

Mercados musicais-dançantes e periferias: trajetórias individuais e de circuitos de diversão em Salvador e Maceió¹

Dancing musical markets and peripheries: Trajectories of individuals
and of entertainment circuits in Salvador and Maceió

Fernando de Jesus Rodrigues²
ferssa@gmail.com

Resumo

A partir das trajetórias de dois personagens – um de uma cena musical em Salvador e outro de Maceió – exploro o curso de diferenciação de suas posições e, assim, desenho aspectos da expansão de circuitos de diversão musical nas "periferias" dessas cidades. Destaco dois problemas: (i) as interpenetrações e tensões entre repertórios de gestos e símbolos e a diferenciação funcional de mercados religioso e diversional e (ii) a relação entre agentes culturais e os empreendimentos marcados por lógicas de poder típicas de mercados ilícitos e altamente criminalizados na construção dos espaços de lutas simbólicas nas "periferias".

Palavras-chave: mercados culturais, periferias, trajetórias.

Abstract

From the trajectories of two characters – one from a musical scene – in Salvador and another from Maceió, I explore the course of differentiating their positions and, thus, I design aspects of the expansion of musical entertainment circuits in the "peripheries" of these cities. I highlight two problems: (i) the interpenetrations between repertoires of symbols and the functional differentiation of religious and diversion markets; and (ii) the relation between cultural agents and enterprises marked by power logics typical of illicit and highly criminalized markets in the space construction of symbolic struggles in the "peripheries".

Keywords: cultural markets, peripheries, trajectories.

Introdução: duas cenas e dois problemas

Observei, anos atrás, um pequeno garoto tocando atabaque no terreiro de Oxumarê, em Salvador. A vivacidade com que expressava os toques capturou minha atenção por vários minutos. Mostrando um domínio "quase-natural" dos aguidavis³ ao extrair sons do couro do atabaque em uma cerimônia para o orixá Tempo, o vi passar os instrumentos, sem que a música cessasse, para um ogã-tocador que aparentava ser bem mais velho. Apesar de, naquele período, já ter visto umas duas dezenas de *performances* de *alabês* em diferentes terreiros de Salvador, aquele momento foi especialmente importante para reforçar a com-

¹ Este artigo é resultado de pesquisa apoiada pelo CNPq, através de edital Universal, processo 481611/2013-4. Também contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL), através de edital PDDP, processo nº 60030 000686/2016.

² Professor do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Campus A.C. Simões, Av. Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro dos Martins, 57072-900, Maceió, AL, Brasil.

³ Nome das varetas para percussão dos atabaques nos candomblés, principalmente naqueles reconhecidos como da linhagem Jeje-nagô.

preensão de aspecto de um fenômeno exterior ao candomblé que me interessava, qual seja, o crescimento da textura percussiva de matriz afro-baiana na música feita em Salvador a partir dos anos 70, expresso particularmente no sucesso das bandas de axé, nos anos 90, e das bandas de pagode, nos anos 2000. O aspecto que ganhava nitidez aos meus olhos era a identificação de uma das "fontes" da vigorosa tradição acústico-percussiva sotopolitana assentada sobre uma rede de transmissão intergeracional de gestos e símbolos. No caso, interdependências entre pessoas mais velhas e mais novas em terreiros de candomblé que estavam no fundamento de organizações sociais de adensados bairros populares de Salvador, mediante as quais foram e ainda são legados toques percussivos. Por diferentes vias, tais práticas haviam sido ressignificadas em expressões com sentido de entretenimento, seja no circuito de carnavais e *shows*, na indústria fonográfica, seja, ainda, em cerimônias musicais de cultos pentecostais, apropriadas como música "gospel".

Aponto aqui, especialmente, a transferência de disposições percussivas afro-religiosas – que, até o final dos anos 70, ficaram represadas nas "roças" de candomblé e em diversões de rua em regiões que haviam se urbanizado precariamente – para espaços de divertimento confraternal e semiprofissional "territorializados" em bairros populares, expressos em um circuito de grupos de samba junino. Tal circuito assumiu forma nos anos 80 e foi símbolo de uma nova síntese social em Salvador, formada em torno de complementaridades e conflitos direcionados para a busca de diversão, mediada, de diferentes maneiras, pelo dinheiro. Vários músicos – que ganhariam destaque em bandas de cantores e de conjuntos associados ao rótulo *axé*, como a Banda Eva, Daniela Mercury, Chiclete com Banana, Araketu e a Timbalada, bem como grupos de pagode, conhecidos também sob o rótulo *swingueira*, tais como o Gerasamba (É o tchan!) e o Psirico – saíam do circuito de grupos de *samba junino*. Este, por sua vez, foi o resultado de um desenvolvimento social de diversões associadas ao *samba duro*, expressão de uma rede de interdependências que gravitava em torno de divertimentos carnavalescos, como os afoxés, cordões, escolas de samba e charangas, principalmente homens e, em torno de famílias-de-santo, especialmente mulheres. Ao buscar uma compreensão sobre esses eventos, notei como as interdependências humanas que tinham funções religiosas e diversionais pareciam importantes para compreender as direções da diferenciação do entretenimento musical-dançante em Salvador e seu papel político e econômico na direção das tramas de poder mais abrangentes da cidade.

Ao morar em Maceió, estava familiarizado com as lógicas de bailes em "periferias", organizados como pequenos, médios ou até mesmo grandes empreendimentos de diversão dançante. Rapidamente, interessei-me pelo fenômeno das discotecas de reggae, especialmente os bailes conduzidos por DJs. Nesse circuito, vi fenômenos homólogos aos que tinha observado em

Salvador e Belém (Rodrigues, 2011). Em Maceió, a cena era mais modesta e pobre do que nas anteriores, mas lá pude me demorar na compreensão de alguns condicionamentos econômicos da acumulação capitalista que estavam na raiz do sucesso de vários desses empreendimentos. Ao tentar construir a trajetória de Gran-Valter⁴, um dos principais renovadores do negócio de discotecas de reggae em Maceió, atento a fala de diferentes interlocutores, confrontando diferentes percepções. A importância de sua atuação em mercados informais e ilegais de valores-transportes, drogas, armas, serviços de cobrança e proteção é notável. Os relatos expressavam ambivalências pela admiração que sua figura despertava entre os DJs mais jovens e também por mágoas e medos do exercício de seu poder na luta contra adversários, expressa por pessoas que, em algum momento, teriam sofrido usurpações de Gran-Valter. Segundo depoimentos obtidos, ele teve de sair de Maceió após ter sofrido um "atentado", levando muitos tiros. O esforço para assassiná-lo estaria relacionado a uma rivalidade desencadeada a partir do que anteriormente teria sido uma parceria e uma amizade com um importante personagem da polícia militar de Alagoas. Sob a sombra dessa amizade ou parceria, Gran-Valter teria expandido sua atuação no mercado de drogas, como a maconha, e atuado em grupos de extermínio, auxiliando as pretensões de moradores e setores policiais de pôr fim aos "maloqueiros" em bairros sob sua influência. Aí estaria uma das raízes do dinheiro e das redes de proteção que auxiliariam a expansão, não sem conflitos, e elevadas tensões ambivalentes do que se tornaria a principal *Radiola de Reggae* de Maceió ao longo de quase duas décadas. Quando posicionei tal trajetória com a de outras três dezenas de interlocutores que entrevistei em Maceió, também ligados ao circuito de bailes de reggae, grupos de rap ou mesmo a conjuntos de bois-bumbá, vi-me pressionado a lidar com o problema de que as trajetórias ocupacionais de crianças e adolescentes oriundos de "periferias" – que viriam a ser reconhecidos como agentes artístico-diversionais – estavam altamente constrangidas pela busca de dinheiro, prestígio e sobrevivência em mercados ilícitos e altamente criminalizados (Misse, 2005; Telles, 2012) como o de drogas, armas e mercadorias roubadas. As fronteiras entre o reconhecimento como trabalhador da diversão e como "maloqueiro" eram, em determinados espaços, pouco nítidas, ao mesmo tempo em que há fortes sinais de que a ampliação de tais circuitos de apresentações nas periferias tem pressionado a rediscussão das fronteiras morais entre as ocupações econômicas conspícuas e não conspícuas em espaços públicos na cidade.

Nesses parágrafos iniciais, busquei ressaltar dois problemas sociológicos – que percebi no diálogo com o material de campo – relacionados à expansão de mercados culturais em "periferias" de diferentes cidades brasileiras a partir de dois fenômenos distintos, mas aproximados pela identificação de relacionarem-se com circuitos de diversão musical-dançante. Trato, especificamente, (i) das interpenetrações e tensões entre

⁴ Nome fictício.

repertórios de gestos e símbolos e a diferenciação funcional de linguagens expressas em dinâmicas concorrenciais entre o que poderíamos nomear como mercados religioso e diversional nas "periferias"; (ii) da necessidade de incluir a relação entre as posições de produtores, distribuidores e consumidores culturais e os empreendimentos marcados por lógicas de poder típicas de mercados ilícitos e altamente criminalizados na construção dos espaços sociais e de lutas simbólicas nas "periferias", atentando-se para as mútuas interferências entre tradições de agressividade e formação de mercados de dinheiro e de crenças.

Mercados culturais e periferias em escalas individuais

Os problemas elencados fazem parte de uma agenda de pesquisa implicada nas maneiras como as relações interpessoais têm se diferenciado mediante dinâmicas intergeracionais, como mercados de bens simbólicos em "periferias", submetidas a elevadas pressões de diminuição da reputação dos seus participantes. As forças de rebaixamento do *status* humano que constroem os contornos de tais jogos mercantis decorrem do aumento – e não da diminuição – de suas interdependências com jogos e grupos sociais dotados de maior legitimidade cultural, repercutindo, mesmo sob intensos constrangimentos simbólicos, sobre as estruturas de poder mais amplas. Os espaços sociais nos quais tais mercados buscam ser caracterizados são referidos genericamente por um rótulo que é, atualmente, objeto de intensa disputa social, oscilando entre esforços de transmutação do termo em expressão de orgulho coletivo e reforços para reproduzi-lo como símbolo-estigma de pessoas e regiões urbanas má reputadas: as "periferias" (Freire Filho e Herschmann, 2003, p. 66-69; Faustini, 2009).

A estratégia adotada para construir dimensões e processos relativos a espaços sociais de "periferias" – direcionada pelos problemas apontados na introdução – é explorar as evidências de diferenciação de funções que os indivíduos entrevistados desempenham e desempenham para outros e para si mesmos, a partir de seus depoimentos. Ao tomar as falas dos interlocutores como símbolos das pressões interpessoais corporificadas em disposições individuais de percepção e ação, os construtos discursivos são compreendidos como uma dimensão de cursos de diferenciação sociais intra-individuais e interpessoais (Lahire, 2006, p. 18-21). Nessa medida, as falas estranhadas sob o constrangimento da situação de entrevista, compostas com o cotejamento com outros tipos de "fatos", são tomadas como expressões da diferenciação psíquico-social que um indivíduo apresenta diante de distintas interdependências pessoais, não-coincidentes entre si antecipadamente, algo que Kauffmann nomeia "dissonância de esquemas" (Kauffman, 2003, p. 205-207). No depoimento, podemos avaliar a extensão com que uma corporeidade – uma

pessoa – efetivamente suportou as ambivalências advindas das dependências mútuas com diferentes indivíduos e, por eles, com distintos círculos sociais, passíveis de vir à tona pelo constrangimento de um entrevistador treinado (Kauffmann, 2013). As entrevistas servem para apreciar as teias sociais que enredam o indivíduo expressas na língua em fluxo que ele está condicionado a transmitir, e não são aprioristicamente evidência do controle absoluto da narrativa pelo indivíduo. Não precisamos, assim, partir de uma atitude defensiva, ao tomar o depoimento como uma espécie de criação puramente falseadora da realidade. As fantasias e os esforços de autocontenção são também expressões das forças que as pessoas exercem umas sobre as outras. Portanto, também se mostram como fonte de descobertas de dinâmicas humanas, expressa nos cursos de vida através dos quais uma pessoa percorre de maneira singular o espaço social, revelando-o, inclusive nos fechamentos de oportunidades que estiveram no horizonte anterior da pessoa, mas que estão cristalizados no seu depoimento como idealizações do passado, arrependimentos e responsabilização alheia por frustrações (Bourdieu, 1996, p. 292). O posicionamento de Elias, a esse respeito, também parece bastante elucidativo: "Uma língua exerce poder sobre os seus utilizadores individuais. Possui uma força própria que, de alguma forma, impele todos os utilizadores da língua a se subordinarem à sua autorregulação individual no discurso às regulações coletivas do discurso dessa língua" (Elias, 2002, p. 64).

Neste artigo, tomarei como fios condutores as trajetórias sociais de dois personagens vinculados ao que percebi como circuitos de diversão musical-dançante. Lançarei mão de entrevistas realizadas com Jorge Bafafé – músico, exímio percussionista, que ocupou diferentes posições nas redes de produção cultural em bairros populares de Salvador ao longo das últimas quatro décadas – e com Zinca Pedra⁵ – DJ que anima bailes de reggae em Maceió e se destacou nos últimos anos como proprietário de uma discoteca. Os dois vêm de tradições culturais urbanas distintas, são de gerações diferentes e ocupam posições diversas quanto ao status de artistas-diversionais em suas cenas, estruturadas em espaços de "periferias". Entretanto, de diferentes maneiras, foram e têm sido atravessados por pressões que aumentam as suas interdependências com diferentes indivíduos e grupos humanos em planos nacional e transnacional o que, por sua vez, dão forma às suas posições como agentes artístico-diversionais, reconhecidas por ambos como carreira e destino de vida. Propor uma construção de suas trajetórias nos oferece a chance de observar, expressando-me de maneira pleonástica, tanto as diferenças entre os processos de diferenciação de mercados culturais nas "periferias" de Salvador e Maceió, quanto perceber planos mais abrangentes nos quais tais redes mantêm conexões entre si, apontando para suas repercussões em estruturas de poder mais abrangentes, conectadas a essas mesmas "periferias".

⁵ Diferente de Jorge Bafafé, preferi usar um nome fictício para preservar a reputação do DJ que fez menção à sua participação em mercados ilícitos durante a entrevista.

Funções religiosas e diversionais no samba e no pagode baiano: uma trajetória de Jorge Bafafé⁶

Nasceu em um bairro formado ainda durante a escravidão, majoritariamente ocupado por negros libertos de Salvador e do Recôncavo, efeito do desmantelamento do velho engenho anteriormente existente que dá nome ao bairro ("vovó foi filha de neta de escrava, chegou aqui no Engenho Velho menina, veio de Cachoeira de Santo Amaro"). Como muita gente nascida em tal tipo de aglomeração urbana, nos anos 50, era filho de um homem que ocupava o que hoje chamaríamos de emprego precário, como pedreiro, e de uma mulher que desempenhava prioritariamente funções doméstico-familiares, como dona de casa. A vida doméstica associada aos indivíduos mutuamente dependentes e dispostos a se adaptarem às necessidades de desenvolvimento infantil (Winnicott, 1980, p. 13-24) de Jorge Bafafé, estava equilibrada em um tipo de estrutura familiar muito presente em bairros populares de Salvador, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, a família-de-santo (Herskovits, 1940-1956, p. 150-154; Lima, 2003, p. 160-169; Frazier, 1942). Nesta, as redes de solidariedade e ajuda mútua são altamente dependentes da autoridade religiosa de pessoas que ocupam posições como mãe-de-santo, pai-de-santo, além de *ogãs* e *ekedis* – sacerdotes auxiliares – e da importância do repertório de gestos e símbolos associados às formas como esta hierocracia candomblecista cuida e intermedeia os orixás, ou seja, exercem papel de regulação em um mercado de bens escassos de manuseio de forças sobrenaturais. A presença de funções assistenciais e simbólicas da família-de-santo na vida doméstico-familiar de Bafafé esteve fortemente vinculada à avó, uma mãe-de-santo, que também "fez" a filha, mãe de Bafafé. No depoimento, a fala sobre a avó mostra sua inteira admiração pelo papel de liderança religiosa desempenhada por ela, associando-a à herança cultural do candomblé que teria recebido e convertido em elaborações artístico-diversionais. Ele elenca diferentes momentos de sua experiência como filho-de-santo e *alabê* e, através deles, dos vínculos entre as sociabilidades diversionais cultivadas em terreiros de candomblé e aquelas em espaços de diversão carnavalescas de rua. As camadas de símbolos acumulados no depoimento expressam o alto valor que confere à sua circulação por diferentes terreiros e por grupos carnavalescos como *alabê*, percussionista e folião. Nos oferece uma entrada para as relações que estruturaram a diferenciação de mercados de apresentações musicais em periferias decorrentes de interpenetrações entre linguagens anteriores com funções religiosas e diversionais:

Meu pai era pedreiro, mestre de obras, pedreiro muito bom, minha mãe era dona de casa. Minha avó era a zeladora de orixá, lalorixá, cuidou quase 60 anos disso tudo aqui.

[Fui iniciado Alabê] desde pequeno. Eu aprendi os toques com muitos, muitos, muitos Alabês: Negão Doni, Luis do Jardim Cruzeiro. [Doni era da] Vasco da Gama [bairro], Negão Doni era do Balé Folclórico da Bahia, ele era Filhos de Gandhi. Viajou muito, fez seu nome nessa história e todos os bons Alabês eu tive a minha felicidade [de conviver]... no Terreiro de Menininha... Ferramenta, Corró, Xixarro.

Então, eu bebi dessa fonte, eu conheci todos, eu toquei em todos os Candomblés. Tocava aqui, tocava em baixo na Baiana [candomblé] quer dizer, a minha história vem daí. A partir daí eu fui conhecendo outros caminhos, eu fui me envolvendo com as escolas de samba, com as batucadas, os blocos [com matriz nos antigos cordões]...

Eu sou de 52. Com 15 anos mais ou menos, as pessoas que vinham pr'aqui dizia: "Como é, vai sair aonde?" "escola de samba tal, filhos de Tororó..." "Eu vou levar você", "esse menino aqui dá, viu" porque aqui a gente fazia [curso] pra saber quem mais [sabia] sambar, quem é que sabia tocar, e aquele menino que mais se destacava a gente já pegava. "Olhe dona Amélia, o Daniel, eu vou levar o seu filho pra sair lá comigo na Escola [de Samba]...deixe comigo, eu tomo conta dele". Tinha muitos deles que saíam no Gandhi. Então, tudo isso eu ia vendo, e aí eu ia me interessando, né?

Vovó aqui, na festa de caboclo, já botava o sopra.

As pessoas que vinham pr'aqui [aponta pro Terreiro] tocar, os Ogãs, os Alabês todos eles [tocavam] na casa de todos, já tocava em Menininha, até fora daqui, em Feira de Santana, Rio, essas caras viajavam pra fazer isso

Dos Candomblés, dos ritmos, eu fui conhecendo os outros ritmos, como os das escolas de samba da Bahia, os blocos, as batucadas. Tinha um amigo nosso aqui, dançarino de Gafieira, ele liderava, até hoje ele dança.

Os adeptos [do Candomblé] faziam os seus ensaios aqui [aponta para o Terreiro] e queriam fazer o seu carnaval diferenciado, [aqueles que] não queriam sair em bloco. [Eles] botavam seus atabaques debaixo do braço, seus agogôs nas mãos, seus xquerés, suas cabacinhas na mão, saíam cantando, vestido de Afro de acordo com nossa realidade. Não conseguíamos chegar até a Avenida Sete porque a polícia mandava voltar. Isso até década de 60.

A fala de Bafafé é uma expressão tanto da divisão social vigente nos jogos culturais desempenhados por grupos humanos de bairros populares de Salvador entre os anos 50 e 60, quanto do repertório socialmente disponível de símbolos que seriam recombinados posteriormente, vindo a constituir novas pressões de direcionamento espiritual não apenas das "periferias", mas, também, de regiões melhor reputadas na hierarquia moral de toda a cidade. O fato de a polícia servir de barreira entre os divertimentos feitos por grupos negro-mestiços, que gravitavam em torno de famílias-de-santo, e aqueles feitos por grupos de famílias laicas e católicas dos estratos médios e altos, nos dá a dimensão que a divisão não era apenas entre as formas de brin-

⁶ Entrevista realizada em 2008, no bairro Engenho Velho de Brotas, Salvador.

car, mas entre setores sociais dotados de desiguais acúmulos de poder e de diferentes repertórios simbólicos de auto expressão. Tal divisão social ganhava forma em um zoneamento moral e criminal de pessoas e práticas carnavalescas. Os brincantes negro-mestiços que adotavam determinadas práticas associadas a setores religiosos, ocupacionais e diversionais negro-mestiços estavam sujeitos a um regime de avaliações que os colocavam na posição de potencialmente criminosos ou indesejados, tanto por estratos médios e ricos quanto por setores policiais, no topo da hierarquia militar dos espaços de moradia dos pobres. Brincantes nos anos 50 e 60 em Salvador, estavam sujeitos à pressão moral, de vigilância e punição exercida por corpos policiais e judiciários para responderem a esses constrangimentos como criminosos. Ainda que no âmbito da vida que se diferenciava pelo sentido da "pura" diversão, estavam potencialmente submetidos a um regime de avaliação humana e de administração populacional que Misse (2015) nomeia como "sujeição criminal", que aqui tomamos de empréstimo para adaptá-lo à fenômenos associados ao divertimento "popular", em "periferias" urbanas.

Os carros alegóricos, a ópera e as pranchas estavam em declínio, mas ainda detinham o *status* de serem as formas de brincadeiras carnavalescas de rua adotadas pelos grupos soteropolitanos mais poderosos e mais velhos. Sofreram o grande impacto da apresentação de um automóvel dotado de alto-falantes, do frevo elétrico feito por jovens de estratos médios e de uma multidão composta de diferentes origens sociais pulando sem grandes protocolos atrás de caixas de sons ambulantes, "tomando" as ruas onde se apresentavam os carros alegóricos. O divertimento expresso no trio elétrico e no frevo eletrificado havia, a partir dos anos 50, transformado o padrão vigente de ranqueamento das brincadeiras carnavalescas e dos grupos sociais existente na primeira metade do século XX. Entretanto, não incluía o diálogo com o repertório de símbolos dos quais se nutriam as estimas grupais de amplos segmentos vinculados a mercados assistenciais, religiosos e diversionais entrelaçados à rede humana de candomblés (Rodrigues, 2006).

Nos bairros populares, mantidos separados dos setores médios e altos também por forças policiais, estava em curso desenvolvimentos expressivos e disputas pelo poder que vinham se diferenciando como um mercado de diversões. Uma delas estava marcada pela tensão e complementaridade entre as autoridades religiosas e os líderes de associações carnavalescas sobre as regulamentações das brincadeiras (Rodrigues, 2010). Os espaços de diversão iam ganhando funções políticas crescentemente importantes de diálogo e negociação entre os grupos negro-mestiços, moradores de regiões urbanas desprestigiadas, e os estratos médios e altos dominantes. A partir da segunda metade do século XX, as lideranças religiosas candomblecistas, que tiveram uma dominância incontestada nos espaços de representação de grupos populares em Salvador, irão conhecer a pressão da crescente legitimidade das diversões musicais-dançantes públicas, como espaços concorrenciais de representações de grupos humanos.

Assim, é sintomático que Bafafé, ao falar do carnaval de sua infância, confira tanta importância às festas religiosas e car-

navalescas, aproximando os afoxés, os cordões, as charangas, as batucadas das festas dos santos e orixás. Uma pequena ressalva feita por ele, entretanto, diz-nos muito sobre as barreiras postas por lideranças do candomblé à migração do repertório expressivo dos rituais de orixás para a diversão pública, constituindo filtros que repercutiram no desenvolvimento musical em Salvador:

Aqui é Ijexá Ketu mas tem a linha de Caboclo. O Caboclo que é a Angola. [Para os] caboclos – os penachos – já tocava o bandoleiro [o entrevistado cantarola a música], e o sopro na dança... [Vovó] chamava de Jezi, meu Jazi, cadê o pessoal do meu Jazi? Já tinha o violão não era guitarra, era violão elétrico na cerimônia. Só não entrava corda na parte do Ketu...isso aí não! Do Caboclo, era festa.

Da fala, fica nítido que determinadas lideranças de famílias-de-santo manifestaram afinidades com linguagens do entretenimento veiculadas pela "indústria cultural de massa" como o jazz e outros gêneros norte-americanos, apropriando-os em cerimônias-festas para caboclos. Entretanto, também parece claro que havia fronteiras morais de caráter religioso que limitou a apropriação de expressões do divertimento musical-dançante internacional em rituais do candomblé e nas expressões de diversão próximas de seus espaços sociais. O principal elemento se refere à divisão entre deuses-ketu e deuses-caboclos, especialmente entre aqueles candomblés que, ao longo do final do século XIX e da primeira metade do século XX, serão posicionados como impuros por não terem aderido, ou aderido parcialmente, à sistematização simbólica conhecida como jeje-nagô (Capone, 1996, p. 260-262; Parés, 2006, p. 142-162).

Para o que nos interessa destacar neste texto, as casas de santo menos ortodoxas quanto ao seguimento do repertório jeje-nagô parecem ter sido um terreno fértil para pequenas experimentações musicais, mesmo que com sentido religioso. São fortes sinais de que preparou o terreno e pessoas, em Salvador, para o diálogo entre os aprendizados percussivos religiosos e o repertório musical das classes médias, fortemente influenciadas pela "cultural jovem nacional e internacional". Esta, posteriormente, se tornaria a base do universo mercantil do entretenimento musical-dançante do carnaval de trios elétricos em Salvador.

À medida em que as forças do mercado de trabalho, da modernização econômica e da migração se intensificaram, as pressões para que homens e mulheres se dedicassem ao emprego e a busca por dinheiro criou dificuldades para que o modelo de autoridade do candomblé vigente na primeira metade do século XX se mantivesse. Isso contribuiu para que a divisão entre trabalho e lazer ganhasse mais importância na vida soteropolitana e, em finais dos anos 60, houvesse um fortalecimento de grupos e associações propriamente diversionais nos bairros populares em relação aos pequenos e médios terreiros de candomblé, muitos dos quais acabaram não tendo continuidade no cultivo do "axé".

Nesse contexto, a grande migração populacional do Recôncavo para Salvador nos anos 60 e 70, acompanhando o processo de industrialização que gravitava em torno do Petróleo e do Polo Petroquímico em Camaçari, favoreceu a intensificação

do cultivo do samba de roda, mas agora transformado em samba duro que, nos anos 60, era uma diversão que tinha uma reputação menor entre os próprios moradores dos bairros populares, pois tratava-se apenas de uma brincadeira.

Começou nos anos 60, com o primeiro grupo chamado o Samba do Querosene que saía de lá do outro Largo e vinha em todas as casas.

Eu pequeno, na janela, acompanhando. Esses caras entravam aqui, sambavam aqui e já tinha uma panela de feijão que vovó fazia pra eles. Aí o coro comia, ninguém dormia. Aqui se fazia uma grande festa. Era uma reza que tinha pra [São Pedro] que começava no [Santo Antônio]. Três dias, 26, 27, e 28 era o último dia. Quando acabava essa festa, já tava cheio de gente. Uma radiola imensa, uma radiola no vinil da caixa preta, dançando Bolero, Salsa, essas coisas toda, dançando junto, músicas nacionais, internacionais, era o São João. A partir daí, quando a gente assume isso tudo, nos anos 70, a festa cresceu.

A diversão mais prestigiada no São João era, como mostra o trecho, a dança embalada por músicas nacionais e internacionais que tocavam em casas noturnas bem reputadas da cidade que recebiam *big bands* do Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente Jazzes, Rumbas, Salsas, Sambas-canções. Tratava-se do repertório que gravitava em torno da cena internacional cubana sob o domínio norte-americano (Moruzzi, 2008, p. 158-166; Behrens, 2006, p. 38-43) e nacional dominada pelo Rio de Janeiro (Castro, 2015). Esse pequeno circuito de casas noturnas estava integrado, em Salvador, a redes de apresentações nacionais. Teve um papel de importante entreposto que tornou possível a músicos, incluindo percussionistas baianos, transitarem por posições como artistas sob a lógica do *show business* nacional e internacional. Mas nela não adentrava o repertório popular e afro-religioso baiano, ainda represado como "brinquedos" em redutos negro-mestiços soteropolitanos, os "guetos".

Em Salvador, houve vários pontos de contato entre as expressões do candomblé e o mundo da diversão mercantilizada na primeira metade do século XX, mas poucos tiveram o papel de abrir tão escancaradamente as oportunidades para percussionistas negros dos bairros populares como o retorno do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em 1972. O distanciamento do país e as necessidades de buscarem novas inspirações para voltarem à cena musical brasileira fizeram com que as suas disposições, já conhecidas para o diálogo entre o popular-nacional e internacional (Farias, 2004; Ortiz, 2006; Ridenti, 2000), voltassem suas atenções para o que estava sendo feito no universo da diversão popular em Salvador. Disso, há duas grandes redescobertas: de um lado, Riachão, e depois, Batatinha, por Caetano, valorizando o repertório de sambas feitos em Salvador. De outro, o afoxé Filhos de Gandhi, por Gil, que, ao ver seu declínio, fez grandes esforços para recuperá-lo. Com isso, reforçou sua identificação com a simbologia da cultura negro-mestiça e seu potencial mercantil.

A transformação dos canais de visibilidade implicados nos esforços de vários músicos consagrados da MPB de explorar

o universo popular, não apenas nas letras, mas, especialmente, nas texturas musicais disponíveis, fez com que os ritmos acústico-percussivos dos atabaques e seus derivados assumissem novos valores e avaliações nos mercados de opinião enovelados à crítica musical e nos mercados de gosto entre os consumidores de música e de diversão carnavalesca (Sansone, 2003). Isso repercutiu, em Salvador, na proliferação de afoxés e o surgimento do Ilê Ayê, em 74, propondo o bloco afro. Tanto o afoxé quanto o bloco afro seriam vistos por muitos aspirantes a artistas nos bairros populares como linguagens através das quais seriam aceitos por grandes públicos. O samba feito nos bairros populares, o samba de caboclo, o samba de roda e o samba duro ainda ficariam guardados nas brincadeiras confraternais dos terreiros e de rua como expressões menores.

Esse movimento também repercutiu na transformação do repertório musical com que artistas passaram a concorrer nos festivais de músicas televisionados. Nesse contexto, o reggae e os experimentos afro de Salvador abrem portas para que exímios percussionistas se aproximassem de toda a engrenagem mercantil associada ao rótulo MPB e, mediante a valorização de seus passes, pudessem aumentar seus capitais econômicos e publicitários, sentindo-se confiantes para ousar colocar em ação seus próprios projetos musicais.

A trajetória de Bafafé, assim como a de outros percussionistas que entrevistei, é emblemática a esse respeito:

Quando eu fiquei já rapaz [...] comecei a viajar, lá pro final de 70, final de 70, início de 80. Eu já tava fazendo o MPB 80 pela Globo, com Chico Evangelista, Jorge Alfredo, levando a gente pra fazer a dança do Badauê, "Arrasta Pé Moçada". Nós começamos o candomblé de rua em 78. Porque em 74 é o Ilê Aiyê, em 78 a gente, pum! Explode aqui com o Badauê, com arte, fazendo uma coisa moderna, uma coisa diferente, não um Afoxé igual ao Gandhi, mas um Afoxé com uma linguagem nova. Trazendo os jovens da nossa época a dançar o candomblé de rua que a gente aprendeu aqui, a cantar as músicas em lorubá, mesmo a gente foi aprendendo, a gente soletrava Alalalalalê... e todo mundo aprendia e ia cantando e criando as músicas do Badauê.

A apropriação das texturas percussivas cultivadas em rituais do candomblé e da umbanda no altamente prestigiado universo de artistas reconhecidos sob o rótulo MPB abriu a percepção de jovens músicos das classes médias soteropolitanas para as expressões percussivas afro-baianas. Eles passaram a ocupar posições na ascendente estrutura de poder expressa no carnaval de "blocos de trio", nos anos 80. Parte das disputas para atrair o público da cidade para a compra de serviços de diversão musical-dançante com a privatização parcial do carnaval deu-se pela aliança entre grupos negro-mestiços, dotados de aprendizados percussivos, e jovens das classes médias que controlavam blocos e bandas de trio. Pela primeira vez, a percussão *afro* feita em Salvador chegava à cena mais prestigiada do carnaval de Salvador, principalmente pelas linguagens do afoxé e do bloco afro, ficando de fora dos espaços mais bem reputados as diversificadas formas de samba.

Naquela época [anos 60 e anos 70] os trios elétricos não tinham percussionistas negros, eles só tocavam frevo, eles não tocavam [risos] as nossas músicas. Quando eles começaram a sentir que o frevo ia sair, como as outras coisas, então eles vieram, e pegaram as nossas músicas, as dos afoxés, Filhos de Gandhi e de tantos outros. Ai Gil começou cantar Afoxé, Caetano [passou a] cantar Afoxé, Moraes Moreira e as bandas daqui com o Ilê Aiyê. Armandinho com seu negócio [instrumento de corda, guitarra] tocando Afoxé... Ai precisava da mão de obra, como eles chamam, de um negro na parte percussiva, porque não sabia tocar! Tinha os brancos que tocavam só bumbo no trio do Jacaré, no trio da Saborosa: bum bum bum, naquela formação... Não era esse trio de hoje, eram trios mais antigos com alto-falantes. Tinha homens nas laterais do outro lado das laterais e vinha cada um tocando o seu bumbo e o frevo [guitarra] comendo. Eles disseram: "eu vou entrar aqui", e começaram a entrar, mas precisou da gente, aí a gente subiu, a negrada que tava tocando os Afoxés que já tinha consciência do que era, aí também aprendeu com eles o conhecimento da música, né? Houve uma troca, eu aprendo isso e eu lhe ensino isso.

A ascensão de músicos-percussionistas nas estruturas de poder do carnaval e da música soteropolitana se deu sob fortes pressões opositivas. As disputas entre o circuito de blocos afro e aquele de blocos de trio elétrico fizeram das bandas de axé um modelo vencedor nos anos 90, deslocando o repertório dos blocos afro e dos afoxés. O sucesso do modelo de negócio do bloco de trio pressionou muitos músicos percussionistas a investirem seus esforços de renovação musical no diálogo com as linguagens diversionais expressas nas bandas de axé. Moldou-se, assim, um intenso esforço de cessão e imposição entre as tradições musicais do frevo elétrico, referências do universo pop internacional e os aprendizados percussivos afro-baianos. Esse diálogo teve duas grandes direções: o afro-pop, conhecido como axé e a swingueira, conhecida em Salvador como pagode, fundamentado nas tradições de samba da Bahia. A primeira vertente se enraizaria nos gostos das classes médias, abarcando amplos setores pobres de bairros populares; já a segunda estava concentradamente enraizada nas preferências de públicos oriundos dos setores pobres moradores dos "guetos", das "periferias". Em ambas as direções, um dos elementos que pode ser destacado para a compreensão do curso das linguagens de diversão está referido à maneira como músicos oriundos das periferias estabeleceram diálogos entre tradições harmônicas associadas aos instrumentos de cordas e tradições percussivas associadas às sociabilidades de diversão cultivadas em torno dos terreiros de candomblé e de associações carnavalescas formadas em bairros de "periferia".

Após diferentes participações com artistas da MPB e o sucesso de sua proposta de "afoxé moderno" com o Badauê, Jorge Bafafé se viu obrigado a procurar novos rumos com o declínio das duas cenas no final dos anos 80 e início dos 90. Com algum capital cultural adquirido em viagens e novas relações com personagens do entretenimento e do estado, ele se alia a produtores do antigo bloco afro Araketu, ajudando-os a convertê-los em uma singular banda de axé. Propôs novas direções musicais recombinando células de percussão afro a diferentes elementos da música nacional

e internacional. Defendendo essa direção, parece ter tido apenas um rival comparável: o músico Carlinhos Brown.

Eu ia trazer as cordas que eles fazem aí, que depois que eu viajei e voltei, Vera do Araketu me fez uma proposta. Eu fui fazer o Araketu, mas essa ideia toda era pro Badauê, o meu trabalho não era pra Vera, só que Vera captou rápido que eu tinha condição. Eu cheguei da África procurando com quem eu vou fazer esse trabalho e não tinha pessoas ao meu lado que me desse esse suporte e aí Vera pintou e eu, algumas vezes eu não quis fazer, confesso a você que eu não quis fazer, que eu sabia do retorno lá na frente.

A experiência do Araketu, do lado musical, não cheguei pra aprender isso aí eu tenho que ser taxativo, agora do lado [de lidar] com as pessoas, eu aprendi muito, a forma de lidar, de administrar, de conhecimento, através do Araketu eu conheci outras pessoas. Então eu gostava da forma dela administrar sim...agora na parte musical eu fui pra ensinar mesmo, eu fui pra fazer e mostrei competência. Não tô preocupado com dinheiro, com essa coisa toda, mas o que eu quiser fazer, ali [aponta pro Terreiro] dentro daquilo ali, eu faço.

A gente não conseguiu fazer uma banda Afro Pop como eu vi na África, a gente botou corda aqui, botou isso, botou aquilo mas, na época, a gente botou a dança, não houve a aceitação do próprio povo daqui.

Aquí nós temos uma mídia que é contra, ela consegue absolver as coisas de resultado imediato, financeiramente falando. Então, a gente contava também com um apoio da mídia e a mídia tava investindo no Axé Music. Depois do Axé Music entra aí esse negócio que chama Pagode.

A origem [d]esses pagodes que tão aí, eles têm que agradecer ao samba duro junino. A gente que manteve essa coisa aqui. Era o samba duro, tava no auge, samba duro, daqui a pouco os caras enveredaram por outra praia, pegando as batidas do samba doido. Os caras invertendo, fulano invertendo, cicrano invertendo, rádio invertendo então aí torna-se isso aí: quebradeira, hoje é nome de quebradeira. Hoje já tem uma outra mistura quebradeira com funk, com rap...

A fala de Bafafé é expressiva do deslocamento de poder que sofreu e, assim, do desaparecimento de posições sociais que ocupava, associado à ascensão de linguagens que, contra as suas expectativas, foram dependentes da cena e do circuito de sambas juninos que tinha ajudado a fortalecer mas que, no curso dos fenômenos, significou perda relativa de seu poder.

A partir do grupo União, uma associação que ajudou a criar, aglutinou pessoas que desejavam imprimir uma direção mais profissional à organização do festival de sambas juninos. Sua proposta foi criar um concurso que atraísse grupos dos diferentes bairros de Salvador e, assim, formar uma rede de trocas estéticas e monetárias, que aumentasse o prestígio das tradições percussivas feitas nos bairros de periferia. À medida em que a valorização dos sambas juninos aumentou, cresceu as oportunidades de participantes dos grupos ingressarem como instrumentistas e cantores em bandas posicionadas no mercado de mídias audiovisuais, shows e de apresentações carnavalescas, especialmente as "micaretas", que aconteciam em diferentes cidades do país. O festival de sambas juninos estimulou a formação de no-

vas interdependências, constituindo um novo espaço público de apresentações musicais-dançantes. De um lado, o divertimento nas periferias não estava mais tão dependente dos terreiros. De outro, tal rede de apresentações acabou por fortalecer o circuito carnavalesco de trios elétricos que gravitavam em torno das bandas de axé e, posteriormente, do pagode, servindo como vitrine de tocadores que ambicionavam alcançar posições prestigiosas no mercado de diversões carnavalescas. Beto Jamaica, cantor e compositor do famoso grupo Gerasamba, posteriormente nomeado É o tchan!, forneceu-me um depoimento no qual relembra a importância do fenômeno:

Eu fazia meu samba também, eu morava no Meirelles, na Liberdade e fazia meu samba. Mas eu curtia todos porque eu era mesmo de sair curtindo tudo! E encerrava minha participação onde? No Engenho Velho [de Brotas], que lá tinha o encontro dos sambas. Todos saíam de seus guetos pra o Engenho Velho. O encontro era ali. Acontecia ali um festival pra ver quem era campeão, isso mais ou menos em 1982, por aí... Era coisa do gueto. Saía do gueto pro gueto.

O circuito de sambas juninos se desenvolveu ao longo de toda a década de 80 como um divertimento das "periferias", ficando reservado aos espaços de menor prestígio do carnaval de trios elétricos como as bandas que tocavam em trios contratados pela prefeitura e pelo governo do estado. Os grandes blocos carnavalescos organizados como empreendimentos privados permaneceriam fechados à tradição do samba baiano, e ao bloco afro, homólogo ao gosto do público soteropolitano e nacional que visava atrair. Isso implicou em uma restrição dos espaços possíveis para o tipo de proposta artística de Bafafé, lastreado em uma concepção de grandes orquestras percussivas associadas aos instrumentos de metal e cordas, e acompanhadas por danças desempenhadas por mulheres com uma indumentária com referências africanas, compreendida por ele como afro-pop. Em uma dimensão, ele ofereceu uma proposta musical que viria a iluminar novas direções para a música baiana, sintetizada na transformação conduzida por ele, convertendo o bloco afro Araketu em uma banda de axé, trazendo elementos rítmico-percussivos inéditos à época, comparável apenas ao que a Timbalada estava propondo. Por outro lado, ele deu sustentação ao circuito de sambas juninos que viria a aumentar o campo de avaliações prestigiosas da tradição percussiva dos tipos de sambas feitos em Salvador. Ela viria a ampliar definitivamente as suas fronteiras morais com o sucesso do É o tchan!, da Companhia do Pagode e do Terrasamba, constituindo uma nova linha de desenvolvimento da música baiana relacionada à uma ampliação das oportunidades de poder de produtores culturais oriundos de famílias formadas nas "periferias". A partir dos anos 2000, a rede de transmissão intergeracional de símbolos vinculada ao samba de roda e ao samba duro ganha uma força gravitacional própria

ao assumir a identidade sob o rótulo pagode. Este viria a ser reconhecido por artistas locais como uma matriz estética própria a partir da qual seus "portadores", prioritariamente das "periferias", operaram novas sínteses musicais, levando esta tradição para novas direções. As novas gerações de jovens foram adquirindo a disposição renovadora associada às dinâmicas concorrenciais dos mercados de diversão, entrelaçando o pagode a novas referências musicais como o rap e o funk (Nascimento, 2012), em um contexto de maior acesso a dinheiro entre moradores das periferias, inclusive decorrente da expansão do mercado de drogas. Nesse contexto, surgem músicas do "swingão", marcadas pela explícita intenção de representar a "voz do gueto", pressão que tem refluído para o carnaval e para as novas composições de poder entre os grupos humanos em Salvador que culmina, em 2016, com a eleição do cantor Igor Kanário para vereador, autointitulado príncipe do gueto.

Fronteiras entre o lícito e o ilícito: o circuito de discotecas de reggae em Maceió pela trajetória do DJ Zinca Pedra⁷

Os bailes de reggae são um dos padrões de divertimento mais populares entre diversas faixas de indivíduos moradores de "bairros de periferia" em Maceió. Assim como as aparelhagens belemenses, os bailes de funk carioca e os bailes de pagode baiano, os bailes conduzidos por DJs de reggae tornaram-se plataformas sociais propiciadoras de um aumento de interdependências entre produtores culturais e públicos oriundos de tradições educacionais, familiares e profissionais distintas.

O DJ Zinca Pedra foi um dos pioneiros na difusão de coletâneas de CDs de reggaes melô e raiz⁸ entre grupos jovens de classes médias, frequentadores de escolas particulares de alta reputação. Realizou, inclusive, apresentações pagas nestas instituições, cujos matriculados podem ser classificados como das classes médias e média-alta. Além disso, tornou-se uma das figuras mais requisitadas para iniciar shows com bandas de reggae nacionais e estrangeiras, especialmente jamaicanas, organizados por produtoras maceioenses e direcionadas a um público de maior renda e maior capacidade e disposição para o consumo de apresentações musicais. Os shows organizados por estas produtoras têm se tornado uma expressão da ampliação das interdependências entre diferentes grupos humanos, moradores de zonas urbanas com diferentes reputações, através da via de expressões diversionais.

DJ Zinca Pedra nasceu em uma pequena cidade, vizinha ao estado de Pernambuco. Sua mãe se viu obrigada a fugir de

⁷ Nome fictício, entrevista na Ponta Grossa, Maceió.

⁸ Estilos de música reggae tocados pelos DJs. Os "melôs" estão associados a influência de DJs do Maranhão, em músicas com combinações entre reggae tradicional e raga; o "reggae-raiz", associado a um ritmo mais lento, com poucas influências da música eletrônica.

casa com os filhos devido à morte de seu marido, envolvido em dinâmicas de vingança retroalimentadas por práticas de pistolagem. Pessoas ligadas à morte de seu pai foram procurar a família na nova cidade. Em razão disso, viram-se obrigados a fugir para outro município, no qual se viram novamente obrigados a migrar, chegando então a Maceió. Foram morar em um bairro de periferia, na residência de uma de suas avós. Conheceu experiências agudas de privação e sofrimento decorrentes da fome. Foram submetidos à humilhação de terem percebidas as suas carências alimentares, postas rotineiramente em relação com as experiências de satisfação alimentar que podia observar em outras pessoas. Viveu as pressões extremas para agir em seu favor, buscando comida para manter-se, preocupando-se em chegar até o dia seguinte: "já cheguei a catar a até, já cheguei a catar até, é, é, é, legumes no mercado da produção para me alimentar, minha mãe, minha irmã... o tomate"⁹. Mas, em direção distinta, também conheceu pressões simbólicas para a busca de satisfação, modelada em planos da existência mais dependentes de ligações simbólicas com outros, menos imediatas, como as necessidades de ganhar dinheiro com atividades ilícitas visando gastar em diversão. Relatou-me: "já assaltei muito... entrei para o lado do, do, do, lado errado, para tentar buscar o dinheiro, entendeu? A vida fácil, curtidão tal, o dinheiro vem fácil".

Para muitos jovens de "periferias", a prática de atos ilícitos, como furtos, roubos, comércio de bens ilegais, é simplesmente uma alternativa disponível para se ter acesso a dinheiro. Este tipo de busca está ancorado em tradições de ação transmitidas por redes de indivíduos em bairros de periferias, expressas em posições sociais ambivalentemente valoradas, incluindo a consolidação de padrões de "evitamento" das autoridades policiais. A legitimação dessas posições e estratégias é instável e ambivalente, mas ela pode ser verificada pela aceitação dessas pessoas nos seus círculos familiares, no respeito de pessoas da vizinhança a regras impostas por grupos vinculados a tais estratégias, e da dependência de indivíduos não diretamente vinculadas aos negócios ilegais nos mercados amoroso-sexuais. Enfim, os indivíduos que expressam tais estratégias de ação "ilegais" estão longe de serem tratados absolutamente como párias, ainda que dimensões de suas existências estejam altamente pressionadas por um valor negativo vinculado à ilegalidade da atividade econômica e pelo uso da força bruta para retirar bens de outros ou manter um negócio próprio.

Para parcela significativa dos indivíduos que buscam acesso ao dinheiro mediante negócios ilegais, envolvendo-se nessas funções econômicas, as estratégias de ações estão intrinsecamente ligadas a disposições orientadas prioritariamente para a busca de gratificação diversional na dimensão do consumo monetizado. São posições sociais com um elevado índice de vacância e substituição, devido ao estilo de estratégia de competição nesses círculos, calcado no uso da violência com arma de fogo, o que

as tornam, por sua vez, altamente rotativas (Zaluar, 1999, 2009), tornando-as plausíveis de serem ocupadas por indivíduos que almejam dinheiro rápido, mas com pouco acesso à educação e serviços públicos. Uma apreensão realista dos riscos envolvidos nessa atividade, muitas vezes, é formada apenas em situações extremas de conflitos armados, seja com a polícia ou com competidores por sucesso em negócios ilegais, quando as escolhas para saírem de tais esquemas mostram-se igualmente sofridas.

Em determinados cursos individuais, a aquisição monetária decorrente da ocupação de funções econômicas ligadas a negócios ilegais, tem sido convertida em recursos simbólicos e mercantis submetidos a regimes civilizatórios com maior grau de pacificação, com formas de resolução de conflitos menos violentas e a regimes de moralidade prestigiosos sustentados em círculos sociais de maior abrangência.

O universo da diversão mercantilizada tem sido uma dessas dimensões da vida contemporânea onde determinados indivíduos buscam conquistar um tipo de reconhecimento prestigioso para si próprio em esferas mais amplas, não sendo possível pelas suas identificações com atividades ilegais, que reprimem, não raras vezes, de suas identidades públicas, ainda que alguns deles façam dessa identificação um símbolo de poder. A trajetória de DJ Zinca Pedra é expressiva de alguns dos aspectos mencionados.

Quando relatou que houve uma época em que fez "assaltos", simultaneamente ao desempenho do que chamou de "outras profissões", perguntei-lhe como gastava o dinheiro, e respondeu:

Era roupa de marca, mulher, discoteca, curtidão no final de semana, ficava doido, quando chegava o final de semana, curtir com as doidinha, né? Naquela época, eu tinha bicicleta, pegava o dinheiro e saía, ia para discoteca, e ia para as boates, amanheceu o dia, e depois ia para praia; era curtidão com as mulher, bebida, era só fazer aventura, né? Para quando a gente ficar mais velho poder contar as aventuras, né?

Manter uma rotina semanal de diversões e gratificações altamente recompensadoras, aquelas pelas quais estava disposto a enfrentar riscos, era incompatível com os ganhos de um trabalho assalariado ou por tarefa em empreendimentos artesanais e/ou informais que estavam disponíveis para ele, algo compatível com seu estágio de escolarização. Era necessário mais que tais posições para equilibrar seu senso objetivo de dignidade com o alcance de gratificações ligadas a esse padrão de avaliação, formado especialmente nas lógicas sociais de reputação da masculinidade, vigentes em muitas "periferias" (Sobre ethos guerreiro e sociabilidades jovens, ver Diógenes, 2003; Farias, 2015; Zaluar, 2009). Aos 16 anos, Zinca se aproxima de um militar¹⁰ estreitando laços de companheirismo, rendendo-lhe acesso à possibilidade de venda "consignada" de armas e munição recarregável. Detalhe, o público consumidor era composto de indivíduos que

⁹ Entrevista de DJ Zinca Pedra concedida ao autor, em 2010.

¹⁰ Ele não especificou se um policial militar ou um membro do exército, provavelmente o primeiro.

viviam de ações ilegais, visando a obtenção de recursos monetários, tais como roubos, furtos e outras formas de ações ilícitas, os chamados "vagabundos"¹¹, que, de alguma forma, lhe era acessível pela experiência que adquiriu com assaltos anteriores. Outro detalhe importante é que os indivíduos dessa teia comercial moravam na mesma vizinhança de Zinca e do militar, o que contribuía sobremaneira para a elevação dos níveis de tensões e instabilidades emocionais entre os envolvidos. O militar desviava munições recarregáveis e armas e repassava a Zinca, já conhecido dos "vagabundos", os quais o procuravam como fonte de oferta de munição. A posição ambivalente de Zinca permitia a ele ter contato com um tipo de público comprador que o militar diretamente não podia acessar. Portanto, a função de Zinca era clara tanto para "vagabundos" quanto o "militar": era um intermediador vital entre um agente estatal que queria ganhar mais dinheiro do que a sua posição lícita lhe permitia, valendo-se ilegalmente de seu acesso a armas e grupos banditistas, especialistas em ganhar dinheiro através de estratégias de ação ilegais. Esse tipo de intermediador existia em vários bairros da cidade, cumprindo a mesma função. Entretanto, o contato rotineiro de Zinca com os "vagabundos" alimentou crescentemente a desconfiança de que Zinca estava delatando-os para a polícia, aqueles para quem ele vendia as armas, devido a constantes visitas de patrulhas da polícia militar ao bairro. Essas tensões geraram inseguranças entre os envolvidos, uma vez que mantinham relações de interdependência com função econômico-mercantil umas para as outras. Por sua vez, essas funções estavam enoveladas a funções socioafetivas de vizinhança e de identificação como moradores de zonas estigmatizadas, com habitantes moradores de regiões urbanas prestigiosas.

Uma das possibilidades de resolução dessas inseguranças podia ser o assassinato de uma das partes. A elevação da ameaça e do sentimento mútuo de medo, somados a interesses mercantis e honoríficos podia levar a tal curso de ações. Essas tensões ora aumentavam, ora eram arrefecidas. O movimento e as direções dessas balanças sócio-psíquicas acompanhavam as imaginações que guiavam as compreensões de cada indivíduo sobre o que poderia estar acontecendo com a outra parte, de acordo com o curso próprio dos medos de cada um, enovelados as dinâmicas estatais (polícia) mercantis (mercados ilícitos) definidoras da condição de periferia. Era uma estrutura intersubjetiva de medos. Uma das motivações de Zinca para suportar tamanho nível de tensão emocional era justamente a possibilidade de ter acesso a dinheiro e canalizá-lo para regiões da vida que lhe davam grande gratificação psíquico-diversional, como as mulheres, a praia, as discotecas, os companheiros "do mundo"¹². Como acontece muitas vezes com indivíduos que ocupam

posições equilibradas em estruturas de tensões sociais altamente dependentes do prestígio jurídico-moral acerca da legalidade de uma atividade, as pressões que a ocupação dessas posições exercia sobre Zinca foram se tornando insustentáveis.

A composição da balança de tensões psíquicas, fundada sobre o entrelaçamento entre as funções econômico-mercantil submetidas ao desprestígio da ilegalidade e os laços de vizinhança e os sentidos de pertencimento a um território de "periferia", fica mais nítida em um trecho do depoimento de Zinca Pedra:

pronto, eu já fui, ali no Porto das Estrelas¹³ eu já fui um cara que, muito conhecido no Porto das Estrelas, [...] quando eu vendia muita munição. Eu era um cara que tinha um vínculo, um convênio com alguns militares de, de, na época de, eles vendiam, eles carregavam munição e eu comprava cartela de munição, eu ganhava dinheiro com munição, munição recarregadas, na verdade, né, munição recarregada, e vendia muito aos vagabundo. Era conhecido.

F – quando você fala vagabundo era gente individual e o grupo organizado.

DJ Zinca Pedra – não, era o cara que andava no crime, o cara que vende a droga, o cara que andava matando, queria munição, já vinha a minha procura por munição. Também tinha muita arma, na comissão. Tinha um cara que queria uma arma dia, que queria comprar a arma 350. Eu digo: óia, eu tenho 38 de 450, daí pegava, ganhava 100 em cima. Dava 350 ao cara e ganhava o 100, minha comissão.

F – saquei

DJ Zinca Pedra – e nesse movimento, né?

F – você era um vendedor que basicamente concentrava à venda na área ou tinha outras pessoas que também vendiam

DJ Zinca Pedra – não, cada área tinha suas pessoas, né?

F – que esse pessoal, os militares, de certa maneira distribuía?

DJ Zinca Pedra – não, na verdade eu era conhecido na área pelos vagabundos. Só que tinha uma, uma, outras áreas dos vagabundos que sabia que eu me dava muito com, com com os militares aí eles [imitando uma tipo de reclamação, indicando suspeita sobre ele] Aí, tá vendo Zinca aí, ó, é cabana¹⁴, está entregando o serviço da gente aí. Só que eu me dava com os dois lados; já passei de morrer. Teve noites e noites aí que eu passei de morrer.

F – como assim?

DJ Zinca Pedra – tinha um militar, um militar que morava na rua que eu morava, que eles moravam e eu sempre na casa do militar, e sempre com os caras. Os caras, você sabe como é que é? O vagabundo não gosta de polícia.

F – Ficava sempre desconfiado.

DJ Zinca Pedra – aí: Zinca tá entregando nós, o cara tá dizendo que você tá entregando o serviço aí véi. Olha, tá dizendo lá pros cara que eu tô com arma. [ele passa a falar como ele próprio falava para os 'vagabundos'] -- Não, pô, lá, eu faço aqui, e faço lá, entendeu. Eu ando com vocês e ando lá, dos

¹¹ Nome nativo utilizado para qualificar assaltantes e outros tipos de pessoas envolvidas com negócios ilegais.

¹² Essa expressão é homóloga à usada por jovens entrevistados em casas de internação que utilizam o nome "mundão" para designar a condição de liberdade nas esferas da vida fora das unidades de internação, ou seja, fora dos sistemas judiciário e "prisional", especialmente os especificados pelas atividades consideradas crimes como fonte de obtenção de dinheiro, fonte de renda, e pela diversão.

¹³ Nome de bairro fictício.

¹⁴ Gíria que significa delator.

dois lados. Passei, passei de morrer, né? De morrer pelos vagabundos, pelos polícia não, pelos vagabundos que tavam pensando que eu tava entregando serviço.

F – Saquei

DJ Zinca Pedra – inda passei de levar os tiros por que o revólver dele quebrou o coco, do cara, dum Negão que já falecido já.

F – quebrou o coco? O que é quebrar o coco?

DJ Zinca Pedra – quebrar o coco é o cara atirou em mim mas não saiu nada. Era aqueles 38 antigo, né ?

F – Caralho

DJ Zinca Pedra – [imitando o seu algoz] – Zinca é cagueta, rapaz. Entregando aqui a a nossa fita aos homi aqui, os homens estão batendo aqui direto.

DJ Zinca Pedra – eu digo: - Não, pô, aqui é um lugar suspeito, é periferia, a polícia tá toda hora, não estou entregando nada a ninguém. E ele é que, ele é que me comprava munição, comprava arma. Aí daí eu sai, daí eu sai, fui para a capotaria (grifo meu).

No trecho, chama a atenção como as atividades reconhecidas como ilegais são fonte de dinheiro que irrigam as disposições de indivíduos para alcançarem gratificações emocionais em outras esferas da vida, como o divertimento, a religião, etc. No entanto, também mostra o elevado grau de tensão psíquica a que um indivíduo precisa estar disposto a se submeter – tensão psíquica estruturada socialmente – para ter fonte de renda e desloca-la para as arenas da vida que lhe dão maior recompensas afetivas.

A iminência da morte é um momento que, para muitos que atuam em mercados ilegais, serve como referência de instauração de uma divisão na autopercepção biográfica para buscar alternativas de obtenção de renda, além dos negócios ilegais que têm como fundamento social de segurança, do cumprimento das obrigações acordadas pelas partes, o recurso à violência por arma de fogo. Isso não implica, entretanto, um caminho de escolha irreversível, mas aparece como um momento de reavaliação da vida para muitos que se equilibram entre posições econômicas que, a partir de outras ligações humanas, estão submetidas a diferentes avaliações institucionais jurídico-morais.

No caso da trajetória de Zinca, esse parece ter sido o momento em que considerou “mudar de ramo”, lançando-se em um negócio ou atividade legal, ou em uma atividade informal que não estivesse fundada sobre a legitimidade do uso da violência como fundamento prioritário da resolução de conflitos de interesses. Desloca-se, paulatinamente, para outra atividade: a capotaria. É importante destacar que a mudança não se deu imediatamente, pois a súbita e completa migração de uma atividade para outra não lhe asseguraria a renda necessária para manter o acesso às principais fontes de recompensas afetivas para ele, atreladas às funções de divertimento, anteriormente mencionadas. Ele encontrou oportunidade de aprender um ofício que, naquele momento, apareceu como uma alternativa, a capotaria, através de um pastor de igreja evangélica que exercia

o ofício. Ao que parece, entretanto, nunca acalentou a possibilidade de manter-se como um empregado. Desejou aprender o ofício para montar a sua própria capotaria. Para isso precisava manter os negócios ilícitos, mesmo que esporadicamente, no ramo do comércio de munições e armas de pequeno calibre, orientado para públicos de baixa renda. A tensão entre participar de um tipo de comércio prestigioso e um depreciativo quanto à sua avaliação jurídico-moral é algo presente rotineiramente no repertório de avaliações de muitos indivíduos que, em algum momento, se envolveram com negócios ilícitos. As fronteiras não existem aprioristicamente. Muitas vezes as pessoas lutam para implementá-las em suas vidas, e a conversão de capital oriundo de atividade ilícita de baixo prestígio em uma atividade informal de maior prestígio jurídico-moral é uma dessas formas de conversão (ver Misse, 2005, 2015; Zaluar, 2009).

Simultaneamente, desdobrando os seus laços na vida da diversão, Zinca aproximou-se de indivíduos que reputavam de maneira bem-quista as imagens do DJ e do baile de reggae, que iam se popularizando nas periferias maceioenses entre determinados segmentos jovens. Esse cenário lhe permitiu ver-se, pela primeira vez, não apenas como um consumidor de diversão, nem como um atravessador de mercadorias ilícitas, mas como um produtor, tal e qual os DJs que animavam as festas que ele frequentava e adorava. Ao conhecer DJ Salomão¹⁵, começou a gravar vozes para vinhetas em CDs com coletâneas de reggae. O exercício dessa atividade despertou-lhe para acreditar que poderia ser um DJ pela boa voz que julgava ter e, especialmente, pela “energia” e “animação” que expressava. Iniciou pedindo oportunidades de “tocada” entre DJs que conduziam festas nas danceterias da região em que morava, tendo sido bloqueado muitas vezes devido à lógica da concorrência por espaços de apresentação. Um “companheiro de festas”, sustentado pela mulher, convenceu-a a canalizar algum dinheiro para montar uma danceteria, observando o sucesso das que eles frequentavam. A necessidade do “pequeno capitalista” em ter um DJ a baixo custo, somado a relação de amizade e a “fome” de Zinca em se estabelecer como DJ de reggae fez a oportunidade desejada de discotecar em uma danceteria.

Antes de prosseguirmos nesta *síntese seletiva como trajetória*, interessada nas relações que tornaram possível a elevada importância da diferenciação funcional de Zinca Pedra como discotecário e um médio empresário de divertimento em Maceió, parece importante deslocarmos o foco do indivíduo para a cadeia de relações que haviam estruturado, àquela altura, um circuito de bailes de reggae conduzidos por DJs, anterior à Zinca Pedra descobrir sua disposição.

A apresentação não será exaustiva, merecendo um texto à parte. Para o que se mostra relevante para a questão deste artigo, concentro-me em conexões de fatos que fizeram perceber dois fatores de modelagem de uma rede de danceterias conduzidas por DJs de reggae em Maceió. O primeiro, a sedimenta-

¹⁵ Nome fictício.

ção das danceterias como negócios em periferias, formando um circuito de circulação de consumidores de diferentes bairros de baixa reputação social em relação aos moradores das zonas urbanas melhor reputadas. O segundo, a ligação dos DJs de reggae, surgidos nas redes de danceterias de periferia, com produtores de shows de bandas de reggae, nacionais e estrangeiras (especialmente jamaicanas), direcionadas prioritariamente para as classes médias e altas, alcançando públicos mais diversos.

Destaca-se, como fatos constitutivos do primeiro fator, a alteração do modelo de negócio de divertimento dançante em bairros estigmatizados de Maceió, deixando de ser um bar com som ao vivo (incluindo bandas) e som mecânico, lastreado no lucro com o consumo com comida e bebida¹⁶, de entrada livre, para tornar-se um espaço fechado, com entrada paga, tecnicamente aparatado com paredões de caixas de som montadas umas sobre as outras, tendo por divertimento principal a apresentação de um DJ especializado em seleções de reggae, passando a cumprir também a função de animador e comunicador direcionado à plateia. Este modelo foi inspirado nas radiolas do Maranhão, trazido especialmente por um indivíduo bastante carismático e namorador que, de acordo com diferentes fontes de informações, teria acumulado algum capital em negócios ilícitos, invertendo-o parcialmente na compra e reforma de dois espaços, construindo neles danceterias. Sua importância vai além da do capitalista de negócios de baixa reputação. Ele se tornou, até onde pude mapear as danceterias em periferias de Maceió, a grande referência de performance comunicativa para a geração seguinte de DJs, o que contribuiu para a popularidade das danceterias de DJs de reggae, deslocando casas de diversão dançante que tocavam forró, brega e *axé music* como principais gêneros dançantes. Uma de suas danceterias tornou-se uma das mais tradicionais e longevas do circuito de bailes, funcionando desde os anos 90 até hoje, tendo desempenhado o papel de aglutinar consumidores não apenas de diferentes bairros das periferias de Maceió, mas também de cidades do interior de Alagoas. O prestígio de sua figura, e a influência econômica que detinha, aumentou o prestígio da posição do DJ de reggae entre grupos jovens nas periferias de Maceió e cidades de Alagoas. Esta boa-reputação estava calcada nos julgamentos prestigiosos acerca do poder econômico, publicidade da imagem e potencial de atratividade erótico-sexual feminina, condensadas na imagem do DJ de reggae. Em suma, a figura do DJ tornou-se acreditada entre parcelas de grupos jovens de bairros de moradores pobres de baixa reputação como uma posição parcialmente associada a ter algum dinheiro, certa fama e mulheres. Assim, aumentou-se os investimentos de determinados indivíduos dessas regiões para serem DJs, exigindo gastos com compra de discos, fitas, equipamentos, divulgação, roupas, aumentando a auto pressão para se ter emprego fixo durante algum tempo. O barateamento desses recursos, o aumento do poder aquisitivo e a ampliação da legitimidade do reggae apresentado eletronicamente fez com que

houvesse um incremento acentuado na oferta de DJs por volta de 2006, redimensionando a oferta desses agentes para casas de shows da capital e do interior de Alagoas que, desde os anos 90, não fizeram grandes alterações e investimentos no formato estético do negócio.

O aumento da oferta afetou relativamente os DJs mais antigos e prestigiados. Sentiram a redução da oportunidade de "tocadas", tanto na capital quanto no interior, onde começou a surgir novos DJs. Uma das portas que se abriu, ainda por volta de 2004, expressando uma ampliação das ligações entre segmentos anteriormente afastados, foi a oportunidade para DJs de reggae tocarem na abertura de shows que tinham bandas de reggae como atrações principais. As produtoras desses shows viram uma grande oportunidade de reduzirem os elevados custos para trazerem bandas nacional e internacionalmente conhecidas em grandes casas de shows de Maceió ao aumentarem a participação dos DJs de reggae oriundos de danceterias de bairros de periferia nessas apresentações. Num movimento de dupla-via, aumentou-se a divulgação desses DJs para públicos que não conheciam esse tipo de apresentação, particularmente segmentos de classe média e alta. Adicionalmente, os DJs de reggae atraíram um público de bairros de periferia, que conheceu algum aumento de poder aquisitivo, por lógicas lícitas ou ilícitas, ampliando as complementaridades socioafetivas em direções que ainda não podem ser previstas. Posta esta síntese, volta-se a trajetória de Zinca Pedra.

À medida que consolidava sua escolha como DJ de Baile de reggae, Zinca Pedra foi desinvestindo do negócio ilícito, e buscando cada vez mais oportunidades e formas de aprimoramento de seu trabalho como DJ. Manteve-se na capotaria e no comércio ilegal de munições até 2003, quando afirmou ter se fixado apenas como DJ de reggae, encarando-a como uma profissão. Ao buscar alternativas de distinguir-se no mercado de apresentações, obtém apoio de deputados e prefeito durante um carnaval¹⁷ para pagar os custos de feitura de um DVD, divulgando-o entre grupos que reproduziam cópias e formavam uma rede de distribuição de vídeos e músicas copiadas em feiras da capital e de interiores de Alagoas.

Já como DJ de uma danceteria em seu bairro, o DVD significou a ampliação de sua publicidade através dos distribuidores de mídias eletrônicas copiadas pelo interior de Alagoas, estimulando um aumento na demanda por apresentações em diferentes cidades, que são melhor pagas do que na capital. O crescimento da fama estava relacionado, dentre outras coisas, com o prestígio de sua energia e animação como comunicador, interagindo com o público. Participando de relações com DJs que, em alguma medida, se apoiavam mutuamente, não raro com tensões e conflitos entre si, surgiram oportunidades de "tocadas" em shows de bandas de reggae e ganhos com animação de festas em escolas particulares de boa reputação entre as classes médias, além de contratos com empresas de roupas visando

¹⁶ Lucro apenas com consumo.

¹⁷ Experiências semelhantes observei em Salvador e Belém.

divulgar suas marcas entre públicos da periferia, aumentando significativamente a publicidade de sua imagem entre diferentes estratos sociais. Atualmente, abriu sua própria danceteria, no bairro onde foi criado, e participa de apresentações preliminares em shows de banda de reggae com anúncios na rádio e TV, ainda com destaque secundário. Chegou a candidatar-se a vereador, sem sucesso. Entretanto, em relação ao início da carreira, faz apresentações para grupos sociais mais amplos e diversos, ocupando uma das posições mais destacadas entre os DJs de reggae surgidos em danceterias de periferia.

Conclusão

Com essas trajetórias, pretendeu-se destacar alguns limites de variações ocupacionais e de práticas de indivíduos que têm formado circuitos de bailes erótico-dançantes em periferias urbanas. Elas expressam homologias com diferentes trajetórias e posições, observadas em outros contextos metropolitanos, associadas, para o que interessa destacar, tanto com a ampliação de mercados informais de diversão em bairros de baixa reputação, quanto com o aumento de suas interdependências com espaços públicos científico-comunicacionais, em planos de integração nacional e transnacional, fornecedores de prestígio simbólico e de gratificações emocionais decorrentes desses fenômenos. Alguns dos signos de depreciação de suas reputações relativas à moradia urbana e ao padrão de acesso a serviços estatais e mercantis foram convertidos, através desses circuitos, em símbolos de orgulho ambivalente de grupos particulares, tomados, em seguida, por grupos mais abrangentes nas periferias, sendo re-interpretados, em alguns casos, por grupos humanos vinculados a estruturas de produção de imagens-de-nós ao nível de redes metropolitanas e nacionais.

Ao se procurar, ainda, nessas trajetórias, alguns dos condicionamentos histórico-sociais para a formação de campos de recompensas afetivas que alimentam a frequência a bailes musicais erótico-dançantes e, assim, as lógicas profissionais e mercantis de entretenimento, observou-se as complexas interdependências que mantém com outras atividades econômicas, lícitas e ilícitas, co-constitutivas de dinâmicas de periferização urbana. Adicionalmente, observou-se um tecido de ligações e tensões, no plano simbólico-afetivo, que entrelaçam campos de atividades econômicas disponíveis e as fontes de gratificações emocionais com divertimentos e com o valor de tais sentidos para a boa reputação desses indivíduos. De indivíduos comuns, passam a ter poderes de catalisação de atenções em planos mais abrangentes. No mesmo movimento, o campo de interações erótico-sexuais com maior autonomia expressiva das mulheres se ampliam, crescendo também as ambivalências emocionais com os homens, tanto de gratificações quanto de frustrações. De um lado, isso nos mostra como a discussão sobre as periferias urbanas não diz respeito apenas a fenômenos de isolamento e declínio de grupos humanos, mas, talvez de maneira mais congruente, diga respeito a intensos aumento de interdependências entre grupos humanos

acentuando a importância simbólica da oposição marginalizados e estabelecidos, gerando cursos de mobilidade social específicos, requerendo sejam mapeadas as ligaduras interpessoais e sociais, criando novos padrões de ambivalências socioafetivas e simbólicas que os brasileiros tenham de lidar, ao discutirem que tipos de valores e padrões de intervenção desejam estimular como uma sociedade-estado e como uma sociedade-nação.

Referências

- BEHRENS, J. 2006. *Big bands & great ballrooms: America is dancing... again*. Bloomington, Author House, 198 p.
- BOURDIEU, P. 1996. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 431 p.
- CASTRO, R. 2015. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo, Companhia das Letras, 544 p.
- CAPONE, S. 1996. Le pur et le dégénéré: le candomblé de Rio de Janeiro ou les oppositions revisitées. *Journal de la Société des Américanistes*, p. 259-292. <https://doi.org/10.3406/jsa.1996.1638>
- DIÓGENES, G. 2003. *Itinerários de corpos juvenis : o tatame, o jogo e o baile*. São Paulo, Annablume, 225 p.
- ELIAS, N. 2002. *Teoria simbólica*. Oeiras, Celta Editora, 148 p.
- FARIAS, E.S. 2015. Morte e estilo entre os bate-bolas: a ambiguidade nas performances das turmas de Clóvis no Carnaval carioca. In: M. GUSMÃO; M.S. NERY (org.), *Memória e expressões culturais: tessitura entre tempos e fazeres*. Vitória da Conquista, UESB, p. 49-82.
- FARIAS, E. 2004. Uma reflexão sobre a autofagia do concerto: tradição brasileira e sociedade-nação. *Revista Tomo*, 7(2004):9-47.
- FAUSTINI, M.V. 2009. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 188 p.
- FRAZIER, E.F. 1942. The Negro Family in Bahia, Brazil. *American Sociological Review*, 7(4):465-478. <https://doi.org/10.2307/2085040>
- FREIRE FILHO, J.F.; HERSCHMANN, M. 2003. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia. *Eco-Pós*, 6(2):60-72.
- HERSKOVITS, M.J. 1940-1956. The Social Organization of the Afro-Brazilian Candomble. *Phylon*, 17(2):147-166. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/272589>. Acesso em: 21/06/2016.
- LAHIRE, B. 2006. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre, Artmed, 656 p.
- LIMA, V.C. 2003. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador, Corrupio, 241 p.
- KAUFMANN, J.C. 2003. *Ego: para uma sociologia do indivíduo*. Lisboa, Instituto Piaget, 321 p.
- KAUFMANN, J.C. 2013. *A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo*. Petrópolis/Maceió, Vozes/Edufal, 202 p.
- NASCIMENTO, C. 2012. *Pagodés baianos: entrelaçando sons corpos e letras*. Salvador, Edufba, 200 p.
- MISSE, M. 2005. *Crime e violência no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro, Lumen Juris.
- MISSE, M. 2015. Sujeição criminal: quando o crime constitui o ser do sujeito. In: P. BIRMAN; M.P. LEITE; C. MACHADO; S.S. CARNEIRO (orgs.), *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: ordens e resistências*. Rio de Janeiro, FGV Editora/FAPERJ, p. 77-91.
- MORUZZI, P. 2008. *Havana before Castro: when Cuba was a tropical playground*. Layton, Gibbs Smith, 256 p.
- ORTIZ, R. 2006 [1991]. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 224 p.
- PARÉS, L.N. 2006. *A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas, Unicamp, 390 p.

- RIDENTI, M. 2000. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro, Record, 458 p.
- RODRIGUES, F.J. 2006. *Os ritmistas e a cidade: sobre o processo de formação da música baiana contemporânea orientada para a diversão*. Brasília, DF. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 160 p.
- RODRIGUES, F.J. 2010. Os afoxés e o curso do desenvolvimento da linguagem do divertimento em Salvador, Bahia. In: E. FARIAS, *Práticas culturais nos fluxos e redes da sociedade de consumidores*. Brasília, DPP/UnB, Verbis Editora, p. 241-294.
- RODRIGUES, F.J. 2011. *Economia Simbólica da Excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano*. Brasília, DF. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 290 p.
- SANSONE, L. 2003. *Negritude sem etnicidade*. Edufba, Pallas, Salvador, 335 p.
- TELLES, V.S. 2012. Jogos de poder nas dobras do legal e ilegal: anotações de um percurso de pesquisa. In: C. AZAIS; G. KESSLER; V.S. TELLES, *Ilegalismos, cidade e política*. Belo horizonte, Fino Traço, p. 27-55.
- WINNICOTT, D.W. 1980. *A família e o desenvolvimento do indivíduo*. Belo Horizonte, Interlivros, 200 p.
- ZALUAR, A. 1999. Um debate disperso: violência e crime no Brasil da redemocratização. *São Paulo em Perspectiva*, 13(3):3-17, Sept. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15/07/2016.
- ZALUAR, A. 2009. Agressão física e gênero na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 24(71):9-24. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/107/10713661002.pdf>. Acesso em: 15/07/2016.

Submetido: 07/11/2016

Aceito: 14/02/2017