



**DO SAMBA DE RODA AO PAGODE BAIANO: um percurso de performances erótico-dançantes e de prazeres fraternal e profissional em Salvador**

**FROM SAMBA DE RODA TO BAHIAN PAGODE: a course of erotic-dancing performances and of brotherness and professional pleasures in Salvador**

**DE SAMBA DE RODA AU PAGODE BAIANO: une route de performances érotiques et de plaisirs fraternels et professionnels au Salvador**

**Fernando de Jesus Rodrigues<sup>1</sup>**

**Resumo:** Neste ensaio, abordo como repertórios de gestos moldados nas diversões em torno do samba de roda do Recôncavo Baiano está na base da formação de performances erótico-dançantes do pagode criado nas periferias urbanas de Salvador, Bahia, nos anos 90 do século XX. Coloco o problema da relação entre mudanças intergeracionais das expressões emocionais e musicais embutidas na roda de samba do recôncavo e seus desenvolvimentos entre os anos 70 e 90 do século XX, nas figuras do samba duro, samba junino e o pagode. A partir de pesquisa de campo realizada em 2008 e 2009, do uso de documentos e de repertório bibliográfico, discuto como parcela das dinâmicas confraternais do samba perderam espaço para um sentido de diversão mercantilizada para grandes públicos.

**Palavras-chave:** erotismo-dançante, música, periferia

---

<sup>1</sup> Fernando de Jesus Rodrigues é Professor do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (PPGS/UFAL). E-mail: [ferssa@gmail.com](mailto:ferssa@gmail.com).

**Abstract:** In this essay, I address how repertoires of gestures which had been shaped through entertainment practices around the *samba de roda of Recôncavo Baiano* are at the base of erotic-dancing performances' formation intertwined to the *pagode* music genre who was evolved in the urban peripheries of Salvador, Bahia, in the 90s of the 20th century. I aim at approaching the problem of the relationship between intergenerational changes in emotional and musical expressions embedded in the Recôncavo's samba circles and its developments towards music figures like *samba duro*, *samba junino* and *pagoda*, between the 70s and 90s of the 20th century. From field research carried out in 2008 and 2009, and from using documents and bibliographic repertoire, I discuss how samba's fraternal dynamics have lost space for a sense of commercialized fun for large audiences.

**Keywords:** dancing-eroticism, music, periphery

**Résumé:** Dans cet essai, j'aborde comment les répertoires de gestes moulés dans les détournements autour de la *samba de roda de Recôncavo Baiano* sont à la base de la formation des performances érotiques-dansantes de la pagode créées dans les périphéries urbaines de Salvador, Bahia, en les années 90 du 20e siècle. Je pose le problème de la relation entre les changements intergénérationnels des expressions émotionnelles et musicales enchâssées dans le cercle de la samba recôncavo et ses développements entre les années 70 et 90 du 20e siècle, dans les figures de la *samba duro*, de la *samba junino* et de la *pagode*. À partir de recherches sur le terrain menées en 2008 et 2009, à partir de l'utilisation de documents et du répertoire bibliographique, je discute comment une partie de la dynamique fraternelle de la samba a perdu de l'espace pour un sentiment de plaisir commercialisé pour un large public.

**Mots-clés:** danse-érotisme, musique, périphérie

“A variabilidade dessas conexões humanas é tão grande e diversificada que, pelo menos em termos das dimensões restritas e das lacunas de nosso saber atual, não se pode imaginar nenhuma investigação objetiva de uma figuração humana ainda não pesquisada, e de seu desenvolvimento, que não traga nada de novo para a compreensão do universo humano, para a compreensão que temos de nós mesmos.”

Norbert Elias. *Sociedade de Corte*, p. 34.

Neste ensaio, proponho uma síntese histórica de uma linhagem de gestos e símbolos musical-dançantes, embutida no desenvolvimento do pagode baiano. Abordo como expressões moldadas nas diversões em torno do samba de roda, mais intensamente difundidas entre migrantes do Recôncavo Baiano, dos anos 1970, está no eixo de formação de específicas performances erótico-dançantes do

pagode criado nas periferias urbanas de Salvador<sup>2</sup>, nos anos 1990. Coloco o problema de como compreender as mudanças intergeracionais nas expressões emocionais e dançantes incorporadas na música que animou a roda de samba do Recôncavo (SANDRONI, 2010) – além das rodas de samba no interior dos terreiros de “famílias-de-santo” (GRAEFF, 2015; WADDEY, 1981) – e seus desenvolvimentos expresso no pagodão baiano.

Assinalo, primeiramente, a transformação do *samba de roda* em *samba duro*, este último, tocado durante longas caminhadas entre bairros populares e periféricos (GUERREIRO, 1999) de Salvador, extrapolando os espaços das residências, ruas e “roças de candomblé” (RODRIGUES, 2017b). Depois, ao chegar a festivais musicais semiprofissionais, em bairros populares, que se tornaram polos culturais periféricos da cidade interligados entre si, formando um circuito de apresentações<sup>3</sup>, busco tratar como o *samba duro* se desdobra tenuemente na figura do *samba junino* (MELO; LÜHNING, 2018; RODRIGUES, 2011).

Na sequência, trato panoramicamente do encontro entre gestos musicais e dançantes dessa linhagem e o *partido-alto carioca*, através da formação de circuitos de festas populares em periferias urbanas de Salvador. Assinalo, através de uma síntese processual (WOUTERS, 2017), como redes de festas do samba junino entrelaçaram-se a espaços de diversão com elevados graus de mercantilização, aproximando grupos com diferentes origens sociais. Destaco a importância desses circuitos populares e periféricos no desenvolvimento de parcelas do repertório de diversão entrelaçado ao show business nacional, cuja base se sustentava na articulação entre festas, gravadoras, rádio e televisão (ALONSO, 2012; FARIAS, 2005; PRESS, 2013).

O samba junino vai ganhando sua feição como pagode em apresentações de rua, casas de shows de um antigo centro da cidade, visto pelas classes médias como decadente. Entretanto, de lá ascendeu até grandes bailes com acesso pago em grandes clubes que reuniam públicos de diferentes estratos sociais, vencendo

---

<sup>2</sup> Este texto é fruto da minha tese de doutorado (RODRIGUES, 2011).

<sup>3</sup> Especialmente o Engenho Velho de Brotas, Engenho Velho da Federação, Tororó e o Garcia, integrados pelo Dique do Tororó e o corredor da Vasco da Gama.

barreiras para chegar à principal arena pública da diversão em Salvador e uma das mais importante do Brasil: as procissões de trios elétricos, durante o carnaval.

Ao evidenciar aspectos desse processo, problematizo como gestos moldados em sociabilidades de diversão confraternais se transformaram em expressões trocadas por dinheiro como serviços profissionais de diversão (RODRIGUES, 2017a). Entretanto, tal curso social tornou possíveis novas experiências de prazer com a diversão de simular gestos erótico-sexuais através de danças (RODRIGUES, 2016).

Ao abordar um percurso de mudanças nas expressões de divertimento erótico-dançante, aponto as interdependências entre os acervos de símbolos individuais e os constrangimentos advindos da maneira como os indivíduos entre si formaram padrões sociais de liberação e contenção das emoções (ELIAS, 1992; WOUTERS, 2007). Sinalizo como os espaços e carências de diversão ligados a grupos jovens de homens e mulheres pobres e periféricos/as desamarraram-se parcialmente de figurações *confraternais*, abrindo e complementando novas valências afetivas em redes *profissionais*, formando tendências de monetização do acesso ao divertimento entre pobres e ricos. Com isso, discuto um problema com sentido não diretamente econômico para as pessoas intensamente envolvidas neste processo, mas dependente dos sentidos orientados para a busca de dinheiro: o da ampliação da adoção de repertórios gestuais de diversão e do sentido sociológico desse fenômeno para a compreensão das distâncias sociais em Salvador.

Destaco o potencial alargamento de interdependências simbólicas entre grupos anteriormente mais afastados entre si pelo mercado de consumo de apresentações e performances musicais-dançantes. Destaco que os significados de confraternização e profissionalização assumem diferenciações próprias na rede de interdependências em questão, propiciando-nos uma imagem mais congruente com as evidências sobre como cursos sociais, incluindo suas direções econômicas e políticas, dependem de sínteses socioafetivas como as erótico-dançantes.

### **DO SAMBA DE RODA à swingueira**

Também conhecido como “pagodão”, “swingueira” ou “quebradeira”, o pagode é um gênero musical que adquiriu uma feição própria no mercado de diversão soteropolitano nos anos 1990, especialmente a partir do sucesso da banda

“Gera Samba”, posteriormente renomeada como “É o Tchan!” (LEME, 2003; OLIVEIRA, 2001).

O pagode era, em sua figuração baiana nos anos 1990, um padrão musical resultante da síntese de diversas expressões cultivadas nas periferias urbanas de Salvador, particularmente entre os anos 60 e 80 do século XX, quando a cidade conhece um surto de urbanização (SERPA, 2007a). Destacava-se a base rítmico-percussiva, o discurso jocoso e debochado presentes no samba de roda do Recôncavo Baiano e referências harmônicas do partido-alto, vindas do Rio de Janeiro. A performance musical e dançante relacionada ao pagode estava orientada, prioritariamente, para a extração de prazer advinda da mimetização lúdica de situações eróticas nas danças e da dicção do baixo corporal nas letras (MOURA, 1996).

A combinação expressiva adquiriu, como uma de suas principais funções, a satisfação de desejos de ver e estimular os movimentos corporais de sedução erótico-dançante – especialmente das mulheres – para um público consumidor, sem os sentidos melodramáticos ou românticos presentes nos pagodes feitos por paulistas e cariocas (TROTТА, 2011).

A diferenciação da expressão e do sentido erótico e debochado inscrito no pagode, assim, têm uma relação com a estrutura do desenvolvimento da linguagem de gestos socialmente disponíveis em Salvador, decorrentes de sua secular interdependência com a região do Recôncavo (TINHORÃO, 2010). A grande especificação de movimentos de cintura, joelhos e cabeça, associados aos discursos lúdico-eróticos, estiveram estreitamente ligados à tradição de expressões rítmico-percussivas cultivadas pela população de diversas cidades do Recôncavo Baiano, expressa no samba de roda.

No dossiê IPHAN nº 4 (IPHAN, 2006), resultado da pesquisa que fundamentou a candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano à III Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, título outorgado pela UNESCO em 2005, pode-se encontrar depoimentos de praticantes do samba de roda de gerações anteriores. A partir deles, podemos perceber a função de complementação de carências eróticas, cumprida por esta expressão, especialmente ligada ao papel da mulher como epicentro da excitação pela música orientada para a criação de uma ambiência dançante, em que homem e mulher desempenham papéis diferentes:

A diferença é que a mulher se sacode mais do que o homem. É que a gente nasceu pra sambar no pé e a mulher pra se requebrar (Antônio Correia de Souza, de Mutá, *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 37).

A gente precisa muito do homem por causa do toque, porque raramente a mulher toca; e o homem precisa da mulher para acompanhar na voz e no pé. Sem a mulher, não tem samba, sem homem também não tem. Aqui a gente depende dos toques, mas pra sambar depende de mulher: um samba só de homem, você vem, dá uma olhada e vai embora, mas quando vê mulher, fica (Dona Mirinha, Pirajufá, *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 37).

Eu acho que a mulher pra essa coisa assim [de sambar] é mais quente, mais enérgica. Eu também toco, sambo e canto, mas eu acho que a mulher tem mais elegância pra sambar e o homem pra tocar (Maria Rita Machado, Bom Jesus dos Pobres, *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p.37).

Nesse samba da gente, só dança mulher. O homem só dança se vem uma pessoa de fora que a gente não queira dizer nada, aí a gente deixa [ele sambar]. Mas o certo... vocês viram aí [isto é, apenas mulheres sambaram] (Pedro dos Santos, líder do samba chula de Maragangalha *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 37).

Nos Sambas de Roda do Recôncavo há um padrão: a execução da música está orientada primordialmente para a apresentação *enérgica e sensual* da mulher. Sobre ela, recai a responsabilidade de estimular a intensidade dos toques pela performance sedutora expressa nos movimentos de quadril, pernas, pescoço e braços. A função central que a mulher cumpre em relação aos músicos e ao público que circunda a roda é a de ser desejada pela vitalidade de seu requebrado e por sua capacidade de aumentar a tensão erótica através de seus movimentos. Aos músicos, geralmente homens, cabe a responsabilidade de incitar a tensão erótica pela via rítmico-percussiva e harmônica, na viola, estimulando a exteriorização do êxtase das mulheres. Também lhes cabe mostrar com diferentes faces e dizeres – permeados de sentidos de deboche – a satisfação erótica de ver “um quadril bem quebrado com o samba” (IPHAN, 2006).

A roda é uma configuração da qual depende os músicos e as sambadeiras (SANDRONI, 2010). Os homens podem fazer parte da roda, especialmente no *samba corrido*, mas ainda assim, o clímax da excitação de participar da roda está relacionado com a possibilidade de as mulheres exibirem, com *faceirice* e *vigor*, uma performance direcionada para encenar a provocação erótica direcionada aos homens. A exibição das mulheres, relacionada com a diferenciação de seus movimentos corporais direcionada para eles, exerce maior ou menor pressão sobre a economia pulsional do tocador. Ele responde a essa pressão de acordo com o

nível de tensão desenvolvida na relação com as sambadeiras, através das dinâmicas rítmico-percussivas. Os depoimentos dos tocadores são, a este respeito, expressivos:

O samba fica mais quente e a gente se motiva mais quando a mulher sai, dá aquela remexidinha sai no pé dos tocador.... aí os tocador olha um para a cara do outro, pra ver qual é a que samba mais, que mexe mais com a cintura.... quer dizer, é claro que motiva, né, pra nós tocarmos. Inclusive a gente se empolga até muito mais, tem mulher que a gente toca mais e tem mulher que a gente toca menos. Tem mulher que se empolga e samba no pé do tocador, e o que o tocador faz, chama mais embaixo ou grita mais alto, entendeu? (Carlos M. Santana, dito babau, São Braz *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 38).

Quando eu estou sambando, eu grito uma chula, que eu vejo uma mulher ali amassando o barro no mesmo lugar, eu não gosto muito, aí eu estou com o pandeiro mais amarrado. Mas quando eu vejo a mulher sair e cortar mesmo no pé da viola, no pandeiro, e pinica em cima da gente, aí a gente joga pra lá mesmo. Isso é que é mulher pisar valente, mulher boa, é prazer, alegria e satisfação (João Saturno, São Braz *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 38).

Quanto mais no samba a gente vê a mulher sambando, sapateando, mais a gente tem a influência de tocar (João Antônio das Virgens, Saubara, *apud* Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 38).

Os depoimentos são bastante expressivos: o principal elemento do qual se extrai alegria e satisfação em uma roda, com um samba de roda, é ver o aumento da tensão erótica propiciado pelo “pisar valente”, pela “remexidinha”, pela excitação com a dança (“pinicar”), direcionada para o tocador, pela capacidade de variação e de vigor de movimentos (“cortar”) junto ao pé do violeiro, que as mulheres eventualmente são capazes de desempenhar.

Mesmo no samba chula, no qual se exige uma maior autocontenção da expressão do desejo dos homens para que se possa contemplar com mais atenção a performance das mulheres, é o rigor com o sentido estético-erótico que está em jogo como fundamento da fantasia prazerosa estimulada pela roda. Nos dizeres de muitas chulas, inseparável da apresentação da *héxis* corporal lúdico-erótica, percebe-se o quanto a ambiência de estímulo à sensualidade está conectada com um *ethos* de deboche, com a tendência para a brincadeira orientada para o estímulo do desejo sexual, com reduzidos componentes melodramáticos. Não se trata de duplo sentido, nem de fruições de narrativas de sofrimento amoroso, mas de uma tematização e uma apresentação pública dos desejos sexuais e de suas consequências, muitas vezes indesejadas, por vezes misóginas, que na roda

assume a feição de “faceirice”<sup>4</sup>, fundamento fantasioso do efetivo prazer de estimular os desejos de homens e mulheres no samba de roda. Eis algumas letras de Chula nas quais esse aspecto pode ser visto:

Ô vem a cavalaria da donzela que adora. (bis)  
Três Maria, três Joana, três tocador de viola.  
Quem me dera aquela rouxa para raiar no colo dela.  
Toca viola, iôião.  
Minha santa é virtuosa.  
Mulher que engana homem é danada de teimosa, ô ia iá

---

Ô vem do mar, do outro lado de lá.  
Olha eu.  
Caboclinho, venha cá sere'ar.  
Coisa bonita que eu acho, banana madura no fundo do cacho.  
Céu de amor.  
Céu de amor, ê, céu de amar.  
Da forma que o barco anda, rneu mano, como o vento leva.  
Deus me livre de eu andar, mulher, como o barco anda

---

Minha sinhá, minha iáíá, (bis)  
Quem tem amor tem que dar.  
Quem não tem não pode dar.  
Mulata baiana, quero ver a palma zoar.  
Chora, mulata, chora na prima desta viola.  
Ô,vi Amelia namorando. Eu vi Amelia.  
Eu vi Amelia namorando. Namora, Amelia.  
(Samba de Roda do Recôncavo – Dossiê nº 4 – IPHAN, 2006, p. 41).

A partir da referência às letras, associada aos depoimentos de tocadores e sambadores do Recôncavo, pode-se perceber que as redes sociais cultivadoras do Samba de Roda do Recôncavo são responsáveis pelo desenvolvimento e pela reprodução de um *ethos de deboche erótico*. Ele se caracteriza pela exposição da simulação de desejo sexual, sem grandes barreiras superegóicas entre homens e mulheres, mediante diferentes tipos de brincadeiras, como o sarro, gozação, *mugangas* (imitações caricaturais de feições humanas), tudo isso através da música e da dança.

---

<sup>4</sup> Sobre a faceirice, ver (RODRIGUES; VILELA, 2015).

A tradição do samba cultivada no Recôncavo, da qual Salvador esteve estreitamente interdependente, compôs uma parte importante da linguagem de gestos com função de brinqueado erótico entre os grupos populares de habitantes das periferias soteropolitanas, eivadas de deboche.

No Recôncavo, assim como nos bairros populares de Salvador, habitados por descendentes dessa região entre os anos 40 e 70 do século XX (HEROLD, 2004), a brincadeira ligada à tradição musical e dançante do samba de roda não era altamente diferenciada como o grau em que a encontramos atualmente nos bailes de pagode, acessados por dinheiro. O samba de roda estava interpenetrado, de modo subordinado, às funções econômicas e religiosas desempenhadas pela família extensa (WADDEY, 1981), descendente da dinâmica escravista colonial e de sua urbanização durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, predominando a estrutura de divisão do poder da irmandade religiosa, seja a do candomblé, seja a do catolicismo, e as variações dependentes de suas mútuas influências.

Da mesma forma, os limites da circulação dessas expressões entre as diferentes classes estavam demarcados pelas barreiras de prestígio levantadas pela “boa sociedade” baiana de Salvador e do Recôncavo, contra as expressões formadas sob a lógica familiar dos estratos negro-mestiços que abrigava a tradição da brincadeira erótica ligada ao samba (IYANAGA, 2010). No centro dessa lógica familiar de confraria estava o candomblé, seus mitos e ritos. O poder político das mulheres que exerciam a função de liderança religiosa, cura e assistência, também estava vinculado à modelagem de padrões emocionais ligados a exposição de movimentos corporais catárticos orientados primordialmente para o aumento da tensão erótica, entre as quais o samba. Eram expressões subordinadas a uma estrutura de pressões que mantinham esses jogos de satisfação de demandas religiosas, políticas e de diversão sob uma dinâmica relativamente autorreferenciadas ao circuito de casas e famílias de santo. No caso do samba, o divertimento foi produzido para o autoconsumo familiar e da vizinhança. De outra forma, o esforço de coordenação de uma brincadeira musical-dançante não era orientado para a satisfação de um público “anônimo”, mas para o próprio divertimento daqueles que organizavam a roda de samba e da rede social que existia em seu entorno, cumprindo uma função de reforço afetivo-familiar, ou como nomeio, confraternal.

O mercado mediado por dinheiro desempenhou um papel de coordenação de grupos que moravam em bairros periféricos de Salvador, em outras dimensões da vida, tais como os trabalhos no mercado informal em circuitos marginais de ganho (SANTOS, 2008). No mundo da diversão musical como negócio, o dinheiro se torna regular a partir de finais dos anos 70 e início dos anos 80 do séc. XX, mas apenas para um seletivo grupo de percussionistas negros e pardos que, ou acompanha músicos consagrados da MPB e/ou que chega ao carnaval de trios, pela linguagem dominante do frevo eletrizado, que vai declinando em popularidade durante os anos 80 do séc. XX. Isso abre espaço para o diálogo com a percussão das bandas de blocos afro, vindas na linhagem do encontro entre as batucadas soteropolitanas e as escolas de samba cariocas. Diferentemente, a herança do Recôncavo em Salvador, no samba de roda, samba duro e o samba junino, ficou represada nas confrarias, famílias e vizinhanças dos bairros populares – religiosas e assistenciais – até finais dos anos 80 do século XX.

A importância da estrutura de distribuição de poderes, fundada sobre as famílias e irmandades-de-santo favoreceu a constituição de barreiras estigmatizantes levantadas por grupos dominantes – que julgavam a si próprios e eram avaliados pelos grupos dominados como superiores. Em resposta, desenvolveu-se um repertório de expressões cultivadas pelos grupos negro-mestiços que gravitavam em torno das irmandades-candomblé espalhadas pela cidade. As famílias-de-santo desempenhavam um alto poder coordenador das expressões dos estratos negro-mestiços pobres, do ponto de vista do acesso aos bens mediados pelo mercado monetário.

A divisão social, que punha os hábitos e práticas ligadas às imagens de mundo das famílias de classes de renda alta, ligadas primordialmente às irmandades católicas, como superiores em relação às atividades e comportamentos dos grupos que tinham por referência as expressões vinculadas às redes sociais dos candomblés mais integrados e organizados, criou dificuldades para que os critérios de avaliação das estimas e das práticas existentes na lógica familiar dos últimos, penetrassem o círculo social dos primeiros que, por sua vez, concentravam os meios de visibilidade pública das expressões.

Assim, apesar de largamente disseminadas entre a maior parte da população soteropolitana, as expressões religiosas, políticas e lúdico-eróticas inscritas nas tradições dos grupos negro-mestiços de Salvador e do Recôncavo, vinculadas aos

candomblés, permaneciam fora do circuito de trocas monetárias e dos espaços de reconhecimento mais “universais” dependentes dele (RODRIGUES, 2006).

Essa feição da estrutura de poder religiosa e familiar foi constitutiva das pressões da figuração social mais ampla, formadora dos espaços públicos de Salvador, que tendeu a não ter as portas abertas para a legitimação dos modos de vida e das expressões oriundas desse universo religioso, em grande medida fragmentado e, também por isso, mais frágeis e sujeitos às barreiras levantadas pelas classes médias e altas não adeptas do candomblé. Por isso, até a década de 80 do séc. XX, as expressões descendentes da tradição do samba de roda, em Salvador, eram vistas como parte de um tipo de lazer restrito aos grupos negros pobres, estritamente vinculados às relações de vizinhança, e à tradição religiosa do candomblé, abarcada sob denominações-estigma tais como invasão, bairro popular, gueto, sofrendo pressões simbólicas para a redução de seu valor humano, colocando barreiras a sua potencial valorização humana pela via do mercado.

### **DO SAMBA DE RODA AO SAMBA DURO e as festas juninas requebradas dos soteropolitanos**

99

O deslocamento de populações do Recôncavo para Salvador resultou na transposição de estratégias familiares de luta pela sobrevivência, incluindo-se as buscas por autossatisfação através do divertimento musical-dançante, entrelaçado aos gestos do samba de roda e do *ethos* de deboche encarnado neles. Depoimentos de integrantes do samba junino “Leva Eu” – entidade surgida nos anos 1980, no Engenho Velho de Brotas, bairro popular formado, dentre distintos movimentos, pelos constantes trânsitos com as cidades do Recôncavo e pela instalação de diversos candomblés de pequeno e médio porte – permite-nos perceber a subordinação das expressões de divertimento às funções de integração familiar:

RA – Por que na verdade, na verdade o nosso pai, irmãos, tios todo mundo sempre foi da rua o samba aqui no Engenho Velho nunca parou sempre existiu esse samba de roda que esse samba é de raiz

R – Mais vó e mãe

RA – Mais vó e mãe, hoje o meu filho tá aqui no samba, já tá aqui com 16 anos já é doente pelo samba, provavelmente o filho dele que já é pequeno já vai crescendo aqui junto, o dele aqui [o entrevistado aponta para o colega de regata branca] já tá grande, já tá no samba e vai assim passando de geração em geração

(...)

RA– Nesse mesmo local, nesse mesmo lugar que a gente começou a fazer ensaio mesmo antigamente aqui toda sexta-feira e sábado juntamente com sua avó também que era do mesmo “métier”, tinha aquele samba do prato. Minha mãe, minha tia, as parentas de T.I tinha todo esse samba, aí o que é que acontece? A avó dele era do meu grupo também, do grupo de minha avó, eu também já vindo dessa época, a mãe de Chiquinho também quer dizer é a raiz que vai crescendo, é a raiz e aí a gente ia crescendo também naquele meio, naquele meio, começou com o samba de Dalvinho, aí vamos fazer o nosso? (Entrevista coletiva com os integrantes do samba (“Leva Eu”, abr. 2008, Salvador/BA).

A tradição de gestos do samba de roda completava tanto valências afetivas abertas para o *divertimento debochado erótico-dançante*, quanto para a alimentação do prestígio da autoridade familiar especialmente concentrada nas mulheres. A exposição erótica dos movimentos do corpo não encontrava barreiras no interior dos espaços de apresentação sujeitos à lógica das irmandades-familiares, que se reproduziram em diversos bairros populares de Salvador (LIMA, 2003). As disposições de mostrar gestos tais como remelexos, requebrados, dizeres debochados de provocação erótica, agachamentos, estremecimentos sedutores do corpo, encontravam livres canais de visibilidade para os membros da família imediata e da vizinhança. A sedução catártico-dançante não era algo apenas aceitável no interior das sociabilidades dos bairros ocupados pela população descendente do vínculo com o Recôncavo: era publicamente legitimada pela submissão à avaliação familiar, regulada pelo controle das opiniões e da fofoca das vizinhanças, mas jamais tornada um tabu social nesses círculos.

A mudança nos movimentos migratórios, associados à intensificação dos processos de urbanização, especialmente a partir dos anos 1950, mas com consequências mais amplas nos anos 70, implicará uma alteração da estrutura de circulação das expressões e dos padrões de avaliação estético-morais da população de Salvador, anteriormente vinculadas às redes de poder nas quais predominava a lógica de coordenação simbólica em torno das irmandades e famílias de vizinhanças populares.

Um dos efeitos não intencionados dessas mudanças foi a transfiguração, nas últimas quatro décadas, da tradição expressiva do samba de roda em pagode, orientado para cumprir a função de divertimento erótico-dançante, apresentado como um bem em circuitos de lazer acessado por dinheiro, para um público

anônimo. O pagode, nesses termos, tornou-se um padrão de expressões sonoras, socialmente modelado, para cumprir funções de satisfação de desejos de excitação musical-dançante para outros, e não para os próprios produtores de divertimento. Ele emerge sob uma configuração social na qual um repertório de pulsões e gestos musicais direcionados para o estímulo de brincadeiras erótico-dançantes é pressionado a ser formatado prioritariamente para a satisfação de diferentes demandas, mediante a lógica mercantil-profissional.

Entretanto, essa transformação não se deu de um sobressalto. A singularidade de um curso de transmissão de símbolos e gestos precisa levar em consideração as diferentes pressões de poder e dependências afetivas entrelaçadas às ligações interpessoais, constitutivas de uma rede humana, sobre os processos de transmissões simbólicas intergeracionais (ELIAS, 1994). No caso em questão, destaco a importância dos processos de adaptação e ressignificação da tradição do samba de roda sob as forças geradas pelo movimento da rede humana de Salvador, no curso da metropolização que a cidade conhece nos anos 1970 e 80 (SERPA, 2007b), expressa pelo surgimento do samba duro.

Este novo padrão de expressão da emoção do divertimento, em relação ao samba de roda, está entrelaçado com a maneira como a lógica familiar e de irmandade sofre alterações na dinâmica de periferização das populações migrantes, a partir da expansão e complexificação dos bairros populares da cidade (SOARES, 2009).

O samba duro expressa a situação de seus praticantes na estrutura de poder da cidade. Herdeiros dos símbolos e gestos dos sambas do Recôncavo e da tradição de deboche a eles vinculados, mantêm algum grau de fidelidade à função socioafetiva de integração familiar e das irmandades de candomblé e relações de vizinhança, ao mesmo tempo em que sofrem pressões crescentes para ocuparem posições sociais no mercado de empregos formal e informal, ligado à indústria e aos serviços, em franco crescimento durante os anos 1970 e 80.

Com a diversificação do processo migratório, que trouxe grupos humanos de distintas regiões do interior da Bahia, as lógicas de integração familiar e de vizinhança serão afetadas, tanto aquelas que já existiam pela secular interdependência entre Salvador e o Recôncavo, quanto aquelas decorrentes da intensificação do processo migratório do interior para a capital, após os anos 1950, contribuindo para uma alteração da própria cadeia de dependências entre os

herdeiros das tradições do samba e os grupos centralizadores da autoridade familiar e de vizinhança.

A tradição expressiva do samba de roda foi, progressivamente, tendo o seu papel de coordenação familiar redefinido, na medida em que ia sendo transmitida de pais para filhos, pressionados pela necessidade de atendimento aos grupos de prestígio jovens, orientados para a diversão urbana. Esta redefinição funcional das expressões relacionadas ao samba não se deu de súbito. A bitola de apreensão da transformação não pode ser demarcada por anos, mas por décadas. Foi através da tendência à reprodução das fidelidades familiares pelas gerações mais velhas, herdeiras dos valores e dos gestos formados em uma configuração anterior, marcada pela predominância das interdependências funcionais de coordenação familiar de vizinhanças, e lutando contra as pressões dos movimentos de periferização metropolitana de Salvador, que as práticas diversionais de samba das gerações mais novas começaram a sair da esfera de avaliação e controle dos grupos mais antigos.

As rodas de samba organizadas pelas avós e pelas mães, como aconteciam nas diversas cidades do Recôncavo e nas periferias organizadas familiarmente em Salvador, foi dando lugar aos sambas organizados por homens, sob o modelo do bloco de carnaval, submetendo-se, crescentemente, à necessidade de caminhar e desfilar pelos bairros, subvertendo o formato da roda e pressionando novas adequações rítmico-percussivas em função da performatização do samba como em um préstito carnavalesco.

A confiança mútua, sustentada nas redes interpessoais de assistência dos bairros populares e nos vínculos de família extensa que a lógica das periferias encarnava, abriu canais nas dinâmicas psíquico-sociais das crianças e jovens para a dependência do reconhecimento de si próprios – formado no mundo anônimo do lazer musical popular ligado ao samba, agora urbanizado e imbricado ao modelo do carnaval mais distante das necessidades afetivas de integração familiar e próximos da sociabilidade de grupos jovens – ou seja, coordenações de indivíduos da mesma geração. Talvez seja interessante observar alguns depoimentos de sambistas que participaram pioneiramente da formação de grupos de samba junino, conhecido também como samba duro, filhos e netos de mães e avós cultivadoras do samba de roda do Recôncavo:

BB – Olhe, por exemplo, eu tenho um tio mesmo que ele era passista da escola de samba do Garcia, aí meu pai já saía no “Vai Levando”, quer dizer, quando terminava

o carnaval ele já entrava já no ritmo também pra São João fazer alguma coisa, aí eles já saíam com a camisa igual, aí um ia “comer água” na casa do outro, aí [o entrevistado cantarola e bate na mão retratando como a cena acontecia] o pessoal antigamente, antigamente, o pessoal não é como hoje, né? Que o pessoal abria as portas, né? Aí fazia aquelas mesas, comida, amendoim, canjica...você entrava na casa de um batia palma, tomava licor, o pessoal batia na garrafa, outros faziam...cada um procurava um instrumento pra tocar, pra fazer zuada, pra passar a noite toda nessa brincadeira, então começou assim, aí foi nesse ritmo, foi aí que que foi crescendo, né? E a gente aqui também já ficou assim, tipo uma coisa de éeeeeeeee, como é que se diz, assim todo Domingo a gente se encontrava aqui na Rua Nova, já era assim uma coisa combinada, fazia um dominó aí a gente começava com dominó e terminava com pagode, aí pronto, vamos fazer um samba aí, os caras jogando dominó daqui a pouco quem tava esperando a sua dupla já ficava ali do lado de fora, tocando pandeiro ou fazendo zuada, aí pronto a gente começava, fazendo um pagodezinho , tomando uma cerveja, comendo um feijãozinho, aí pronto, foi aí que surgiu a idéia de fazer um grupo de samba, foi como ele falou a gente começou com 11 pessoas, com a camisa amarela e bermuda preta e daí foi crescendo e graças a Deus chegamos aqui. (Entrevista coletiva com os integrantes do samba “Leva Eu”, abr. de 2008).

---

R – Eram os coroas, os amigos dele [do pai do entrevistado]. Raramente ele ia, ele era mais caseiro, meu pai ia mais pra orquestra , eram os amigos dele que tinham o samba de rua e deixava a gente ir, nós éramos pequenos, eu e ela [ o entrevistado aponta para a irmã que ia passando na sala] pequenos, sei lá, 10 anos, aí deixava a gente, entregavam aos amigos e a gente ia pra rua

(...)

R – Eram os amigos, porque ele não ia, ele raramente ia e ele ficava pouco em casa fazendo arranjos, estudando, fazendo as paradas, então os caras passavam lá na porta, assim na porta, depois passava outro aqui, descia e aí deixavam por confiança, leva aí um pouquinho, aí os caras levavam a gente pro bairro mesmo, na casa de um, de outro, na casa de um, na casa de outro, aí vamos fazer o nosso, vamos fazer o nosso, aí arrumava o nosso negócio...

(...)

R – A gente já se conhecia, aí um saía no samba do outro, aí ele saía no samba do pai e não sei quem, eu saía no samba do pai e um amigo meu não sei aonde, depois a gente foi vendo...”vamo armar um também” a gente dizia antigamente um cacete armado, vamos fazer o nosso instrumento mesmo , comprava alguns, fabricava outros, aí com o trabalho a gente foi se profissionalizando um pouco, entre aspas, que era uma coisa de rua, meio de diversão... (Entrevista com Rayala, músico, ex-integrante do Samba Fama, mar. 2008, Salvador/BA).

Os trechos são de entrevistas com indivíduos que viveram e participaram da criação de diferentes grupos de samba duro, especialmente durante os anos 1980, que ficaram conhecidos, pelo período em que se apresentavam, como grupos de samba junino. A partir deles, podemos perceber a transformação da estrutura social da diversão popular que está no fundamento da alteração do padrão sonoro do samba de roda em samba duro, e a correlata mudança da função expressiva da tradição do samba, na direção da profissionalização das expressões erótico-dançantes.

Nos depoimentos, podemos perceber que o gosto das gerações de jovens de algumas periferias de Salvador dos anos 1980, formado em situações de lazer ligadas à execução do samba, estavam crescentemente mais dependentes das sociabilidades masculinas articuladas em torno de organizações orientadas para a diversão com um menor gradiente de determinação da lógica familiar liderada por mulheres. A tradição dessas sociabilidades não era propriamente nova. Ela descendia do desenvolvimento da configuração do carnaval de Salvador e da maneira como as *pulsões para a busca de diversão catártica e erótica pela via expressiva do samba*, dos grupos masculinos, oriundos dos bairros populares, alcançaram uma relativa diferenciação e independência nos espaços e no período carnavalesco em relação às estruturas de poder marcadas pelas funções fraternais-familiares, que exerciam maior pressão sobre os divertimentos durante os festejos de São João, no curso de gerações. Progressivamente, o formato da brincadeira carnavalesca do *bloco*, organizada por homens, diferentemente da brincadeira de vizinhança ligada à roda de samba, prioritariamente organizada pelas mulheres, foi se interpenetrando às expressões do samba de roda, durante o período das festas juninas. O aprendizado dos homens, construído em décadas de organização de blocos de batucada, cordões, afoxés, escolas de samba, blocos de índio – todas brincadeiras carnavalescas – (RODRIGUES, 2010) serviu de referência para a manutenção e desenvolvimento do cultivo à tradição do samba no processo de vacância das lógicas de reforço afetivo, de caráter diversional, que vai ocorrendo com a fragilização, redefinição ou desconstituição das fidelidades fraternais das vizinhanças durante as situações de divertimento durante o período entre o pós-carnaval e as festas juninas.

De um lado, a dinâmica de compartilhamento de responsabilidades familiares entre os membros da mesma vizinhança e o próprio caráter fraternal da diversão dos grupos de samba duro que vão se formando, torna possível que os pais, oriundos das periferias, confiem suas crianças a amigos brincantes,

organizadores de grupos de samba. De outro, a dinâmica fraternal – já transformada, em relação a períodos anteriores – contribuiu para que as gerações mais jovens compreendessem a expressão do samba durante o São João como estando estreitamente vinculado à organização da brincadeira sob o modelo do bloco, eminentemente masculina, o que foi pressionando a ocorrência de um processo de relativa diferenciação da tradição do samba de roda, na direção da assunção à feição do samba duro, em relação aos divertimentos familiares que tinham na liderança da organização as mulheres.

O samba era uma maneira de se divertir que coexistia com outras, servindo, muitas vezes, de acompanhamento para outros divertimentos, tais como a reunião em torno do feijão, do dominó e do futebol. Nessa combinação, não dava para perceber sua hegemonia sobre as outras: em grande medida, o samba estava subordinado a elas.

Entretanto, à medida que aumenta a circulação dos jovens pelas sociabilidades da diversão adulta dos blocos de carnaval e dos sambas juninos, cresce a necessidade de busca por excitação relacionada à rivalidade entre bairros, expressa pelo senso de fidelidade a um grupo de samba, e aos prazeres correlatos à essa dinâmica prazerosa do jogo competitivo musical e erótico. De acompanhamento para a confraternização regada à cerveja ou para o dominó, a organização do samba vai se tornando a finalidade primordial em si mesma na ordem de motivações de alguns grupos, orientados para o confronto performático com grupos de outros bairros da cidade, ampliando a rede social que serve de orientação para a busca de reconhecimento e de um quinhão de felicidade e gozo. No tipo de diversão fraternal regada a cerveja, o samba está orientado para a extração de prazer para satisfazer os próprios participantes da roda. Quando passa a ocorrer uma mudança estrutural das pulsões expressivas, moldadas sob o padrão sonoro e corporal do samba na direção do investimento para participar de jogos concorrenciais por prestígio musical e erótico de grupos de pessoas que passam a formar entre si um circuito de apresentação de sambas entre bairros distintos, ganha efeito uma transubstanciação da função simbólica da prática musical do samba. Sua apresentação deixa de estar prioritariamente orientada para a satisfação do prazer decorrente do vínculo emocional que os tocadores e a *entourage* da roda tem com a própria performance, sem preocupação acentuada com a avaliação da qualidade musical por outros.

A importância crescente assumida pela dinâmica da rivalidade e da luta pela honra musical e erótica, decorrente da possibilidade de conquista sexual de mulheres de outros bairros, vai constituindo novas pressões sociais e psíquicas (CHAGAS, 2017). Alguns grupos praticantes desse padrão musical passaram a organizar esforços para uma performatização mais cuidadosa quanto à qualidade musical e quanto à capacidade de extração de êxtase do público participante da avaliação pública dos sambas.

Em outros termos, forma-se um complexo de forças estruturadas pela configuração de pessoas sob a forma do circuito de apresentação de sambas entre distintos bairros populares, que são internalizadas por determinados indivíduos herdeiros da tradição do samba como disposição para aumento do esmero na apresentação musical para outros. Aquilo que Rayala, no depoimento, chama de “profissionalização entre aspas”, ou seja, a necessidade sentida de melhoramento da apresentação das habilidades musicais para outros, ainda que sob condições precárias. Essa situação de autopressão para o aprimoramento, que está na raiz da atitude profissional, associado às limitações para o aperfeiçoamento da prática e da própria conduta profissional, ganhou um termo peculiar sugestivo: cacete armado. Ele é emblemático da alteração da cadeia social que passa a situar as expressões dos grupos jovens dos anos 1980 das periferias. Herdeiros das tradições de diversão do Recôncavo, a essa altura remodelada sob a padronização social dos gestos expresso no samba duro, e submetidos ao processo de urbanização e metropolização da cidade, os grupos cultivadores do samba estarão posicionados em um novo nível de interdependências, mais extensas e complexas, com as populações dos bairros populares entre si, e em relação aos grupos de classe de renda média e alta, através do mercado de trabalho industrial e de serviços, informal e formal, ainda que a visibilidade da tradição do samba duro permanecesse restrita ao fenômeno de ampliação dos espaços de apresentação do samba entre bairros periféricos.

Essa nova configuração aponta para algumas condições da profissionalização de condutas ligadas às expressões do samba, como o aumento do esmero na preparação da diversão musical pelos produtores, tendo em vista um público, sob uma estrutura de concorrência. Entretanto, o jogo concorrencial ainda permanecia estreitamente vinculado às demandas de autossatisfação erótica e diversional dos integrantes dos grupos, de tal forma que o sentido de preparação para a diversão dos outros encontrava limites no elevado grau de envolvimento e comprometimento dos sambistas com a paixão por conquistas de mulheres dos

bairros vizinhos e, nesse sentido, com o próprio prazer. Ademais, o nível de monetarização da necessidade de lazer expressa no samba ainda era bastante incipiente.

A lógica da apresentação dos grupos de samba junino ainda era fortemente dependente dos vínculos fraternais. Neles já podemos perceber uma alteração em relação às lógicas familiares dos anos 1960 e 70. A nova configuração colocou as disposições para a diversão sob uma nova balança de forças. De um lado, a pressão por aprimoramento da performance musical decorrente da alteração da estrutura social da formação do reconhecimento que se deslocou do parâmetro autocentrado de bairros e vizinhanças para um circuito de apresentações de samba entre bairros, calcados no jogo da rivalidade erótica e dos sentidos de pertencimento. Uma expressão dessa configuração pode ser vista a partir de um trecho de entrevista de Rayala, no qual ele trata de como muitos músicos existentes no mercado profissional de Salvador tem uma descendência no circuito de samba junino da década de 1980:

R – De muitos, muitos, um era da banda Sexta Som, o outro era do Samba Fama, o outro era do Escorpions, o outro era do Peão Doido, aí se juntava ao nosso, aí vamo fazer o nosso, além de continuar tocando e sendo amigo de outros caras tendo a rivalidade, muita rivalidade que tinha...

Fernando – Como era, como é que se manifestava essa rivalidade?

R – Rivalidade era quando você ia e andava nós três aqui, por exemplo, vamo dar uma rolé no samba Escorpions e nós éramos do Samba Fama, vamo no samba Escorpions chegava lá “quebrava” tudo, vamos tocar tudo na hora que a gente for dar canja e aí beleza, conhecia todo mundo, né? Vamos quebrar tudo, vamos tocar tudo, vamos engolir os caras, depois a gente dava risada mas tinha essa rivalidade, nós não vamos cantar as músicas dos caras não, nós só vamos cantar as nossas músicas, vamos cantar hoje porque não sei quem tá aí, tinha umas coisinhas pequenas, não chegava até a morte não [risos] mas a rivalidade era mais musical, e das meninas, das meninas [risos] (Entrevista com Rayala, músico, ex-integrante do Samba Fama, mar. 2008).

O trecho é evidenciador do quanto a dinâmica do desafio, da rivalidade, assumiu uma importância na modelação das funções expressivas ligada ao samba duro. Isso alterou a balança eu-outros de investimentos simbólicos que está no fundamento do desenvolvimento da profissionalização. Esse é ainda um aspecto pouco tratado na avaliação da importância alcançada por diversas tradições expressivas populares nos mercados de bens simbólicos contemporâneos.

No caso da experiência de transmissão de símbolos ligados à linguagem do samba em Salvador, chama-se a atenção para o fato de que o aparecimento do samba duro expressa um estágio de desenvolvimento da balança eu-outros, de caráter semiprofissional, que compõe a estrutura de transmissão intergeracional de expressões que tomará a forma do pagode nos anos 1990. Este estágio, apesar de não indicar uma conduta marcada por um elevado grau de profissionalização, assim como a configuração das apresentações de samba de bairros populares nas quais ela aparece, tornou-se, no curso do processo, uma pré-condição para a alteração da estrutura de poder do mercado de diversão musical profissional na cidade, na medida em que o aumento das disposições para a satisfação do prazer de outros sob a lógica das rivalidades de bairros, acabou contribuindo para a formação de potencialidades expressivas artístico-profissionais. Mais uma vez, um trecho da fala de Rayala é, a este respeito, emblemática:

R – Como eu te falei entre aspas, profissionais era eu que vivia da música, sou eu ainda, meu irmão que vivia da música e tinha alguém mais que vivia de música? [o entrevistado pergunta ao amigo que acompanha a entrevista]

A - Gabi

R - Gabi Guedes que é um percussionista conhecido, alguns vivem da música, outros não, outros curtiam, um trabalhava no INPS o outro trabalhava na oficina, como até hoje trabalha na oficina e se juntava, nós nos juntávamos, eu e alguns com algumas ideias profissionais também com os instrumentos, com arranjos e outros não. Vamos curtir, vamos comer água, vamos comer as meninas, vamos dar um rolé, tinha uns quatro ou cinco que eram profissionais da música e tinha uns dez que não eram e mesmo assim eles se juntavam a gente, misturavam e mesclavam e como era pra diversão tudo certo, depois cada um foi saindo como eu te falei. Tatau saiu dos Escorpions, o Araketu tirou Tatau dos Escorpions isso quantos anos já tem isso, tem uns vinte já, desde dessa época aí veio Brown chamou Ninha, chamou Augusto, chamou Tião Pequeno um monte saiu para... (Entrevista com Rayala, músico, ex-integrante do Samba Fama, mar. 2008, Salvador/BA).

Como o trecho indica precisamente a lógica da apresentação dos grupos de samba duro atraía pessoas com diferentes tendências de investimento afetivo numa carreira profissional de música que tivesse os aprendizados rítmico-musicais apresentados nos sambas como fundamento do bem de diversão a ser oferecido no mercado. Atraía tanto pessoas com pendor para a profissionalização, quanto pessoas que buscavam a autossatisfação, através da participação nos grupos. Essa situação acabou contribuindo para que o circuito de samba duro servisse de vitrine para agentes que operavam ou visavam operar sob um outro grau de

profissionalização das atividades lúdico-artísticas populares, já que o próprio circuito não funcionava sob uma base profissional. Isso criou um deságue de praticantes do samba duro para outras esferas da diversão, calcadas sob uma rotina mercantil, aumentando o grau de complexidade das interdependências nas quais a expressão do samba passava a penetrar. É sob essas novas condições, que não tratarei nesse texto, que se criarão as condições para a emergência do moderno pagode baiano.

### **CONCLUSÃO: homens e mulheres, diversão musical-dançante e dinheiro nas periferias urbanas**

Nesse texto, pretendi tão somente propor e dar ênfase a um percurso sintético de uma tradição de diversão musical e dançante ligada ao samba de roda que tomou a forma no samba junino, também conhecido como samba duro, gênero musical surgido em diversos bairros populares de Salvador, durante os anos 80 do séc. XX, estando na raiz de formação do pagode, ao longo dos anos 1990.

Discuti uma proposição para interpretar o desenvolvimento de aspectos da configuração social na qual surge o samba junino, expressão que vai entrelaçando-se a incipientes sentidos de profissionalização de expressões populares e periféricas. Este parece ser um momento importante que antecede um momento posterior, que terá no *pagode* uma expressão mais diferenciada, em relação àqueles sentidos de profissionalização que cumpria o *samba junino* como aparecido nos anos 1980.

Quando me refiro a um processo de diferenciação da diversão, marcado pela legitimidade crescente da economia simbólica como sentido importante de modos de orientação das pessoas, estou falando de um estágio específico do desenvolvimento das tramas humanas e urbanas em Salvador. Neste momento, a apresentação das expressões passa a estar dependente, em um grau e em uma qualidade até então desconhecidos, de padrões técnicos que tornaram possíveis um maior grau de disposição à abrangência de maneiras de avaliação (como o gosto) da superioridade e inferioridade humanas (RODRIGUES, 2006). Quando falo aqui em *maior grau de disposição para abranger critérios de avaliação do status humano*, sugiro algo bem distinto dos horizontes que faziam parte dos ambiente intelectual dos anos 1990 (BAUDRILLARD, 1975), que viam o

aumento das interdependências globais seguindo a uma homogeneização das expressões, ou mesmo uma uniformização dos critérios de avaliação interpessoais e institucionais. Entretanto, de outro lado, evita-se a interpretação de que as expressões humanas são irrupções discursivas sem antecedentes relacionais que se encontram sem plasmar direções na rede social mais ampla. As dinâmicas históricas como interações intergeracionais mostram-se importantes como condicionantes das singularidades histórico-culturais e não como fundações autoinstauradoras de sujeitos coletivos ou individuais e suas expressões.

Chama-se a atenção para uma alteração das condições nas quais, atualmente, se configuram os sentidos e as formas de humanos e humanas lidarem com as suas emoções. Os padrões de controle e autocontrole emocionais, dependentes de um tecido de funções expressivas, estão cada vez mais sujeitos a esferas de avaliação com um grau menor de localização e regionalização em relação aos períodos históricos anteriores, e mais direcionadas a referências de avaliação constituídas em cadeias sociais mais extensas e, por conseguinte, sujeitas a diferentes regimes de valor.

A extensão dessas cadeias são movimentos estreitamente relacionados com o envolvimento dos indivíduos, durante boa parte do século XX, marcados por imagens de grupos com funções estritamente locais, em posições sociais estruturadas por imagens de grupo mais dependentes de redes técnicas com vistas a produção e distribuição de bens e serviços inter-regionais e globais.

As escolhas individuais e os caminhos através dos quais as expressões dos indivíduos são pressionadas a alcançar padrões de individualização como seres adultos, são cada vez mais abrangidas, direta ou indiretamente, por estas funções, com repercussões sobre os fundamentos da constituição das expressões, dos sentidos e das motivações. Este argumento parece importante sob dois pontos de vista.

De um lado, há o fato de que o debate acerca do aumento do grau de disposição para aproximar grupos sociais que percebem a si mesmos como diferentes, inscrita nas condições em que surgem as expressões humanas, se concentrou basicamente sobre a discussão do trabalho industrial, as dinâmicas de moradia urbana e a constituição das formas de equivalência e do valor dependentes da economia urbana.

De outro lado, há o fato de que, no século XX, as investigações sobre expressões de diversão se mantiveram mais distantes das funções de monetarização e outras formas de expansão das interdependências urbanas ligadas ao aumento das comunicações e dos transportes. Elas permaneceram mais submetidas a perspectivas que levaram mais em conta as funções de integração familiar e de vizinhança estritamente localizados, particularmente nas periferias regionais e urbanas do Brasil.

Esse raciocínio parece importante para entendermos como algumas expressões que em momentos anteriores desempenharam funções de lazer ou de trabalho não profissional, adquiriram a função de lazer profissional. Nestas, as expressões alcançaram uma modelagem afim com o desempenho de funções de diversão “para outros”, em detrimento da função de satisfação do próprio prazer do “produtor” de diversão. Nesse movimento, padrões de controle e autocontrole da excitação, ligados a diversão, sofreram transformações e ganharam um grau maior de complexidade, na medida em que as próprias expressões de lazer foram pressionadas a ser avaliadas através da mediação de redes tecnológicas altamente complexas. Assim, essas expressões conheceram um intenso movimento de diferenciação, alcançando as dimensões da música e da dança, tomando a feição de bens e serviços de uma economia simbólica.

**111**

Em um sentido mais amplo, podemos dizer que a condição de uma economia simbólica se refere a uma tendência para a inserção dos símbolos em circuitos mais cosmopolitas, pressionando a constituição de uma nova balança de poderes (FARIAS, 2005). As práticas lúdicas, artísticas e religiosas, ligadas as culturas nacionais e regionais populares, foram e têm sido submetidas a uma coordenação de relações sociais nas quais tanto à lógica das políticas públicas dos Estados-nacionais quanto à lógica empresarial da iniciativa privada, passam a desempenhar um papel importante na composição das tradições de expressões de lazer.

Fala-se, assim, de desenvolvimento da profissionalização do samba no sentido de chamar a atenção para o fato de que há uma mudança no tipo de função social desempenhada por práticas descendentes dessa tradição de práticas de lazer. Reconhece-se que o samba de roda, tal como ele foi cultivado em Salvador, encerra um padrão de gestos e sons formados sob uma estrutura de transmissão intergeracional de símbolos, figurando uma direção específica para o deslocamento intergrupais desses aprendizados o que, por sua vez, permite

perceber uma estandardização social da mudança da tradição de expressões, dotada de um sentido (ELIAS, 2005).

No caso em questão, chama-se a atenção para alguns aspectos ligados ao desenvolvimento do *samba junino*, visto como um estágio de desenvolvimento menos profissional de uma tradição de práticas de lazer, rumo à direção da expressão do *pagode*, tomado aqui como um estágio mais diferenciado de uma função de lazer profissional. Os aspectos tomados como índices do desenvolvimento deste estágio mais diferenciado da profissionalização de expressões ligadas ao samba são, por um lado, o aumento da importância da “função para outros” em detrimento da “função para a satisfação do próprio prazer” entre os agentes que realizam a performance musical. Aliado a este aspecto, há o fato de que repertórios de atos e performances ligadas a aprendizados rítmico-percussivos, seja na composição da música ou na apresentação de danças e coreografias, passam a compor a linguagem, para falarmos na linguagem da sociologia configuracional de Norbert Elias (1992), da tensão-excitação ligadas ao prazer de cantar e dançar, propiciados pelas apresentações corporais desses agentes que assumem funções de lazer profissional.

112

Parece plausível alertar para a possibilidade de haver uma relação entre o aumento geral dos níveis de profissionalização nas condutas orientadas para o lazer musical e dançante no processo de diferenciação de espaços e práticas ligadas às emoções de excitação divertida e o aumento da importância das estruturas rítmico-percussivas na composição musical. Nesse compasso, movimentos corporais se tornam mais complexos, no sentido de uma incitação e performatização de jogos eróticos com gestos erótico-dançantes mais variados, relacionados com o ajuste de padrões rítmicos e dos meneios corporais estimulados pelas músicas feitas para serem apresentadas nesses espaços e com esse sentido.

Um dos aspectos que chama a atenção no movimento de aumento da importância da diversão dos soteropolitanos e das horas dedicadas à diversão, acessíveis, primordialmente, pelo dinheiro, se refere a importância alcançada pelas práticas musicais-dançantes, dependentes de estruturas musicais com forte acento rítmico-percussivo orientadas para a função de dança, com elevada complexificação dos movimentos corporais.

Horizontais e verticais, circundados e requebrados, movimentos que envolvem simultaneamente cintura, joelhos, braços e cabeça, configurando meneios significativamente complexos, passam a fazer parte do equilíbrio de tensões-excitações, compondo uma variante da linguagem do lazer musical monetarizado. Os produtores se veem crescentemente pressionados a desempenharem as atividades lúdico-artísticas diversionais orientados primordialmente para a satisfação do prazer de outros em detrimento do prazer próprio.

No entanto, em um passado não muito distante, um repertório enorme de práticas e performances rítmico-percussivas não estava estreitamente relacionado ao que hoje podemos entender por funções de lazer profissionais. Além disso, os canais de circulação dessas expressões em direção à apresentação em espaços de abrangência metropolitana, como as rádios, TVs ou o carnaval de Trios Elétricos, estavam restringidos ou fechados para os que tinham habilidade percussiva orientada para o samba ou para a realização de cerimônias do candomblé. Muitas dessas expressões estavam confinadas à espaços de lazer circunscritos aos bairros populares, ou a espaços religiosos que se mantinham relativamente distantes do mercado de lazer monetarizado.

113

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, G. *Cowboys do Asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. p. 412, 2012.

BAUDRILLARD, J. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1975.

CHAGAS, L. Notas sobre a dimensão histórica da corporeidade e seu estudo no contexto de gêneros e cenas musicais juvenis contemporâneos: o caso do Pagode Baiano. *Cadernos de arte e antropologia*, n. Vol. 7, No 1, p. 81–95, 15 ago. 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/1388>>.

ELIAS, N. *A Busca da Excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, N. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2005.

ELIAS, N. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta, 1994.

FARIAS, E. Economia e cultura no circuito das festas populares brasileiras. *Sociedade e Estado*, v. 20, n. 3, p. 647–688, 2005.

GRAEFF, N. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

GUERREIRO, G. As trilhas do samba-reggae: a invenção de um ritmo. *Latin American Music Review*, v. 20, n. 1, p. 105–140, 1999.

HEROLD, M. Entre o açúcar e o petróleo: Bahia e Salvador, 1920-1960. *Revista espaço acadêmico*, v. 42, 2004. Disponível em: <[http://www.espacoacademico.com.br/042/42cherold.htm#\\_ftn1](http://www.espacoacademico.com.br/042/42cherold.htm#_ftn1)>.

IPHAN. *Samba de Roda do Recôncavo (Dossiê IPHAN:4)*. Brasília: IPHAN, 2006.

IYANAGA, M. Samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, v. 11, n. 2, p. 120–150, 2010.

LEME, M. N. *Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

LIMA, V. DA C. *A família-de-santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador: Corrupio, 2003.

MELO, G. J. J. DE; LÜHNING, Â. E. Samba junino, patrimônio cultural da cidade de Salvador: uma abordagem histórica e contemporânea. *Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural*, v. 8, n. 2, p. 179–198, 2018.

MOURA, M. Esses pagodes impertinentes. *Textos de Cultura e Comunicação*, v. 36, n. 36, p. 53–66, 1996.

OLIVEIRA, S. A. *O Pagode em Salvador: produção e consumo nos anos noventa*. Salvador: 2001. Dissertação de Mestrado/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, 2001.

PRESS, T. Recent Studies of Brazilian Music Música contemporânea brasileira by José Maria Neves ; Francisco Mignone--vida e obra by Bruno Kiefer ; Garimpo musical by Régis Duprat ; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo : 80 anos . Depoimentos , Estudos , Ensaio de musicol. 2013.

RODRIGUES, F. DE J. Do confraternal ao profissional: periferação urbana e os empreendedores de diversão no circuito de aparelhagens em Belém, Pará. , v. 9, p. 535, 2017. *Políticas culturais em revista*, v. 9, p. 535–559, 2017a.

RODRIGUES, F. DE J. Economia simbólica da excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano. *Sociedade e Estado*, v. 26, n. 3, p. 745–745, dez. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922011000300021&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000300021&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 15 set. 2020.

RODRIGUES, F. DE J. Estruturas sociais do amor e do sexo e as emoções erótico-dançantes no pagode baiano. *Música & ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Prismas, 2016. p. 245–272.

RODRIGUES, F. DE J. Mercados musicais-dançantes e periferias: trajetórias individuais e de circuitos de diversão em Salvador e Maceió. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 1, 14 fev. 2017b.

RODRIGUES, F. DE J. Os Afoxés e o curso do desenvolvimento da linguagem do divertimento em Salvador, Bahia. In: FARIAS, E. (Org.). *Práticas culturais nos fluxos e redes da sociedade de consumidores*. Brasília: Verbis, 2010. p. 241–296.

RODRIGUES, F. DE J. *Os ritmistas e a cidade: sobre o processo de formação da música baiana contemporânea para a diversão*. 2006. 160 f. Dissertação, Mestrado em Sociologia, Universidade de Brasília, 2006.

RODRIGUES, F. DE J.; VILELA, B. Notas sobre a singularidade histórico-social da faceirice: estrutura do divertimento jornalístico-literário e padrões expressivos de sedução entre 1860 e 1920, no Rio de Janeiro. *Alceu*, v. 15, n. 30, p. 5–24, 2015.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 373–388, 2010.

SANTOS, M. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: Edusp, 2008.

SERPA, A. Periferização e metropolização no Brasil e na Bahia : O exemplo de Salvador. *GeoTextos*, v. 3, p. 31–46, 2007a.

SERPA, A. Periferização e metropolização no Brasil e na Bahia: o exemplo de Salvador. *GeoTextos*, v. 3, n. 1 e 2, p. 31–46, 2007b.

SOARES, A. M. DE C. Cidade revelada: pobreza urbana em Salvador-BA. *Geografias*, v. 5, n. 1, p. 83–96, 2009.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TROTTA, F. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2011.

WADDEY, R. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Reconcavo” of Bahia Brazil) Part II: “Samba de Viola”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 2, n. 2, p. 252–279, 1981.

WOUTERS, C. “Nada de sexo sob o meu teto”: sexualidade adolescente nos EUA e nos Países Baixos a partir dos anos 1880. *LATITUDE*, v. 11, n. 01, p. 09–72, 31 out. 2017.

Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/3862/pdf>>.

WOUTERS, C. *Informalization: manners & emotions since 1890*. 1st. ed. London: Sage, 2007.

Artigo recebido em: 16 de setembro de 2020.

Artigo Aprovado em: 14 de dezembro de 2020.