

Pagode, rock, disco: corporeidade e valorações externas e internas sobre a música juvenil periférica erótico-dançante

Pagode, rock, disco: embodiment and external and internal evaluations on the erotic-dancing peripheral youth music

Ledson Chagas

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - PPGCOM/UFF. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES. Email: ledsonchagas@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre valorações negativas e sobre matizes de valorações positivas emitidas acerca de produções musicais populares midiático-massivas marcadas pela característica do “erótico-dançante”. No caso das primeiras (externas), expressas por agentes que não consomem essas produções e, no caso das segundas (internas), expressas por agentes centrais em seu desenvolvimento enquanto cenas e gêneros musicais periféricos e juvenis. O que a comparação com outros contextos (a relação entre o rock e a disco music) nos diz sobre esse padrão de valoração negativa? O que a diversidade de vertentes e de perfis de público em um gênero/cena musical (o pagode baiano) indica sobre a diversidade de valorações que circulam nesse fenômeno cultural? O artigo conclui destacando a importância de que esse tipo de produção cultural tenha acesso aos meios de comunicação massiva, ao ressaltar, além do prazer proporcionado ao seu público, as possibilidades críticas advindas desse acesso e ao contrastar essas possibilidades com as propostas de invisibilização, que permeiam algumas valorações negativas externas.

Palavras chave

Cenas e Gêneros Musicais; Valorações; Corporeidade; Vergonha; Pagode Baiano.

Abstract

This article presents a reflection on negative evaluations and on nuances of positive evaluations emitted about popular mass-media musical productions marked by “erotic-dancing” characteristics. In the case of the first (external), expressed by agents who do not consume these productions and, in the case of the second (internal), expressed by central agents in its development as urban peripheral youth music scenes and genres. What does the comparison with other contexts (the relationship between rock and disco music) tell us about this negative evaluation pattern? What does the diversity of strands and of audience profiles in a music genre and scene (the pagode baiano) indicate about the diversity of evaluations that circulate in this cultural phenomenon? The article concludes by highlighting the importance of the access of this cultural production to the mass media, by emphasizing, besides the pleasure provided to its audience, the critical possibilities arising from this access and by contrasting these possibilities with the proposals of invisibilization, which permeate some negative external evaluations.

Keywords

Music Scenes and Genres; Evaluations; Embodiment; Shame; Pagode Baiano.

Introdução

Muitos estudos nos campos da comunicação social, dos estudos culturais e da musicologia têm destacado o quanto a circulação da música na sociedade é acompanhada por padrões de juízos de valor/valorações elaborados com lógicas e estratégias muito específicas (TROTТА, 2011). Enfatizam também como o próprio prazer do consumo de um gênero está ligado ao que se pode falar sobre ele e sobre outros gêneros musicais, na atividade de contrastá-los (FRITH, 1998). Contemporaneamente, gêneros¹ e cena musicais² como, por exemplo, o *funk carioca*, suscitam enormes debates – acadêmicos e de senso comum – em que moralidades, padrões de expressão da sexualidade, relações de gênero (masculino, feminino, transgênero), prazer, qualidade musical e economia monetária são apenas algumas das dimensões mobilizadas em argumentos restritos a ou influenciados por um posicionamento contra ou a favor.

No contexto soteropolitano, tenho me dedicado a refletir sobre esse fenômeno a partir do caso do *pagode baiano* (CHAGAS, 2015)³, o qual será retomado a partir da segunda seção deste texto.

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a) como se processa um tipo de valoração negativa acerca de fenômenos semelhantes a esse gênero baiano e sobre b) como, por sua vez, o caso específico dele revela diversidade de valorações entre seus protagonistas, o que abrange, inclusive, expressões de criticidade e de mal-estar. O objetivo do texto é contribuir com uma reflexão mais ampla sobre a presença da produção cultural popular na comunicação massiva, abordando os obstáculos distintivos por ela enfrentados e os problemas sociais que lhe são constitutivos. Objetiva-se, aqui, ressaltar a possibilidade do exercício da criticidade, advinda da visibilização desses problemas, a partir do acesso dessa produção aos “holofotes” midiáticos, como alternativa ideal à invisibilização da produção por ela não seguir critérios estéticos que alguns agentes proclamam como exclusivos à sua noção de dignidade para a difusão massiva.

1 - Pistas sobre poder, vergonha, dança e masculinidade: Tentando identificar uma lógica

Em uma recente entrevista para um blog hospedado no portal *UOL*, o compositor e cantor Kiko Zambianchi, respondendo pergunta sobre o que acha da plataforma de compartilhamentos de vídeos *YouTube*, trouxe uma opinião que enfeixa uma série de questões.

O YouTube é muito legal para divulgar o trabalho, mas ao mesmo tempo, junto com o cara bom vem 400 mil ruins. Então, para você achar um cara

¹ Janotti Jr. define os gêneros musicais como “gramáticas de produção do formato canção que envolvem estratégias produtivas e o sistema de recepção, os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e reconhecimento” (JANOTTI JR., 2006, p. 7).

² De acordo com Straw (2002), uma cena cultural (ou musical) é um amplo conjunto de pessoas, de práticas de produção e de consumo e de objetos circulando em um determinado espaço não necessariamente integrado fisicamente.

³ A apresentação da configuração mais recente dessa cena musical e de suas vertentes, que trago no item 2 deste artigo, tem como base minha dissertação de mestrado, além de artigos e observações subsequentes, nos quais venho desenvolvendo a pesquisa. É necessário explicitar que, de certa maneira, como público consumidor, sou nativo do universo que descrevo.

legal vai ter de insistir e procurar muito. E geralmente o público procura o que é mais fácil, rápido e engraçado e aquilo ali toma espaço de muita gente boa, que poderia ser descoberta. A gente tinha de tomar cuidado porque hoje em dia qualquer um é repórter, qualquer um é artista, qualquer um é apresentador. E alguns levam a sério como se fossem fofos. É uma faca de dois gumes, ajuda, mas também atrapalha. Tem de peneirar. É preciso procurar para achar artistas bons. E a gente ainda luta contra a sacanagem, a bunda. Às vezes o cara não vê o vídeo pela música, mas pela menina rebolando. É difícil competir com a bunda.

Possivelmente interessantes à reflexão, podemos destacar alguns pontos nesse trecho. Primeiro, a noção de que a *qualidade* de uma produção cultural é uma propriedade já dada, intrínseca ou estrutural dos objetos, e não um possível resultado, fenomenológico, do encontro entre certas propriedades e certas expectativas (ou certos critérios, quando essas expectativas encontram-se objetivadas socialmente). A articulação do conceito de *affordances*, como trabalhado por DeNora⁴, à noção de *competências de recepção*, de Jesús Martín-Barbero, por exemplo, pode problematizar o imanentismo constitutivo desse tipo de pressuposto sobre a qualidade das produções culturais, ao lhe opor um modelo mais pragmatista. Segundo ponto: a oposição expressa entre ter qualidade e ser engraçado. Terceiro, a noção singularizada de público (para uma plataforma tão ampla em conteúdos como é o *YouTube*), mencionado como uma entidade genérica cujas disposições de gosto vão, em geral, num sentido único (“o que é mais fácil, rápido e engraçado”), mas que, mesmo assim, viria a aderir a produtos que divergem dessas disposições simplesmente pelo fato destes produtos encontrarem mais espaço de visibilidade. Esses e muitos outros sentidos me parecem ser problematizáveis na observação do cantor. Neste artigo, entretanto, o ponto a ser refletido a partir de sua fala se concentra numa articulação entre corporeidade, consumo musical, dança, padrões de masculinidade e poder.

Uma das mais fortes características da “indigna” produção cultural aludida por Zambianchi – e que não se restringe ao território nacional – pode ser observada no fato de que muitas das letras de suas canções, sobretudo nos refrãos, são instruções de passos de dança ou de sequências coreográficas (ou, mais amplamente, de “performances”⁵), com grande destaque temático para representações de atos direta ou indiretamente ligados à relação sexual ou ao universo da sexualidade. E um dos elementos mais acionados nessas representações é a citada *bunda*⁶.

Alguns passos e figuras se destacam nessas coreografias. Pela grande recorrência de seu uso, recebem nomes específicos e acabam ajudando a divulgar os gêneros e suas canções dançantes, como nos casos do “pente”, da “sarrada”, ou da “sequência do machuca”, próprios do funk carioca e nacional (que abrangem ainda performances mais autonomizadas quanto à

⁴ Discutindo a flexibilidade interpretativa sobre as músicas, a autora destaca: “a maneira pela qual as *affordances* da música – humores, mensagens, níveis de energia, situações – são constituídas a partir das circunstâncias de uso. (...) A música é um recurso – ela fornece *affordances* – para construções de mundo” (“the way in which music’s affordances – moods, messages, energy levels, situations – are constituted from within the circumstances of use. (...) Music is a resource – it provides affordances – for world building”), DENORA, 2004, p. 43-44 [*todas as traduções de textos citados em língua estrangeira, neste artigo, são minhas*].

⁵ No uso amplo e de senso comum do termo, para representações corporais elaboradas intencionalmente, com começo, meio e fim definidos, com um “tema” definido e que requerem algum ensaio (exemplos: danças, representações teatrais). Não me refiro, aqui, ao uso mais recente e mais restrito à pesquisa acadêmica, que descreve um traço constitutivo da identidade dos indivíduos.

⁶ Embora a fala do cantor vise associar a grande presença “da bunda” como um recurso “apelativo” nas mencionadas produções musicais disponibilizadas no *YouTube*, é sintomático, entretanto, que, em meio a tantas informações trazidas por ele, foi justamente esse elemento que o entrevistador achou ser de maior relevância, visto que pôs em seu título: *Kiko Zambianchi faz 35 anos de carreira: É difícil competir com bunda*. Disponível em: <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2018/07/27/kiko-zambianchi-faz-35-anos-de-carreira-e-dificil-competir-com-a-bunda/>. Último acesso para todos os links citados neste artigo: 10/04/20.

música, como a “surra de bunda”); do “meneaito”, uma modalidade de rebolado que circulou do *reggaeton* inicial do Panamá, nos anos 90, até a cumbia villera argentina; ou ainda do mais espetacular e envolto em polêmicas “dagging”, no *dancehall* jamaicano.

Sendo, em grande medida, afrodiaspórica (mas não exclusivamente, pois hibridizada com elementos das mais diversas procedências), essa produção tem como base, em parte, capitais culturais e corporais de populações em grande medida afro-descendente (negros/pretos e mestiços/pardos⁷), residentes ou oriundos principalmente de bairros periféricos (subúrbios e favelas). Os grupos juvenis se destacam nessas produções, que resultam da inserção daqueles capitais em mercados de produção cultural, a princípio, locais ou regionais. Um processo que vem se reforçando, ao menos desde a década de noventa (Século XX), por um maior acesso desses contingentes populacionais aos bens de produção e de difusão musical⁸. O que permite, inclusive, que haja mais empréstimos e trocas de elementos entre os diferentes gêneros musicais, o que complexifica as geografias midiáticas (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 24). Tudo isso contribui para angariar a essa população um maior protagonismo no ambiente midiático-massivo, inclusive, para além do campo musical, visibilizando seus modos de vida e, também, suas misérias.

Alguns pesquisadores propuseram termos que pudessem dar conta do mencionado elemento de representação da sexualidade, como o adjetivo *erótico-dançante*, com o qual Rodrigues (2012; 2017) busca captar um registro de experiência desejado e proporcionado nestas cenas e gêneros musicais. O autor se refere às linguagens miméticas que geram, na interação entre pessoas nas festas populares com consumo desses gêneros, um padrão de gratificação psíquica na direção do prazer diversional (RODRIGUES, 2012, p. 6).

Devemos acrescentar que não nos parece errado supor que há uma corporeidade, de longo lastro histórico, relacionada às danças e letras que constituem essas produções culturais contemporâneas e suas práticas de consumo. Por semelhança formal e funcional e por pertinência, “ao longo” dos anos, ao mesmo território (social e cultural), podemos, inclusive, buscar prováveis ligações entre danças e músicas registradas historicamente e esses fenômenos contemporâneos, ocupando as primeiras a função de *matrizes culturais* (MARTIN-BARBERO, 2008) em relação aos segundos, e sendo, inclusive, uma chave interpretativa para a melhor compreensão das *competências de recepção* (*idem*) postas em prática nesse consumo, que resultam nas valorações, em geral, positivas, “aplicadas” a essas produções por seu público.

Assim, se Rincón destaca que “Martín-Barbero disse bem: o popular é ‘memória de uma experiência sem discurso que se deixa dizer somente no relato’ ” (RINCÓN, 2016, p. 29), devemos apontar, com Taylor, que também “a performance funciona como atos vitais de transferência, que transmitem conhecimento social, memória e um senso de identidade por comportamento reiterado” (TAYLOR, 2003, p. 2-3), sobretudo, no “tido como efêmero, repertório de prática/conhecimento corporificado (como a língua falada, dança, esportes,

⁷Trabalhos na historiografia (por exemplo, VIANA, 2007) tem demonstrado a longevidade de categorização própria a cada grupo, o que expressa, inclusive, a longevidade de categorias auto-identitárias praticadas, apesar de certa fluidez perceptiva que interfere nas categorizações. Na sociologia, por sua vez, trabalhos recentes têm demonstrado como a difusão atualmente dominante apenas da categoria *negro* como termo agregando *pretos* e *pardos* não ajuda a entendermos melhor dinâmicas de identidade e de discriminação (DAFLON, 2014, p. 17-18, 181-183; para uma crítica a essa tendência atualmente oficial e dominante, feita em seu período de eclosão, ver CARVALHO, 2004). Para uma breve reflexão teórica e crítica sobre a “razão dual” (branco/negro) nos estudos étnico-raciais e sobre sua contribuição empobrecedora para o estudo de populações com proporções miscigenadas (no nível do fenótipo) e de identidades mestiças, ver Cardoso, 2018. Por fim e por sua vez, nos Estados Unidos a experiência de populações miscigenadas também tem sido tema de interesse acadêmico, por exemplo, em Root, 1996.

⁸ Para o caso de estudos no contexto brasileiro, ver, por exemplo, Fontanella (2005), sobre o Recife-PE e Rodrigues (2011), sobre Salvador-BA e Belém-PA.

ritual)” (*idem*, p. 19), algo tão central à manutenção (sempre em reconfiguração) da memória dos grupos iletrados ou menos letrados.

E se o âmbito da corporeidade (inclusive, em perspectiva histórica) é um elemento central para que possamos entender por que certos grupos na sociedade tendem a valorar positivamente essas produções, ele também o é para pensarmos por que outros grupos tendem a valorá-las negativamente. Observemos, nesse sentido, o que traz Echols, refletindo sobre a centralidade do ritmo na *disco music* e sua negação pelos rapazes (e moças) roqueiros, nos Estados Unidos na década de 70.

O fato de que a *disco music* era descaradamente sobre dançar consolidou a convicção entre os roqueiros de que era uma “música para garotas”. O antagonismo dos roqueiros com o imperativo “boogie down, baby” da *disco* pode ter representado o mal-estar da cultura ocidental sobre o corpo e sua elevação do racional sobre o físico. No entanto, o desconforto dos roqueiros com a fisicalidade da *disco* também refletia sua própria timidez corporal⁹ (ECHOLS, 2010, p. 73).

O trecho citado do cantor Zambianchi pode ser relacionado a interpretações sobre como alguns padrões de masculinidade se opõem à configuração de popular que nos é acessível em cenas e gêneros musicais erótico-dançantes. Para Echols, nesse sentido, citando declaração do escritor e compositor Nick Hornby: “para os homens brancos, especialmente na faixa dos quarenta e poucos anos como ele, a ‘pista de dança é (...) algo a ser tratado com o maior medo e cautela... algo que deixa muitas partes importantes de você se sentindo anuladas’ ”¹⁰ (*idem*).

O padrão de masculinidade em questão, no rock, parece marcado por ideais de bom gosto que se difundiram em várias vertentes desse gênero na medida em que ele “embranqueceu”, se tornou menos suburbano e mais “universitário”, “alternativo”. A aversão à dança, ou ao menos à dança da *disco music*, pode ter sido uma espécie de efeito colateral do fortalecimento desse ideal de bom gosto mais calcado no racional, no reflexivo, no sublime, no abstrato¹¹ – vetores de um determinado sentido¹¹ mais amplo (discutido mais abaixo).

Que se pense, por exemplo, no que destaca Frith sobre o rock psicodélico inglês dos anos 60: “A ação na pista de dança não envolvia mais a intensa absorção que os *mods* faziam em seus próprios corpos, mas uma absorção mais abstrata em um som. A psicodelia era essencialmente elitista, mas a alegria do pop psicodélico era que ele convidava todos a se juntar à elite - a música era amigável, seus mistérios ainda emoldurados por ganchos e uma batida fácil”¹² (FRITH, 1984, p. 64). Greene, comentando os trabalhos de Frith, traz a seguinte observação:

⁹ The fact that disco music was unabashedly about dancing consolidated rockers’ conviction that it was chick music. Rockers’ antagonism toward disco’s ‘boogie down, baby’ imperative may have represented Western culture’s uneasiness about the body and its elevation of the rational over the physical. However, rockers’ discomfort with disco’s physicality also reflected their own bodily diffidence.

¹⁰ for white males, especially for fortysomethings like himself, the “dance floor is (...) something to be treated with the utmost fear and caution... something that leaves lots of important parts of you feeling shriveled”.

¹¹ Um tipo de seriedade componente da modernidade certamente se relaciona com essas características e valores. Como observa Bakhtin, a seriedade é expressa de diferentes maneiras, historicamente, muitas das quais marcadas por dogmatismo e unilateralidade (BAKHTIN, 2013, p. 103-104). Para o autor: “O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente” (*idem*, p. 105). Importante observação, embora nos caiba sempre perguntar sobre o que se ri.

¹² dance floor action no longer involved the mods’ intense absorption in their own bodies but a more abstract absorption into a sound. Psychedelia was essentially elitist, but the joy of psychedelic pop was that it invited everyone to join the elite - the music was friendly, its mysteries still framed by hooks and an easy beat.

Simon Frith argumentou que a música no rock era baseada na dicotomia cartesiana “mente-corpo”, onde a música negra se tornava o “corpo” da música no rock baseada na “suposição... de que, embora a música negra fosse importante como expressão de vitalidade e excitação – era, em outras palavras, boa para dançar – lhe falta as qualidades reflexivas necessárias para ser uma verdadeira expressão artística.” (...) Dada essa dicotomia mente/escuta e corpo/dança que se tornou central na ideologia do rock, o rock embarcou em se tornar uma forma legítima de “arte”¹³ (GREENE, 2014, p. 60).

Podemos interpretar, portanto, que essa aversão à dança (principalmente na modalidade da *disco music*), com base nesses diferentes e análogos vetores, se relaciona, em alguma medida, com uma concepção e vivência de inferiorização do corpo ou, ao menos, de alguns de seus possíveis usos, como sendo algo “animalizado”. Qual sentido histórico seria esse, apontado por uma maior ênfase no racional, no reflexivo, no sublime, no abstrato?

A interpretação acima ganha força quando levamos em conta que Norbert Elias (1993; 2011), refletindo sobre o processo civilizatório no Ocidente, destaca, como uma espécie de efeito colateral desse processo, um avanço no *patamar de vergonha* quanto a expressões de sexualidade, de funções excretoras e de agressividade física. Temas, aliás, bastante presentes em produções cômicas populares¹⁴. Dyer, autor citado por Echols, nos traz mais pistas que apontam nesse sentido.

O ritmo, na música ocidental, é tradicionalmente considerado como sendo mais físico do que outros elementos musicais, como melodia, harmonia e instrumentação. É por isso que a música ocidental é tradicionalmente tão monótona ritmicamente – nada expressa nossa herança puritana de maneira mais vívida. Foi para outras culturas que tivemos que recorrer – e acima de tudo à cultura afro-americana – para aprender sobre ritmo. A história da música popular desde o final do século XIX é em grande parte a história da incorporação (ou roubo) branca da música negra¹⁵ (DYER, 2002, p. 155).

Do rock suburbano ao universitário... Pensemos, por exemplo, na passagem da geração que termina na fase do rock de “*I wanna hold your hand*”, na qual o gênero ainda tinha a dança como elemento com muito mais destaque, à do rock de inspiração em poetas como Dylan Thomas, do sensorialismo formalista dos longos solos de guitarra (e de bateria, de baixo, de hammond, de mellotron, etc...), das enciclopédicas referências ao “Outro” do presente (a Índia, por exemplo) ou do passado (a Guerra Civil nos Estados Unidos, para um outro exemplo)¹⁶. Ainda com Echols, podemos perceber que, embora essa segunda geração tenha buscado negar em si, em seu corpo, o puritanismo mencionado por Dyer – talvez se inspirando em algo dos suburbanos (sobretudo negros) que dominaram essa música popular

¹³ Simon Frith contended that rock music was predicated on the Cartesian “mind-body” dichotomy, where black music became the “body” of rock music based on “the assumption... that while black music was important as an expression of vitality and excitement — was, in other words, good to dance to — it lacked the reflective qualities needed for genuine artistic expression.” (...) Given this mind/listening and body/dancing dichotomy that became central to rock ideology, rock embarked on becoming a legitimate form of “art”.

¹⁴ Para Elias, o mencionado avanço ocorre, sobretudo, em elites culturais e, aos poucos, vai se difundindo em outros estratos das classes mais altas, das classes médias e das classes populares, com a ampliação das redes de interdependência.

¹⁵ Rhythm, in western music, is traditionally felt as being more physical than other musical elements such as melody, harmony and instrumentation. This is why western music is traditionally so dull rhythmically – nothing expresses our Puritan heritage more vividly. It is to other cultures that we have had to turn – and above all to Afro-American culture – to learn about rhythm. The history of popular song since the late nineteenth century is largely the history of the white incorporation (or ripping off) of black music.

¹⁶ A nostálgica letra da dançante *Crocodile rock* (Bernie Taupin/Elton John) capta os afetos suscitados em uma personagem por essa passagem de fases na história do rock.

massiva até ali (que veio a ser o rock) –, mesmo assim, sua estética se manteve distante daquela que dá base ao análogo¹⁷, nos anos 70, daquilo que seria, atualmente, a “bunda music”: “A disco exigia movimentos rítmicos graciosos que nunca haviam caracterizado muito os estilos de dança de forma livre da majoritariamente branca contracultura dos anos 60”¹⁸ (*op. cit.*, p. 73).

Vários dos pontos trazidos por Echols, portanto, parecem indicar que um tipo de sensibilidade, relacionado a algumas características do resultado subjetivo do processo identificado por Elias como *civilizatório* (caracterizado por um regime de auto-controle emocional, exercitado sobre a postura, a conduta, o gestual, a corporeidade em geral), está relacionado, em alguma medida, a um agudo e recrudescido incômodo com o tipo de expressividade performática de gêneros musicais como a *disco music*. Nos citados textos que abordam a realidade norte-americana, o foco dessa sensibilidade, desse *repertório* cultural, está dado em um padrão de masculinidade¹⁹ branca, de classe média, com capital cultural que, em certa medida, é legitimado socialmente. A oposição à dança (ou àquele tipo de dança), portanto, seria um indício de uma rejeição que um determinado tipo de *poder* direcionaria a um traço popular (traço esse tido, por aquele grupo e suas instituições, como *sem poder*, impotente, deficiente ou algo nesse sentido, como seriam os animais ante os humanos...).

Observemos, entretanto, uma citação sobre um outro contexto, que encontra certa semelhança e certa diferença do que foi apresentado por Echols: “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” (BOURDIEU, 2005, p. 87). Nesse caso, Pierre Bourdieu está tratando de rapazes camponeses na França no início dos anos 60, fadados à solteirice por conta, dentre outros fatores, de sua timidez em relação às danças que estavam chegando das cidades e que atraíam mais facilmente as moças camponesas – possivelmente, também para “os braços” dos rapazes da cidade...²⁰ A consciência insatisfeita a que ele se refere, vidrada (“penetrante, fascinada”) em uma auto imagem de inferioridade, é a desses rapazes camponeses. É no *jeito* “desengonçado” que a vergonha se expressa neles, o que Bourdieu interpreta como ligado à sua aversão à dança (ou, ao menos, àquelas chegadas recentemente da cidade e com um *requebrado* que lhes intimidava (*idem*, p. 86)).

A oposição à dança, nesse caso, e diferente do que foi apresentado por Echols, se dá por um déficit de poder, um *handicap*, em um setor popular daquela sociedade. Em comum em ambos os casos está o fato de ser no eixo da masculinidade que a aversão se apresenta ou, ao menos, que se apresenta de forma mais aguda (visto que mulheres, no contexto roqueiro, também tenham tido essa aversão e visto que, por outro lado, no caso francês, são os rapazes da cidade que dançam – e que conquistam as garotas camponesas). Também em comum é o fato de a vergonha ser um elemento central nessa aversão. Esse mesmo sentimento que Norbert Elias identifica como sendo algo tão importante no processo civilizatório que marcou o Ocidente.

¹⁷ Para um simples exemplo, consideremos o “Shake, shake, shake/Shake your Booty”, cantado com sucesso pelo *K.C. and the Sunshine Band*, nos anos 70. Composição, aliás, de dois membros brancos do grupo (Harry Wayne Casey e Richard Finch), algo a ser ressaltado, para minimizar os racialismos simplistas que muitas vezes impregnam temáticas como a discutida neste artigo.

¹⁸ Disco required graceful rhythmic motion that had never much characterized the free-form dance styles of the largely white sixties’ counterculture.

¹⁹ Muito embora mulheres, nesse grupo social, não estejam excluídas dessa sensibilidade e de suas rejeições, como observa Echols: “Jovens mulheres ansiosas por fazer parte da cena do rock às vezes desenvolviam uma reação alérgica à *disco*, especialmente se já a adoraram no passado” (Young women eager to be part of the rock scene sometimes developed an allergic reaction to disco, especially if they had once loved it) (*op. cit.*, p. 74).

²⁰ Bourdieu menciona o *twist*, o *tcha-tcha-tcha* (p. 84) e o *charleston* (p. 86).

Pensar esses dois casos nos permite considerar com mais precaução (e precisão) a oposição entre “masculinidade hegemônica” (com base, por exemplo, em corporeidade marcada pelos aspectos distintivos do discurso e do comportamento civilizado) e danças ou danças populares (como marca “do popular”). Em cada contexto, “masculinidade”, “popular”, “dança” (e tipos específicos de dança: mais soltos ou mais contidos; mais ou menos sexualizados, etc) podem ganhar valores (poderes) diferentes, embora também estejam quase sempre ligados a oposições entre grupos. Uma lógica com maior capacidade explicativa ainda está por ser descoberta, na relação entre esses termos. Por enquanto, o que podemos concluir apenas é que a dança não pode ser interpretada, sempre, como uma *resistência* popular contra um poder civilizador (cujo processo, como aponta Norbert Elias, com alguma base em Freud, tem suas óbvias vantagens, mas também suas desvantagens castradoras). Nem sempre, dançar, ter o corpo mais receptivo a esse tipo de estetização da mobilidade, está “do lado” popular, contra os traços opressivos da (socialmente necessária – e plural) civilização.

No caso do contexto contemporâneo dos gêneros e cenas musicais “erótico-dançantes”, contudo, a oposição apontada por Echols e outros autores sobre o incômodo de uma “masculinidade branca” dominante com gêneros populares eminentemente mais dançantes e com danças mais *safadas* continua a se aplicar (o que o citado trecho de Zambianchi pode exemplificar...) ²¹. Gostaria de não reiterar, entretanto, para o nosso contexto, certa rigidez de demarcação de gênero e “racial” ²² na expressão do gosto, o que aparece no texto da autora e que a mesma ressalva brevemente em um dado trecho: “evidentemente, nem todos os homens, mesmo entre os brancos roqueiros, foram reféns de más lembranças da pista de dança” ²³ (*op. cit.*, p. 74).

Até onde consigo perceber e articular, o que temos como base da mencionada aversão é, sobretudo, o efeito-colateral de um padrão estético ligado a uma formação subjetiva direcionada a ocupar determinadas posições de poder na estrutura social, padrão ligado também, portanto, a modalidades de corporeidade, ou seja, à dimensão experiencial do corpo que se tem (Pelinski, 2005), constituída em um coletivo particular (ou seja, cultural). Dimensão essa que não deve ser confundida com *o corpo* que se tem e com o seu fenótipo específico. É o acesso a esses modelos subjetivos que, por sua vez e com efeito, tem sido mais aberto aos homens brancos, no Ocidente e em suas áreas de (pós)domínio.

Por fim, dado que a interpretação que busquei articular aqui, no campo da música popular, relaciona o racional, o reflexivo, o sublime, o abstrato como vetores do processo

²¹ A oposição proposta por Echols pode ser identificada também, por exemplo, em um comentário do cantor de rock Dinho Ouro-Preto, sobre a centralidade atual do sertanejo e do funk no *mainstream* musical brasileiro e o ressentimento que isso suscita em quem não consome esses gêneros, como no público do rock: “As pessoas não deveriam perder a sua energia com o ruído em volta. Se há outros estilos acontecendo mais, se há menos espaço. (...) Pode-se argumentar que é um empoderamento do gosto popular. Por ser streaming, que não custa dinheiro. Na época da MPB, do rock, os discos custavam caro e talvez fosse meio estabelecido pela classe média branca”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/03/o-capital-vai-tocar-menos-e-eu-quero-fazer-coisas-sozinho-diz-dinho-ouro-preto.shtml>. O mencionado sertanejo não se enquadra na categoria “música periférica erótico-dançante”. Entretanto, podemos identificar dois registros de experiência que baseiam, em grande medida, essas duas maneiras populares de fazer música, se observamos o que destaca Martín-Barbero, ao ressaltar que, juntamente com o sentimentalismo do melodrama, há também o “*cômico*, a outra vertente essencial da matriz popular” (*op. cit.*, p. 170). Destaco ser necessário, porém, não reduzirmos a identificação das possibilidades de expressão do popular apenas a esses dois registros, sendo inegável, entretanto, sua importância.

²² Talvez resultada da rigidez binária que historicamente tem caracterizado as relações e classificações étnico-raciais nos Estados Unidos, em nível maior do que como se observa na trajetória de outros países, também com racismo estrutural, como o Brasil (conforme, por exemplo, FRY, 1996). Apontar essa diferença nada tem a ver com considerar que aqui se efetivou uma “democracia racial” nem com trazer um “elogio” ao fato da miscigenação. Considero que os problemas relacionados às hierarquias fenotípicas nefastamente arraigadas em mentalidades e práticas em sociedades como as nossas não encontram solução ideal no ato (atualmente em vigor) de invisibilizar a categoria *mestiço* (ou equivalentes) e de reduzir a experiência marcada por miscigenação, que aqui se desenvolveu, como se fosse atuada apenas por negros e brancos.

²³ clearly not all men, even white rockers, were held hostage by bad dance-floor memories.

civilizatório que caracterizou o Ocidente, de acordo com Elias, é importante ressaltar também que todos esses conteúdos fazem grande falta²⁴ ao desenvolvimento dos grupos sociais que permanecem mais distantes do padrão de comportamento produzido nesse processo. Elias identifica os mal-estares do processo que foi denominado como civilizatório, mas não diminui a importância do mesmo, ponto com o qual ficamos com o autor.

Outra observação com função de complemento ao argumento geral é a de que, visto que interpretei a vergonha – acionada nas valorações negativas sobre o tipo de produção cultural em questão – como sendo um efeito colateral do desenvolvimento dos vetores acima mencionados, sendo eles os meios para o desenvolvimento de subjetividades direcionadas a ocupar determinadas posições de poder, é importante ressaltar também a necessidade de que tenhamos uma perspectiva não maniqueísta sobre o *poder*, que não o consideremos (ou finjamos considerá-lo...) algo inerentemente negativo. Relevante quanto a isso é o que se faz com ele. O que não nega, entretanto, o fato de que ele se distribui desigualmente, sendo essa, talvez, a sua natureza, apesar da variabilidade de tipos de relações e contextos em que o poder pode ser exercido.

Enfim, portanto, não defendo neste texto uma interpretação que indique ser menor o valor social e humano do padrão de comportamento que veio a ser chamado de “civilizado” no Ocidente – mas que, de forma alguma, é exclusivo das sociedades aí concernidas. Apenas ressalto, a partir desse estudo no campo da música popular, como os efeitos colaterais desse processo se convertem, também, em máquinas de exclusão, como identifico em muitos dos casos de valorações negativas sobre o tipo de produção cultural em questão.

Alcançada alguma margem de entendimento sobre as bases de algumas valorações negativas sobre essas produções culturais, da parte de grupos sociais que não as consomem (ao menos, não voluntariamente...), um ponto a mais para o avanço do nosso conhecimento sobre o fenômeno é a busca dos matizes de valoração (positiva/negativa) dentro do grupo que consome, que produz, que dinamiza cenas musicais como as em questão. O que nos permitiria compreendê-las de forma mais completa, mais realista, dando conta de suas qualidades (que, em perspectivas como a de Kiko Zambianchi, acabam sendo invisibilizadas), mas também avaliando melhor seus possíveis problemas. É sobre esse ponto, o dos problemas, que a terceira seção deste artigo trará uma breve consideração. Antes disso, entretanto, é necessário trazer uma breve descrição da cena musical que tenho pesquisado e de onde reflito sobre essas questões.

2 - Breve descrição da cena contemporânea do pagode baiano em Salvador

Na atual configuração da cena musical do pagode baiano, em Salvador, grosso modo, podemos dizer que existem três vertentes. De um lado, temos bandas de trajetórias mais longevas, e contratadas por ou ligadas a produtoras de entretenimento de maior capital neste setor, na cidade: o *Harmonia do Samba* (1998)²⁵, com sua própria produtora, *HS Produções*;

²⁴ Inclusive, no que diz respeito a campos de produção artística, quanto ao cultivo da criatividade como um critério de produção. A centralidade do indivíduo, na modernidade, entretanto, é um outro fator a ser considerado na avaliação entre culturas que valorizam mais ou menos a criatividade, além dos efeitos da própria *indústria cultural*.

²⁵ Entre parênteses está o ano aproximado do “estouro” (estrelato) de cada banda em Salvador (cidade de origem de todas elas). Há informações de que o Psirico, por exemplo, existe desde 1995. O Harmonia é de 1993. O Gera-Samba, que ganhou visibilidade no Brasil em meados dos anos 90 (como *É o Tchan*), segundo informações ainda não bem demonstradas, é de 1982 (tem LP gravado em 1989). O caso do Parangolé mostra outro aspecto do gênero. Com inúmeros vocalistas ao longo de sua trajetória, aqueles que obtiveram sucesso levaram a banda a um novo estrelato na cidade, mantendo algo do repertório anterior, mas quase que reinaugurando a banda, com

o *Parangolé* (1999) e Léo Santana (2008), ligados à *Salvador Produções*; o *Psirico* (2003), ligado à *Penta Entretenimento*. São grupos que conseguem ter circulação, em shows, em grande parte do território nacional. Conseguem, em maior ou menor medida, ter acesso também a programas de TV de difusão nacional. Embora seja difícil sintetizar como uma vertente, para opor a outros grupos na mesma cena e gênero musical, pode-se dizer que eles mantêm relação mais consciente com suas bases no samba e no samba de roda²⁶, mas também estão mais atentos às tendências daquilo que é *pop* no Brasil, incorporando até mesmo elementos musicais do sertanejo universitário contemporâneo (que, aliás, se formulou incorporando elementos, também, da música carnavalesca soteropolitana, da qual o pagode baiano faz parte)²⁷. São bandas que se apresentam em eventos musicais com boa penetração em público de classe média na cidade, no estado da Bahia, em todo o Nordeste e em outros estados, disputando em pé de igualdade com muitos nomes fortes da, já não tão forte assim, axé music (da qual o pagode baiano, de certa forma, faz parte). Em menor medida, isso ocorre também em seu acesso ao protagonismo em blocos de carnaval em Salvador. Elas têm, ainda, penetração em eventos que reúnem nomes de circulação nacional do pagode romântico, do funk mais pop, do forró eletrônico, da axé music e do sertanejo universitário, sobretudo na Bahia, mas também nos “territórios” desses outros gêneros²⁸.

Seu público cada vez mais se concentra em “faixa etária” adulta e acima. Em Salvador, gostar delas ou frequentar shows dessas bandas não pesa tanto como estigma negativo entre muitos setores mais próximos ou já nas classes médias majoritárias, menos letradas, consumidoras dos gêneros musicais massivos acima citados. A relação das minoritárias classes médias mais letradas (incluindo mestiços e negros) com o pagode, em Salvador, por sua vez, embora mude de acordo com a vertente, tem como base, de um lado, grupos em que a mera audição da palavra “pagode” já causa uma automática ojeriza, e, de outro, grupos que acabam gostando ou ainda aqueles que fingem que gostam, porque (assim interpreto) seus valores lhes “impedem” de ser contra qualquer coisa que venha dos “negros e pobres”...

Apesar dessa primeira vertente de bandas ser a mais bem sucedida no campo, ao longo dos últimos dez anos tem sido grupos como *Bailão do Robyssão/Black Style* (2007), *La Fúria* (2013) e outros de sucesso mais efêmero que estiveram um pouco mais presentes na paisagem sonora cotidiana da cidade²⁹, em carros que cruzam as ruas durante o dia e nas madrugadas, ou nos chamados *paredões* ou festas de som automotivo. Para esse outro grupo de bandas que, de certa forma, compõem uma vertente chamada *pagofunk*, o acesso a espaços mais legitimados do campo do entretenimento em Salvador ou na Bahia se deu em menor medida (e sua circulação em shows quase que se restringe ao seu estado de origem, Bahia). As letras de suas canções foram cada vez mais se restringindo a ser versões da vertente *putaria* do funk

novo repertório, o que aconteceu em 2006 (BamBam e Nene), 2008 (Léo Santana) e 2014 (Tony Sales).

²⁶ Para um mínimo exemplo, a composição *Ai Ai Ai (Samba de Roda)*, cantada pelo *Harmonia do Samba*: <https://www.youtube.com/watch?v=QAkOMcKyx-Q>. Compositores: Xanddy, Fagner Ferreira, Rodrigo Piscini, Robson Ribeiro, Enio Batera, Genny Dantas, Nego Julio.

²⁷ Embora a introdução de instrumentos e recursos característicos de outros gêneros em composições reconhecidas ainda como faixas de pagode baiano seja o exemplo que melhor confirma essa incorporação (<https://www.youtube.com/watch?v=4GgprwAIXqo>), as parcerias com artistas desses outros gêneros também trazem indicação sobre essa tendência, como na reunião entre Marília Mendonça, Léo Santana e a banda de samba-reggae *Banda Didá*: <https://www.youtube.com/watch?v=1eZXuqrq910>.

²⁸ O *revival* bem sucedido do *É o Tchan*, desde 2010, coloca esse grupo nas mesmas condições de sucesso das bandas acima mencionadas. Outras bandas de sua geração também tentaram carreiras *revival*, mas com sucesso bem menor ou com pleno fracasso.

²⁹ Essa tendência, que foi forte desde, ao menos, 2008, tem se enfraquecido um pouco mais nos últimos dois ou três anos, com as bandas da primeira vertente, sobretudo o cantor Léo Santana e a banda *Parangolé*, tendo reconquistado maior espaço no consumo público irradiado pelo aparelho de som de carros privados, lojas populares, camelôs, ambulantes e barracas de praia, em Salvador. Talvez o pagode com letras mais “baixas” esteja perdendo um pouco do atrativo que teve durante a década passada.

carioca³⁰ ou de outros gêneros, além de “comentários” ou brincadeiras sobre *memes*, vídeos, etc³¹. E foram, também, cada vez mais deixando de lado os duplos sentidos que caracterizam as letras do gênero e utilizando “palavrões” (“tabuímos”) diretos: *pica*, *cu*, *xereca*, *buceta*, *fuder*³², etc. O formato canção já não é tão facilmente reconhecível em suas produções musicais (o que reforça a ideia, muito difundida entre “integrantes” mais antigos da cena, de que esta vertente traz decadência ao gênero).

Esses grupos foram o pivô para a formulação da Lei “anti-baixaria”, proposta (2011) por iniciativa da Deputada Luiza Maia, do PT, com o objetivo de impossibilitar que recursos públicos fossem utilizados para “a contratação de artistas que, em suas músicas, desvalorizem, incentivem a violência ou exponham as mulheres a situação de constrangimento”, aprovada em 2012, como Lei estadual nº 12.573. Tema bastante controverso, apesar da celeuma que esse repertório foi gerando em Salvador e entre parcelas do próprio público do gênero – seja por quem o considera machista, seja por quem o considera “baixo demais” –, essa vertente de canções que estimulam bastante o movimento frenético da bunda conquistou um enorme público feminino³³, sobretudo periférico, mas não apenas. Assim como também um grande público juvenil homossexual masculino periférico, embora minoritário. E mesmo com os cantores *sexy symbols* concentrados na vertente anteriormente descrita, e não nessa, o que se pôde observar, ao longo desses anos, foi que, enquanto grupos feministas viram a degradação da mulher nessas letras e nesse consumo, esse público se dedicou euforicamente a “ralar a tcheca no chão”³⁴, em um repertório repleto de letras que exortam uma sexualidade agressiva, com refrões como “senta, porra, vai! Senta, porra, vai, caralho!”³⁵.

Nas redes sociais, além das ofensas dos *haters* (que atacam qualquer coisa vinda do pagode baiano e de outros gêneros musicais populares ou periféricos), o repertório dessa vertente, em específico, recebe comentários críticos também de pessoas que demonstram conhecer a trajetória e gostar do gênero pagode baiano como um todo, sobretudo de suas fases anteriores. Outros comentários acerca dessa vertente, menos elaborados enquanto argumento, defendem que as bandas proporcionam prazer e é isso o que importa. Há uma leve tendência, difusa, mas perceptível, do primeiro tipo de comentário ser feito por pessoas que se interessam pelo pagode baiano “enquanto música” (em grande medida, são homens e rapazes que são músicos, que tocam em bandas), e do segundo ser feito por meninas que se interessam por dançar e curtir as festas e por rapazes e homens que dizem que o *pagofunk* “é bom pra

³⁰ É interessante observar que o pagofunk baiano é um canal de circulação de artistas e grupos da citada vertente carioca na cidade de Salvador. O falecido cantor Mr. Catra (que, em grande medida, é a inspiração do cantor Robyssão) e o grupo *Bonde das Maravilhas*, com a versão *putaria* de seu trabalho, fizeram muitos shows em Salvador ao lado das bandas de pagofunk. Uma rede fora do *mainstream* pop nacional e mais periférica vem se constituindo aí, com o funk em seu centro.

³¹ De expressões de Sílvia Santos, como “roda, roda, jequití” ou “Ôe” a versões musicais de vídeos virais feitas quase que instantaneamente à difusão destes no facebook ou Whatsapp, essa é uma parte da linha de trabalho da banda *La Fúria* (exemplo: faixa inicial, sobre o *meme Teile e Zaga*: <https://www.youtube.com/watch?v=M0x0xaW9Ggg>), meio que suavizando comicamente a parte mais agressiva sexualmente de seu repertório. A abertura a cantar os casos midiáticos de sucesso, quase que instantaneamente à sua difusão, entretanto, já é algo há anos estabelecido no pagode, com letras sobre o “*Papa-Tudo*” (o “televídeo” da *Globo*, no início dos anos 90), o “vestido curto” de Geisy Arruda (2009), sobre um traficante soteropolitano chamado “Côco”, procurado por programas de TV, etc.

³² A ligação dessa vertente com a vertente *putaria* do funk carioca fez com que termos como “piroca” começassem a circular como vocabulário cotidiano juvenil em Salvador, termo esse até então praticamente desconhecido ou sem uso nesse grupo (que, evidentemente, já utilizava outros termos para se referir a esse órgão, como *pau* ou *pica*).

³³ Pinho (2015, p. 226), nesse sentido, em sua etnografia com estudantes de escola pública em Cachoeira e São Félix (Bahia), conseguiu obter informações dadas por jovens músicos de que bandas como *Black Style* fazem o “swing” e o ritmo voltados “para trás”, o que é propício à dança das meninas, diferentemente de bandas que fazem o ritmo “para a frente”, o que propicia maior agitação dos corpos e dança mais viril e agressiva, o que caracteriza o trabalho de Igor Kannário e outras bandas, que cito mais a frente.

³⁴ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=bK8gIxvACA4>.

³⁵ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=og251L4dacs>.

pegar mulher”. O *feedback* que esses comentários são, claro, chega às bandas, exemplificando um tipo de “curadoria” realizada pela própria audiência, algo característico da comunicação na cultura digital (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 24), cada grupo, nos comentários, expressando suas demandas, nessa re-encenação, no mundo do pagode, da oposição entre “Arte (alma)” e “Gozo (carne)”. Embora de muito difícil delimitação, por fim, percebemos que a produção dessa vertente parece circular entre o público das periferias em grau um pouco maior do que a da vertente acima descrita. Um ex-segurança de eventos de pagode, que conseguiu galgar passos como empresário, está no centro dessa vertente hiper sexualizada e mais marginal, Jorge Sacramento³⁶.

Temos ainda, por fim, o cantor Igor Kannário (2009), que, de certa forma, é a figura central da cena já há quase dez anos. Com temáticas e discurso sobre a vida na favela, entre fases de “celebração da violência” e fases de “exortação à consciência de classe e raça”, os shows do cantor atraem grande massa de jovens dos bairros periféricos, embora seu nome cause interesse, admiração e ojeriza em vários setores sociais, em todo o estado baiano, sobretudo em Salvador. Sua linha temática já estava presente nos trabalhos de bandas como *Fantasmão/Edcity* (2006) ou na segunda formação do *Parangolé* (2006). Nesta vertente, a dança é mais agressiva, não ou pouco sexualizada – e resulta muitas vezes em brigas, em seu público mais formado por rapazes dos bairros periféricos. Muitas das suas letras são consideradas, pelo seu público, como “com mensagem”, em oposição ao pagode mais divertido ou ao mais sexualizado dominante. Empresarialmente, as bandas que seguem essa terceira linha geralmente possuem uma estrutura muito mais precária, como na vertente anterior, em oposição aos quatro ou cinco nomes da vertente de circulação nacional acima citada.

Há inúmeras outras bandas, surgidas desde os anos 90 até os últimos anos, com uma visibilidade bem menor do que as acima citadas, e que se encaixam em algum desses três perfis. Se, para as bandas que “estouraram” até o início dos anos 2000, as emissoras de rádio populares soteropolitanas foram os principais veículos de divulgação (*Piatã FM, Itapoã FM*, etc), aquelas surgidas de 2005 pra cá têm na internet seu maior canal de difusão, desde o falecido *Orkut*, os blogs, os sites para download de CDs (*4shared; suamusica.com*), até o *Facebook* (já meio abalado), *Instagram*, etc. Além, claro, do *YouTube*. Os limites entre essas vertentes não são rígidos, sobretudo entre a segunda e a terceira, com bandas “de uma” produzindo também conteúdo característico da outra.

3 - Uma questão de mal-estar: obstáculos à consolidação como um fenômeno pop

Apesar das críticas (justas ou injustas), ataques e incompreensões a que o pagode sempre foi alvo, durante toda a sua trajetória – e da parte de setores tanto nas classes médias (inclusive e, talvez, sobretudo, de setores artísticos) quanto nas populares –, fato é que esse gênero musical tem feito a alegria (ainda que momentânea) de amplos contingentes em Salvador e em outras localidades. Em shows, reuniões familiares, praias, carnavais e micaretas, festas de largo, paradas gay, academias de ginástica, “resenhas” de “dia seguinte”, postagens de vídeos com trechos de tudo isso em redes sociais e, enfim, em inúmeros outros espaços e contextos. Neste artigo, entretanto, gostaria de abordar um aspecto problemático que vem ganhando visibilidade e depoimentos expressos por agentes da própria cena, tanto do

³⁶ Algumas matérias tentaram divulgar mais informações sobre o poderoso nome de bastidor que é o “velho Sacra”, como é conhecido: Links: https://noisy.vice.com/pt_br/article/43awwn/rimas-melodias-ep; <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1982736-entre-sucessos-e-polemicas-jorge-sacramento-investe-para-que-o-pagode-reine-absoluto-em-salvador.>

consumo quanto da produção. Vejamos o que diz um cantor desse gênero, sobre essa questão, em diálogo com um apresentador de programa de TV dedicado à música massiva baiana e, sobretudo, ao pagode baiano.

C.F.: Eu quero... o quanto antes, sair. Do pagode. / **A.L.:** Cê quer sair do pagode?!... / **C.F.:** Quero, hõmi³⁷, quero! / **A.L.:** Por que, muleque?! / **C.F.:** Porque... é uma coisa que hoje eu num consigo mais vender. Num consigo... / **A.L.:** Por que você acha / **C.F.:** Porque eu num consigo cantar baixaria. Eu não consigo cantar, tão apelante. Eu tenho cinco filho ao todos. Dois... Sete ao todo, que dois são, são adotado. Ao todo são quatro meninas. Hõmi, eu num consigo cantar... [*balança a cabeça em sinal de negativo, indicando desconforto e contrariedade com o conteúdo, que é de conhecimento do interlocutor*] Tá ligado? Assim, eu vou lá, dou uma mordidinha, brinco um pouquinho, mas... / **A.L.:** Certo. / **C.F.:** E quando você bota a letra, infelizmente... Não é aquilo que o povo tá, muitas vezes, procurando. Como é que você vai de frente ao povo? Vai de encontro ao povo, sendo que a voz do povo é a voz de Deus? / **A.L.:** E as bandas que adotam isso? [*é bem possível que o apresentador esteja buscando resposta polêmica, de crítica de uma banda a outra, citando nomes*] / **C.F.:** Não, as bandas que adotam isso, hõmi, cê sabe que tá sobrevivendo muito mais, porque tá quase virando... é, Salvador tá virando quase Rio de Janeiro, né? / **A.L.:** Mas tá demais! / **C.F.:** Tá demais! Todo mundo tá... Infelizmente, hõmi, eu tô indo nessa tendência / **A.L.:** Tá demais! Tá demais! (...) / **C.F.:** [*O pagofunk*] É uma onda boa! Massa! Só que, quando não é apelante!

Esse diálogo se deu entre o cantor Chiclete Ferreira (Danilo Ferreira Trindade) e o apresentador do programa *Universo Axé* (TV Aratu/SBT), Alex Lopes, no quadro *De rolé com o mulek*, veiculado no ano de 2017³⁸. Para entendermos a singularidade desse conteúdo é necessário destacar algumas informações sobre seu autor, o que nos permite entender também o que isso diz, mais do que apenas sobre a carreira dele, sobre a cena/gênero como um todo (e, possivelmente, também sobre desafios mais amplos à melhora de vida nas classes populares).

Chiclete Ferreira despontou na cena do pagode baiano entre 2008, 2009, junto com a banda *No Stylo* (alguns anos depois, renomeada como *Guettho é Guettho*). Fazendo parte da mesma vertente de “temática social”³⁹ que a banda *A Bronkka*, de Igor Kannário, ambas disputaram o público de periferia, em Salvador, de maneira aguda por alguns anos, tendo havido, inclusive, bairros ou localidades que se dividiam entre a preferência por uma ou outra, sendo que alguns jovens desses espaços encontravam, na desavença entre os dois cantores, um motivo até para brigar.

Competente como cantor, de acordo com os padrões do gênero (e com gosto, também, por cantar o pagode romântico), com corporeidade aberta à *quebradeira*⁴⁰ e habilidoso para as

³⁷ O termo “hõmi” não significa que o falante não sabe que, na norma padrão, a palavra é *homem*. É apenas um vocativo com função algo próxima do que Jakobson propõe como função fática. É o análogo de “mulé”, muito usado entre mulheres nas classes populares.

³⁸ Ironicamente indicando a precariedade da memória na cultura do entretenimento, o vídeo com o trecho citado da entrevista foi retirado recentemente do *YouTube*, estando disponível apenas a primeira parte do citado quadro: <https://www.youtube.com/watch?v=cu4kkJ4o6Lg&t=4s>.

³⁹ Para um exemplo nessa temática: <https://www.youtube.com/watch?v=VSohEQMx9t0>. A banda, entretanto, sempre manteve também um repertório mais focado na exortação à dança (<https://www.youtube.com/watch?v=lct7q2qgFCI>), além de outras canções de conteúdo mais agressivo sexualmente e machista, temática sobre a qual o cantor está se queixando na entrevista (<https://www.youtube.com/watch?v=IPQsqe1f8ys>).

⁴⁰ *Quebradeira* é uma metonímia utilizada para se referir à dança no pagode baiano, embora tenha como base passos ou figuras específicas, como podemos ver nessa observação do antropólogo Ari Lima: “São muitas as

coreografias (o que de forma alguma é um capital distribuído igualmente entre os artistas e públicos do pagode⁴¹) e com experiência como compositor, inclusive, contando com a “autenticidade” de conhecer bem a parte mais dura da “vida no gueto”, Chiclete galgava passos para se destacar bastante nessa cena musical. Mas, com o passar dos anos e sua errante trajetória de entradas e saídas em inúmeras bandas, com fases de hiatos, e com o rival tendo alcançado visibilidade cada vez maior⁴², e sofrendo ainda certo boicote dos “kannarianos” em shows e redes sociais, a carreira de Chiclete foi minguando cada vez mais. O assassinato de um dos membros de sua banda, por traficantes, em 2016, foi mais um dos fortes elementos contextuais que explicam a desanimada fala do cantor, exibida no programa e cuja mensagem já havia sido expressa em outras ocasiões, em redes sociais.

Há certo exagero na fala dele, visto que essa ampla cena musical, como um todo, não está refém do *pagofunk*, embora, sobretudo entre o público mais juvenil e periférico, esse conteúdo tenha estado em alta há mais de dez anos. E foi esse o público que Chiclete conseguiu atingir (de onde, aliás, vem todo o pagode baiano, embora algumas bandas consigam ampliar seu público, como as da primeira vertente mencionada). Para além do caso específico desse cantor, entretanto, sua fala é indício de um mal-estar que tem tomado a cena, sobretudo a partir da criação e difusão do *pagofunk*.

Diferentemente dos grupos feministas que denunciaram o machismo mais “gráfico” desse repertório, entre os homens e mulheres envolvidos na cena, e em geral, o incômodo relatado parece ser maior com o aumento do uso de “tabuísmos” (palavrões) nas letras, algo, evidentemente, presente na fala coloquial em esfera privada de diversos setores da sociedade (não só nas classes populares), mas que é visto – por parcelas dentro do público e da produção desse gênero – como algo negativo na música, por não se ter o controle de sua difusão e de onde esse conteúdo pode chegar, podendo atingir a quem queira não ter contato com ele⁴³ ou ainda a quem deveria não ter esse contato, como as crianças. Apesar dessas diferenças nas expressões que cada grupo social emitiu de incômodo com essa parcela do repertório do pagode, o cantor ter ressaltado que “tem quatro filhas” indica que o mesmo reconhece que, para além do problema dos “palavrões” e de como isso pode impactar no mercado para esse gênero, há também preocupação com as representações sobre as mulheres, elaborada nas letras.

De maneira menos articulada, o mal-estar parece ter relação também – sobretudo entre músicos – com o aumento de letras mais “ralas”, mais distantes do formato de canção que predominou no pagode, até, mais ou menos, dez anos atrás. Em um gênero musical já muito

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. Frequentemente 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, 2003, p. 150). Tratando do *samba de roda* do Recôncavo Baiano, o também antropólogo Ordep Serra faz referência ao mesmo passo (ou a passo semelhante), conhecido como *peneirado* ao menos desde os anos 40 do Século XX, quando ele o observou sendo realizado em festas populares (SERRA, 2009, p. 122).

⁴¹ Para o caso do grupo mais conhecido nesse gênero, quem observar com cuidado poderá notar que Compadre Washington, e sua malandragem, apresenta um corpo muito menos aberto à dança do que Beto Jamaica, diferença que só pode ser melhor entendida com maior conhecimento sobre a personalidade e a inserção cultural e social desses dois, uma heterogeneidade, humana, que permeia toda a cena.

⁴² A trajetória de Igor Kannário é complexa demais para ser explorada neste artigo. Destaco, apenas, que, de detido pela polícia por porte de maconha em 2015, no ano seguinte o cantor foi eleito vereador (PHS) em Salvador e, atualmente, é Deputado Federal (DEM) pela Bahia.

⁴³ Para a temática do consumo involuntário de músicas difundidas amplamente em espaços públicos e os conflitos que emergem desse tipo de situação, ver os trabalhos de Trotta (2018; 2019).

restrito quanto às temáticas das letras⁴⁴, a deterioração formal (como é interpretado principalmente entre o público mais afeiçoado à primeira vertente descrita) é mais um elemento a tolher a possibilidade de expressão artística (“quando você bota a letra, infelizmente... Não é aquilo que o povo tá, muitas vezes, procurando”). Expressão essa cujo poder que pode angariar ao artista acaba sendo estorvado, também, pela restrição a temáticas que padecem de respeitabilidade negativa em amplos setores na sociedade.

Esses problemas, mencionados na fala do jovem cantor baiano, indicam como a situação vivida por ele não se diferencia totalmente do que aflige o veterano compositor e cantor citado no início deste artigo. Entretanto, enquanto o artista originário da classe média automaticamente põe “a sacanagem, a bunda” no rol das “400 mil produções ruins” que infestam o *YouTube*, o artista de origem periférica sabe o valor de “dar uma mordidinha, brincar um pouquinho”, mantendo os limites, porém, em relação àquilo que vê como já inegavelmente negativo (“É uma onda boa! Massa! Só que, quando não é apelante!”). Ou tentando manter, se as condições de sobrevivência permitem...

Por fim, é importante ressaltar que esse novo modelo de letras, que caracteriza o *pagofunk*, parece ser mais integrado às demandas das festas de *paredão*, o que fica meio incompreendido pelas gerações anteriores de “pagodeiros”. Todos esses fatores, enquanto mal-estar (sobretudo para quem atua na produção), articulam-se ainda com outros, como crises econômicas, mercados de festas mais fracos e o predomínio de outros gêneros musicais no centro do *mainstream* nacional, nos últimos anos, o que leva a certa nostalgia nessa parcela do público, sobre os tempos em que o pagode baiano esteve no topo midiático, entre a segunda metade dos anos 90 e o início dos anos 2000 (juntamente com a mais ampla *axé-music*).

Considerações finais

Neste artigo, busquei discutir o contexto de expressões de valoração negativa sobre produções musicais erótico-dançantes periféricas, advindas de agentes que não consomem esses gêneros musicais, a partir da comparação com casos de incômodo com a dança em outros contextos (entre o *rock* e a *disco music* e em um contexto francês). Bem como busquei também apresentar que, nessas cenas musicais em questão, há matizes e diversidade nas valorações positivas/negativas expressas por seus agentes, havendo espaço também para a expressão de criticidade e de mal-estar.

O pagode baiano, bem como outras cenas e gêneros musicais análogos, tem como matrizes culturais um repertório performático (em grande medida, afrodiáspórico) marcado por uma não ou uma menor vergonha para a dança. Grupo sociais nos quais seu patamar de vergonha direciona a uma maior vergonha em termos de expressão corporal da sexualidade através da dança partem de seus critérios para estabelecer o que é bom ou ruim no campo da produção cultural, o que teria ou não qualidade, desleixando-se, assim, sobre a possibilidade de que, em outros grupos, outros critérios (práticos, implícitos, não verbalizados como “códigos”) possam estar em vigor.

Este estudo reforça a interpretação trazida, por exemplo, por Echols, de que um padrão de “masculinidade branca”, como emblema de poder, traz, como efeito colateral do desenvolvimento de certas disposições necessárias ao desempenho das funções dessas posições, uma *hexis* corporal marcada por esse tipo específico de vergonha. O que me parece

⁴⁴ Essas convenções se estabelecem na pragmática da circulação, na qual contratos tácitos comunicativos se estabelecem e se “ossificam” (até o gênero ser modificado, entrar em desuso ou ganhar uso numa dimensão muito menor do que como ocorria em suas fases de circulação massiva).

desempenhar algum efeito na tendência, mencionada acima, a valorar negativamente (de várias formas, não só por palavras) as mencionadas produções. Diferentemente de Echols, no entanto, ponho a ênfase não simplesmente “nos homens” nem “nos homens brancos”, mas sim nas posições sociais que eles ocuparam e tiveram acesso, historicamente, mais do que outros grupos, no Ocidente e nas áreas de seu (pós)domínio.

Por outro lado, entretanto, o exemplo trazido sobre os rapazes camponeses na França matiza essa conclusão, visto que eles não ocupavam uma posição de poder em suas sociedades e, ainda assim, demonstravam vergonha de se engajar em tal atividade. Outro adendo é o de que, evidentemente, a contemporânea produção musical *erótico-dançante* – bem como, anteriormente, suas matrizes culturais – se espalhou por vários grupos na sociedade, não mantendo uma relação exata e rígida entre classes e disposições valorativas a seu respeito, embora tendências possam ser identificadas⁴⁵. E a *hexis* corporal mencionada, que lhe rejeita, deve ser interpretada como uma espécie de “empecilho leve”, superável situacionalmente a partir do desejo/intenção de um determinado indivíduo em superá-la e experimentar aquilo que lhe é outro. Basta que esse dado indivíduo desenvolva, por algum motivo, esse desejo/intenção.

Dizer que há uma corporeidade (difusa; distribuída em maior ou menor grau) na base dos grupos sociais que formam as cenas musicais que produzem os gêneros musicais em questão não é o mesmo que afirmar que as disposições valorativas aí são homogêneas e que não surgem conteúdos que, para parcelas desse público, lhes soam ser problemáticos, enquanto que, para outras, lhes soam ser sobretudo ou apenas benéficos, prazerosos. O caso das oposições entre vertentes no pagode baiano (e, especialmente, o do cantor mencionado, Chiclete Ferreira) atesta isso, inclusive porque as letras nesse gênero (como em qualquer outro, de maneira mais direta ou indireta) expressam traços/aspectos da corporeidade e, assim sendo, divergências sobre as primeiras (a produção lírica) dizem algo em relação aos modos de viver a segunda (a dimensão experiencial de ter um corpo, inserido numa cultura).

E embora agentes nessas cenas identifiquem alguns problemas nelas, com Rincón ainda podemos concluir, a partir da “leitura” de suas motivações e anseios por estarem presentes em um circuito *pop* nacional, que esse desejo⁴⁶ por “‘estar nas telas’ e participar do ‘entretenimento’ ” é uma forma de exercer um tipo leve de “cidadania comunicativa” (*op. cit.*, p. 41). Contra perspectivas que buscam reduzir o popular à “autenticidade política virtuosa do outro (*the notion of a pure other engaged in anti-colonial struggles*)” (*idem*, p. 45), o autor destaca que “Não se trata de que ‘tenhamos meios de conteúdo politicamente corretos’ ”, e complementa: “uma via para resolver o conflito público das telas é colocar o cidadão nelas sem lhes impor condições de estética, agenda, voz e relato: a ideia é que sejam eles mesmos ali. (...) as telas melhoram os pactos de confiança do coletivo” (*idem*, p. 41-42). Assim, portanto, com esse conteúdo não sendo anulado, por conta do acesso aos meios de comunicação massiva não ser uma exclusividade dos agentes que se colocam como os únicos com direito a isso, os problemas sociais que se expressam na produção cultural popular podem, inclusive, ser identificados com maior integridade e precisão. Para isso, entretanto, é necessário não se negar a olhar para esses problemas – mesmo correndo o risco de dar mais munção aos detratores –, examinar com muita atenção o significado deles para contingentes populacionais que não lhes vêem como problemas, e estar disposto a se posicionar, levando em conta os efeitos performativos, na sociedade, da difusão desses conteúdos. Mas, também, os riscos de efeitos desse posicionamento...

⁴⁵ Conforme, por exemplo, Hall: “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).

⁴⁶ Rincón associa esse desejo (ao menos, em sua manifestação contemporânea) às “*cidadanias celebrities* [que] respondem à experiência de época que nos vende como necessidade de ser estrela midiática e das redes” (*idem*, p. 43). Sobre esse processo, Regev (2007) traz competente explicação sociológica.

Apostar nesse caminho – contra o que pedem, por exemplo, posturas como a de Kiko Zambianchi – é a melhor opção, pois, se, como observa ainda Rincón, “por necessidade cultural e política (...) a criação midiática tem a ver com essa necessidade social de criar imagens de nós mesmos, inventar a memória de nossa história e busca metáforas imaginativas sobre o que queremos ser” (*idem*, p. 42), o acesso das classes populares às mídias e o acesso à sua memória *nas* mídias pode lhes fornecer, inclusive, meios de avaliar mais criticamente a sua trajetória e, através disso, de construir de maneira melhor a sua prática. E que algo de gozo permaneça nisso, também, rumo a um outro tipo de civilização...

Pouco pior pode acontecer a essa produção e aos seus agentes do que aquilo que Rincón menciona criticamente: “O popular (habitado pelo outro) está cheio de silêncios e esquecimentos porque suas vozes e histórias foram excluídas dos relatos públicos e da esfera midiática, o que constitui uma injustiça simbólica” (*ibid*, p. 35). Nesse sentido, portanto, juntamente com os prazeres que proporcionam ao seu público, as cenas musicais periféricas *erótico-dançantes* contribuem também sendo um canal expressivo dessa população, no qual os problemas que lhes afligem – sejam eles o machismo, o acesso possivelmente precoce das crianças a temáticas sexuais, etc. – acabam sendo sinalizados, passo necessário para que sejam enfrentados. Não ocorre ganho algum, isso posto, quando a opção é invisibilizar essa produção.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. *In: Revista de Sociologia e Política*. n. 26, p. 83-92, Jun. 2006. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8106>. Último acesso: 09/04/2020.
- _____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre/São Paulo: Editora Zouk/EDUSP, 2008.
- CARDOSO, Lourenço Conceição. O modo de pensar da razão dual racial: A branquitude e o mestiço-lacuna. *In: Revista Debates Insubmissos*, v. 1, p. 33-47, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/237445/29951>. Último acesso: 09/04/2020.
- CARVALHO, José Murilo. Genocídio racial estatístico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de dez. de 2004.
- CHAGAS, Ledson. **Corpo, dança e letras**: Um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. 2015. 274 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- DAFLON, Verônica Toste. **Tão longe, tão perto**: pretos e pardos e o enigma racial brasileiro. 2014. 197 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- DYER, Richard. **Only Entertainment**. London/New York: Routledge, 2002.
- ECHOLS, Alice. **Hot Stuff**: Disco and the remaking of American culture. New York: W.W. Norton & Company, 2010.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volume 2: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **O Processo Civilizador**. Volume 1: Uma história dos costumes. 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega**: Cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife, 2005. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

FRITH, Simon. Rock and the Politics of Memory. *In: Social Text*, n. 9/10, The 60's without apology, p. 59-69, Spring-Summer, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i220048>. Último acesso: 09/04/2020.

_____. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

FRY, Peter Henry. O que a Cinderela negra tem a dizer sobre a “política racial” no Brasil. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 122-135, 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28369>. Último acesso: 09/04/2020.

GREENE, Doyle. **The rock cover song**: culture, history, politics. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc. Publishers, 2014.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Organização: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JANOTTI JR., Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *In: E-Compós*, 1(6): p. 1-15, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84>. Último acesso: 09/04/2020.

LIMA, Ari. **A experiência do samba na Bahia**: Práticas corporais, raça e masculinidade, 2003. 256 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PELINSKI, Ramón. Corporeidad y experiencia musical. *In: Trans*. Revista Transcultural de Música, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, Espanha. n. 9, dezembro, 2005. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>. Último acesso: 09/04/2020.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. *In: Revista Fronteiras* (online), v. 21, p. 21-32, 2019. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2019.212.03/60747254>. Último acesso: 09/04/2020.

PINHO, Osmundo. Putaria: masculinidade, negritude e desejo no pagode baiano. *In: Maguare* (Universidad Nacional de Colombia), v. 29, p. 209-238, 2015. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/61671/58092>. Último acesso: 09/04/2020.

REGEV, Motti. Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. *In: European Journal of Social Theory*, ed. 10, v. 1, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications, p. 123–138, 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1368431006068765>. Último acesso: 09/04/2020.

RINCÓN, Omar. O *popular* na comunicação: culturas *bastardas* + cidadanias *celebrities*. *In: Eco-Pós*, v. 19, n. 3, 2016. Disponível em:

https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/5420. Último acesso: 09/04/2020.

RODRIGUES, Fernando Jesus. **Economia Simbólica da Excitação**: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano. 2011. 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

_____. Aspectos da estrutura de poder entre homens e mulheres e as diversões erótico-dançantes no Brasil contemporâneo. *In: Anais do XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: civilidade, fronteira, diversidade*, p. 1-15, 2012. Disponível em:

http://www.uel.br/grupoestudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais14/arquivos/extos/Workshop/Trabalhos_Completos/Fernando_Rodrigues.pdf Acesso: 09/04/2020.

_____. Erotismo dançante e as distâncias sociais entre homens e mulheres no Brasil. *In: Latitude*, v. 11, n. 1, p. 73-121, 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/3872/pdf>. Acesso: 09/04/2020.

ROOT, Maria P. P. (org.). **The multiracial experience**: racial borders as the new frontier. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications, 1996.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa**: o sagrado e o profano na Bahia. Salvador: Editora EDUFBA, 2009.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *In: Public*, n. 22/23, p. 245-257, 2002. Disponível em: <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335/27864>. Acesso: 09/04/2020.

TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire**: Performing cultural memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.

TROTTA, Felipe. Critérios de qualidade na música popular: o caso do samba brasileiro. *In: JANOTTI JR., Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Orgs.). Dez anos a mil: Mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, p. 116-137, 2011

_____. Prejuicios, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo. *In: Anthropologica* (Peru - PUCP), v. 36, n. 40, p. 165-191, 2018. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/18779/20105>. Último acesso: 09/04/2020.

_____. Música, afeto e bem-estar: uma conversa com Alicia e Peter. *In: El oído pensante*, v. 7, p. 7-23, 2019. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/12751/45454575768900>. Último acesso: 09/04/2020.

VIANA, Larissa Moreira. **O Idioma da mestiçagem**: as irmandades de pardos na América portuguesa. Campinas: Unicamp, 2007.