quão irrefletidas são também as respostas que se inclinam no sentido de que a tematização da sexualidade nas letras de pagode (o que inclui as tematização mais facilmente categorizáveis como machistas) não necessita de limites. Inconsequência total rumo ao niilismo ou perspectiva mediada pelo entendimento de que o consumo musical é só mais um elemento em meio a uma série de outros consumos e práticas e que, portanto, tendo fins momentâneos de diversão, pouco efeito exerceria quanto a comportamentos de seu público em outros espaços e esferas sociais? Creio que um pouco de ambos.

Através da frequência aos espaços de show e do monitoramento das extensões da cena do pagode baiano na internet (sobretudo, no *facebook*), a pesquisa pôde observar também que a difusão de vídeos, filmados pelo próprio público do gênero, sobre acontecimentos de danças mais sexualmente espetaculares (sem ocorrência de relação sexual, destaque-se) e de lutas em meio ao público (não exatamente brigas, sendo confrontos grupais cuja motivação é o prazer pela luta), acabam por contribuir para uma negativização, perante a opinião pública da sociedade mais ampla, da cena musical como um todo. É importante ressaltar que esses acontecimentos, embora me pareçam ser estruturais à fase atual da cena musical do pagode baiano, são excepcionais, tanto em termos da quantidade de seus protagonistas diante número global de presentes nos shows, quanto em frequência nos shows (nem sempre acontecem) e duração em um show (ocorrem em poucos minutos dos shows). Portanto, esses vídeos acabam por gerar uma representação dos shows, e da cena musical como um todo (e, pior, dos grupos sociais de base nesse consumo e produção) que não corresponde ao show e à cena musical em sua globalidade. É justamente a singularidade excepcional dos aspectos (*não civilizados*...) desses conteúdos que confere a seus referentes (os acontecimentos) a atratividade como elemento a ser gravado e difundido. E, no entanto, o que é singular acaba sendo tomado como indicativo da globalidade mais ampla e diversa que lhe contém, em processo de interpretação metonímica irrefletida.

A observação dos espaços com shows indicou também que a fração de classe, entre as classes populares consumidoras do pagode baiano, exerce algum efeito, ainda que tênue, na recepção da produção do pagode (no espaço do show), mais precisamente, indicando que nas frações mais pobres a identificação com os repertórios *sobre a favela* é um pouco maior do que nas frações já mais próximas da classe média, muito embora, reitero, a diferença seja tênue.

A observação do consumo (para além dos espaços com shows) mostra que o juvenil gênero musical, em alguns espaços frequentados pelas classes populares (praia, festas familiares, etc.), também é consumido por adultos e famílias. A descrição do consumo deste gênero em espaços sem shows buscou indicar como seus agentes (grande contingente da população soteropolitana) fazem desta produção musical um elemento pervasivo a muitas localidades desta cidade e, portanto, expressão identitária da mesma.

Por uma mirada mais ampla (e, portanto, mais solta) sobre o fenômeno: Uma tomada de posição.

> *Gotta hide your inhibitions*
> *Gotta let that fool loose deep inside your soul*
> *Want to see an exhibition*
> *Better do it now before you get to old*
> *'Cause we're the party people night and day*
> *Livin' crazy that's the only way*
> - *Off the Wall*, *Michael Jackson* (*Off the Wall*, 1979, *Epic Records*), composição de Rod Temperton.

Estendendo uma bifurcação que é nossa, do ser humano, de todos, própria da condição humana, o medo que pode ser suscitado em relação ao prazer vem acompanhando as manifestações festivas populares já há milênios. Em texto de rastreio das origens do Carnaval, por exemplo, o antropólogo espanhol Julio Caro Baroja observa, em trecho em que se concentra sobre os séculos IV (d.C.), V e VI, que "desde la época del obispo barcelonés, las fiestas de enero son objeto de constantes críticas y condenaciones. Casi no hay padre de la Iglesia que no se haya erigido en campeón adversario de ellas" (BAROJA, 2006, p. 182). A bifurcação mencionada, portanto, se sociologiza, cada um de seus pólos se sobressaindo, tendencialmente, em certo grau, não exclusivamente, em grupos sociais localizados em diferentes posições pela divisão social do trabalho. E sobre padres e *oratores*[329], Bourdieu observou o seguinte: "O aristocratismo do desinteresse está, sem dúvida, na origem de grande número de condenações da 'sociedade de consumo' " (*op. cit.*, 2008, p. 526).

Esta dissertação surgiu de um medo oposto àquele que condena as manifestações festivas populares por temer o prazer ou suas possíveis consequências. Surgiu de um medo que eu tive de que a cena musical do pagode baiano fosse exterminada por seus diversos detratores. Há várias maneiras de isso ocorrer. A historiadora Maria Clementina Pereira Cunha nos apresenta, por exemplo, sobre o

[329] Sobre esse termo, ver nota de rodapé 208, página 135.

Carnaval carioca entre 1880 e 1920, um contexto no qual as elites culturais do Rio de Janeiro apoiavam as agremiações carnavalescas populares dos *ranchos* – cujo elemento central, em seu desfile, era o canto –, ao passo que desdenhavam das também agremiações carnavalescas populares dos *cordões* – cujo elemento central, em seu desfile, era a batucada. Tendo sido por conta de pressão dessas elites ou pelo interesse popular desviado para alguma nova prática de celebração carnavalesca, Cunha destaca que, logo, os "jornalistas e intelectuais da capital federal (...) comemoram abertamente a suposta destruição dos cordões (e cita trecho de um jornal da época): 'já estamos vendo, é que daqui a uns cinco anos todos esses cordões estarão transformados em ranchos, dando assim outra feição e maior deslumbramento ao Carnaval carioca' " (CUNHA, 2001, p. 226-227). Na trama de *pedagogias* civilizatórias da elite cultural sobre as agremiações populares, da busca de *legitimação* (e sobrevivência) de algumas dessas agremiações através da adoção de traços das *Grandes Sociedades*, que eram as agremiações carnavalescas das elites, e das *seduções* promovidas por todos esses agentes envolvidos, a autora destaca também a atitude de busca de *distinção* de alguns dos *ranchos* em relação aos *cordões*, ao relatar a motivação dos criadores de um *rancho* para "fundar(-se) um grêmio carnavalesco, cheio de originalidade, diferente dos grupos barulhentos de batuque e berreiro (...) (no qual) O batuque, a pandeirada e os urros seriam banidos por antiestéticos" (*idem.*, p. 221). Sobre o medo da "sublimação" da corporeidade das manifestações festivas populares, que se pense, por exemplo, nas *palmas* que substituíram a *umbigada* em um novo tipo de dança do fado "depurada de suas figuras mais primitivas"[330].

Nesse sentido, mesmo os caminhos trilhados pela diversificação no pagode baiano, suscitada, em algum grau, por modificações ocorridas nas sociabilidades desenvolvidas na cidade de Salvador em um novo contexto de violência urbana, me fez temer, quando vi na capa da revista *Muito*, do *Grupo A Tarde* (não, não foi no jornal *Massa!*...) a chamada de capa: "*Quebra, mano. Pagode baiano*

[330] Ver a nota de rodapé 68 (p.54), desta dissertação. No mesmo sentido, observo que os relatos sobre os processos heterônomos de "sublimação/castração/civilização" de manifestações festivas populares são uma constante na literatura sobre cultura popular. Atendo-nos à dança, Bourdieu, por exemplo, observa: "Basta evocar (...) o destino das *bourrées*, gavotas, passa-pés, rigodões, *loures* ou *minuetos*, quando passam a fazer parte da vida na corte e das composições eruditas, suítes, sonatas e ordens, e acabam perdendo todas as características originais por força do refinamento de ritmo e de tempo. 'Ao passarem da aldeia para a corte, escreve Richard Alewyn, muitas dessas danças mudam de ritmo, e todas mudam de velocidade. Os movimentos amplos e rápidos tornam-se curtos e lentos. O salto torna-se passo. Deixam de ser danças destinadas a rodopiar e esquecer o mundo. A dança de sociedade da idade barroca não é um divertimento. É uma cerimônia executada solenemente, a fim de excitar a admiração de um público' (Ver R. Alewyn. *L'univers du baroque*. Paris, Gonthier, 1959, p.34)" (BOURDIEU, 2007, p.114). Peter Burke, nesse sentido, também observa: "A nobreza adotava regularmente animadas danças do campesinato, gradulamente tornava-vas mais sóbrias, e então novamente adotava outras. Um caso do final do nosso período (a Idade Moderna) é a ascensão social da valsa" (BURKE, 2013, p.96-97).

incorpora distorções, letras de protesto e renova o gênero"[331]. Estariam findados os dias de "*Pegue, mexa e bata*" e "*Chore na minha*"? Sabe de nada, inocente...

O pagode baiano, o funk carioca, a cumbia villera, o kuduro angolano são, todas essas, cenas musicais que, em alguma medida, conferem sentido à caracterização que Bauman deu à *pós-modernidade*, embora a base de pesquisas do sociólogo polonês fosse uma realidade européia e norte-americana, contemporânea (oposta ao Século XIX e ao início do Século XX, em que foram produzidas as reflexões de Sigmund Freud sobre o ápice do período moderno):

> Nossa hora (...) é a da desregulamentação. O princípio de realidade, hoje, tem de se defender no tribunal de justiça onde o princípio de prazer é o juiz que a está presidindo. (...) Você ganha alguma coisa e, em troca, perde alguma outra coisa: a antiga norma mantém-se hoje tão verdadeira quanto o era então. Só que os ganhos e as perdas mudaram de lugar: *os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade*. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (...). Se obscuros e monótonos dias assombravam os que procuravam a segurança, noites insones são a desgraça dos livres (BAUMAN, 1998, p. 9-10).

Em suas sociedades pós censura das ditaduras militares (talvez, na administração soviética angolana algo semelhante tenha ocorrido)[332] – apenas para mencionarmos marcos mais próximos, mais recentes; muito embora a oposição pudesse ter sido feita com outros marcos, anteriores e diversos –, essas cenas musicais são a "pós-modernidade" dos que não chegaram a ser modernos. Lima, que etnografou a cena musical do pagode baiano no início dos anos 2000 (época em que eu era um adolescente bem pagodeiro, na cidade de Simões Filho...), nesse sentido, observa:

> Toda a transformação modernizante, seja no plano econômico, político, cultural, de serviços e mentalidade, que vem ocorrendo na Bahia desde os anos 1950, não se generalizou, restringindo-se a bolsões modernos dos quais os *pagodeiros* estão excluídos ou estão incluídos como produto cultural, mercadoria, fetiche. Os *pagodeiros*, portanto, não são modernos na medida em que têm servido a um programa de modernidade que os utiliza como manutenção e incremento, porém participam da modernidade na medida em que a representação e imaginação que elaboraram de si mesmos é uma contingência da maneira como são constituídos e representados (Hall, 1986) (LIMA, *op. cit.*, p. 248).

E o medo que me fez escrever esta dissertação, o do apagamento e da castração da corporeidade (e do humor) que alimenta a cena musical em questão, esbarra na necessidade de reconhecer a necessidade de inclusão de grandes contingentes populacionais soteropolitanos, base do consumo e da produção do pagode baiano, nos benefícios da modernidade. Do contrário, levando-se em conta,

[331] Revista *Muito*, nº 83, novembro de 2009.
[332] Sem que eu esteja propondo aqui, entretanto, qualquer analogia entre ditadura militar e *princípio de realidade*.

por exemplo, as “brigas” que ocorrem nos shows, e que causam incômodo entre o próprio público do gênero, ou a difusão dos termos tidos (amplamente) como “tabuísmos”, que causam, por exemplo, certo desconforto no próprio público ao pensarem a relação pagode-crianças (embora essa relação talvez seja bem mais complexa do que como geralmente é pensada), do contrário à ocorrência da mencionada inclusão, será difícil não levar em conta as palavras que Bourdieu, talvez a contragosto, e apesar do etnocentrismo que permeia algumas das frases[333], se viu obrigado a utilizar para caracterizar

> O próprio estilo de vida, através do qual os mais desprovidos se denunciam imediatamente, até mesmo no uso de seu tempo livre, dedicando-se, assim, a servir de contraste a todos os empreendimentos de distinção e a contribuir, de maneira totalmente negativa, para a dialética da pretensão e da distinção que se encontra na origem das incessantes mudanças de gosto. Não contentes, por um lado, de estarem destituídos de quase todos os conhecimentos ou maneiras que recebem valor no mercado dos exames escolares ou das conversações mundanas e, por outro, de possuírem apenas habilidades desprovidas de valor nos mercados, eles são (...) aqueles que, por todas estas ‘escolhas’ tão mal inspiradas, confirmam o racismo de classe, se é que é necessário, com a convicção de que, afinal, só têm o que merecem (*op. cit.*, 2008, p.170).

É válido relembrar que o sociólogo tratava, neste trecho, das classes populares da sociedade francesa dos anos 60 e 70. Não das nossas sociedades latino-americanas, africanas ou afro-diaspóricas, marcadas por desigualdades sociais que maximizam seus problemas. Nem da nossa contemporaneidade, marcada, como observa Canclini, por um

> “presentismo”, ou perda do sentido histórico e utópico, em conexão com os traços estilísticos da sensibilidade midiática: o predomínio dos filmes de ação e de efeitos relampejantes sobre as narrativas de longo prazo; a intensidade da comunicação instantânea possibilitada pela internet e pelos telefones celulares; a obsolescência planejada dos produtos e das mensagens; a fugacidade das modas, da informação e das comunicações nos chats (CANCLINI, 2009, p. 149).

Essa ambientação sócio-técnica e estética informa também as cenas musicais como a do pagode baiano, exercendo efeito, sobretudo, na cotidianidade juvenil. Destacando o antropólogo que outros aspectos também são fundamentais a esse contexto:

> Sem dúvida, a gestão midiática e mercantil do tempo empobrece a experiência do passado e as fantasias sobre o futuro, subordinando-os ao presente. Porém, (...) Não é coerente a supervalorização do instante naqueles que devem aprender, mais do que em qualquer etapa anterior, que os trabalhos são precários e às vezes reduzidos a oportunidades “eventuais”? São os jovens que experimentam mais severamente a instabilidade profissional e a exposição a riscos pouco previsíveis (*idem.*).

Podemos nos perguntar que juventude foi essa para a qual a utopia significou algo. Incluía a juventude periférica? Entretanto, a própria produção cultural afro-baiana dos anos 70 e 80, ou as

[333] Etnocentrismo condensado na noção de *gostos de necessidade*, proposta pelo autor (ver nota de rodapé 27, páginas 27-28).

dimensões mais ativistas do movimento *hip-hop* que lhe sucedeu, indicam que cabe sentido de utopia também entre a juventude que protagoniza a cena musical do pagode baiano. E a chamada vertente de "temática social" aponta alguns de seus vetores nesse sentido.

Gostaria de reiterar, por fim, – e, talvez, entretanto – que esta dissertação tem seu fulcro na defesa da corporeidade da dança do pagode baiano, do humor que dá base a essa cena musical, e no enfrentamento contra que a vergonha faça morada nos corpos de seus agentes.

Já citado, o sociólogo Bauman destaca que "qualquer valor só é um valor (...) graças à perda de outros valores, que se tem de sofrer a fim de obtê-lo" (*op. cit.*, p. 10). Resta a mim, então, apenas desejar que o pagode baiano, subvertendo as lógicas que buscam inferiorizar o prazer animalizando-o, continue podendo dizer que "*Aqui não tem bicho, não*/*Somos cidadãos*/*Queremos respeito e paz*/*Amor e união*"[334], mas que também possa continuar convidando para o seguinte: "*Não se abata com nada*/*Vem dar gargalhada*/*Matar seus desejos*/*No Gera-Samba*/*Solte o bicho que está preso*"[335]. Afinal, "*Gera*/*Trem do amor*/*Gera mais*/*A-mi-za-de* (*Todo mundo na viagem, no trenzinho da sacanagem...*)"[336].

E sobre medos, enfim, tudo se transforma... Mas nós podemos contribuir quanto aos sentidos dessas transformações. Eis aqui a direção da contribuição que me pareceu ser necessário dar.

---

[334] *Queremos Paz*, *Igor Kannário*, *O Escolhido*, independente, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SBS59HVG3Hk. Último acesso: 18/08/2015.

[335] *O Bicho Solto/Qui qui cá cá cá*, composição de Cau e Marco Boa Morte, *Gera-Samba*, *É o Tchan!*, *Polygram*, 1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4I1WvmMr_Ac. Último acesso: 18/08/2015.

[336] *O Trenzinho*, composição de Edney Santos, Tuca, Cau, Meneguel, Germano e Beto Jamaica, *Gera-Samba*, *É o Tchan!*, *Polygram*, 1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kAVPiyRwP_k. Último acesso: 18/08/2015.

BIBLIOGRAFIA:

AMADO, João Jorge (2007). *Lá Ele! (o esparro na Bahia)*. Rio de Janeiro: Publit.

BAROJA, Julio Caro (1965). *La fiesta de las Kalendae*. In: BAROJA, Julio Caro (1965). *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Ed. Taurus.

BAUMAN, Zygmunt (1998). *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

BOURDIEU, Pierre. (2003). *A origem e a evolução das espécies de melômanos*. In: BOURDIEU, Pierre. (2003). *Pierre Bourdieu. Questões de Sociologia*. Lisboa: Editora Fim de Século.

_____. (2006). O camponês e seu corpo. In: *Revista de Sociologia e Política*. nº 26, p. 83-92. Junho, 2006.

_____. (2007). *O Mercado de Bens Simbólicos*. In: BOURDIEU, Pierre. (2007). *A economia das trocas simbólicas* (organização: Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva.

_____. (2008). *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk/São Paulo: EDUSP.

BURKE, Peter (2013). *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de Bolso.

CABRAL, Ygayara Vieira. (1999). *A emergência da sensualidade masculina*. In: SOARES, Geraldo Ramos e GOMES, Henriette Ferreira (1999). *Apre(e)ndendo o social: mulheres, saúde, trabalho, futebol, sensualidade, etc*. Salvador: Edufba.

CANCLINI, Nestor Garcia. (2009). Diversidade e direitos na interculturalidade global. In: *Revista Observatório Itau Cultural*. nº 8, p. 145-152. Abril-Junho, 2009.

CECCHETTO, Fátima Regina. (2004). *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

CUCHE, Denys (2002). *Hierarquias sociais e hierarquias culturais*. In: CUCHE, Denys (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2ª. Ed. (tradução: Viviane Ribeiro). Bauru: EDUSC.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (2001). *Mandirobas, pés espalhados e o ameno Carnaval dos resedás*. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (2001). *Ecos da Folia. Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras.

DE MARCHI, Leonardo. (2011). *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

ECO, Umberto. (1991). *Semântica e pragmática*. In: ECO, Umberto. (1991). *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Ática.

_____. (2000). *A canção de consumo*. In: ECO, Umberto. (2000). *Apocalípticos e Integrados*. 5ª Ed. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.

ELIAS, Norbert. (1994). *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. *Volume I.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

_____. (1993). *Sugestões para uma teoria de processos civilizadores*. In: *O Processo Civilizador. Volume 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

FAIRLEY, Jan. (2006). Dancing back to front: regeton, sexuality, gender and transnationalism in Cuba. In: *Popular Music*, nº 25, p. 471-488. doi:10.1017/S026114300600105X. Disponível em: http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=470658&jid=PMU&volumeId=25&issueId=03&aid=470657. Último acesso: 02/09/2015.

FERNANDES, Elisabeth de Jesus. (2011). *O que toca no rádio? Influências da cultura local e da indústria fonográfica na programação do rádio de audiência popular de Salvador*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal de Bahia/UFBA.

FONTANELLA, Fernando Israel. (2005). *A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco/UFPE.

FOUCAULT, Michel. (1999). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 13ª. Edição. (tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). Rio de Janeiro: Edições Graal.

FREIRE FILHO, João. (2001). *A Elite Ilustrada e os Clamores Anônimos da Barbárie: Gosto Popular e Polêmicas Culturais no Brasil Moderno*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil.

FREYRE, Gilberto. (2003). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª. Edição. São Paulo: Global.

FREUD, Sigmund. (2010). *O Mal-Estar na Civilização*. In: Obras completas. Volume 18. Companhia das Letras. Tradução: Paulo César de Souza.

GILROY, Paul. (2001). *Prefácio à edição brasileira*. In: GILROY, Paul. (2001). *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. (Tradução de Cid Knipel Moreira). Rio de Janeiro: Ed. 34/Universidade Cândido Mendes-Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. (1991). De Índio a Negro, ou o Reverso. In: *Cadernos do CRH*. Salvador, 1991. p. 51-70.

GOMES, Itânia. (2011). Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 18, p. 111-130. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801. Último acesso: 02/09/2015.

GUERREIRO, Goli. (2000). *A Trama dos Tambores - a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.

HALL, Stuart. (2003). *Notas sobre a desconstrução do 'popular'*. In: HALL, Stuart. (2003). Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelainde La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG.

_____. (2003). *Que 'negro' é esse na cultura negra*. In: HALL, Stuart. (2003). Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelainde La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora UFMG.

HAKIM, Catherine. (2010). Erotic capital. In: *European Sociological Review*, v. 26, p. 499-518, 2010. Disponível em: http://www.catherinehakim.org/wp-content/uploads/2011/07/ESR-Erotic-Capital-Oct-2010.pdf. Último acesso: 02/09/2015.

JANOTTI JR, Jeder. (2008). *Mídia, Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*. In: 15º Encontro Anual da Compós, 2008, Bauru, SP.

_____ (2012). Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. In: *E-Compós*, nº 15 (2), p. 1-10. issn: 1808-2599. Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/812. Último acesso: 02/09/2015.

LAIGNIER, Pablo. (2013). *Do funk fluminense ao funk nacional - O grito comunicacional de favelas e subúrbios do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

LEME, Mônica Neves. (2003). *Que Tchan é Esse? Indústria Cultural e Produção Musical no Brasil dos Anos 90.* São Paulo: Annablume.

LIMA, Ari. (2003). *A Experiência do Samba na Bahia - Práticas corporais, raça e masculinidade*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. (2002). *Vivendo com a Telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2002). *Ofício de Cartógrafo*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2008). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5ª ed. Riode Janeiro: Editora UFRJ.

MAUSS, Marcel. (2003). *As técnicas do corpo*. (1935). In: MAUSS, Marcel. (2003). Sociologia e Antropologia. São Paulo: CosacNaify.

McCLARY, Susan e WALSER, Robert. (1994). Theorizing the body in african-american music. In: *Black Music Research Journal*, nº 14 (1), p. 75-84. Disponível em: http://www.jstor.org/discover/10.2307/779459?sid=21105731194041&uid=2&uid=70&uid=4&uid=2129. Último acesso: 02/09/2015.

MOURA, Milton. (1996). Esses pagodes impertinentes. In: *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador, v. 36, nº. 36, p. 53-66.

_____ (2001). *Carnaval e Baianidade. Arestas e Curvas na Coreografia de Identidades do Carnaval de Salvador*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia/UFBA.

_____ (2010). A ilha, o Carnaval e o Brasil. Breve estudo sobre o Carnaval de Gameleira no contexto dos Carnavais brasileiros. In: *O Olho da História*, v. 14, p. 1-14, 2010. Disponível em: http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/milton.pdf. Último acesso: 02/09/2015.

NASCIMENTO, Clebemilton. (2009). *Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo/UFBA.

OLIVEIRA, Sirleide. (2001). *O pagode em Salvador: produção e consumo nos anos noventa*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFBA.

PAULHIAC, Jean. En las redes de la champeta colombiana. In: *Repertório: Teatro & Dança*. ano 14, nº 16, p. 97-132. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2011. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5396/3893. Último acesso: 02/09/2015.

PELINSKI, Ramón. (2005). Corporeidad y experiencia musical. In: *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 9, dezembro, 2005, p. 0. Sociedad de Etnomusicología Barcelona, Espanha. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical. Último acesso: 09/02/2016.

PINHO, Osmundo. (2003). *"O mundo negro". Sócio-antropologia da reafricanização em Salvador*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP.

_____. (2005). Etnografias do Brau: Corpo, Masculinidade e Raça na Reafricanização em Salvador. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianopólis, v. 13, nº 1, p. 127-145. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100009/7816. Último acesso: 02/09/2015.

_____. (2014). O Fantasma do Estado: Genocídio e Necropolítica. In: *Reaja nas Ruas*, Blog. Disponível em: http://reajanasruas.blogspot.com.br/2014/07/o-fantasma-do-estado-genocidio-e.html. Último acesso: 02/09/2015.

QUINTERO-RIVERA, Angel. (2005). *The somatology of manners: class, race and gender in the history of dance etiquette in the Hispanic Caribbean*. In: OOSTINDIE, Gert. (2005). *Ethnicity in the Caribbean: Essays in Honor of Harry Hoetink*. Amsterdam University Press-Amsterdam Academic Archive. p.152-181.

RISÉRIO, Antônio. (1981). *Carnaval Ijexá*. Salvador : Corrupio.

_____ (2007). *Nota do autor*. In: RISÉRIO, Antônio. (2007). *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. (2008). Música, vulgaridade e dinheiro: o sentido erótico-dançante nos mercados culturais das periferias urbanas. In: *Latitude* (UFAL), v. 2, p. 143-181. Disponível em: http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/161. Último acesso: 17/11/2014.

_____. (2011). *Economia Simbólica da Excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB.

RONSINI, Veneza Mayora. (2011). *A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero - ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção*. In: JANOTTI JR., Jeder e GOMES, Itânia. (Organizadores). (2011). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Editora EDUFBA.

SÁ, Simone. (2004). Notas sobre a indústria do entretenimento musical e identidade no Brasil. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 1, p. 35-49, 2004. Disponível em: http://200.144.189.42/ojs/index.php/comunicacaomidiaeconsumo/article/viewFile/5210/4838. Último acesso: 17/11/2014.

SEMÁN, Pablo. (2012). Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. In: *Nueva Sociedad*, nº 242, p. 149-161. Disponível em: http://nuso.org/media/articles/downloads/3912_1.pdf. Último acesso: 02/09/2015.

SEMÁN, Pablo e VILA, Pablo. (2007). Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas. In: *Colección Monografías*, nº 44. Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. Disponível em: http://www.globalcult.org.ve/doc/Monografias/MonografiaVilaSeman.pdf. Último acesso: 02/09/2015.

_____. (2008). La música y los jovenes de los sectores populares. In: Dossier: Música e identidades juveniles en la Argentina contemporânea. *TRANS-Revista Transcultural de Música*. nº 12. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares. Último acesso: 02/09/2015.

SERRA, Ordep. (2009). *Rumores de festa. O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador. Editora EDUFBA.

SIGNATES, Luiz. (1998). Estudo sobre o conceito de mediação. In: *Novos Olhares* (ECA-USP). São Paulo, v. 1, nº 2, p. 37-49, 1998. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51315/55382. Último acesso: 02/09/2015.

SILVA, João Apolinário da. (2010). *Criminalidade nas cidades centrais da Bahia*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional e Urbano da Universidade Salvador/UNIFACS.

SODRÉ, Muniz. (1998). *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad.

SPATARO, Carolina. (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. In: *Revista Punto Género*, nº 3. Disponível em: http://www.revistapuntogenero.uchile.cl/index.php/RPG/article/viewArticle/30265. Último acesso: 02/09/2015.

STRAW, Will. (2002). Scenes and Sensibilities. In: *In Public*, nº 22/23, p. 245-257. Disponível em: http://strawresearch.mcgill.ca/StrawPublicScenes.pdf. Último acesso: 02/09/2015.

TAYLOR, Diana. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

TINHORÃO, José Ramos. (1998). *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34.

_____. (2008). *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34.

TROTTA, Felipe Costa. (2008). *O forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento*. In: 17º Encontro Anual da Compós, 2008, São Paulo, SP. v. 1. p.1-13.

TURNER, Bryan S. (2008). *Corpos em movimento. Por uma estética da dança*. In: TURNER, Bryan S. (2008). Corpo e Sociedade. São Paulo: Editora Ideias e Letras.

ULLOA, Alejandro. (2004). El baile: un lenguaje del cuerpo. In: *Contracampo*, nº 10/11, p. 123-168. Disponível em: http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/issue/view/18/showToc. Último acesso: 02/03/2016.

VIANNA, Hermano (1988). *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VICENTE, Eduardo (2008). Segmentação e Consumo: a produção fonográfica brasileira. In: *Revista ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU. v. 10, n. 16, p. 99-117, jan./jun. 2008. Disponível em: http://sociologia.fflch.usp.br/sites/sociologia.fflch.usp.br/files/E_Vicente.pdf. Último acesso: 02/08/2015.