

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Levy Castelo Brandão Barbosa

**AS DINÂMICAS SOCIOCULTURAIS DO SAMBA EM ALAGOAS:
TROCAS SIMBÓLICAS, *HABITUS* E PRESTÍGIO**

MACEIÓ – AL
2015

LEVY CASTELO BRANDÃO BARBOSA

**AS DINÂMICAS SOCIOCULTURAIS DO SAMBA EM ALAGOAS:
TROCAS SIMBÓLICAS, *HABITUS* E PRESTÍGIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues.

MACEIÓ – AL
2015

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

B238d Barbosa, Levy Castelo Brandão.
As dinâmicas socioculturais do samba em Alagoas: trocas simbólicas,
habitus e prestígio / Levy Castelo Brandão Barbosa - 2015.
105 f.

Orientador: Fernando de Jesus Rodrigues.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de
Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em
Sociologia. Maceió, 2015.

Bibliografia: f. 103-105.

1. Trocas simbólicas. 2. Samba - Alagoas. 2. Pagode - Alagoas.
3. Habitus. 4. Reconhecimento. I. Título.

CDU: 316:342.2(813.5)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL

INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - ICS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS

Ata nº 87 da Sessão da Defesa Pública de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Aos seis dias do mês de abril de dois mil e quinze, às onde horas, realizou-se na sala seis do Programa de Pós Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Sociais-ICS, a sessão Pública de Defesa de Dissertação de Mestrado de **LEVY CASTELO BRANDÃO BARBOSA**, a dissertação ligada a Linha de Pesquisa, PODER, CONFLITO E SOCIEDADE, intitulada: “**AS DINÂMICAS SOCIOCULTURAIS DO SAMBA EM ALAGOAS: TROCAS SIMBÓLICAS, HABITUS E PRESTÍGIO**”. Apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, conforme disposto no regulamento deste Programa, presidida pelo **Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues**, e tendo como Banca Examinadora os seguintes Professores: **1. Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues (UFAL) – ORIENTADOR**, **2. Prof. Dr. Elder Patrick Maias Alves (UFAL) - MEMBRO INTERNO**, **3. Prof. Dr. João Batista de Menezes Bittencourt (UFAL) - MEMBRO INTERNO**, sob a presidência do **Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues**, a Comissão Examinadora iniciou os trabalhos e passou a palavra ao candidato para que o mesmo procedesse à apresentação de seu trabalho de dissertação. A seguir, o Presidente da Comissão Examinadora passou a palavra aos examinadores internos, Prof. Dr. Elder Patrick Maias Alves e Prof. Dr. João Batista de Menezes Bittencourt, que arguíram o candidato. Logo após, foram ouvidos os comentários e análises da banca. Em seguida, o candidato teve oportunidade para a defesa de seu trabalho, respondendo às considerações dos examinadores. A seguir, a Comissão Examinadora reservou-se para julgar a presente defesa de dissertação e após analisar o trabalho, a Banca Examinadora atribui o conceito: Aprovado (X), Aprovado com reformulações (), Reprovado(). Considerações e Recomendações da Banca Examinadora:

Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e por mim, Edna da Silva Gomes, Assistente em Administração. Maceió, 06 de abril de 2015.

Assinaturas

1.

2.

3.

4.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Alagoas, por ser um espaço permanente de construção do saber e ter me acolhido como seu estudante.

Ao Instituto de Ciências Sociais dessa briosa instituição, local em que pude conhecer brilhantes Antropólogos, Cientistas Políticos e Sociólogos, inspiradores ao me orientar pelos labirínticos caminhos das Ciências Sociais.

Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia desse Instituto, onde pude continuar caminhando pelo universo das Ciências Sociais, vislumbrando interpretar o mundo e as relações humanas pelas lentes da Sociologia, ofício laborioso, mas partilhado com dedicação por aqueles que se fizeram professores, verdadeiros educadores no fazer sociológico.

Aos Doutores João Vicente, João Bittencourt, Elder Maia e Fernando Rodrigues, que mais de perto me acompanharam, cobrando e incentivando o meu caminhar. Que, apesar das minhas fugas não intencionais e escapadas para longe do fazer estudantil-acadêmico, sempre se dispuseram a me resgatar, chamar à responsabilidade, até a apontar um caminho, contribuindo de forma sem igual para que aqui chegasse. Muito Obrigado! Principalmente, ao meu verdadeiro orientador Fernando, que teve a árdua missão de se manter mais junto de mim e não me deixar fracassar na tarefa de concluir esta etapa da minha formação acadêmica. Aliás, apoio que me doou desde a Graduação.

Aos amigos sambistas e pagodeiros, companheiros de samba e figuras presentes nessa humilde produção acadêmica que versa sobre eles, a arte que produzem e as relações e contextos nos quais a fazem existir.

Aos meus poucos amigos mais próximos, que também me apoiaram e incentivaram.

Aos meus especiais familiares, fundamentais em minha vida, que diariamente compartilham comigo as alegrias e dificuldades do viver. À minha mãe do coração, à minha avó também do coração, aos meus pequenos irmãos, quase filhos. À grande mulher, sem a qual jamais teria conseguido vencer esta batalha, Magdália Azevedo.

Muito obrigado a todos vocês!

DEDICATÓRIAS

Aos que fazem o samba/pagode em Alagoas.

Em especial, às pessoas que acreditaram que alcançaria êxito com este trabalho, que nos momentos em que pensava em desistir me apoiaram e incentivaram, levando-me a injetar energia nas atividades de pesquisa e de produção do texto e enfrentar mais fortemente as dores que provinham de outros campos, que não o acadêmico para o qual se oferece esta produção científica.

Aos meus mestres, espelhos, aos da Vida, aos do Samba e aos da Academia, todos aparecem, mais ou menos, na composição desta obra, na constituição do que eu sou.

Principalmente aos meus familiares, tanto os mais velhos como os mais novos, aos primeiros como agradecimento e aos demais como incentivo, talvez uma forma de exemplo.

À memória do meu pai, que não via na educação uma forma de ascensão social, mas que se orgulhava de ter um filho que se realizava pelos estudos.

Ao meu anjinho Miguel Azevedo Barbosa Brandão, que veio ao mundo recentemente, mas que em meus sonhos já me motivava.

Com Amor, Carinho e bastante Gratidão.

RESUMO

O presente estudo se dedica ao esforço específico de compreender aspectos do universo do samba/pagode em Alagoas, questões que estão diretamente ligadas a todo um conjunto de trocas simbólicas, negociações, disputas, jogos em que se luta por prestígio, poder, reconhecimento, no qual se estipulam valores, em um contexto onde se produzem compreensões e emanam representações significativas sobre uma dinâmica realidade social, a saber, o samba em Alagoas. Observa a conjuntura instalada em volta dessa manifestação cultural nos últimos 30 anos, percebendo algumas transformações que se deram ao longo desse período de tempo, por exemplo, a ampliação desse mercado cultural, de apresentações e espetáculos, e está orientada a partir de algumas compreensões teórico-metodológicas de base bourdieusiana, principalmente apoiada nas suas categorias *habitus* e *campo*, ambas funcionando como instrumentos que permitem melhor observar alguns aspectos da realidade que se pretendeu entender. Realizou-se uma pesquisa, que pelo tema abordado se fez exploratória, mas também que se organizou de modo descritivo e explicativo, imbuída na interpretação das trocas simbólicas e constituição de significados na conjuntura do samba alagoano. Confirmando a ideia de que é no interior desse contexto que os significados são produzidos e reiterados, servindo de base para a constituição das identidades de muitos sujeitos que se inserem e compõe a dinâmica realidade local.

Palavras-chave: *Samba. Pagode. Trocas simbólicas. Habitus. Lutas por prestígio.*

ABSTRACT

The present study aims specifically at the understanding of the aspects which pertain to the samba/pagode music environment in Alagoas, which are closely related issues to a whole set of social exchanges, negotiations, dispute, battles fought for prestige, power, recognition, in which values are established within a context where understanding takes place and significant representations regarding a dynamic social reality emanate, i.e. samba music in Alagoas. The environment surrounding this social manifestation in the past 30 years is observed, thus perceiving some transformations which have taken place within this time span, for instance, the broadening of this cultural market comprising presentations and shows which is oriented towards theoretical and methodological understanding of the bourdieusian framework, especially structured upon its *habitus* and field categories, where both function as tools which enable us to better observe certain aspects of the reality whose understanding is aimed at. A research, which became explanatory due to its topic, was carried out, and it was also organized according to a descriptive and clarifying approach, which was based upon the interpretation of symbolic exchanges and the constitution of meaning in the samba music environment in Alagoas. Therefore, the idea that meaning is produced and reiterated within this context is stated, thus functioning as a basis for the constitution of the identities of several subjects who are inserted and take part in the dynamic local reality.

Key words: *Samba. Pagode. Symbolic Exchanges. Habitus. Battles fought for prestige.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 Eu e o samba	9
1.2 Apontamentos teórico-metodológicos gerais	16
1.3 O objeto e a pesquisa	19
2 O PAGODE DOS ANOS 90 EM ALAGOAS: NOVOS AGENTES EM UM NOVO CONTEXTO PARA O SAMBA	27
2.1 Caracterizando os grupos do cenário nacional, referências estético-simbólicas para os pagodeiros locais	43
2.2 Os pagodeiros locais e a formação dos seus <i>habitus</i>	49
3 OS “VELHOS PAGODEIROS” E O “OUTRO SAMBA” EM MACEIÓ	62
3.1 O grupo boca de forno: velhos/novos pagodeiros	73
4 O PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO VALOR NO SAMBA/PAGODE EM ALAGOAS NOS JOGOS POR PRESTÍGIO E RECONHECIMENTO	81
5 CONCLUSÕES	105
REFERÊNCIAS	110

1 INTRODUÇÃO

Como se poderá perceber, o presente estudo se dedica ao esforço específico de compreender aspectos do universo do samba/pagode em Alagoas, questões que estão diretamente ligadas a todo um conjunto de trocas simbólicas, negociações, disputas, jogos em que se luta por prestígio, poder, reconhecimento, no qual se estipulam valores, em um contexto onde se produzem compreensões e emanam representações significativas sobre uma dada realidade social, a saber, o samba em Alagoas.

Antes de tratar mais tecnicamente do objeto de estudo, ainda nesta introdução, apresentar-se-á brevemente como me aproximei do tema estudado, na verdade como ele faz parte da minha vida e de outros tantos sujeitos que vivenciam ou já mantiveram relações no contexto sociocultural em que se produz o samba em Alagoas e, assim, indiretamente já se discutirá um pouco acerca do fenômeno, deixando escapar também alguns aspectos da orientação metodológica do trabalho realizado, sempre na tentativa de apresentar os resultados dessa pesquisa de mestrado da forma mais agradável para o leitor. Posteriormente, são apresentados alguns apontamentos teóricos-metodológicos, mais no sentido de compreensões gerais, que orientaram esta e outras pesquisas que já realizei e, finalmente, uma caracterização mais precisa da problemática investigada e do objeto estudado.

1.1 Eu e o samba

Tinha por volta de dez anos de idade, brincava na calçada em frente à minha residência, como criança da minha época, correspondia ao esperado, jogava chimbras (bolinhas de gude) com um colega quando tive minha atenção fitada pela movimentação e pelo som, provenientes da casa de um vizinho que morava do outro lado da rua, defronte a mim. Era a agitação de um verdadeiro pagode que acontecia na casa do seu Biu, sambista aqui de Alagoas, que costumava receber em sua moradia outros músicos locais, e até nacionais, como o famoso Jamelão da Mangueira, que já o visitou algumas vezes e ajudou a promover animadas festas.

Foi o primeiro contato que tive mais de perto com o samba, do qual consigo me recordar, mas nada que, neste momento, conseguisse me levar totalmente para o seu universo, despertar em mim o gosto e apreço que hoje tenho por esse gênero

musical, mesmo tendo sido um momento que nunca esqueci. Atravessei a rua e me perdi com tanto para observar, com certeza de olhos bem arregalados e ouvidos atentos, com a minha atenção totalmente voltada para o batuque dos instrumentos, a dança, as conversas em voz alta, “uma bagunça bem organizada”, no sentido do samba, tudo o que um garoto curioso, que adorava novidades e agitação, gostaria de presenciar.

Se tinha dez anos, estava nos meados dos anos de 1990, o pagode romântico já fazia sucesso, mas não era algo que me envolvesse, e o pagode raiz, ao estilo do que acontecia na casa do seu Biu, menos ainda; não passava de uma distração esporádica quando podia observar as festas do meu vizinho. Todavia, fui crescendo e uns dois ou três anos depois desse meu primeiro encontro com o samba, já dava minhas primeiras pancadas no pandeiro. Foi entre estas idades, 12 ou 13 anos, que eu e alguns dos meus amigos de infância começamos a tocar, apreciar, consumir, vivenciar mais intensamente o samba.

Apesar de ter citado esse meu primeiro encontro com o samba, não foi através dele que criei verdadeira paixão por esse gênero musical. Foi sim, através de um amigo de infância, companheiro das brincadeiras diárias, que me aproximei e me envolvi com o ritmo. Alysson foi o pioneiro do meu grupo de amigos no samba, o primeiro a tentar tocar pandeiro, foi ele quem nos apresentou ao instrumento e quem nos mostrou, a mim, ao seu irmão Kako, ao Francis, outro amigo e vizinho, como dar os nossos primeiros toques. Foi ele também, quem primeiro integrou um grupo de pagode, isso mais ou menos um ano depois de termos nos iniciado no universo da música.

Começamos nós quatro, sempre às noites e na calçada de nossas casas, a tocar, primeiro pandeiro, em seguida, tantã, ou ao mesmo tempo; repique de mão, tamborim, ganzá, logo adquirimos esses instrumentos, acredito que éramos um tanto barulhentos, mas em pouco tempo já conseguíamos sincronizar, harmonizar e “bem realizar” nossas batucadas. A quantidade de amigos foi crescendo, a cada noite aparecia mais alguém, e se tornou comum para quem morava na Rua Professor Virgílio Guedes, no Bairro da Ponta Grossa, na altura do antigo Café Afa, ou para quem passava por lá, nos encontrar tentando tocar, ou até tocando, ensaiando rodas de samba, e, por vezes, realizando-as.

Lembro que o pandeiro se tornou o meu brinquedo favorito, levava-o para todo o lugar, até para a escola. Eu não tinha um tempo livre que não aproveitasse

para escutar samba, treinar e aperfeiçoar minha técnica. Possuí inúmeros CDs de pagode romântico, outros tantos do mais tradicional, e até LPs, exatamente! Na minha casa nem tinha mais radiola, mas eu e meu amigo Kako criamos o hábito de adquiri-los (os LPs) em lojas e barracas, uma tentativa de alfarrábios, na tradicional Feira do Rato, no bairro da Levada, para escutarmos os sambas neles gravados.

Com propriedade de causa, pois falo de mim mesmo, afirmo que, de certo modo, fiquei viciado no ritmo, não apenas eu, digo de passagem, pois nosso lazer principal, meu e dos meus amigos, pois estávamos sempre juntos, normalmente girava em torno dele. Nossas conversas, boa parte delas era sobre samba, nossos passeios, às vezes fugidas de casa à noite, eram para irmos a algum dos barzinhos que apresentavam grupos de pagode, andávamos toda a cidade à sua procura.

Recordo ainda, que, na época, era comum assistir através da TV a apresentação de grupos de pagode romântico, menos um pouco do estilo mais tradicional. Por sua presença constante nos veículos midiáticos, no caso, em programas de televisão, e por conta do avassalador interesse que me tomava em aprender a tocar, saber sobre o samba, também criei o costume de gravar em vídeo todas as aparições que conseguia, já deixava o videocassete pronto e à espera do meu toque no seu botão *Rec*. Quando conseguia reproduzi-los, assistia ao mesmo vídeo inúmeras vezes, repetia, compulsivamente repetia até compreender os detalhes, os jeitos de cantar, de dançar, e, principalmente, de tocar. Por vezes, combinava com meus amigos, principalmente o Kako, e realizávamos essa “atividade de estudo juntos”.

Ainda não tocava em nenhum grupo de pagode, apenas na porta de casa com meus amigos, ou em canjas, quando algum conhecido que já tocava em banda me convidava para apresentar-me em uma ou duas músicas, quando ia apreciá-los nos pagodes. Foi a prática de acompanhar meus amigos, o Alysson e o Kako, que tocavam em um grupo de pagode denominado Cadência, que me levou a ser também “músico profissional”, ou ao menos, que se pretendia profissional e que tocava de forma remunerada.

Aos 15 anos de idade passei a integrar o Cadência, tocava percussão geral, em algumas apresentações do grupo, as maiores, de banda completa (com teclado, baixo e bateria), pois nem sempre os cachês pagos em apresentações menores, pagodes de mesa (cavaco, violão e os instrumentos de percussão), era o suficiente para todos. Mas, mesmo que não estivesse no grupo escalado para a apresentação,

estava sempre junto, ajudando em outras questões; passando o som; arrumando o palco; fazendo contatos e negociando novos contratos; revezando quando algum dos meus amigos percussionistas cansava; ou no mínimo, batendo palmas e compondo o coro junto com o público.

Era um universo interessante que se abria para mim, festas, música, dança, muita paquera, quase sempre arrumávamos alguma companhia feminina, para alguns ainda tinha o acesso a bebidas alcóolicas, o que não era o caso do nosso grupo, enfim, era muita diversão que se aliava à iniciante atividade quase profissional que também desempenhávamos. Ou seja, de um lado tinha a aquisição de experiência profissional como músicos, pagodeiros que buscávamos ser, de outro, mas diretamente ligado ao primeiro aspecto, estava a excitante e atrativa diversão.

Conhecia inúmeros grupos de pagode do cenário nacional, tinha várias músicas na ponta da língua, reconhecia as características mais específicas de cada um, as diferenças entre eles, nos modos como faziam o samba. Do cenário local, fazia parte dele, os pagodeiros me conheciam, e eu a todos eles, os mais competentes, técnicos, as dificuldades que cada um apresentava ao tocar, seus estilos, muitas vezes vistos como concorrentes por mim e meus amigos.

Nessa época, agora por talvez ter a nossa movimentação percebida, seu Biu, meu vizinho sambista, convidou-me para ser seu aluno, aprender a tocar cavaco, na verdade, banjo, instrumento que com maestria o senhor tocava. Sr. Benedito, esse era o nome dele, um negro, de mais de 70 anos de idade, alguns muitos dedicados ao samba, abria seus braços, seu coração, sua mente para mim, e me oportunizava aprender um instrumento de harmonia. Muito mais que isso, ampliava minha visão a respeito do samba, contava-me das suas vivências, e até me levava para tocar com ele, o que aconteceu algumas vezes, acompanhá-lo, mas tocando percussão, normalmente pandeiro, primeiro instrumento que consegui tocar.

Aprendi algumas músicas do Agepê, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal (músicas que se alinham ao que os locais chamam de pagode tradicional ou de raiz), recebi muitos toques sobre o quanto eu era desafinado e desatento com relação ao canto, fui meio que forçado a melhorar, ele me chamava de “moco”, até de doido, pois só sendo assim, como ele costumava falar, “só sendo doido, escuta a percussão toda, mas não percebe como cantam”, somente dessa forma, na sua concepção eu não cantava corretamente. Senti-me frustrado quando

ele faleceu, uns dois anos depois de termos iniciado nossas aulas, duas ou três vezes por semana, sempre na sua casa à noite. Eu adorava ouvir as suas histórias, saber das suas aventuras, dos bailes que embalou, mas infelizmente ele se foi.

Abandonei o cavaco por anos, até bem pouco tempo, quando tocando em uma banda, que inovava no jeito de fazer o samba em Maceió, ao juntá-lo com outros estilos musicais, como o Rock, o Reggae e o Jazz, tocando compositores e músicas que não faziam parte do repertório mais executado no Estado, com um repertório que trazia Jorge Bem Jor e Novos Baianos, por exemplo, detentora de um estilo que agradava bastante o chamado público alternativo, precisei mostrar ao “cavaquinho” do grupo como se fazia a levada no ritmo de partido-alto. Mas não retomei totalmente o instrumento até bem pouco tempo, quando tentando superar algumas nubladas questões da minha vida voltei a estudar sobre como se tocar o banjo.

Vivenciei alguns momentos do samba aqui no Estado e percebo claramente que, dos meados da década de 1990 até os dias atuais, muita coisa mudou. Na mesma época em que comecei a tocar samba, inúmeros outros jovens também se aventuraram nesse universo, ao passo que crescia na grande mídia a veiculação de bandas tocando o estilo pagode romântico, muitos grupos surgiam aqui em Maceió, na verdade, em todo o Brasil.

Nesse contexto, os espaços para o consumo, o desfrutar do samba foram gradativamente modificando-se e se ampliando. Hoje, são vários os bares e casas de evento que abrem seus espaços para ele em todo o país e não ocorreu diferente em Maceió. Se, por exemplo, em um final de tarde de sábado, resolvermos escutar samba, ir a um lugar onde se possa beber, degustar um tira-gosto, vendo muita gente, dançar, divertir-se consumindo esse estilo musical, não faltarão locais. Só na Avenida Doutor Antônio Gomes de Barros, antiga Amélia Rosa, como ainda é mais conhecida, localizada no bairro maceioense, de classe média, da Jatiúca, normalmente são três ou quatro bares, que, no mesmo horário, ofertam esse tipo de entretenimento.

Nem sempre foi assim! Atualmente, também não é raro encontrar grupos de samba fazendo apresentações em bares na capital alagoana em qualquer outro dia da semana e tão pouco deparar-se com grupos que compõem seu repertório com

músicas mais “ao estilo tradicional, o pagode denominado de raiz”¹, o que durante algum tempo, não foi tão comum. A predominância entre os estilos seguiu passo a passo a dinâmica nacional do samba, pelos anos 1990 grupos de pagode romântico, nos primeiros anos do século XXI outros mais da raiz, e nos dias atuais um pouco dos dois, e ainda, bandas mais alternativas, portadoras de um estilo mais híbrido, compondo misturas de samba com rock, com Jazz, com outros ritmos musicais.

Foi inserindo-me nesse mundo que desenvolvi meu gosto musical, que compus uma significativa parte do meu jeito de ser, sendo influenciado e influenciando como integrante dessa cultura. Por esse motivo escolhi o samba como tema para esta pesquisa, um pouco mais introdutória na época da produção da monografia de conclusão do curso de graduação em Ciências Sociais, agora mais aprofundada, mas ainda exploratória, pelas possibilidades que a temática pode trazer. Escolhi falar de algo que se relaciona ao samba porque ele faz parte da minha vida e não teria motivo algum para não tratar dele em um trabalho de mestrado em Sociologia, já que a minha vida se articula a de outros seres, que, como eu, assim se fazem no social.

Faz parte da minha vida e na de inúmeros outros jovens se faz presente, seja como bem cultural, consumido como objeto que proporciona divertimento, prazer ou como um meio a partir do qual se realizam, reafirmam suas identidades, produzem e compartilham significados articulando-se coletivamente e socialmente, como pode se ver, mesmo que de relance, quando faço esse relato de parte da minha trajetória particular, escrito na tentativa de preparar o texto para as questões abordadas a posteriori, indiretamente já demonstro como fatos mais pessoais e individuais da minha própria vida, subjetivos até, integram um universo social que me transcende e no qual sou produzido.

O samba faz parte da cultura brasileira, chega a ser tido como uma das suas mais famosas marcas. Aqui em Alagoas, de onde eu escrevo, possui certa tradição, e por esse e outros motivos, que serão apontados em breve, resolvi aproveitar a oportunidade para por em teste alguns dos conhecimentos adquiridos durante o mestrado em Sociologia e submetendo a experiência do samba em Maceió a um olhar científico, buscando uma compreensão maior sobre mim e outros agentes que

¹ No desenvolvimento do texto será explicado melhor o que está sendo chamado de estilo tradicional e pagode raiz, termos nativos, que são utilizados reproduzindo-se os sentidos expressos pelos sujeitos estudados.

compõe ou compuseram o universo do samba, aspectos do funcionamento próprios dessa realidade. Enfim, interessei-me em estudar sobre o samba e, conseqüentemente, a respeito de toda uma dinâmica de produção de sentidos e relações sociais complexas que se instalam em torno dessa manifestação cultural.

Um trabalho como esse também se justifica, pois, apesar de Alagoas ser um importante berço da cultura afro-brasileira, e o samba ter inúmeros vínculos com ela, ser seu herdeiro direto, não há muitas produções acadêmicas ao seu respeito no Estado, principalmente sobre ele na atualidade, na modalidade através da qual se tem produzido, nos seus moldes mais urbanos. Não há estudos que abordam a temática do samba, no que diz respeito ao desenvolvimento de toda uma cultura do lazer relacionada a ele nos últimos 20 ou 30 anos em Maceió. Sobre ele dentro da lógica contemporânea da cultura, sendo tratado como um bem cultural.

Esse estudo, além de me possibilitar contribuir academicamente com o acervo de estudos científicos que abordam a cultura local, possibilitou, ao passo que ia sendo realizado, o clareamento de algumas questões pessoais, retirando de certo modo a venda que encobria minha visão e proporcionando-me uma melhor compreensão de mim mesmo, como integrante do complexo cultural alagoano, como ser social formado através de um processo dialético que se dá no ínterim das relações sociais que mantenho constantemente.

O fato de ter vivenciado parte da história descrita ao longo desse trabalho, não impediu de forma alguma que pudesse atuar como cientista social, adotando uma postura de mais neutralidade ao analisar, mesmo que introdutoriamente, algumas questões com um olhar mais sociológico. A beleza das Ciências Humanas, no caso mais específico da Sociologia, na minha humilde opinião, reside também no fato de que ao passo que se estuda a sociedade, um cientista social investiga e pode compreender melhor a sua própria existência.

Por esse motivo, optei por, já aqui nesta introdução, deixar a primeira pessoa falar mais claramente e poder me situar melhor dentro da problemática a ser estudada. Esse trabalho, não resulta apenas de um esforço para investigar uma realidade distante, como muitas vezes se costuma aparentar em alguns trabalhos científicos; foi resultado, não somente, de observações participantes dentro de um universo outrora exterior, que se pretendia aproximar; nasceu, muito mais, das experiências de toda uma vida, dos meus últimos 20 anos mais precisamente,

ajuntadas às de alguns companheiros; das vivências que tive dentro do universo sociocultural do samba em Alagoas.

1.2 Apontamentos teórico-metodológicos gerais

Uma das primeiras questões que povoa a minha mente quando me proponho à atividade sociológica é: que referencial teórico-metodológico seguir? E promover essa escolha não é algo tão simples, tendo em vista que cada modelo teórico foi constituído a partir de concepções epistemológicas, maneiras específicas de compreender o humano, como os seres sociais se relacionam entre si, os limites da sua ação; formas de percebê-lo que o toma como sujeito, ou objeto, ou seja, que dá relevo a aspectos mais da objetividade, ou da subjetividade desses seres; e ainda, qual o peso da atividade empírica ou da própria teorização sobre o estudo a ser desenvolvido.

Não é fácil por todos eles serem válidos, se aplicados a objetos de estudo bem constituídos, a partir de problemas claros e relevantes, com objetivos bem expressos e concatenados, considerando-se é claro, os contextos onde foram elaborados, os seus limites ideológicos, históricos, por oferecerem aí plausíveis explicações sobre o complexo que é o ser humano enquanto ser social. Ádua por precisar, da mesma forma, constantemente me posicionar.

Um esforço que é incessante e que mesmo que não perceba com maior racionalidade, essa objetivação² da minha própria prática sociológica não me deixa. Para não contradizer o que coloquei linhas acima, ao enunciar essa tal objetivação inevitavelmente me posiciono favorável, nesse sentido, a um modo específico de conceber a pesquisa social, mais próximo ao bourdieusiano. Mas, mesmo assim, não me limitando a ele, pois há uma infinidade de possíveis caminhos sociológicos a serem seguidos. Como aponta Giddens, a sociologia não se encontra

[...] sob o julgo de um único sistema conceitual. Entretanto, sem dúvida, isso deve ser encarado mais como um ponto forte do que como uma deficiência. Não creio que tal diversidade tenha criado um completo desarranjo; em vez disso, dá voz ao pluralismo que deve necessariamente existir ao se estudar algo tão complexo e controverso como as instituições e o comportamento social humanos. (2001, p. 17)

² Ou “racionalização da prática sociológica” (BOURDIEU, 1999, p. 10).

Falo aqui na primeira pessoa do singular, pois são as minhas angústias e orientações que me direcionam enquanto jovem pensador do social, é o peso da minha curta trajetória que incide mais diretamente sobre o meu fazer, mas inevitavelmente, ao realizar essa ação, de certo modo, novamente já deixo transparecer por qual concepção de ciência social balizo minha atividade, mais especificamente a sociologia que pretendo fazer. Nesse caso, distanciando-me do criticado grupo de correntes teóricas que foi denominado de consenso ortodoxo³, por ele ver o comportamento humano como o resultado de forças que lhe são alheias, bem distante do que eu creio ser mais adequado.

Como colocou Anthony Giddens, ainda na introdução de uma das suas mais importantes obras, *“A constituição da sociedade”*, “por sua própria natureza, a sociologia é propensa à polêmica” (1989) e como disse Pierre Bourdieu em *“Contrafogos”* (1998), um “esporte de combate”, polêmicas e combates que não se enfrentam apenas ao utilizá-la de forma distinta à de outras pessoas e desse modo contrapondo-as, mas que são encaradas já na cabeça do próprio sociólogo, antes mesmo de ser por ele verbalizadas.

De certo modo, uma dissertação de mestrado, qualquer pesquisa na área da sociologia, confronta o problema: Como fazer sociologia? Questão que a todo o momento se evidencia para mim, levando-me ao longo do meu cotidiano, não apenas acadêmico, a fazer cortes, escolhas, seleções, delimitar meu pensar e lidar com a polêmica que é inerente a essa que eu acredito ser uma ciência bastante bela e fundamental à humanidade, mas como ela que é o seu “objeto de estudo”, de uma atordoante dinâmica, impossível de ser completamente aprisionada.

Apesar de orientar meu “sociologizar” principalmente a partir do referencial de Bourdieu, apoiado em sua sociologia das “práticas sociais”, dos “processos sociais”, das “trocas simbólicas”, por ter simpatia por como esse pensador fez muitas das suas colocações, acredito também que enjaular minha “imaginação sociológica”⁴ somente ao que é dito em seus termos não é o mais conveniente para enfrentar a complexidade do social humano. Assim, para não cair na armadilha de uma cegueira intelectual, penso ser conveniente seguir o conselho do americano C. Wright Mills sobre o fazer sociológico:

³ Cf. Giddens (1989, p. XIII), são correntes sociológicas tradicionais, basicamente o funcionalismo e o estruturalismo, que pensam o comportamento humano como resultado de forças que os próprios seres sociais não controlam, nem compreendem.

⁴ Cf. Mills (1982).

Estimule a reabilitação do artesão intelectual desprezioso, e tente se tornar você mesmo tal artesão. Deixe que cada homem seja seu próprio metodologista; deixe que cada homem seja seu próprio teorizador; deixe que teoria e método se tornem parte da prática de um ofício (2009, p. 56).

Afinal, não pretendo uma sociologia em cima do muro, não pretendo uma sociologia totalmente submissa à unilateralidade ou que completamente me aliene. E sim, uma Sociologia que faça parte da minha vida, ajude-me a melhor compreendê-la, mais ao estilo de um ofício, que libere minha criatividade. Prefiro buscar uma Sociologia que seja capaz de fazer frente à “arte vida e que aí ofereça meios de tentar o impossível”⁵. Que não me permita a imobilidade perante a perplexidade do contemporâneo, que, em processo, valendo-me também dos meus erros, possibilite-me “um conhecer que evolua dinamicamente com o conhecimento”⁶.

Como o próprio Bourdieu e outros tantos pensadores, muitas vezes, tomaram como ponto de partida inquietações empíricas para a fundição de inúmeros conceitos, antes disso, como estímulo para várias das suas pesquisas, a mim foi proposta a aventura desta dissertação a partir de um complexo universo de experiências sociais no qual já estive imerso como agente nativo a atuar nesse cenário e para onde tive que retornar investido da roupagem de um aspirante a sociólogo e com algumas ferramentas próprias desse ofício. Do mesmo modo, este estudo tem como anseio compreender melhor o porquê de algumas práticas sociais, o que as motiva e determina, como se dão, sendo assim, um estudo que mescla inevitavelmente a teoria e a prática.

Com a consciência de que não é possível apreender completamente o real, nem produzir generalizações completamente válidas universalmente, mas que mesmo assim é possível compreender aspectos do complexo que é o humano, é que se coloca o desafio da pesquisa. Sei, com toda a certeza, que inúmeras outras possibilidades de enunciação discursiva são possíveis, que muitos outros caminhos

⁵ Cf. Bauman (2011, p.24) que coloca: “Nossa vida, quer saibamos disso ou não, quer apreciemos o fato ou o lamentemos, é obra de arte. Para viver nossa vida como exige a arte de viver, temos – assim como os artistas – de nos impor desafios difíceis de confrontar de perto, objetivos bem além de nosso alcance, padrões de excelência que parecem distantes de nossa capacidade para alcançá-los. Precisamos tentar o impossível”.

⁶ Cf. Bourdieu (1999, p. 19), que vale-se de Gaston Bachelard para afirmar que seria inútil procurar uma lógica anterior e exterior à história da ciência em vias de se fazer, desta forma, o conhecer deve evoluir com o conhecido.

teóricos e metodológicos poderiam ser viáveis, mas, dentro dos limites que me propus para realização desse trabalho, busquei contribuir com a ampliação do conhecimento sociológico acerca da realidade alagoana, donde tomo emprestadas as personagens aqui analisadas, à qual dedico meu esforço analítico e compreensivo, voltando meu olhar para dinâmicas relações que nela vêm se articulando, um conjunto criado através da correlação entre agentes, recursos e trajetórias particulares, mas que aponta também para um processo mais macro e do mesmo modo socialmente constituído.

1.3 O objeto e a pesquisa

Maceió, capital alagoana, conta com um permanente mercado de apresentações e espetáculos com grupos, bandas de música ou músicos individuais, os quais oferecem entretenimento, diversão noturna a muitas pessoas todos os dias. São muitos barzinhos e casas de eventos que, entre outros serviços e negócios de diversão, proporcionam a seus usuários o contato com formas de lazer musical-dançante. Desse contexto fazem parte uma grande quantidade de músicos, alguns profissionais, outros amadores, outros ainda inseguros quanto a essas posições, ora tocando profissionalmente ora amadoramente, mas que participam produzindo música principalmente nas noites maceioenses e compõem um circuito⁷ de apresentações musicais, movimentando algumas regiões da cidade.

Olhando para esta realidade não é difícil observar que muitas das apresentações musicais oferecidas nesses locais são realizadas por grupos e bandas de samba e pagode, um dos gêneros musicais mais tocados nesses ambientes de diversão em Maceió. Inicialmente, a partir de uma rápida incursão e busca na noite maceioense, por espaços de lazer direcionados a este tipo de entretenimento, percebi que em todos os dias da semana há estabelecimentos que

⁷ Vale salientar que circuito é uma categoria bastante utilizada em estudos sobre os trajetos de grupos sociais por um determinado espaço de relações sociais, especialmente em Antropologia Urbana de onde emerge para outros nichos de pesquisa, cunhada por Cantor Magnani. Em suas palavras, vem a ser uma “configuração espacial, não contígua, produzida pelos *trajetos* de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo” (MAGNANI, 2014, p. 08.), todavia, neste trabalho, coloca-se como uma palavra de uso comum, a partir de um sentido mais trivial, não necessariamente querendo designar a ideia de Magnani - o que demandaria um outro olhar sobre os atores aqui estudados e as suas dinâmicas -, mas também sem desejar negá-la. Como já mencionado, a opção teórica se deu pela categoria “campo” de Pierre Bourdieu e ao se dizer circuito, deseja-se apenas favorecer uma compreensão mais ampla, ao passo que facilitada, das dinâmicas que compõem um campo, no sentido bourdieusiano.

oferecem aos seus clientes apresentações e espetáculos com músicos tocando este gênero.

Não são poucos os grupos ou bandas de samba e pagode que existem em Maceió e que atuam prestando seus serviços direcionados à diversão. Ainda nos meados da década de 1990 esses grupos começaram a se constituir em maior número, ao passo que o samba e o pagode também conquistavam maior visibilidade nacional, difundidos através da programação das rádios e emissoras de TV que propagavam para todo país os sons produzidos principalmente nos grandes centros, ou seja, o samba e o pagode provenientes em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo, além de uma grande distribuição e venda de CDs que eram lançados com frequência, mediante o mercado fonográfico controlado pelas *majors*⁸.

Desde então, inicia-se a ampliação gradativa, com uma nova configuração de toda uma rede de relações formada agora por jovens músicos, que se somavam aos antigos, além de donos de bares e casas de eventos, agenciadores dos músicos, empresários, organizadores e promotores de eventos, pessoas que trabalham em vários setores desse mercado, o público consumidor, jornalistas e radialistas, entre tantas outros que participam e se inserem nesse contexto e contribuem para a sua dinâmica de trocas e fruição simbólico-gestual em Maceió.

Intercâmbios e gostos que se mostram decisivos na determinação da configuração deste espaço de relações sociais, pelo qual transitam os agentes citados, assim como pelas posições que eles passam a ocupar e desocupar dentro de tal sistema de relações. Também são importantes na modelação das práticas dos sujeitos nessa conjuntura, da maneira como se comportam, como pensam, os gostos que apresentam e dizem possuir, os discursos que acionam, as decisões que tomam, não apenas no seu agir ou pensar mais simples, mas também em aspectos sutis do que os orienta e nas próprias ações que realizam.

Este é o foco do presente estudo, compreender, descrevendo e interpretando as relações que mantêm os músicos - sambistas e pagodeiros -, no esforço de entender aspectos das trocas simbólicas que realizam, algumas maneiras como os significados nelas partilhados repercutem nas suas vidas. Especialmente dentro do espaço de relações que se configura em torno das apresentações noturnas de samba e de pagode em barzinhos e grandes festivais que têm ocorrido em Maceió.

⁸ Grandes gravadoras.

Como também, por luz sobre o próprio processo de configuração dessa conjuntura de relações sociais, onde têm se articulado agentes e significados, que são aí mesmo produzidos.

O presente trabalho se faz orientado principalmente a partir das noções de campo e *habitus*, de Pierre Bourdieu, e, conseqüentemente, do seu entendimento sobre trocas simbólicas e mercado de simbolizações, valendo-se dessas categorias como instrumentos que contribuem para a análise de realidades concretas, que servem para situar esta experiência sociológica dentro de um corpo teórico mais abrangente, no esforço de uma produção científica válida. Não que a teoria vá se sobrepor ao empírico, como também o contrário não se fez conveniente, mas é da união entre estas duas instâncias que se produz a pesquisa, foi assim que se constituiu o objeto a ser investigado e o processo de investigação do qual se trata.

Na linha desta compreensão é que foi possível a utilização dos instrumentos conceituais de Bourdieu, até porque, como poderá ser observado com o desenrolar deste texto, por causa das especificidades do que se está estudando, não se coube um emprego completo e literal do que o pensador francês entende por campo, mas em um recorte também dessa sua noção. Deu-se ênfase à percepção sobre as relações de disputa por prestígio, de trocas simbólicas, de produção de valores e significados que são pertinentes a uma determinada conjuntura de relações que pode vir a se configurar como, ou em um campo.

Dentre outros fatores, “para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc.” (BOURDIEU, 1983). Mais uma vez, a partir disto, reitero que o que se pretendeu aqui foi uma melhor compreensão da dinâmica sociocultural que se estabelece a partir das relações que os agentes pagodeiros mantêm entre si como que em “um jogo de disputas por prestígio” posto em torno do samba que produzem, no mercado de apresentações do qual participam, e aí justamente identificar alguns dos “objetos” que são produzidos e disputados, pelos quais estão esses agentes articulados e formam esta rede imbrincada de relações.

Logo, também se dedicou atenção para a compreensão dos “*habitus* que possuem”, aqueles que nesse contexto tomam vida e permitem que dele participem, melhor dizendo, ao processo de constituição desses *habitus* específicos que são ao

mesmo tempo condição para o funcionamento dessa dinâmica de relações e produto deste funcionamento. Aqui, entende-se essa categoria como

[...] sistemas de disposições duráveis e inter-cambiáveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, enquanto princípios geradores e organizadores de práticas que podem ser objetivamente adaptadas a seus fins sem supor a previsão consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los, objetivamente ‘regulados’ e ‘regulares’ sem ser, de maneira nenhuma, o produto da obediência a regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um chefe de orquestra [...] (BOURDIEU, 1980 *Apud* FILHO, 2002, p. 77)

Nesse sentido, funciona ainda como um conjunto de crenças, um capital de técnicas e de referências, como um “ofício”, que são definidos “[...] em função da história individual, da singularidade da trajetória social do indivíduo, isto é, do conjunto de posições/relações experimentadas nos universos específicos a que pertenceu”, (FILHO, 2002, p. 81), desta forma, tentou-se olhar para os *habitus* de alguns agentes que integram o universo social do samba em Alagoas e que aí definiram parte das suas maneiras de pensar e agir dentro deste universo e até fora dele, como reflexo das aprendizagens e inculcações pelas quais passaram e tiveram que passar compondo esse que também se organizou como um sistema de posições que se está estruturando em torno do samba, do seu mercado de apresentações e espetáculos, para que assim pudessem “jogar” dentro dessa conjuntura, compreendendo quais os interesses sobre os quais se disputa, que não seriam percebidos se para tanto não tivessem sido socializados, se não passassem por um processo de formação voltado para participarem de tal contexto.

O entendimento sobre as relações entre os conceitos de *habitus* e de campo provenientes da teoria bourdieusiana não se faz necessário apenas por questões teóricas, pois na empreitada da compreensão do universo praxiológico humano, abordando-o a partir destas perspectivas conceituais e analíticas, apreendê-los é importantíssimo, tendo em vista que constituem uns aos outros na permanente dialética entre sujeito e sociedade, assim, “[...] uma relação de mão dupla entre *habitus* individual e a estrutura de um campo, socialmente determinado [...]”.

Seguindo a mesma orientação, ainda, para “[...] Bourdieu, a maior parte das ações dos agentes sociais é produto de um encontro entre um *habitus* e um campo [...]” (SETTON, 2002, p. 64). Vale ressaltar que a equalização entre um *habitus* e uma dada conjuntura é apenas uma formatação possível, talvez a mais comum,

todavia, outras figurações podem existir e por vezes acontecem. Ou seja, pode haver tanto o ajustamento como o seu contrário entre as estruturas subjetivas e as objetivas. No caso deste trabalho em específico, acredita-se inicialmente que haja tal harmonização, percepção, que, num primeiro momento, aparece como hipótese e que ao longo da pesquisa foi sendo destrinchada, no intuito de se confirmar, ou até negar tendo em vista, desta maneira, outra realidade possível.

Para ser possível este exercício analítico, começo falando da época em que muitos daqueles que hoje são respeitados músicos do samba/pagode na cena da diversão noturna de Maceió eram jovens iniciantes no aprendizado de tocar samba, “brincando de aprender a pagodear”, quando não vislumbravam as repercussões de todo esse contexto nas suas vidas futuras, especialmente a percepção de que os seus divertimentos com o samba e com o pagode poderiam se tornar uma fonte de renda, ou até nem pensavam em tocar este gênero musical, ou sobre ser músicos, ou não imaginam que fariam parte de um universo bem articulado de relações e produção de significados, para eles, o mundo do samba.

Começou-se sobre este ponto, “O pagode dos anos 90 em alagoas: novos agentes em um novo contexto para o samba”, porque tentando olhar para ele, ou seja, para alguns aspectos desse momento das trajetórias dos agentes estudados, pôde-se compreender melhor como se constituiu a tal conjuntura de disputas que existe em torno do samba em Alagoas, dizendo ainda melhor, observou-se como gradativamente foram apreendendo o que os permitia integrar e compor o universo do samba alagoano, ao internalizarem alguns dos elementos motores das dinâmicas de disputa nas quais começavam a se inserir, capitando aí alguns dos conhecimentos práticos que tacitamente lhes seriam exigidos em cada momento do jogo. Logo, seus *habitus* específicos começavam a se desenvolver e a se ajustar às exigências provenientes dessa conjuntura. Um olhar sobre esses fatos revelou importantes pistas, peças para a remontagem e composição analítica da realidade que se pretendeu estudar.

Este primeiro capítulo de desenvolvimento está subdividido, por questões de organização do texto, em três partes, possuindo dois subcapítulos. Além da primeira parte, que segue ao título deste tópico do texto, são mais duas, uma primeira que se intitula “Caracterizando os grupos do cenário nacional, referências estético-simbólicas para os pagodeiros locais”, na qual, como o nome sugere, caracterizam-se alguns dos grupos de pagode de maior sucesso no cenário da música/samba

nacional por acreditar que eles servem aos pagodeiros locais como referências estéticas e simbólicas para o que produzem em um processo de apropriação cultural ressignificando para o contexto local muitos dos elementos que recebem. Faz-se essa descrição dos grupos exteriores para também se evidenciar que apesar de receberem a denominação de grupos, bandas ou artistas do pagode romântico, ou simplesmente do pagode, possuem tanto características que os unem em um estilo único, como também aspectos particulares a cada um deles.

No próximo ponto, “Os pagodeiros locais e a formação dos seus *habitus*”, tenta-se demonstrar como gradativamente os jovens pagodeiros locais vão incorporando os elementos necessários para que participem eficazmente do contexto local do samba/pagode e nele promovam ações logicamente articuladas às demandas que aí estão postas. Sempre a partir de uma estratégia metodológica descritiva-explicativa se vai apresentando elementos sobre as trajetórias de alguns desses sujeitos, tentando recompor textualmente alguns dos cenários pelos quais transitam e o próprio “campo” que se formatava enquanto arena de disputas por prestígio e reconhecimento no mercado de apresentações do samba/pagode em Alagoas.

No próximo capítulo, “Os ‘velhos pagodeiros’ e o ‘outro samba’ em Maceió”, observando para o fato de que não somente os jovens pagodeiros alagoanos que se iniciaram no samba a partir da década de 1990 muito influenciados pela crescente oferta nos meios de comunicação desse gênero musical, principalmente no seu estilo “romântico”, muitos já praticavam o samba/pagode em Alagoas, inclusive sob outras orientações estéticas e musicais. Estes, que aqui foram denominados de “velhos pagodeiros” praticavam o que se convencionou chamar nativamente de “pagode raiz ou tradicional” e já compunham uma rede de disputas e relações em torno do samba/pagode que produziam localmente.

Além de se dispender esforço na tentativa de se tentar demonstrar como esses atores também serviram de base para a formação no samba/pagode dos mais jovens e novatos nesse universo sociocultural, demonstra-se como eles mesmos tiveram que responder à chegada dos mais novos, tanto sendo beneficiados por essa nova presença e o que ela trazia, por exemplo, pela ampliação dos espaços de lazer para o samba, como também, tendo que atuar de forma a manterem os postos que ocupavam no sistema de posições que já estava articulado.

Esse ponto do texto está dividido em duas partes, além dessa discussão que segue o título principal do capítulo, desenvolve-se outra, complementar, sobre um grupo de pagode pioneiro em muitos aspectos no cenário local do samba e que conquistou bastante prestígio dentro deste contexto, atuando não somente como representante da expressão que se denominou de “pagode romântico”, a qual se familiarizava mais facilmente com um público mais massivo, mas também agindo como músicos que valorizavam o pagode mais de raiz. Este tópico recebe o título “O grupo boca de forno: velhos/novos pagodeiros” e fala ainda sobre como esses agentes conseguiram se destacar dentro do mercado das apresentações e também, como respondiam e desenvolviam estratégias para bem se manterem no jogo por prestígio e reconhecimento, galgando o sucesso simbólico e econômico.

No último capítulo de desenvolvimento desta dissertação de mestrado, intitulado “O processo de constituição do valor no samba/pagode em Alagoas nos jogos por prestígio e reconhecimento”, faz-se uma breve discussão acerca de como se produz valor sobre os sambistas/pagodeiros locais e as suas obras, em um processo no qual isso se reverte, não somente em prestígio perante os pares que integram o “campo” do samba/pagode, mas ainda, a repercussão ou não deste reconhecimento em seus cachês, ou seja, no quanto conseguem receber pela arte que produzem, as apresentações de samba e que realizam, propriamente o samba que fazem.

Empenhei-me em tentar demonstrar também o quão complexo, multifacetado e dinâmico pode ser um campo, no que diz respeito às estratégias que podem ser adotadas pelos tantos agentes que dele fazem parte, ou ainda, como cada um destes possui uma trajetória muitas vezes bastante singular, mas que se conecta à lógica do campo e nele se faz significativa, para que obtenham ou não sucesso nesse contexto de múltiplas relações. Evidencia-se nesta parte do trabalho mais algumas características gerais do universo de relações sociais e culturais do samba/pagode em Alagoas.

No que diz respeito à forma como esta dissertação de Mestrado foi constituída enquanto resultante de uma pesquisa científica, ela traz um texto que reflete um estudo em muitos aspectos de caráter exploratório, tendo em vista que muito pouco já se tinha pesquisado sobre os grupos e agentes do universo do samba/pagode alagoano; descritivo, por causa das estratégias tanto da sua escritura, feita em boa parte do texto com uma linguagem narrativa, como dos

procedimentos pelos quais a coleta dos dados se deu; e ainda, é explicativo por causa da maneira como a análise e interpretação de todo o material empírico levantado foi realizada.

Não pretende se constituir como verdade absoluta sobre o tema abordado, mas foi elaborada com vistas à pretensão de ser válido enquanto estudo científico e trazer informações importantes e confiáveis para uma ampla compreensão do recorte da realidade sociocultural alagoana que se pretendeu investigar. De certo modo, este produto de um experimento sociológico constituído a partir de uma maneira particular de se olhar para os processos sociais e as relações humanas é aqui apresentado com bastante humildade acadêmica, em uma linguagem às vezes mais própria para um ensaio, que para uma dissertação, e até introdutório, mas a todo o momento preocupado com a promoção da Ciência e da Sociologia e constituído no sentido de responder aos seus problemas e objetivos desta pesquisa.

2 O PAGODE DOS ANOS 90 EM ALAGOAS: NOVOS AGENTES EM UM NOVO CONTEXTO PARA O SAMBA

Início contextualizando este momento por acreditar que nele começam a se enraizar nos indivíduos mais estudados, no caso, nos que aí eram “iniciantes pagodeiros”, alguns dos elementos simbólicos que orientam muito do que eles fazem hoje, que dão significado às práticas que realizam no sistema de relações que mantêm em torno do samba/pagode, do mercado das apresentações e até fora dele. Como também, com a inserção desses jovens neste universo musical, social e cultural, criam-se demandas simbólicas para os que já produziam o gênero e há aí toda uma nova configuração (também reconfiguração) da rede de relações que os liga ao/no samba.

Como se perceberá, é a partir dessa época que o mercado de apresentações se amplia, havendo o aumento do consumo desse gênero, interferindo-se na dinâmica sociocultural local, surgindo novas expressões de lazer e novos “estilos de vida” (no caso o dos pagodeiros), produzindo-se novas configurações sociais no sentido de novas redes de relações e produção de sentidos.

Por falar em mercado das apresentações de samba, este era bastante incipiente até meados da década de 1990, tendo em vista que eram pouquíssimos os músicos profissionais e os grupos, como também os espaços voltados para que eles pudessem ofertar a algum público a arte que produziam, como os barzinhos e as casas noturnas. Equipamentos que, na atualidade, já existem em grande número. Mudanças que se deram em concomitância com o aparecimento do pagode romântico, como se apresentará posteriormente neste texto.

O gênero musical em questão era muito mais consumido e até produzido não como um negócio, mas, sim, de maneira informal. Até existiam reuniões de amigos para tocar o samba, em suas próprias casas na maioria das vezes e quando faziam isso em bares, não cobravam pelo seu tocar, chegando, no máximo, a receber algumas cervejas ou algum prato de tira-gosto (como se costuma chamar alguns aperitivos que são vendidos em bares e locais desse tipo, como: caldinhos, tripinha frita, torresmo, entre outros) como incentivo para o que faziam. Normalmente eram senhores e rapazes de mais idade que realizavam esses eventos, e não adolescentes como passa a ocorrer nos anos de 1990.

Os que também se apresentavam profissionalmente normalmente integravam bandas que não tocavam apenas o gênero samba, mas passeavam por vários estilos musicais. Comumente, os conjuntos musicais assumiam o formato de banda de baile, algo costumeiro entre as décadas de 1970 e 80, como revelou o senhor Benedito, “Seu Biu Boneco”, como era conhecido no meio musical e do samba. Ainda na minha adolescência, no final da década de 1990, ele costumava conversar comigo e compartilhar alguns dos seus conhecimentos musicais, contar-me sobre suas experiências, especialmente acerca do samba, provendo-me de informações que ajudavam a me posicionar no contexto musical em que me inseria e que hoje estão servindo para a reconstrução, aqui nesta pesquisa, de alguns dos cenários nos quais o samba se fazia presente em Maceió, permitindo uma articulação mais lógica dos fatos estudados.

Segundo Seu Biu (falecido em 2001, aos 78 anos), o que foi confirmado por outros músicos mais antigos, como João do Cavaco e o senhor Wellington (cavaquinhista e violonista), quando os músicos do samba eram convidados para tocar exclusivamente essa forma de música, isso acontecia quase sempre em festas particulares nas residências mesmo dos seus contratantes, vez por outra em algum clube, normalmente em confraternizações que aconteciam durante o dia. Inclusive o formato com que se apresentavam os músicos, como eram organizados os grupos diferia do que é feito atualmente, por exemplo, o trompete e o trombone, instrumentos de sopro que hoje praticamente não aparecem nas rodas de samba de Maceió, eram frequentes compondo a harmonia dos grupos.

João do Cavaco (58), importante sambista local, confirma que até o final da década de 1980, não existiam espaços, em bares e restaurantes para o samba, sendo ele tocado por grupos, apenas aparecia quando executado pelos músicos que se apresentavam no estilo voz e violão. No final dessa década, João, juntamente com alguns outros músicos, na sua maioria familiares, começou a tocar o samba nesses locais, em restaurantes e bares, em uma modalidade denominada por ele posteriormente de *self-samba*, diferente do que se tornou comum a partir da década de 1990, o pagode de mesa, e sem a mesma abertura. Nessa modalidade, eles iam de mesa em mesa tocando os sambas que eram pedidos pelos clientes ou oferecidos por eles próprios. Normalmente, se organizavam em quartetos, compostos de violão, cavaco, pandeiro e tantã, algumas vezes substituindo o violão pelo banjo, instrumento de corda que ele conheceu quando realizou uma viagem

para o Rio de Janeiro, nesse mesmo período. Às vezes, ainda incluíam o tantã de marcação e compunham quintetos.

Atualmente o músico ainda oferece esse tipo de serviço, mas agora com muito mais frequência, tocando não apenas em bares e restaurantes, mas ainda em shoppings, repartições públicas em datas comemorativas e, principalmente, em festas particulares. Segundo ele, a abertura para o samba tornou-se maior à medida que o pagode romântico foi conquistando mais espaço no cenário nacional e conseqüentemente local, apesar de já possuir antes disso um público mais adepto do estilo raiz, que inclusive também se ampliou.

Ainda em meados da década de 1990, como foi citado de forma bastante breve pouco acima, com o samba e o pagode sendo difundidos mais intensamente no plano nacional, muitos daqueles que até então não dedicavam qualquer tempo da sua vida a escutar ou até aprender a tocá-los, a nenhuma forma de diversão das quais eles faziam parte, têm a oportunidade de conhecê-los, começando a tê-los como algo constante no seu cotidiano. O que aconteceu com alguns dos personagens deste estudo, muitos jovens que nesse período começam no “mundo do samba alagoano”.

Acredita-se que muito disso foi impulsionado pela aparição do estilo pagode romântico, que trazia um novo estilo de cantar, tocar, dançar, um novo modo de fazer samba, possuidor de algumas características que contribuíram para a sua divulgação massiva, um novo jeito de pagodear, o qual chega às paradas de sucesso, mais *pop*, incorporando melodias eletrônicas e outros elementos que originalmente não faziam parte do samba, cantando o amor romântico, foi apropriado pela indústria internacional do entretenimento e assume marcas que expressamente o identificava com as formulas mercadológicas de sucesso, conseguindo, em um mercado globalizado da música, inclusive espaço no exterior.

Era uma forma de samba menos preocupado em cantar a vida do mundo do samba, do malandro, do morro, como se costumou pagodear nas duas décadas anteriores. Buscando temáticas mais genéricas e acessíveis a um público bem mais amplo, letras com refrãos fáceis de ser memorizados, coreografias para as suas apresentações, possibilitando outra forma de fruição musical, era pra ser cantado, dançado o novo pagode capitava seguidores e era cada vez mais consumido. Segundo Felipe Trotta (2007, p. 09), o novo formato de pagode/samba também “[...]”

obtem legitimidade exatamente através da valorização do tempo presente, da sociedade atual, individualizada, tecnológica, industrial”.

Afastando-se dos moldes que passaram a ser classificados como mais tradicionais, o “novo pagode” veio a ser denominado de “pagode romântico”, “pagode paulista” ou até “pagode das gravadoras” (AMARAL, 2008, p. 64), classificações que traziam o interesse expresso de distinção em relação ao tradicional, seja pautado por objetivos mais delineados pelo mercado da indústria cultural, ou com um tom de crítica levantados por agentes de um meio mais “ortodoxo” do samba. Atualmente, é normalmente chamado apenas de pagode, termo que é usado tanto para este, como para o modelo “mais tradicional”, o que se deu a partir do começo da primeira década dos anos 2000, com o formato mais antigo retomando fortemente as paradas de sucesso e a visibilidade midiática.

Há algum tempo os termos “pagode 90” ou “dos anos noventa” vem sendo muito acionado para identificar e caracterizar esse pagode, na tentativa inclusive de evidenciá-lo como um estilo que marcou uma época. Com essa finalidade foi inclusive formado um grupo – “Amigos do pagode 90” – encabeçado por três vocalistas que integraram bandas de repercussão nacional, Chrigor, ex-Exaltasamba; Salgadinho, ex-Katinguelê e Márcio Art, ex-Art Popular, que juntos cantam músicas dos seus grupos anteriores e de outros que fizeram bastante sucesso na década de 1990.

Nos anos noventa, a presença de grupos do novo estilo passava a ser constante na grande mídia, uma importante agência de socialização, de transmissão de valores culturais e de referenciais identitários na sociedade contemporânea. Apareciam frequentemente em programas de TV e nos das rádios, e com a possibilidade de facilmente se adquirir um dos seus álbuns, gravados em CD e vendidos nas lojas que repassavam esse tipo de produto, facilitou-se o seu consumo massivo.

Apropriando-se da lógica contemporânea não bastava apenas tocar o samba, ou limitar essa musicalidade ao universo do próprio samba, ao cotidiano dos seus músicos, sua ancestralidade, seus elementos componentes, como se costumou apresentar nos sambas da década de 1970 e 1980, ou até em algumas composições de grupos da nova época, mas fazê-lo agregando novos elementos, correspondendo às demandas que se formavam com uma linguagem que possibilitasse mais facilmente a apreensão de todos, a sua identificação por parte de

uma parcela bem maior da sociedade, que servisse a um gosto mais genérico, a crianças e adultos, a homens e mulheres, ricos e pobres, com uma verdadeira proposta de compor um estilo para as massas. Desta maneira transpuseram as barreiras do local, transnacionalizando-se, apresentando-se não mais somente com elementos típicos de uma musicalidade brasileira, mas formado a partir da agregação de outros valores estéticos, de massa, como se apontou.

O impacto de toda essa produção cultural realmente se fez sentir nacionalmente (PASSOS, 2010, p. 05) e, ligado a isso, um grande número de grupos e bandas surgiram em todo o país, em Alagoas e, principalmente, em Maceió, identificados com a nova forma de samba. Foram muitos adolescentes que se propuseram a desbravar o universo musical a partir das portas que se abriam para eles e os estimulavam, através do pagode romântico.

Foi o caso dos irmãos Amaral (Alysson, 34 anos) e Kako (Elysson, 30 anos), como são conhecidos na cena do samba de Maceió, atualmente entre os mais importantes pagodeiros alagoanos, principalmente o segundo, também por possuir grande destreza ao tocar inúmeros instrumentos de percussão, especialista no pandeiro, mas que, no começo, há pouco menos de 20 anos atrás, eram apenas destemidos, curiosos, que começavam a se aventurar no mundo da música, como tantos outros jovens, através do pagode romântico e impulsionados por um conjunto de possibilidades que surgia com ele, que favorecia o entretenimento e a diversão, mesmo para aqueles que, como eles, possuíam pouca (ou nenhuma) referência musical, advinda de outros ritmos ou do samba, sem tanta tradição familiar no universo da música ou do samba. No caso deles, seus pais até escutavam samba, mas nunca foram músicos.

Neste momento, inicia-se a aquisição de alguns elementos simbólicos que passavam a compor o seu repertório cotidiano, moldando suas mentes e corpos, passando a servir de fundamento para algumas de suas ações. Entre si, esses jovens começam a manter um conjunto de trocas simbólicas, um partilhamento de significados que passarão a orientar muitas das suas ações, sendo produzidos por eles mesmos no contexto das suas interações. Significações que nesse processo também eram reforçados, ou sofriam alguma formatação ou até descartados, tudo de acordo com a dinâmica das relações que mantinham esses agentes. São esses elementos simbólicos (a maneira de tocar determinado instrumento, de cantar, ou as vestimentas que trajam, por exemplo), sobre os quais se falará mais adiante no

texto, que permitem que esses agentes se integrem, fazendo parte de toda uma rede de relações e disputas que começava a se instalar em torno do samba em Alagoas.

A informação geral sobre o samba normalmente advinha através dos meios de comunicação de massa, ganhando especial atenção o pagode romântico, irrigando a cultura de divertimento e na formação de jogos de prestígio atreladas nas relações que estes jovens mantinham entre si. Era nessas relações que o samba e o pagode tomavam um novo significado para eles. Por exemplo, no caso dos pagodeiros irmãos, Amaral e Kako, o primeiro trouxe para o segundo e muitos colegas do seu círculo de amizade vicinal de forma mais empírica “a novidade” do samba, despertando neles um novo olhar para aquilo que já podiam com alguma facilidade encontrar nos programas de rádio e TV.

Apesar de já se fazer um pouco mais presente nos programas veiculados nas tantas emissoras de TV disponíveis que em outros momentos históricos⁹, o samba não estava muito presente na vida dos jovens citados, até o momento no qual passam a ser motivados, por Amaral, o primeiro dentro do seu grupo de amigos da rua em que morava a se envolver com o samba. Até então, o samba não constituía algo a ser praticado por esses jovens. Se o consumiam, era de modo muito mais passivo, no sentido de que não protagonizavam nada em suas vidas que envolvesse o samba.

É importante notar que estes jovens já mantinham relações antes do pagode fazer parte das suas vidas e já possuíam alguma ligação afetiva. Afetividade que permeava a amizade deles e as influências que já exerciam cotidianamente uns sobre os outros. Noto assim, que essa espécie de liga que já os unia serve de algum modo como facilitadora para o pagode e o samba se difundirem entre eles.

Eles agiam socialmente entre si e o pagode/samba passa a ser mais um elemento presente e que gradativamente adquire maior significado e até vem a significar parte dessas suas relações, como recurso acionado para motivar muitas das suas ações. Penso que essa base social consolidada, essas redes afetivas que

⁹ Na época, em meados da década de 1990, começava a ser frequente a presença de grupos de pagode em programas de grande audiência da televisão brasileira, como, por exemplo, na Rede Globo, aparecendo no Domingo do Faustão, já no SBT se tornavam cada vez mais comuns como atração do Domingo Legal, emissoras e programas que disputavam audiência buscando cada um ser o mais assistido nas tarde dos domingos pelos telespectadores brasileiros.

tais jovens formavam contribuíram bastante para a difusão do pagode/samba e sua subsequente apropriação na cultura local.

Amaral conta, em conversa realizada para a coleta de dados deste estudo, que já tinha ouvido e visto na TV esse tipo de samba, mas apesar disto só começou a tocar por influência de alguns amigos do colégio em que estudava e que nos horários dos intervalos entre as aulas passou a ser cada vez mais comum eles se reunirem e brincar cantando e tocando os pagodes mais conhecidos, aqueles que com mais facilidade escutavam nas rádios ou assistiam nos programas de TV. Formavam como que um “grupinho de pagode”, mesmo ainda sem possuir praticamente nenhuma habilidade musical mais técnica e alegravam seus momentos de folga no colégio, por vezes chegando a juntar outros colegas (rapazes e moças) ao seu redor para a brincadeira.

Como se pode notar o pagode/samba passa a compor momentos da sua vida sendo inicialmente acionado como recurso, ainda menor, mas que já se soma a outros para orientar algumas das suas ações, realizadas no intuito de que o permitisse uma inclusão, uma boa recepção, a aceitação, ou um reforço ao seu reconhecimento como parte da coletividade de amigos da escola em que estudava. Não se dá para afirmar o nível de racionalidade com o qual ele ponderava o seu agir no sentido de trazer tais práticas musicais para o jogo das suas relações, mas que o pagode/samba estava presente como um orientador para essas suas ações, não vejo como negar. Aí agia de tal maneira, guiado tanto pelo objetivo final de ser aceito, entrosar-se mais com os amigos, ser visto positivamente por eles, como pelo valor que representava toda essa possível conquista. Observando a fala do próprio agente citado com um pouco de atenção, percebe-se com facilidade o que se acabou de afirmar.

Nota-se ainda, que também é na possibilidade performática, dançar, cantar, tocar, nos jogos de afetividade, às vezes de sedução, que aí poderiam se atrelar, a toda essa maior utilização do corpo e no que ela viabiliza, que está outro dos motivadores para o surgimento de muitos novos grupos de pagode e de samba e o aumento do consumo deste gênero, o que se deu gradativamente, ao passo que nos novos praticantes se sedimentavam os elementos simbólicos necessários para permitir essa nova conjuntura. Como se pode notar, exemplificando o dito mais acima, esses jovens já se reuniam para brincar, para se divertir, buscando a descontração, excitação e fruição de prazer através dessas práticas, agiam

socialmente um em relação ao outro e podendo contribuir para que isso acontecesse, o pagode se coloca como um facilitador, cumprindo inicialmente esta dupla função, de mantê-los ligados socialmente e de ser mais um veículo que lhes permitia a excitação.

Pensando a partir do caso do próprio Amaral, ele consumia outros ritmos musicais e as músicas que neles faziam sucesso, como do *Axé Music* ou do *Reggae*, que além de consumidas através dos meios de difusão no seu cotidiano, podiam inclusive ser utilizadas para embalar algumas festinhas que organizava juntamente com os amigos, por exemplo, para celebrar um aniversário ou alguma outra data comemorativa; às vezes podia ir aos shows que aconteciam em Maceió com bandas de sucesso no cenário nacional, ou com bandas locais; entretanto com o pagode ele pôde fruir o prazer do divertimento com a música de outras maneiras, vivenciando-o de forma mais proativa, não mais somente escutando ou dançando passivamente, mas também tocando, deste modo, promovendo-a.

Por exemplo, ainda no contexto dos círculos de amizade do seu colégio, pôde agora desfrutar de outros ganhos que se davam por “produzir” o samba, como o de ter em sua volta quando tocava uma espécie de “público”, o que se formava para assistir e dançar a partir do que ele fazia. Mantendo aí interações mediadas pela descontração e pelo divertimento, atrativas para jovens como ele, em momentos que permitiam vivenciar muitas brincadeiras, ou até a paquera, carregados de afetividade, enquanto que se pondo em lugar de destaque e privilegiado, Amaral era foco de atenções e podia disso usufruir, questões que foram consideradas, mesmo que sem tanta consciência do que fazia e orientaram “sua decisão” (inicialmente só “seguiu a folia”, ou seja, entrou na brincadeira do pagode com os amigos do colégio) de seguir pelo caminho do samba.

Logo posteriormente, já dentro do grupo de amigos da vizinhança em que morava, ele passa a ser para eles um pioneiro no pagode, levando-lhes o que havia aprendido e vivenciado com os amigos da escola, contando-lhes as histórias desse seu outro espaço de relações sociais e com esse compartilhamento acabando por estimular a receberem também da grande mídia o pagode de outra forma, ou seja, contribuindo para que futuramente alguns se tornassem consumidores mais especializados, até “pagodeiros” profissionais, lembrando que nem todos enveredaram por esse caminho, impulsionando também e cada vez mais a si mesmo enquanto motivava os outros.

É inserido no segundo grupo que é levado a aperfeiçoar seu modo de fazer o samba de maneira mais consciente e de lá que sai para o seu primeiro grupo mais profissional ainda no terço final da década de 1990. Vale salientar que o caso dos irmãos Kako e Amaral é um exemplo particular, uma constatação pontual dentro de um processo mais amplo e geral, repleto de nuances, muitas que não foram apreendidas nesta pesquisa, no contexto que vem a se formar em torno do samba em Maceió – Alagoas, um caminho, dentre outros, pelo qual o samba/pagode se difundiu. Mas que, mesmo assim, serve como meio para orientar uma melhor compreensão desse processo, para compor, mesmo como em um esboço, um mapa dessa realidade.

Como já vivenciava com os amigos e colegas do colégio, Amaral passa também a experienciar com os seus amigos, vizinhos da rua em que morava no bairro da Ponta Grossa, na parte baixa e periferia de Maceió, momentos semelhantes, nos quais brincavam de cantar e tocar pagodes e sambas. Muitas das suas noites, daquelas em que se reunia com seus amigos na porta de casa para bater papo, sem muito mais que isso, agora se tornava a oportunidade de se alegrar com o samba. Sentados na calçada da sua casa, gradativamente foram aprendendo a pagodear, a tirar sons mais harmônicos e organizados dos instrumentos do pagode, saindo de algo pouco pretencioso em relação ao samba (mas é evidente que tinham interesses bastante fortes no que diz respeito à diversão que a brincadeira proporcionava), até se profissionalizarem.

Eram quatro, cinco, seis amigos, que se reuniam com ele em frente à sua residência, situada em uma rua bastante movimentada (Rua Professor Virgílio Guedes, antiga Rua dos Timbiras), por qual passavam muitas pessoas, carros e ônibus coletivos constantemente. Do outro lado da pista, quase de frente para onde vivia com o irmão, as duas irmãs, os pais e outros familiares, inclusive ficava uma parada de ônibus, o que nos indica que a rua em que morava e que o local em que tocavam, eram marcados por um fluxo intenso de pessoas, o que interferia na prática deles, como se pontuará logo em seguida.

Fazendo alguns relatos para esta pesquisa, em que conta sobre o começo no pagode/samba, lembra como às vezes achava engraçado e se divertia ainda mais com o fato de que, mesmo sem saberem tocar quase nada, já conseguiam uma interação com algumas das pessoas que passavam pela sua rua, com muitas que esperavam o coletivo ou desciam dele na parada perto de onde estavam reunidos

para tocar, o que de certo modo trazia instigação para investirem na “brincadeira”. Conseguiram a atenção de um público de transeuntes, que sem parar de seguir com seus caminhos, por vezes os olhavam, sorriam, balbuciavam partes das músicas. Era até comum usarem algumas músicas para provocar ainda mais interação, por exemplo, com as moças que passavam por eles e que lhes pareciam interessantes, como uma que dizia: “Quando ela passa todo mundo grita, gostosa. Sabe por que? Ela põe o shortinho e não se controla. Tocando rabeça pela rua a fora. Ela vai separar o vovô da vovó. Não tem dó, não tem dó [...]”, de um grupo que por um curto período de tempo permaneceu em evidência na grande mídia, chamado “Só no sapatinho”.

Vale notar que a resposta que esperavam, o intuito de chamar a atenção das pessoas que passavam por eles, parecido com o que foi dito sobre a motivação que o Amaral possuía para tocar no colégio, foi aí um importante elemento de orientação para que escolhessem, dentre outras possibilidades de diversão, tocar o pagode. Lembrando ainda, para reforçar com o exemplo, o que também foi dito sobre ser esta atividade algo bem performático, assim se fazia a interação com os que transitavam por onde tocavam, que além de outros motivos, era um dos que fortemente os conduzia no, para o pagodear.

Quase todas as noites passavam por momentos como este, logo estavam ensaiando “suas rodas de samba” (mais um signo do samba que chegava a eles, que sendo seguido contribuía para que fossem cada vez mais integrando esse universo cultural e social), mesmo quando ainda davam os primeiros passos no samba e neste momento elas lhes serviam para isto, eles sentados formando um círculo em torno de uma mesa ou não, tocavam seus instrumentos, brincando, em um ambiente favorável à descontração (mesmo quando começaram a se profissionalizar), mas praticando, aperfeiçoando suas técnicas, experimentando, conhecendo possibilidades musicais, afinando a intimidade musical que começavam a desenvolver entre si, seu raciocínio musical para o samba, incorporando o pagode/samba no repertório de atividade e elementos simbólicos das suas vidas.

Os jovens citados e tantos outros foram levados a incluir no seu conjunto diário de atividades assistir, escutar e tocar o samba, treinar propriamente, “estudar” sobre o fazer do samba, pretendiam melhorar suas práticas, desejavam ser “pagodeiros”, tendo como professores os pagodeiros distantes, que chegavam até eles nos fluxos da grande indústria cultural, através da mídia, mas que não podiam

lhes tirar suas dúvidas, essas se retiravam por elas mesmas com a prática constante, ou por outros jovens pagodeiros que naquele momento mais rapidamente compreendiam determinada técnica ou no contexto das relações que mantinham, sendo aceitos, prestigiados ou não por tais colegas ou por outros, ainda mais antigos no samba.

Os momentos que partilhavam na porta de casa, por exemplo, permitia aos irmãos Amaral e Kako e aos seus colegas manterem tais trocas, como apontou-se anteriormente, possibilitava a descontração, mas também naquela propícia oportunidade, que “estudassem” propriamente o que faziam, ensaiando novas técnicas, maneiras de tocar, os recursos que poderiam vir a usar em outros contextos, outros que talvez viessem até a ser mais sérios e coloca-los sobre o julgo de colegas mais experientes, mesmo que ainda no princípio não fossem espaços mais profissionais.

Como se pode notar, as condutas que assumiam ou precisariam assumir materialmente eram desenvolvidas no íterim desse contexto, o qual servia de condição material e fornecedor de outras condições para que se realizassem, pois sem elas não poderiam acontecer, tendo em vista que a materialidade de uma dada conduta é inseparável das condições materiais que facultaram sua existência (FILHO, 2002), e todo esse processo, nesse universo social específico de relações, oferece lógica e legítima determinados agires, orientados a partir das disposições que desenvolviam. Logo se incluíram numa rede de relações que se formava, na qual eles se profissionalizavam, composta pelos tantos jovens novos pagodeiros e que pouco a pouco se conectava à já existente, a qual exigia deles ainda mais preparo para o samba.

Nota-se que na falta de espaços mais formais de socialização, como uma escola de música ou de samba (no sentido de uma instituição formadora voltada para ensinar a se praticar o samba), onde pudessem praticar, aprender e voltados para a internalização dos símbolos desse novo pagode (o romântico) e também do outro (o tradicional) fazia com que as reuniões que mantinham entre amigos da sua própria vizinhança, ou nos encontros entre grupos distintos e de localidades diferentes, ou através da recepção a partir dos veículos de comunicação e nas suas idas a shows e apresentações de grupos do cenário nacional que vinham à Maceió, ou dos daqui que alcançavam este circuito, todos estes momentos serviam como meio para a (re)produção da cultura do pagode/samba em Alagoas, no momento em

que esses jovens mantinham aí trocas estético-musicais, afetivas, relações de poder, reforçavam valores, gostos, constituíam elementos das suas identidades individuais e coletivas e do próprio cenário onde se relacionavam, o qual nessa ebulição social se (re)configurava.

Muitos jovens, espalhados pelo tecido social de Maceió, como os irmãos e seus colegas, promoviam momentos de descontração parecidos com os deles. Buscando o pagode/samba eles acabavam se encontrando, conhecendo-se, compartilhando experiências, trocando, negociando simbolicamente alguns dos elementos que passavam a ter valor nesse contexto, gradativamente iam desenvolvendo todo um conjunto de esquemas de classificação, interpretação e compreensão desse mundo, de disposições que se tornavam duráveis, compondo-se pagodeiros aptos a integrarem o universo do samba, desenvolvendo-se a partir de trajetórias individuais que se inscreviam e escreviam nesse contexto social de relações.

Por exemplo, na parte baixa de Maceió, nos bairros vizinhos ao dos irmãos e até no mesmo bairro, sendo que em outras ruas, outros grupos se constituíam. Existiam novos pagodeiros nos bairros do Vergel do Lago, do Prado, do Joaquim Leão, do Trapiche da Barra, localidades próximas à dos irmãos, de onde saíram alguns grupos que vieram a tentar a profissionalização, ou de outras regiões, como da Jatiúca, Cruz das Almas, localizadas numa parte mais nobre da larga faixa litorânea da cidade, ou ainda provenientes da parte alta do município, como do bairro da Serraria, ou da região do Tabuleiro, formada pelos bairros do Clima Bom, Graciliano Ramos, Benedito Bentes dentre outros. Como indicado, surgiram jovens pagodeiros em todas as regiões de Maceió.

Realmente são inúmeros os músicos que hoje se encontram como profissionais do samba (ou que transitam junto aos mais profissionais) que saíram e se formaram em contextos semelhantes aos dos irmãos citados, por exemplo, ainda da Ponta Grossa, mas já na parte do bairro mais próxima do Vergel do Lago e do Joaquim Leão temos o músico Juninho do Rebolo (Júnior – 34 anos), um dos mais experientes ao tocar rebolo e tantã no Estado, que se encontra na mesma faixa etária dos irmãos e que também começou no pagode a partir de brincadeiras que vivenciava no colégio (por sinal, o mesmo do Amaral), outros que começaram nos círculos de amizade das suas ruas, como Coelho (Carlos – 29 anos), percussionista, bastante técnico no rebolo e vocalista, hoje com passagem por vários grupos de

pagode, que residia no bairro do Trapiche, ou ainda, Helton (31 anos), cavaquinista que integra atualmente um dos mais famosos grupos locais, o grupo Boca de Forno. Dentre tantos outros que participam do universo de relações do samba e que aí deram seus primeiros passos inseridos nas brincadeiras (com o pagode) de certo modo “inocentes”, que promoviam onde moravam ou estudavam.

Gradativamente, deu-se um processo de modelação dos seus corpos e comportamentos, foram aprendendo a “ser pagodeiros”, o que era necessário para assim ser denominado. E, no caso, nominado dentro de uma dinâmica que se instalava em Maceió. Começam a desenvolver seus *habitus* de pagodeiros, este que funciona “como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas” (SETTON, 2002, p. 61) e a agirem de forma orientada dentro de um determinado espaço de relações, a responderem condizentemente dentro de um dado contexto social.

Como apontei, muitas das referências simbólicas, sejam para gestos, técnicas musicais, maneiras de vestir e falar, ou até ideias, eram internalizadas por esses jovens a partir do que apreendiam na recepção audiovisual através dos meios de comunicação e até certo ponto fundamentada no fazer dos pagodeiros nelas difundidos, mas era nas relações que mantinham fisicamente com os seus pares, é importante ter-se isto em vista, e não apenas com os do próprio pagode/samba importado, que essas referências se consolidavam, como em um processo de apropriação cultural carregado por ressignificações dos traços originalmente recebidos e também de referências produzidas na própria Maceió, as quais eram compartilhadas por eles.

Seguindo Roger Chartier (1995, p. 186) sou levado a crer que “a vontade de inculcação de modelos culturais nunca anula o espaço próprio da sua recepção, do seu uso e da sua interpretação”, sendo justamente no jogo de trocas simbólicas que os jovens desenvolveram e mantêm entre si, ou ainda, com os músicos mais antigos em Maceió, este sendo o espaço onde os usos que serão dados, as interpretações feitas sobre os elementos recebidos através da mídia acontecerão, como serão combinados, é aí que processualmente se configuram suas identidades, a partir também de escolhas racionalmente orientadas que eles mesmos fazem, levando-se em consideração o contexto das relações que mantêm em torno do samba e o que participando deste intencionam.

Assim, acontece dentro de todo um processo bastante dinâmico e polissêmico, sendo irrigado por vários aspectos, como tem se tentado demonstrar falando do pagode/samba em Alagoas, que “[...] se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas [...]” (*Ibidem*, p. 181), no qual se definem os agentes/pagodeiros locais.

Quer dizer, destarte estes recebiam elementos simbólicos já prontos que chegavam pelos fluxos midiáticos de informação; outros eram apropriados e reconstituídos, redesenhados e reformatados a partir daí; alguns totalmente novos, criados por eles próprios, tudo isso utilizado como significante e significado nas específicas práticas sociais que desenrolavam no contexto do samba. É dentro delas que se define como deve se comportar, apresentar-se, ser pagodeiro; se seguindo fielmente o que era recebido de fora através da mídia, proceder-se-ia com alguma adaptação ou se o novo seria mais valoroso.

São nas próprias relações que se concentram e delas que provêm as energias que se põem a impulsionar todo esse processo, tendo em vista que o comportamento dos agentes se dá de forma orientada a partir de toda uma “[...] *uma matriz de percepções*, de apreciações e de ações [...]” (BOURDIEU, 1983, apud SETTON, 2002, p. 62), constituídos em afinidade com algumas estruturas e condicionantes sociais.

A forma como se devia tocar no pandeiro, por exemplo, estava ligada diretamente a uma percepção da maneira como o pandeiro era tocado por alguns músicos de fora – ou seja, dos das “bandas de sucesso” nacional deste momento, no caso, as mais veiculadas na mídia, como Negritude Jr., Katinguelê, Artpopular, Molejo, Karametade, Exaltasamba, Sem Compromisso, Soweto, Kiloucura, dentre outras bandas do pagode romântico, mas também, envolvendo-se de forma mais ampla com o samba, não apenas consumindo o pagode romântico, mas levados ao “pagode raiz”, por vários motivos a serem tratados posteriormente, também se espelhavam nos músicos desse nicho, como os que acompanhavam os cantores e compositores Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Martinho da Vila, ou do grupo Fundo de Quintal, por exemplo – e principalmente ao significado que tal percepção assumia localmente.

Ser um bom pandeirista para alguns desses novos pagodeiros alagoanos, ou aspirantes a pagodeiros, era executar os movimentos percussivos e emitir com isto

sons semelhantes, o mais próximo possível de como se fazia pelos cariocas e paulistas (pois também se tinha a ideia de que os melhores músicos provinham desses locais), mais ainda, como os que apareciam integrando as bandas de maior repercussão nacional, porque no contexto local tudo isto representava um grande valor, era conhecimento que poderia se reverter em prática instituída como um dos objetos de disputa, reforçados na lógica desse espaço de relações em que se dá esse jogo de disputas por prestígio. Foi comum aí também se criar o costume entre estes jovens de ler os encartes de CDs e buscar neles os nomes dos músicos que mais gravavam, passando a ter os sons que eles produziam e as técnicas que eles usavam como modelos para as suas.

Ou seja, no que se refere aos sons e técnicas musicais, para se ter uma ideia, na tentativa de se aproximarem dos seus referenciais, buscavam instrumentos não somente da mesma marca, modelos e materiais que os deles (o que às vezes não era tão simples de se conseguir, por fatores como preço, falta de acesso às lojas especializadas, aos distribuidores, ou mesmo por serem exclusivos, às vezes com detalhes artesanais, o que os tornavam ainda mais difíceis de ser conseguidos), da mesma forma, tamanho (além de detalhes que não repercutiam no som, como cores ou desenhos grafados nos instrumentos, mas permitiam a sensação de pertencimento ao universo do samba/pagode, de proximidade aos artistas consagrados. Por exemplo, houve uma breve moda de se tocar com pandeiros que possuíam o desenho da bandeira do Brasil na pele), com timbres próximos aos que escutavam, também buscavam as maneiras de afiná-los para conseguir tal objetivo, como ainda, as formas de tocá-los, tentando a reprodução de detalhes das técnicas dos quais queriam ser reflexo. Vejamos, por exemplo, continuando a se falar dos toques no pandeiro, a posição da mão, como espalmá-la ou não, a posição dos dedos, sua abertura, a força com que se batia no instrumento, como se batia, com quais partes da mão e dedos, os principais desenhos percussivos, os principais arranjos, frases e viradas, as raspadas, mesmo os detalhes eram visados.

Todo campo, conforme Bourdieu (1983) e aqui se flexibiliza e se apropria a ideia para a conjuntura estudada, “[...] ativa uma forma específica de interesse, uma *illusio* específica como reconhecimento tácito do valor dos objetos em disputa no jogo e como domínio prático das regras que o regem [...]” (FILHO, 2002, p. 75), uma espécie de motivação inerente a todo o indivíduo que é possuidor de um *habitus* alinhado a determinado campo, que o leva a agir, que o guia para as disputas e o

estimula na criação de estratégias que o permitam obter o sucesso nesse dado contexto de relações sociais (SETTON, 2002), como podemos perceber no caso dos agentes pagodeiros, neste momento específico, dos jovens que começam a orientar suas ações a partir do interesse que possuem em ser bem avaliados como pagodeiros pelos seus pares, ou ainda, em ser reconhecidos como tal e até se empenham para, mesmo que sem saber que o fazem, incorporar toda uma gama de formas de ser, pensar e agir (que comporão seus *habitus*) e os permitirão integrar o universo do samba.

Como se pode perceber, a maneira de tocar ou os sons advindos dessa prática se tornavam como valor, marcados pelas noções de certo e errado, de bom e de ruim, presentes em uma moral que também se constituía sobre como se deve tocar, em um contexto de trocas sociais e simbólicas que se configurava, através das relações entre os agentes pagodeiros em Maceió. Apesar de se ter exposto que muitas das referências eram recebidas do exterior, é nas interações sociais locais que essas referências tomam um corpo empírico, filtradas pelos sentidos que aí elas possuem, este por vezes valorizando uma prática realmente semelhante a dos de fora, sobre o que bem se falou, outras as adaptando à/na situação local, ou ainda não as seguindo, o que também é possível, mas tendo sempre em vista a noção de valor que estava instalada na conjuntura local.

Apesar de estar se colocando toda uma gama diversificada de representações estético-musicais sob o título de pagode romântico, abro espaço para dizer que os tantos grupos que assim foram classificados ao longo da década de 1990 possuíam elementos que os distinguiam entre si, sejam as maneiras de tocar os instrumentos, o destaque que se dava a um ou a outros no seu fazer musical, sejam as formas de cantar dos seus intérpretes, a maneira como compunham suas músicas, a cadência que davam a elas, como dançavam, como se vestiam, dentre tantos outros, que mesmo dentro de uma categoria “pagode romântico” generalista, no caso, também possuíam peculiaridades que serviam para identificá-los e marcá-los. Da mesma forma que, pelo fato de também possuírem um espectro estético-musical incorporado, com traços culturais semelhantes sobre o qual se projetavam e os aproximava, estavam vinculados a uma mesma lógica mercadológica e aí seguiam os mesmos princípios gerais.

Assim, quando se fala que os jovens pagodeiros seguiam de perto as referências do pagode romântico, ou que elas serviram de base para as formas que

se produziram em Maceió, na verdade não se está dizendo que todos tocavam da mesma maneira, dançavam, cantavam, representavam o pagode igualmente, mas que se orientavam pela maneira de fazê-lo de uma banda ou músico deste estilo, ou até de alguns, ou seja, que possuía particularidades, ao passo que também detinha características gerais ligadas à marca do pagode romântico e que foram impulsionados pelo surgimento crescente desse movimento, dentro de um processo de relações sociais e simbólicas locais, o qual, vale ressaltar, também era demarcado por limitadores.

2.1 Caracterizando os grupos do cenário nacional, referências estético-simbólicas para os pagodeiros locais

Com o objetivo de subsidiar melhor o entendimento disto que foi colocado, de forma breve, abre-se espaço neste texto para apresentar algumas das características das bandas de pagode romântico que fizeram sucesso ao longo dos anos de 1990 e começo dos 2000 no cenário nacional. Vejamos: inovando com baterista, tecladista e saxofonista (que marcavam a sonoridade do grupo), mantendo certa tradicionalidade em seu nome até como estratégia de mercado, o grupo Raça Negra abriu espaço para toda uma gama de bandas e outros grupos desse estilo inovador, apresentando um conjunto de novidades estético-musicais.

O grupo Só Pra Contrariar, que mais tarde abrevia seu nome para SPC, também entra em cena nesta mesma época, impacta o mercado fonográfico, logo consegue juntar grandes públicos em seus shows que passam a acontecer em todo o território nacional, logo suas canções encabeçam as paradas de sucesso. Em 1993, no seu primeiro álbum, da gravadora BMG, já alcança a marca de 900 mil cópias vendidas (AMARAL, 2008, p. 65). Esses dois grupos abrem caminho para que inúmeros outros surgissem e seguissem na sua esteira do sucesso.

Já esses dois conjuntos musicais, os precursores do chamado pagode romântico, possuíam certas características musicais que logo passaram a ser suas marcas, e bem características até no jeito de compor o seu pagode. Ambos trouxeram para o samba, em suas composições, instrumentos musicais como o teclado e os chamados metais, com a presença principal do sax, o que conferia uma sonoridade mais harmônica e bem ao estilo romântico/*pop* em suas músicas. Também o violão, acompanhado pelo contrabaixo, era usado para dar o *swing* e o

ritmo, substituindo o cavaquinho em muitas composições, que tradicionalmente é dos principais instrumentos musicais do samba, em outras formas de tocá-lo. A bateria, com uma levada mais seca, com o chimbal e o bumbo bem presentes, preenchendo os espaços na composição que eram dados aos instrumentos percussivos do samba, como o pandeiro, o tantã e o surdo, os quais estavam presentes na forma de pagodear desses grupos, porém ajudando na ritmização musical, com uma função mais coadjuvante, com levadas simplificadas e sem tanta notoriedade em se escutando o todo musical, revelando um certo esvaziamento percussivo nas composições desses grupos.

Em algumas composições do grupo SPC, raras, é necessário salientar, em diferenciação às do Raça Negra, ainda aparecem o cavaquinho e os instrumentos da percussão tendo um certo destaque ao longo das músicas e os últimos em breques, arranjando com singelas viradas. Um desses exemplos é a música “Domingo”, que apresenta uma levada mais próxima dos pagodes mais tradicionais quando tocados menos acelerados em músicas que cantam o amor, porém os demais instrumentos inseridos no samba pelos dois grupos, não perde o seu destaque, por exemplo, sendo o teclado o instrumento harmônico de destaque nas introduções e a bateria o de coro que anuncia os breques e as passagens musicais.

Imprescindível é ainda apontar que quanto à forma de se cantar este estilo de pagode, quanto aos timbres e tipos de vozes dos seus cantores principais e quanto aos seus *backing vocals*, responsáveis pelas segundas vozes, muito se modificou com relação ao modo como esses elementos eram apresentados no outro tipo de pagode, o chamado de raiz. Nesses aspectos musicais é ainda mais facilmente percebida a grande influência da musicalidade *pop* que se desejou imprimir sobre o samba. Alexandre Pires, de voz suave, afinada, aveludada, líder do grupo SPC chegou a ser considerado uma das melhores vozes do *pop music* internacional. Características vocais presentes neste estilo em grande parte das bandas que conseguiram o sucesso, algo como uma marca, podendo-se listar muitos nomes de vocalistas desse estilo de pagode que possuíam essas características, como Netinho do Negritude Jr.; Leandro Lehart, do Art Popular; Salgadinho, do Katinguelê; Chrigor e Péricles, do Exaltasamba; Vavá, do Karametade; Waguiño, do Os Morenos; Belo, do Soweto; Rodriguinho, do Travessos, entre outros.

O grupo Negritude Júnior, outro fenômeno do pagode surginte, que também trazia muitas inovações para o samba, logo no seu primeiro álbum, pela gravadora

EMI, conquistou disco de ouro. Faz-se importante citá-lo, pois, apesar das inovações musicais, e algumas outras que serão apontadas, como, por exemplo, passos coreográficos de seus integrantes acompanhando as apresentações das músicas, o grupo expõe uma criação com uma sonoridade onde alguns elementos do pagode mais ao estilo raiz estão mais evidentes, o que indica, dentre outras coisas, que as bandas possuíam distinções no que se refere à sua composição global estética. Pode-se melhor perceber o som do pandeiro, em algumas músicas um tantão mais presente, o repique de mão e o cavaquinho, e mesmo esses elementos não sendo apresentados com a mesma ênfase que a eles é dada nos outros pagodes, também evidencia-se certa ligação entre esses novos pagodeiros e a tradição do samba, características das suas individualidades, que não foram totalmente abafadas ao se incluírem no processo de produção em massa, sendo adaptadas para que nesse novo contexto, da indústria cultural alcançasse grandes públicos.

Outro grupo que alcançou um certo sucesso e que também se lançou pela *major* EMI, em 1993, foi Razão Brasileira, que apresentou muitos elementos da inovação, mas mesmo assim não tomou tão intensamente o mercado fonográfico brasileiro, apesar de algumas de suas canções terem ficado bastante conhecidas, como por exemplo: Eu Menti; Eu, Você e a Felicidade, e Já que Tá Gostoso Deixa, música que fez posteriormente mais sucesso quando regravada pelo grupo Art Popular. Um aspecto interessante é que os integrantes do grupo Razão Brasileira ao se apresentarem normalmente trajavam vestimentas ao estilo esporte fino, semelhante aos pagodeiros do estilo raiz, só que colorações mais quentes, como o vermelho, o alaranjado, o amarelo etc.. Normalmente os integrantes do pagode romântico trajavam-se de forma mais informal, com roupas bastante casuais, mas que normalmente possuíam cortes mais ajustados ao corpo, com aplicações de elementos brilhantes. Eram muito comum usarem tênis, calças com lavagens e esgarçamentos, camisas baby looks, boné. O grupo Katinguelê, trazia inclusive óculos de sol, como elemento sempre presente nas suas indumentárias.

Coreografar alguns passos era outro elemento comum da estética desse novo pagode, alguns chegaram a apresentar músicas que traziam letras aparentemente pensadas para tal, no caso do grupo Molejo isso foi frequente, com alguns exemplos de grandes sucessos, sua Dança da Vassoura, Samba Diferente, Pagode da Amarelinha e Brincadeira de Criança. Esse grupo, apesar de apresentar pagodes românticos, tinha como forte a irreverência em suas composições, nas suas

caracterizações: roupas bem coloridas, cortes de cabelo com desenhos e descolorações (muitos dos pagodeiros usavam o cabelo descolorido para o loiro), além das coreografias. Sem contar que ao assumir essa estratégia contribuiu enormemente para uma ainda maior popularização do pagode conquistando espaço também junto ao público infantil. Art Popular, que em sua denominação já traz o *pop*, também apresentou composições próprias para a coreografia, como foi o caso da música Pimpolho. Outros, como os grupos Katinguelê, Os Morenos, Kiloucura também coreografaram músicas, traziam passos padronizados ao apresentar-se.

Alinhavam-se a algumas características do sistema *pop* internacional, como se pode perceber:

As influências da “modernidade” estão presentes também no visual e nas apresentações dos novos pagodeiros. Assim como os principais nomes da música *pop* internacional, os artistas investiam na elaboração da sua apresentação visual. Em seus shows, os grupos da década de 90 geralmente usavam roupas casuais e semelhantes, que se diferenciavam por pequenos detalhes, enquanto os artistas anteriores costumavam vestir trajes “esporte fino”, como calça e camisa social. (AMARAL, 2008, p. 66)

Mais uma marca característica desse movimento musical é que normalmente seus vocalistas faziam bastante sucesso com o público feminino, buscavam em seus modos de se expressar conquistar a empatia das mulheres e de forma geral uma mais efetiva interação com o público, algo bastante presente nesse estilo de pagode, feito para ser cantado, dançado, vivenciado a partir de uma maior fruição corporal. Alexandre Pires, vocalista do precursor SPC já possuía essa característica, outro que fez bastante sucesso foi o cantor Vavá, do grupo Karametade, que, no final dos anos 90, também investiu na carreira solo. Outro vocalista muito carismático e que seguia a mesma linha é cantor Belo, que, durante alguns anos liderou, o grupo Soweto, que teve algumas das suas músicas entre as mais cantadas.

Outros elementos do *pop*, como guitarras (presentes no Raça Negra e no SPC), programações eletrônicas, ritmizações ao funk, também foram trazidas para este novo samba. O grupo Travessos tinha todos estes presentes em sua concepção e configuração musical, programações, levadas mais “funkeadas”, além de *backing vocals* bem ao estilo *Black Music*.

Dos grupos que alcançaram o sucesso ao longo dos últimos dez anos do século XX, alguns o conquistaram inovando, trazendo alguns dos novos elementos já citados, mas também mantendo algumas das características do pagode mais

tradicional, chamado de raiz. Exaltasamba, grupo que conseguiu se manter desde o seu surgimento para o grande público nas paradas de sucesso, até bem recentemente quando se dissolveu e seus vocalistas investiram em carreira solo, sempre apresentou o samba com um estilo que possui os elementos inovadores do pagode romântico, mas mantém inúmeros outros do pagode tradicional e por vezes grava músicas todas delineadas com estas características. Talvez tenha sido a banda que melhor se adaptou as nuances do samba, não apenas nos anos de 1990, mas ao longo novo século.

Sem Compromisso, outro grupo dessa geração do samba, também apresentou um pagode que conseguiu impactar grandes públicos, com a novidade do pagode romântico, mas se mantendo próximo em muitos dos seus traços ao de raiz. Todavia não conseguiu permanecer no topo das listas de músicas mais tocadas. Na verdade, somente o grupo Exaltasamba tem esse mérito, conseguindo aproximar-se às vezes do de raiz e voltando ao inovador com tranquilidade.

A cada novo álbum, alguns sucessos. São inúmeros, muitos falando de amor, alguns cantando o samba. O grupo Exaltasamba (posteriormente denominou-se apenas de Exalta) chegou a emplacar sambas de compositores tradicionais como de Jorge Aragão e Arlindo Cruz, precursores do pagode raiz, das rodas do fundo de quintal. Durante os anos de ouro, pode se dizer desse modo, do pagode romântico, gravou álbuns com a participação de renomados músicos do samba da linhagem mais tradicional, como o próprio Arlindo Cruz, que emprestou a sua famosa e característica levada ao banjo, ou do Bira Presidente ao pandeiro, ou do Ubirani ao repique de mão e nas caixinhas, ambos do grupo Fundo de Quintal.

Escutando uma de suas gravações, ou observando um de seus espetáculos, do grupo Exaltasamba, podia-se facilmente perceber o que foi apontado. Péricles um dos seus vocalistas principais, com um timbre de voz característico e uma alta qualidade técnica vocal, além de cantar, sobe aos palcos para tocar seu banjo, instrumento do *country* americano introduzido no samba por Almir Guineto, nos anos em que integrou o Fundo de Quintal, décadas antes do sucesso do pagode romântico. Durante os anos 90 o grupo contou ainda com o cantor Chrigor, compondo o time também como vocalista principal, além de ser um pandeirista bastante técnico.

Já no início dos anos de 2000, Chrigor abandonou o grupo Exaltasamba tentando carreira solo, como inúmeros outros vocalistas do pagode romântico, que

também abandonaram seus conjuntos. Como a maior parte deles, sem conseguir um sucesso que se comparasse ao que estavam acostumados a possuir quando integravam os seus antigos grupos. Recentemente Chrigor juntou-se a Salgadinho, ex-Katinguelê e Marcio Art, ex-Art Popular, para regravar e fazer shows apresentando as músicas que fizeram sucesso no anos de 1990.

É interessante colocar que alguns anos mais tarde o grupo Exaltasamba convida um novo vocalista para integrá-lo e liderá-lo juntamente com Péricles, e esse novo cantor, o que já indica o impacto do pagode romântico no cenário musical brasileiro, é um jovem advindo de um programa que revela talentos musicais veiculado pela maior emissora nacional de televisão, a Rede Globo. Tiaguinho, como se chama, chega tímido ao grupo, ainda jovem, no final da sua adolescência, mas logo conquista seu espaço e hoje é um dos principais compositores desse estilo de pagode e já faz carreira solo, com a dissolução do então Exalta.

Um fato que chama bastante atenção é que, no início dos anos de 2000, surge no cenário nacional, um grupo que facilmente pode ser classificado como sendo de pagode romântico, mas que, apesar de apresentar alguns dos componentes desse estilo, conquistou o sucesso ao lançar álbuns que trazem várias músicas do pagode mais tradicional, em releituras de composições que fizeram sucesso nas vozes de Benito di Paula, Jorge Aragão, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Beth Carvalho e Leci Brandão.

Revelação, o nome desse grupo, que como o Exaltasamba, traz o novo do pagode em sua musicalidade, mas se mantendo próximo ao viés da tradição. Como o último, mantém seus sucessos com muita execução nas rádios e realiza inúmeros shows durante todo o ano por todo o Brasil. O grupo, mesmo apresentando várias músicas com temáticas românticas ao estilo do pagode mais *pop*, realiza-as sempre com uma ritmização, com uma “levada”, como costumam chamar os pagodeiros, mais raiz, com o rebolo - tantã moderno, que serve para fazer desenhos através do seu som mais grave ao longo das músicas, preenchendo espaços nos compassos musicais e não apenas marcando o ritmo igualmente ao tantã de outras bandas, como no caso do Raça Negra. Também traz um pandeiro mais falante, presente, além de reintroduzir, mas com uma levada atualizada, que se aproxima do desenho da levada do banjo e do tamborim, o reco-reco. Um dos seus integrantes também acompanha todas as músicas tocando banjo.

Seu vocalista na época do aparecimento para a grande mídia era Xande de Pilares, que fugindo à que parece regra no pagode, tem uma voz mais rouca e áspera. Atualmente, o cantor e compositor investe em carreira solo e participa de um programa dominical da TV Globo que se chama “Esquenta”, juntamente com outros nomes do samba, como Péricles (ex-Exalta), Mumuzinho (nascido em 1983), jovem pagodeiro que tem feito bastante sucesso como cantor e compositor do estilo, jovem que tem tido a oportunidade de conviver com aqueles que tanto o inspiraram com o pagode a partir da década de 1990, além de Arlindo Cruz e Leandro Sapucahy (nascido em 1970), os dois últimos representantes do pagode chamado raiz.

Durante a primeira década do século atual, apesar do reaparecimento dos pagodeiros mais tradicionais, muitos grupos bem mais próximos ao estilo romântico/*pop* conquistaram expressivo sucesso durante alguns anos. Como é o caso dos grupos Pixote, Sorriso Maroto e Jeito Moleque, o último, com regravações do Rock Pop nacional, no ritmo de samba. Atualmente ainda fazem sucesso, vendem e apresentam inúmeros shows, com grandes públicos. Destacando-se dentre estes o grupo Sorriso Maroto, que tem emplacado músicas, que acabam se tornando sucessos, em muitas novelas da Rede Globo de Televisão.

2.2 Os pagodeiros locais e a formação dos seus *habitus*

O importante, o que era exigido para os jovens pagodeiros maceioenses nas trocas e disputas que mantinham com os seus pares/concorrentes locais é que soubessem como se tocava no pagode romântico e, aí, que se posicionassem. Existiam muitas variações possíveis, seguidas pelo gosto e afinidade que estes jovens possuíam em relação aos pagodeiros em que se espelhavam, mas também era comum se tendenciar na direção daqueles que faziam mais sucesso, ou ainda, os que eles consideravam mais difíceis de serem reproduzidos e pensavam com isso indicar que possuíam mais destreza para o pagode. Julgo que nem sempre representava uma verdadeira e maior complexidade técnica e musical, mas que de algum modo pautando-os por esse entendimento entre eles mesmos construído e inculcado/incorporado como *habitus*.

Esse que é um dos mais importantes conceitos do francês Pierre Bourdieu, tipicamente¹⁰ retirado do universo das relações humanas, *habitus* representa um sistema de disposições funcionando como estrutura estruturada, mas sempre predisposta a agir como estrutura estruturante e que bem nos serve à proposta desse estudo como um recurso teórico-metodológico para interpretar a realidade estudada, na tentativa de melhor compreendê-la.

Assim, importante neste projeto realizado para pensar a identidade social dos sambistas e pagodeiros alagoanos, os seus modos de ser, como se deu a constituição desse que pode ser considerado um estilo de vida¹¹, base para se compreender, como também se pretende, a conjuntura onde se estabelece todo um amplo conjunto de trocas simbólicas, enquanto economia simbólica, nesse campo que se faz através de múltiplas relações em torno e pela busca de poder, ou seja, prestígio no mundo do samba/pagode.

[...] *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas pessoais, de bens, de práticas [...] Assim como as proposições das quais são o produto, os *habitus* são diferenciados; mas são também diferenciadores. Distintos, distinguidos, eles são também operadores de distinções [...] mas também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro. (BOURDIEU, 1996, pp. 21-22)

¹⁰ No sentido de Max Weber, podendo assim ser substituído pela expressão “típico idealmente”. Lembrando que os *habitus* são expressões da *práxis* humana, que poder ser apreendidas conceitualmente, como em várias de suas obras fez Bourdieu.

¹¹ Em Giddens (2002), temos que os estilos de vida estão ligados a rotinas cotidianamente realimentadas, mas que se mantêm abertas a alterações. Os estilos de vida se dão a partir de escolhas sobre como agir e quem ser realizadas frente a uma ampla gama de variedades de opções, escolhas possíveis postas a cada um de nós na contemporaneidade (alta modernidade) através das quais autodeterminamos e (re)formulamos o nosso eu. Segundo ele, “[...] nas condições da alta modernidade, não só seguimos estilos de vida, mas num importante sentido somos obrigados a fazê-lo – não temos escolha senão escolher. Um estilo de vida pode ser definido como um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque forma material a uma narrativa particular da auto-identidade.” (*Ibidem*, p. 79). Como se pode notar, o termo “estilo de vida” é também uma categoria sociológica, aqui brevemente apresentada a partir da definição de Anthony Giddens, muito cara para a sua compreensão de identidade. Nesta dissertação, optou-se pela ideia de *habitus* de Pierre Bourdieu, em detrimento de “estilo de vida”, por acreditar que seguindo este caminho melhor se alcançaria uma compreensão global do fenômeno estudado, metodologicamente recortado sob uma perspectiva sociológica bourdieusiana, percorrendo um caminho escolhido dentre tantos outros possíveis. Ao se falar de estilo de vida no corpo do texto deste trabalho, não se remeteu à ideia de Giddens, buscava-se tão somente mais um recurso para se falar sobre tudo o que forma o *habitus* de alguém, no caso, dos pagodeiros e sambistas alagoanos, pensando o estilo de vida como um componente do *habitus*.

Podemos dizer que há uma certa influência dos produtos culturais inseridos na lógica da massificação sobre seus consumidores, ou um certo estímulo à produção de elementos mais próximos esteticamente do que é largamente divulgado, transnacionalizado, globalizado. Mas, o pagode romântico difundido pelos grandes meios se faz como “produto cultural que, disponibilizado para amplos setores da sociedade, adquire especificidades simbólicas no momento das experiências culturais, fazendo circular pensamentos e visões de mundo” (TROTТА, 2007, pp. 02-03) específicos ao contexto em que se pratica, como no caso alagoano e onde se estabelecem compreensões também singulares sobre ele e os modos de praticá-lo, o que faz relação direta com os “conjuntos de esquemas interiorizados” (BOLTANSKI, 2005, p. 160) no contexto do samba.

Para melhor se entender o que é dito, nos cabe lembrar que existindo enquanto agentes sociais, os pagodeiros exercitam constantemente sua autonomia e no jogo das relações que mantém entre si agem por orientação racional dada, por exemplo, a partir do entendimento que possuem sobre compartilharem afinidades, gostos com outros agentes sociais, ou até por sentirem as referências do pagode romântico importado como valores, agindo aí de modo particularizado ao contexto local, ao ressignificarem os signos recebidos, dando a eles um sentido próprio nas práticas e relações que desenvolvem onde vivem e atuam no samba, tendo em vista que tais percepções são base para a definição dessa conjuntura e precisaram ser constituídas e incorporadas pelos jovens pagodeiros para que pudessem dela participar.

Os que participam da luta contribuem para a reprodução do jogo contribuindo [...] para produzir a crença no valor do que está sendo disputado. Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo [...] e no conhecimento (prática) dos princípios de funcionamento do jogo [...] (BOURDIEU, 1983, p. 91)

Como se pode notar, os pagodeiros jovens eram gradativamente levados nas próprias relações das quais participavam a pensar e agir de modo coerente com o que se esperava daqueles que integravam esse processo e aprendendo como portarem-se para poderem ser prestigiados assim buscavam agir, algumas vezes intencionalmente e consciente, outras, levados pelas disposições que

desenvolveram, de modo mais mecânico, todavia alinhados aos interesses norteadores das relações.

As relações mantidas por esses jovens alagoanos do pagode/samba eram de solidariedade, cooperação ou de disputa, competição, nas quais se reforçavam tais valores, pois sempre se compartilhavam significados. Apesar de amigos, muitos se tornavam “rivais”, “adversários” em suas buscas por uma excelência musical importada, cada um querendo ser o mais parecido possível com os seus referenciais (na maioria formado pelos músicos das bandas de mais sucesso e que mais repercussão conseguiam através da mídia) o que refletia na maneira como eram vistos pelos locais, possuindo mais prestígio ou menos perante tais pares.

O reconhecimento ou o seu contrário era verbalizado entre eles e até mais quando se formavam grupos, e estes acabavam por se tornar concorrentes, com os integrantes de um julgando os dos outros e assim contribuindo para que se constituísse ou fortalecendo quando já existia, uma ideia definidora sobre eles e os outros, a partir de uma visão compartilhada do que se faz certo ou errado para se bem produzir o samba. Dentro dos mesmos grupos havia a rivalidade, mas em muitos um forte laço de cooperação também, às vezes até mais forte que o outro, que se dava inclusive para que na disputa entre grupos se conquistasse mais facilmente um *status* coletivo superior.

Como indicado anteriormente, os “jovens pagodeiros” interligando-se por causa do que passavam a fazer, logo desenharam uma rede de relações em torno do seu iniciante pagode/samba, que aos poucos foi se ampliando para atingir a condição atual, sobre a qual mais dedicadamente se tratará posteriormente. Criava-se uma conjuntura decorrente das relações sociais, que como agentes mantinham e mantêm até os dias atuais, ou melhor, rede que permaneceu trançada e se complexificou mesmo com um fluxo permanente de entrada e saída de sujeitos (porque surgem novos pagodeiros e outros abandonam essa prática constantemente) desse sistema de trocas afetivas e simbólicas, no qual se acumula energia social e eles dão vida a significativos jogos sociais, de poder, a jogos efetivamente simbólicos.

O fato de muitos jovens buscarem o pagode e o samba criou algumas novas demandas em Maceió. Nesse sentido, temos que ao passo que os grupos conseguiam um pouco mais de prática musical, ou às vezes, apenas um desejo orientado para a profissionalização, mesmo que ainda não o fossem, ou até,

querendo ter reconhecida sua imagem de pagodeiros por gostarem desse estilo musical e toda estética aliada a ele, na busca por esses elementos identitários, antes mesmo de pensarem em alguma profissionalização, querendo ampliar seus espaços de diversão no samba, buscavam, dentro dos próprios bairros em que moravam, por estabelecimentos comerciais, pequenos bares, daqueles mais simples, por vezes aproveitando-se do fato de serem vizinhos, conhecidos dos proprietários, para tocar e fazer suas apresentações.

Muitas vezes, na maioria, começavam sem receber nenhuma quantia de dinheiro em troca das suas tocadass¹², na verdade até financiavam parte delas, prática muito comum, alugando equipamentos de som, por exemplo, quando não queriam aparentar um improviso ainda maior. Mas mesmo assim, parecia importante para muitos essa possibilidade, a de além de se divertirem pagodeando, como já faziam nas rodas que organizavam nas suas próprias casas, nas calçadas delas, ampliar essa diversão permitindo que outros, os clientes que já frequentavam os estabelecimentos mesmo antes das apresentações de pagode, aqueles que eram atraídos pelas músicas ou pela movimentação que traziam, ou os seus convidados (quase sempre, muitos), que todos esses partilhassem do que proporcionavam.

Vale salientar que, às vezes, esses locais lotavam, não ofereciam estrutura suficiente para as proporções que os eventos tomavam, mas recebiam grande quantidade de pessoas, o que acabava por contribuir para que os donos dos estabelecimentos permitissem que os jovens pagodeiros repetissem-nos por várias vezes. Muita gente chegava a esses locais tomando conhecimento deles através de processos de divulgação também pouco profissionais, mas bastante eficientes, o popular boca a boca, em uma época em que a *Internet* ainda não era um instrumento de informação tão comum, ainda no final da década 1990, conseguiam agregar muita gente. Acredito também, que pelo fato de até então serem escassos locais mais estruturados que ofereciam essa forma de diversão, pois era época em que estavam surgindo os primeiros barzinhos, muitos que posteriormente passariam a ter como marca a apresentação de bandas de pagode e samba.

Era assim que os jovens pagodeiros acabavam se conhecendo, ampliando a rede que se constituía, levados dos seus bairros para outros em busca desses “pagodes de principiantes”, colocado nesses termos, pois já existiam alguns

¹² Termo nativo utilizado pelos músicos para designar as suas apresentações.

bastante profissionais, mas de bem mais difícil acesso para eles enquanto músicos, pois lá, na maior parte do tempo não conseguiam deixar de ser expectadores, situação que só mudava de *status* quando e se conseguissem o aval dos pagodeiros mais experientes e antigos nesse jogo, tendo em vista que esses mais antigos eram detentores do poder de consagração, de legitimação dos novatos.

Existiam desses pagodes organizados por principiantes em várias localidades de Maceió, na grande maioria, nas regiões de classe média, ou mais baixas. Comuns aos finais de semana, tarde e noites de sábado e de domingo (nos domingos acabando normalmente mais cedo). Tornou-se cada vez mais comum esses tipos de eventos, até que foram diminuindo de frequência já nos meados da primeira década dos anos 2000, ao passo que espaços mais formais surgiam, no sentido de terem sido criados propriamente para comportar apresentações musicais e sob uma lógica monetário-comercial mais profissional, como os grandes barzinhos hoje bastante comuns.

Os pagodeiros que organizavam os eventos sempre recebiam nessas suas apresentações outros pagodeiros, na maioria das vezes, outros iniciantes dentre os seus visitantes e público e mesmo que de forma frequentemente encoberta e dissimulada um tom de disputa tomava esses espaços e se instalava entre eles. Era prática bastante comum os grupos de pagodeiros buscarem esses eventos, mesmo que em outros bairros que não os seus. Nesse fluxo eles tinham, dentre outras coisas, a oportunidade de conhecer uns aos outros, também de olhar melhor para as próprias práticas, já que nelas enfrentavam situações de avaliação, às vezes de acirradas disputas simbólicas.

Não era difícil para eles constatarem quem eram os pagodeiros presentes, mesmo os que até então não eram conhecidos pelos que ofereciam a festa ou entre si, pois a maneira como se comportavam na presença uns dos outros já revelava parte do seu interesse singular pelo evento. Olhares e alguns trejeitos também os iluminavam, ficavam agrupados, sempre conversando entre si como se comentassem algo, o que normalmente estavam fazendo; com seus corpos na maior parte do tempo voltados na direção de onde as apresentações aconteciam; emitiam sorrisos de aprovação quando viam algo “bem feito”, ou irônicos, ou movimentos de cabeça negativos, quando reprovavam; além de vibrarem, de demonstrarem empolgação quando alguma técnica era bem praticada; normalmente sabiam as músicas e acompanhavam cantando; demonstravam conhecer e ficavam mais

atentos aos momentos de breques e arranjos; comumente pediam para tocar, quando não eram convidados; muitos tinham um comportamento, algo como uma mania, ficavam tocando nos seus próprios corpos, como que simulando os instrumentos e o acompanhamento das músicas (por exemplo, cavaco e violão, simulando como se colocassem as notas nos seus antebraços; pandeiro, repique de mão e rebolo, normalmente tocando ou na parte lateral das suas coxas, ou contra seus tórax), dentre outros comportamentos denunciadores.

Não é exagero dizer que em situações como estas os pagodeiros tocavam muito mais uns para os outros, que para o público que se reunia para apreciá-los ou o que a festa oferecia. Sempre atentos aos olhares uns dos outros, buscavam empenhar-se ao máximo para aparentar segurança no que faziam e serem bem avaliados. Já aí, mesmo com muitos deles iniciando no pagode, esses jogos de poder aconteciam e eram determinantes para as suas formações, pois neles era balizado o que faziam, demarcando os caminhos que deveriam seguir, as características que tinham “quase como obrigação” possuir para conseguirem ser pagodeiros, lembrando o que aponta Bourdieu (1983), que para se integrar determinado espaço de relações de disputas é fundamental possuir um *habitus* coerente com essa conjuntura, ajustado às exigências que nela tomam vida.

Os grupos se rivalizavam na maior parte do tempo e as cismas que também existiam dentro dos próprios grupos, no contato com outros eram substituídas por estratégias de cooperação interna. Os integrantes dos grupos se ajudavam para que assim pudessem melhor enfrentar simbolicamente os outros e se defender de possíveis processos de violência simbólica, de juízos de desprestígio, do demérito que poderia acometê-los. Ficavam mais atentos ao tocarem perante outros pagodeiros concorrentes no jogo por prestígio, e para alcançar êxito nas disputas, os componentes dos grupos, por exemplo, tocando, faziam-no o tempo todo uns orientando os outros, avisando-se dos breques, arranjos, detalhes que deveriam fazer enquanto pagodeavam.

Ainda, quando alguém de um grupo diferente do que promovia o evento era convidado para “dar uma palhinha”, ou seja, para tocar uma ou duas músicas como convidado, colocando-se em total evidência, mas carecendo dela ao galgar prestígio, seus companheiros que ficavam de fora da apresentação discretamente o orientavam fazendo movimentos de cabeça, sinais diversos para despertar sua atenção, pois além da imagem social do que ali se apresentava, a do seu grupo

também estava em evidência e sofreria com julgamentos negativos com um inconveniente insucesso de um dos seus componentes.

Essas oportunidades, as “palhinhas”, funcionavam como uma via de mão dupla tanto para os que convidavam, como para os que eram convidados, porque tanto poderia demonstrar a superioridade dos músicos da equipe que convidava, como a sua fragilidade perante os outros. O mesmo acontecia com os convidados, podendo se destacar ou fragilizar o seu prestígio perante os seus pares. Quando alguém recebia tal abertura, normalmente o seu nome, como era conhecido no círculo do pagode e o nome do grupo de onde vinha, ou até do seu bairro de origem, caso não integrasse nenhum grupo com nome, eram anunciados, talvez como uma forma de chamar a atenção dos demais pagodeiros e também do público que lhes assistia, evidenciando-os, ainda mais, “alertando-os para os desafios que enfrentariam”. Também era comum, que as “palhinhas” fossem dadas através de músicas que exigiam sempre uma capacidade mais acentuada, no caso, frequentemente músicas com breques para arranjos dos instrumentos para os quais os convidados eram chamados, ou ainda, músicas que demandavam maior resistência e agilidade ao tocar, como pagodes com uma cadência bastante acelerada, por exemplo, fazia-se comum tocar sambas acelerados, como os de enredo.

Assim, saber a hora de convidar alguém para participar da apresentação com uma “palhinha”, ou se oferecer para ela poderia ser bastante estratégico, atentando para isto alguns grupos deixavam de convidar, quando atentavam para esta questão, quaisquer jovens pagodeiros que pudessem individualmente contribuir para revelar as fraquezas dos seus grupos. Nestas oportunidades, por vezes, era comum convidar mais de um pagodeiro visitante ao mesmo tempo e quase sempre de grupos distintos e com níveis técnicos diferentes, para que acabassem por encobrir as destrezas dos melhores ou visando o desentrosamento, para que eles não se destacassem também coletivamente. Todos iniciantes no contexto dessas disputas e objetivando aí uma posição melhor, precisavam atentar para esses aspectos.

Aproveitando, vale lembrar que o conceito de estratégia para P. Bourdieu é importante na compreensão da relação que se dá entre *habitus* e campo, por vezes inconsciente tendo em vista o processo de inculcação pelo qual foi internalizado. No caso deste estudo, da conjuntura de relações na qual o samba se faz imbricado, “[...]”

as estratégias são ações objetivamente orientadas em relação a fins que podem não ser os fins subjetivamente almejados” (BOURDIEU, 1983, p. 93). E a. Assim,

[...] as estratégias surgem como ações práticas inspiradas pelos estímulos de uma determinada situação histórica. São inconscientes, pois tendem a se ajustar como um sentido prático às necessidades impostas por uma configuração social específica. (SETTON, 2002, p. 64)

No mesmo jogo, também acontecia de alguns, mesmo iniciantes como os demais, mas já com algum capital social a mais que os outros, serem privilegiados na hora das palhinhas, eram prestigiados de tal modo que se fazia inevitável convidá-los e por tanto, também era favorável estrategicamente logo anunciá-los e chama-los para “confraternizar”, de preferência com um dissimulado tom de humildade perante ele, pois este poderia em oportunidade contrária emitir algum juízo a desqualificar os demais, impedindo os seus acessos a melhores patamares nesse universo de relações de poder, no sistema de posições no qual já estava melhor situados.

Aqueles que, num estado determinado da relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, tendem a estratégias de conservação [...], enquanto os que possuem menos capital (que frequentemente são também os recém-chegados e portanto, na maioria das vezes, os mais jovens) tendem à estratégias de subversão [...] [lembrando que]¹³ [...] a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre o que merece ser disputado [...] (*Ibidem*, p. 90)

Como se tratava de um contexto com hierarquias sociais demarcadas, às vezes bem delineadas, mas variantes, alguém que poderia em uma dada situação sofrer em um processo de violência simbólica, em outra poderia ser ele a legitimamente violentar e ainda, galgar melhores posições nessa arena de disputas, muito marcada por dissimulações, hipocrisias, falsas e aparentes camaradagens, todas estratégicas, mas também, em algumas situações por um companheirismo do mesmo modo conveniente, como já se indicou em ponto anterior do texto.

Realmente, como em uma teia de relações espraiadas pelo território de Maceió, interconectados nessa conjuntura, era importante sempre conquistar uma boa impressão dos pares/adversários, pois cambiando informações acabavam por divulgar os juízos que emitiam mutuamente e assim gradativamente fortaleciam esta

¹³ Grifo meu.

rede, contribuindo para a sua determinação e para a sua inserção neste processo, além de reafirmarem os objetos em disputa.

Vale lembrar que um dos principais interesses dessa pesquisa, é justamente evidenciar a importância desses jogos de poder para a modelação dos pagodeiros e para a própria configuração do espaço de relações socioculturais e simbólicas do samba/pagode em Maceió. Como essas disputas são decisivas nas trajetórias desses agentes sociais, acreditando que o campo, ou melhor, a dada conjuntura é o espaço em que o poder se acumula, além de ser produzido, transferido para os agentes, que os acionam no processo de disputas e interações.

Ainda hoje é possível encontrarmos situações como a descrita, mas em uma frequência bem menor, até porque, na atualidade, apesar de ainda continuarem aparecendo novos grupos de pagode/samba, isso também tem se dado em uma quantidade bem menor.

Percebe-se que essas configurações mais improvisadas servem muito mais a esses novos grupos, cumprindo de certo modo a função de lançá-los ao profissionalismo, ou ao menos, apontar este caminho, ou ainda, permitir uma fruição que não conseguiriam tocando apenas entre si nas suas casas, ou outros locais do mesmo modo ainda domésticos, a de se sentirem como foco, centro de atenções alheias, de certo modo, permitindo-lhes começarem a vivenciar uma sensação de ser alguém como uma personalidade pública da diversão entre os seus, aparentemente muito buscada por esses iniciantes músicos, servindo até como motivadora para eles e esses eventos, importante na constituição das suas “identidades de pagodeiros”, na composição do seu sistema de disposições, o que se alinhará com o universo do samba local e as suas exigências. Esses eventos mais modestos já lhes serviam como um primeiro veículo de promoção de visibilidade, sendo importante no jogo que mantinham para adentrarem, manterem-se e ascenderem na rede de relações dos pagodeiros.

Continuando, ressalta-se que não apenas saber tocar era importante, em algumas situações possuir um discurso sobre como se tocar, ou sobre os principais músicos do cenário nacional, a respeito de como eles tocavam, com quem tocavam, com quem já haviam gravado, era do mesmo modo relevante. Possuir esses conhecimentos permitia a eles um posicionamento diferenciado quando mantinham contatos. Principalmente o saber fazer, o conhecimento do mais prático, mas também o outro já os possibilitava uma situação mais favorável, hierarquicamente

superior aos que nenhum dos dois possuía, pois como um recurso, esses saberes permitiam um trânsito mais qualificado dentro desse contexto de relações sociais.

Uma apresentação pública funcionava como vitrine para estes jovens pagodeiros. Deste modo, sair-se bem numa delas demandava algum esforço anterior a ela e que se ligava à empreitada de se acumular capitais. Na busca por ter uma avaliação positiva e consecutivamente galgar do prestígio decorrente dessa conquista. Kako e alguns dos seus amigos de bairro, outros jovens pagodeiros, escutavam repetidas vezes as músicas nos CDs que compravam para poder extrair desse exercício “a perfeição” aos olhos e ouvidos dos seus pares avaliadores. Ele conta, também em uma das conversas organizadas para a coleta dados desta pesquisa, que era comum nem chegar a ouvir a música toda e focar a atenção em partes em que alguns instrumentos tinham destaque, nas quais os instrumentos sobre aqueles que ele buscava conhecimento mais apareciam. Lembra que em determinada vez, “querendo aprender as variações do pandeiro em uma música de um grupo de sucesso, chamado 100%, passou dias repetindo a escuta de determinada parte da música, até conseguir produzir um som idêntico ao que se ouvia na canção” e que com isso chegou “a arrancar elogios em rodas de samba”, o que era menos comum até então, além das feitas com os seus amigos.

Kako, dentro do seu círculo de amigos, gradativamente foi conquistando um prestígio até maior que o seu irmão, podendo nas horas em que “brincavam de pagodear”, onde era possível ensaiar suas aprendizagens individuais, sugerir músicas, orientar algo como um repertório. Sua liderança facilmente se fazia sentir, como se pode apreender da fala do seu irmão Amaral, quando ele diz que:

[...] mesmo eu tendo sido o primeiro, ele acabou me superando na maior parte dos instrumentos, e como ouvia até cansar algumas bandas e músicas e passava o dia quase todo tocando trazia suas sugestões e nós as seguíamos, mas como ele tinha mais afinidade com o pandeiro, apesar de tocar bem os outros, eu preferi treinar mais o repique-de-mão e neste instrumento acabei me destacando e, além disso tudo, eu era mais velho que ele.

Nos momentos em que se reuniam para tocar compartilhavam saberes e nestas oportunidades, Kako se destacava também ajudando os seus colegas a desenvolver suas habilidades musicais. Ele assumia logo o pandeiro, seu irmão o repique-de-mão (apesar de ter começado tocando pandeiro e tantã) e cantava, seus outros amigos ficavam responsáveis pelos demais instrumentos. Havia a permuta

entre os instrumentos enquanto treinavam, mas Kako e Amaral assumiam a titularidade do pandeiro e do repique, respectivamente e certa liderança em relação aos seus amigos.

Essa liderança ainda dava a eles a possibilidade de ter os “seus discursos” reproduzidos e mais, porque foram hábeis em acionar nas suas falas significados tidos como valorosos e inspirados nos referenciais advindos através dos meios de comunicação, além de servirem como exemplo nas práticas musicais que desenvolviam. Funcionavam como vetores para a difusão e transmissão dessa nova lógica, e como se pode ver, novas ideias e práticas se sedimentavam gradativamente em suas mentes, corpos e ações.

Esses jovens entrando em contato, não apenas no âmbito das suas relações na vizinhança em que moravam, mais ampliando-as entre grupos de bairros diferentes, de localidades até distantes das suas, como já foi mencionado, mantendo esses contatos e conseqüentemente trocas simbólicas, compartilhavam significações, agregando-as para formar algo como uma trama na qual elas se interligavam e juntas conferiam sentido às realizações que eles promoviam.

No sentido antropológico de Clifford Geertz (2008), produzindo “um conjunto de significados partilhados por um grupo”, por eles próprios enquanto coletividade, o que lhes permitia uma espécie de liga social, que os tornavam interdependentes no ínterim desse processo sociocultural.

Entre os novos eram mais comuns os signos que referencialmente os ligavam ao chamado pagode romântico, todavia eles não estavam sós no contexto do samba local e em suas andanças na busca por um maior conhecimento, por espaços onde se podia consumir o samba e aprender sobre ele, encontravam-se com pagodeiros que há mais tempo compunham uma já existente, mas bem menor comparada a que se (re)configurava, em sentido de proporções numéricas, rede de relações em torno do samba. Muitos destes, portadores de toda uma outra maneira de fazer e se portar no samba, não somente, ou até não alinhadas com a do pagode romântico.

Amaral, antes mesmo que o seu irmão Kako, por ser mais velho que este, como ele bem entonou no final da fala citada parágrafos acima, tendo entrado em contato antes que o irmão e muitos dos seus demais amigos de vizinhança, com esses outros pagodeiros, mais antigos, e que faziam um pagode que eles mesmos denominavam de “pagode de raiz”, também pôde usar tal experiência em seu favor, tendo em vista que mais velho em idade possuía mais facilidade para frequentar os

espaços onde esse “outro samba” se fazia, normalmente à noite, de madrugada e em bairros mais distantes do seu.

3. OS “VELHOS PAGODEIROS” E O “OUTRO SAMBA” EM MACEIÓ

Outro samba porque se constituía de forma bastante distinta do pagode romântico, tanto se nos referirmos a ele no contexto nacional e dos grupos e músicos de maior sucesso, quanto do que se produzia em Alagoas. Em linhas gerais esse pagode/samba chamado de “raiz” possuía características bem diferentes do que se denominava de romântico. Inicialmente, o mais seguido pelos jovens, vejamos: no caso do partido-alto, ao estilo do Fundo de Quintal, era sincopado, um tanto acelerado, de uma simplicidade harmônica por vezes intencional, estimulava o improviso tanto versado, como instrumental, tocava-se em pratos, garrafas, caixas de fósforo, sempre batido na palma da mão, seus músicos traziam violões de seis e sete cordas, cavacos, banjo, pandeiros com pele de couro, além da sintética, repique de mão, de vara, de anel, tumbadora, cuíca, agogô, dentre outros, que harmonizavam numa cadência mais firme e consistente; seus cantores normalmente possuíam vozes mais roucas, graves; suas canções com letras que falavam do próprio samba, da vida do morro, de problemas enfrentados pelas classes populares, de aspectos da cultura afro-brasileira, da cultura popular. Seus músicos normalmente não se vestiam seguindo as tendências da moda massificada, portando-se normalmente mais alinhados, com roupas do estilo “esporte fino”; e quando dançavam, não eram adeptos de passinhos coreografados, mas do “samba de malandro”, do samba, como falam, “dito no pé”, sambado no miudinho. Esta maneira de se fazer o samba difundiu-se a partir da década de 1970, obtendo grande sucesso na seguinte e conquistando grande visibilidade no começo dos anos 2000, com os sucessos encabeçados por Zeca Pagodinho. A década de 1990 em contrapartida foi “muito mais dominada” pela modalidade pagode romântico.

Falando do que se fazia em Maceió, muito do citado estava presente, o que ficou comum principalmente na segunda metade da década final do século XX foi o chamado pagode de mesa, maneira que passou a ser utilizada para configurar as apresentações que começavam a acontecer nos bares locais. Nesta modalidade, os músicos se reuniam ao redor de mesas, daí o nome deste movimento, e tocavam pagodes/sambas de raiz na maior parte do tempo das suas apresentações. Apesar de tocarem há mais tempo, os músicos desse movimento, até o momento do surgimento do pagode romântico em Alagoas, não haviam encontrado demanda

suficiente para tomar com frequência o cenário musical local, atuavam mas de maneira ainda muito restrita a alguns círculos sociais e eventos.

Quando se fala que foi criada uma nova demanda, também se está querendo dizer que foi ampliada toda a possibilidade de oferta do pagode de raiz ao passo que se tinha um público cada vez maior para se consumir de forma genérica o samba. Em um cenário, que neste momento passava por uma grande efervescência sociocultural, com novos agentes surgindo para integrar a conjuntura que se moldava e ampliava, inclusive eles necessitavam de uma maior oferta de eventos de samba para adquirir novos conhecimentos musicais, compartilhar experiências e realmente se capacitarem para fazer parte desse universo.

Quer-se dizer que além de produzir o samba para um público consumidor formado por não pagodeiros, os músicos mais antigos eram exigidos pelo novo contexto que se constituía para ofertar o samba para os próprios pagodeiros, eles mesmos e principalmente os mais novos, que percorriam a cidade à procura de lugares onde pudessem consumir o samba, também para tocá-lo, o que sobremaneira era algo que aparecia como um valor que se impunha como exigência social e cultural para eles.

O jogo através do qual “receberiam o título” de pagodeiro demandava espaços como esses, pois era neles que muita da energia social coletivamente produzida a partir das trocas simbólicas se depositava e era convertida em capitais, juntamente com toda uma gama de signos que por eles se partilharia na composição das suas identidades de pagodeiros e de todo este “campo”, no qual atuariam enquanto agentes sociais do samba/pagode e o integrariam ocupando um lugar na sua hierarquia social. Salientando que é observando e entendendo a história de cada espaço de relações sociais, sua configuração no tempo, que mais facilmente se compreende a produção dos significados aí acionados, ou produzidos.

Justamente, é mergulhando nesse outro contexto, que jovens como Amaral adquiriam “outras” informações, desenvolvia “outras” aprendizagens simbólicas que lá eram partilhadas, diferentes em alguns aspectos do que se fazia no contexto do pagode romântico. Até então, eram sambas com desconhecidos elementos musicais, com melodias distintas, acompanhamentos de percussão e instrumentos, compostos por letras diferentes, de grupos também diversos do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde se falavam termos particulares, onde se “pagodeava” de “outra forma”, tinham-se “outros” pensamentos e valores, ou seja, uma particular visão do

mundo do samba. Espaço onde Amaral pôde começar a ampliar seus referenciais sobre o samba que passava a produzir.

Levava desses locais para os seus amigos essas “novas” informações, estimulando-os a também incorporá-las ampliando seus conhecimentos e possibilidades. Nesse sentido, o “Segunda Sem Lei”, foi um movimento que ficou famoso na capital, o qual acontecia em um bar localizado no bairro do Santo Eduardo, onde se tocava muito pagode, geralmente raiz, principalmente os partidos¹⁴ que fizeram enorme sucesso no cenário musical nacional na década anterior, foi o principal local onde se fez o pagode de mesa na década de 1990 (formatação de apresentação que se generalizou nos equipamentos voltados para a oferta de música e samba em um negócio de diversão) e acabou por se tornar um verdadeiro reduto do samba local na época, fonte viva de conhecimento para os novos pagodeiros, de fomento para as suas aprendizagens e formação no samba, sendo um ambiente sociocultural de profícua interação e elaboração de sentidos.

¹⁴ O partido, ou samba de partido alto, ou partido alto, como é mais conhecido, é um estilo de samba que data ainda do início do século XX. Segundo Nei Lopes, sambista e pesquisador do samba, em palestra conferida no Ciclo “Desde que o Samba é Samba” realizado no Centro de Pesquisa e Formação (CPF) do Sesc em São Paulo, no mês de novembro de 2014, o partido alto “[...] é um subgênero dentro do grande gênero que é o samba, que é muito pouco conhecido, inclusive ameaçado de extinção, como toda arte não cultivada, devido ao imediatismo atual. O que caracteriza mais ainda o Partido Alto é que sempre a intervenção dos solistas é feita dentro do esquema de cantoria, um canta para o outro, estas cantorias são improvisadas, e estas cantorias são sempre feitas com base no talento de cada um, ou com base na memória. Este é um primeiro aspecto para entender o samba de Partido Alto. A essência do Partido Alto é o improviso, o resto, é estilização” (Apud. PRANDO, 2015). Este estilo ganhou maior visibilidade e notoriedade nacional através do grupo Fundo de Quintal, formado no final da década de 1970, no Rio de Janeiro e que traz um repertório repleto de partidos. Já no final da década de 1990, com o sucesso crescente de Zeca Pagodinho e ainda mais, com o aumento da sua popularidade a partir da copa de 2002, quando “Deixa a vida me levar”, uma de suas músicas faz bastante sucesso entre os jogadores da seleção brasileira e acaba se tornando algo como o hino deste time, sempre cantada nas suas comemorações, o estilo partido alto novamente se evidencia nacionalmente. Vale ressaltar que desde o seu surgimento esse subgênero vem sofrendo modificações. O programa “Esquenta!” da Rede Globo de Televisão tem oportunizado, desde 2011, a frequente exposição de representantes do partido alto, muito por ter na composição do seu elenco artistas do samba que também se fazem nesse subgênero, sendo o samba uma das suas principais atrações, sempre apresenta convidados dos seus diversos estilos, dentre esses, do partido alto. Fazem parte do elenco permanente do programa, por exemplo, os músicos, cantores e compositores, Arlindo Cruz, que já integrou o grupo Fundo de Quintal, sendo um dos “partideiros” (sambistas com grande habilidade no verso de improviso, principal elemento do partido alto) de maior sucesso nacional ainda na atualidade e Xande de Pilares, ex-vocalista do grupo Revelação, um dos principais partideiros da geração que emergiu para o cenário nacional do samba/pagode entre as décadas de 1990 e 2000. Mosquito, como é conhecido no círculo do samba o jovem Pedro Assad, carioca nascido em 1987, é possivelmente o novo “partideiro”, daqueles que surgiram para o cenário nacional nos últimos cinco anos, o de maior sucesso, já possuindo três de suas canções em trilhas de novela da Rede Globo de Televisão. Para saber mais sobre as origens do partido alto, sugiro ver Lopes (2005, 2003) e sobre o samba de raiz a partir da década de 1990, Trotta (2011).

Frequentado não apenas por consumidores do estilo raiz, mas por muitos músicos do samba, muitos dos jovens pagodeiros, que, nesse espaço, buscavam ensinamentos observando os mais tradicionais; por vezes buscavam legitimidade para o que faziam quando recebiam a oportunidade de tocar uma ou duas músicas integrando a mesa onde se apresentavam os mais tradicionais. Quando um desses jovens se saía bem, era até aplaudido, em um gesto de incentivo e não raramente reconvidado a tocar, mas quando não, logo era solicitado de volta o instrumento cedido para a “palhinha” e ele havia de arcar com as consequências dessa negativa. É bem verdade, que sempre saíam da mesa de volta ao seu lugar como espectador tendo algo para contar aos seus demais amigos pagodeiros.

Muitos dos nomes mais comentados entre os jovens pagodeiros, ao se referirem aos mais antigos e até o momento consagrados, participavam da roda de samba do Segunda. Como anunciado rapidamente linhas atrás, um movimento, pois também foi organizado para permitir uma divulgação do samba voltado para apresentações em Maceió-AL, para promover esse estilo musical e o negócio lucrativo que viria a ser, quando se ampliassem os espaços a ele destinados, tendo em vista que, na maioria das vezes, aumentava o número de consumidores que buscavam diversão nos estabelecimentos que o ofertavam.

Dando um salto na organização cronológica dos acontecimentos citados aqui no texto, só para reforçar essa ideia, em entrevista realizada já em 2011, com o proprietário de um pequeno barzinho que começava a ofertar o samba, mesmo um samba direcionado para um público ainda mais específico, pois se tratava da música produzida por uma banda que se voltava para uma parcela classificada como alternativa dos consumidores de lazer (aqueles que buscavam os produtos culturais de fora do *mainstream*), é emitida uma assertiva bastante enfática e definitiva para a sua tomada de decisão enquanto empreendedor.

Perguntado sobre o porquê de colocar o samba tocado ao vivo no seu estabelecimento ele resumidamente responde e finaliza a conversa: “samba e cerveja: o casamento perfeito”. O que me levou a compreensão de que seus lucros certamente aumentaram após essa investida, sendo confirmado quando coletei a informação de que nos dias em que não havia o samba o lucro chegava a ser trinta, quarenta vezes menor. Para se ter uma ideia da ampliação dos frequentadores do lugar nos dias dos eventos com o samba: em um espaço que comportava no máximo cinquenta, por lá chegavam a passar 300, 350 pessoas. Para recebe-las as

mesas do barzinho eram colocadas na sua calçada externa e na de uma praça situada bem à frente.

O próprio Segunda Sem Lei, movimento em prol do samba que ocorria no bairro do Santo Eduardo e era organizado por João do Cavaco e outros parceiros do samba, constituiu-se um negócio lucrativo, logo tomando as áreas externas ao bar que recebia os músicos. Chegou a atrair tanto público e também a ser considerado por isso, que além dos mais tradicionais grupos como o Boca de Forno, sobre o qual se falará logo em breve, ou até recebeu convidados mais ilustres, como os músicos do grupo de visibilidade nacional, Sem Compromisso, que, em passagem por Maceió, para um evento organizado para acontecer em uma das casas de show da época, foram levados para interagir com “a tradição local” do samba, compondo uma grande roda de samba e promovendo o samba.

Lá se constituía um local que estimulava enormemente os sentidos e a cognição daqueles que de maneira especializada podiam compor o ambiente, ou seja, principalmente os que lá estavam para consumir/produzir o samba eram impactados de maneira bem mais intensa e significativa, levando deste ambiente importantes elementos para as suas bagagens culturais de sambistas/pagodeiros, para as suas identidades. Quero dizer que ao se constituir como um “reduto do samba” em Alagoas e, por conseguinte, um lugar, no sentido antropológico, que como indica o francês Marc Augé (1994, p. 73), possuem características que o fazem “identitário, relacional e histórico”, e ainda mais, por conta de toda a carga simbólica atribuída a ele e aos músicos considerados tradicionais que lá atuavam, era fonte na qual emergia parte da “cultura local do samba”, ou que impulsionava para outros momentos esse florescer.

As três características que tomam vida imbrincadas umas nas outras e assim o eram porque para que fosse histórico tal lugar necessitava sedimentar na memória individual e coletiva elementos que permitissem aos agentes se reconhecerem enquanto tais e participantes de dado contexto, à medida que isso só se fazia possível por causa das intensas relações que lá se mantinham e das quais emanava toda a energia social que impulsionava sua lógica funcional, desta maneira propícia a uma alquimia simbólico-social e à produção de cultura, no sentido já definido, de um conjunto de significados partilhados coletivamente.

Do mesmo modo como se dava uma corrida por conseguir CDs, ou por conseguir assistir na TV ou ouvir nas rádios os pagodes que mais se tocavam no

estilo romântico, das bandas que emergiam, agora também os jovens pagodeiros ao ser estimulados em um lugar como o “Segunda Sem Lei”, buscavam o estilo mais raiz e aí grupos como o Fundo de Quintal, ou cantores como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Jorge Aragão e a madrinha no samba de alguns deles Beth Carvalho, ou ainda, da Jovelina Pérola Negra, da Dona Ivone Lara, mais antigas e tradicionais no samba dentre outros, destacavam-se. O estímulo para tanto era recebido nos espaços visitados no intuito de se desenvolverem para “o” e conseqüentemente “no samba”.

Esses grupos, suas músicas, e muitos dos “outros” elementos culturais que traziam eram assimilados e compartilhados pelos jovens citados, tomados também como recurso em suas discussões, em suas praticas e convivências. Logo começaram a possuir um valor bastante estimado entre eles, também por outros jovens e nas suas “corridas” por se tornarem “bons pagodeiros”, “verdadeiros pagodeiros”, na busca por prestígio, mesmo sem possuírem total consciência do que faziam.

Também foi comum buscar adquirir LPs com essas outras bandas, tendo em vista que as de pagode romântico eram mais recentes, mas as do de raiz já estavam há muito mais tempo no mercado, desde as décadas de 1960, 1970, 1980, ou eram até mais antigas. “Nós precisávamos aprender essas outras músicas e como eles tocavam”, afirmou Kako em uma de suas falas para a pesquisa, completando que para poderem tocar em alguns lugares realmente era necessário que integrassem aos seus repertórios essas “outras” maneiras de fazer o samba.

Dentro do seu grupo de amigos e até para além deles, já conferia autoridade possuir esses bens, CDs, LPs, e até gravações em vídeo (o que também se tornou comum, na época em fitas VHS) e ainda mais, compreender o que se passava neles, saber discutir a respeito e reproduzir as técnicas que apresentavam. Como citei anteriormente, esses jovens se avaliavam entre si e os que realmente pretendiam um melhor juízo ao seu respeito e, assim, melhor situação no contexto dessas disputas, precisavam incorporá-los, além do fato de estarem entrando em um campo de trocas (e disputas) simbólicas que era ampliado por eles, mas em parte já estava constituído pelos seus predecessores do pagode de raiz e outros mais antigos do próprio pagode romântico.

Vale lembrar, que antes do pagode romântico alcançar tão grande evidência e ocorrer o aparecimento de tantas novas bandas e grupos de pagode e de samba, já

existiam alguns músicos e até grupos que tocavam o samba pelas Alagoas, assim, em Maceió, mas muitos poucos se comparado ao que se daria posteriormente, como também era bastante incipiente a quantidade de locais, como bares, barzinhos e casas de evento, voltadas para o samba. Havia tanto músicos do pagode raiz, como já do estilo romântico, no começo da década de 1990, mas aumento no número de pagodeiros foi bastante significativo em relação à década anterior, crescimento que se deu principalmente no estilo mais atual, o romântico e que na atualidade é denominado simplesmente de pagode.

Só para citar, no final da década de 1990 eram vários os grupos de pagode em Maceió, na sua maioria, com a predominância do estilo que se intitulou de romântico, e formados por jovens músicos (muitos ainda adolescentes), principalmente iniciantes. Grupos: Pagocebar, Cirrose (mais antigos em Maceió, trazia músicos que começaram no pagode escutando grupos mais antigos, como os do pagode raiz já citados, mas que também foram formados estimulados pelo pagode romântico da década em questão, ainda no momento em que surgiram os primeiros grupos deste estilo, na sua primeira fase, com o Raça Negra e o Só Pra Contrariar, ou pelas demandas que esse novo estilo trazia, no sentido de que se ampliava o público consumidor de pagode/samba, a possibilidade de uma maior recepção para o que se passaria a se produzir, no âmbito nacional pelas bandas de fora, ou até, no contexto local por eles, que aqui seriam pioneiros entre as bandas que tocariam esse novo estilo), Cadência (do Amaral e do Kako), Teimosia, Morais do Samba, Intocáveis do Pagode, Gingado, Nuance, Conversa Fiada, Boca de Forno (o que liderava com a adesão do público local), entre inúmeros outros.

Mesmo na maior parte do tempo apresentando-se em grupos do estilo romântico, participar do “mais raiz” foi fundamental para que muitos dos jovens pagodeiros comesçassem a se consolidar como personagens importantes no contexto local. Realmente, esses novos pagodeiros, esforçaram-se bastante para apreender as técnicas dos mais tradicionais de fazer o samba, e os que mais conseguiram destaque no cenário local, mantendo-se em evidência até os dias atuais, percorreram esse caminho, como é o caso dos irmãos por vezes citados.

A proximidade de alguns dos jovens pagodeiros maceioenses, ou ao menos, a tentativa deles de reconhecimento perante músicos locais ditos “mais tradicionais”, e ainda o fato de, apesar de tocarem principalmente o pagode romântico e conseguirem maior evidência no mercado local através dele, sempre escutarem o

pagode dito mais tradicional, alguns sambas mais antigos e da raiz, os que eram reproduzidos pelos pagodeiros mais antigos, pode nos levar a identificar que estes detinham certo poder que neste momento os permitia consagrar uma parte do que faziam os mais novos, conferindo a eles um maior valor dentro desse contexto, como que pudessem transferir para eles um pouco do prestígio que já possuíam, o qual era retroalimentado nesse processo.

Faz-se importante notar, que, ao passo que eles detinham a competência de consagrar os novatos, este poder era legitimado pelos próprios iniciantes que reconheciam neles uma espécie de valor heurístico, neste primeiro momento, porque também eles começavam a formar uma compreensão do que vem a ser o próprio samba e enalteciam e admiravam os mais antigos, que pareciam possuir uma maior destreza, por direito conquistada, pelo fato deles já “fazerem samba profissionalmente” e eles ainda não.

De acordo com Bourdieu (1983, p. 90), a estrutura de uma determinada conjuntura, como a que se está estudando aqui (nas suas palavras, de um campo)

[...] é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. Esta estrutura, que está na origem das estratégias destinadas a transformá-la, também está sempre em jogo: as lutas cujo espaço é o campo têm por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico.

Assim, podemos dizer que os pagodeiros/sambistas mais antigos, tendo acumulado capital simbólico suficiente, inicialmente, a partir das trajetórias que percorreram dentro do próprio universo do samba, compondo a história própria dessa conjuntura e já determinando um sistema de posições no que diz respeito ao samba local e aos seus agentes, acabavam por possuir o direito instituído de promover autoridade específica sobre os novatos.

Esses novatos que não eram totalmente impedidos de tentar a subversão da ordem estabelecida, buscando promover reconfigurações na conjuntura instalada em torno do samba/pagode em Alagoas (o que é possível pois os campos são flexíveis e mutáveis, são processo) e melhor se situarem no contexto de disputas por prestígio. Mesmo assim, sendo capazes de realizar mudanças no campo, deveriam agir considerando sempre a mais favorável situação dos seus predecessores e a

partir de então desenvolverem suas estratégias para a atuação dentro desse contexto.

Também, “pelo conhecimento prático dos princípios do jogo que é tacitamente exigido dos recém-chegados, toda a história do jogo, todo o passado do jogo, estão presentes em cada ato do jogo” (*Ibidem*, p. 91), ou seja, são acionados nas suas ações, tendo em vista que foram internalizados no processo de incorporação dos seus *habitus* e mesmo estando essa base em elementos do passado, esses refletem fortemente no presente e o legitimam, até porque são acionados dentro de um espaço de relações muito específico, o qual não existiria sem eles.

Outra prática que corrobora esses apontamentos é que os jovens pagodeiros normalmente criticavam bastante os pares que não apreciavam o samba que compreendiam como mais tradicional, desvalorizando muitos companheiros, que mesmo já possuindo certo aperfeiçoamento técnico-musical não apresentavam minimamente nada que os aproximavam da “tradição do samba”, ou seja, apesar de muito bem fazerem os pagodes mais ao estilo romântico, necessitavam apresentar algo do de raiz para conquistarem legitimidade principalmente no meio do samba local, entre os próprios pagodeiros (alguns dos novos e os antigos).

Apesar de tocarem muito mais o pagode romântico, o novo pagode em suas apresentações, esses jovens pagodeiros vez por outra inseriam nos seus repertórios músicas mais do estilo raiz. Em alguns grupos isso era mais frequente, em outros um pouco menos, mas na grande maioria, sempre apresentavam nem que fosse apenas uma música desse estilo. Interessante é o fato que os grupos que traziam com maior constância para os seus espetáculos músicas do pagode mais tradicional tiveram mais facilidade em permanecer até hoje no cenário local, ou ao menos, manter alguns dos seus músicos ainda hoje ativos.

Os próprios nomes dos músicos mais antigos eram recorrentes nas falas dos mais novos quando eles se reuniam e confraternizavam. João do Cavaco (cordas, mas principalmente cavaco e banjo), Wellington (na época cavaco e violão, atualmente também o bandolim), Jânio (violão de 6 e de 7 cordas), Janiel (pandeiro - uma das suas maiores especialidades, demais instrumentos de percussão e banjo), Aldinho (tantãs e outros da percussão), Ialdo (voz e posteriormente banjo), dentre tantos outros nomes eram os mais comumente falados. Tocar com um deles era algo que estava diretamente ligado ao seu reconhecimento e conferia bastante prestígio perante os pares mais novos. Fatos estes que acabavam por conferir aos

quase “professores”, às vezes propriamente mestres, ou, no mínimo, modelos – aos mais antigos, principalmente nessa primeira fase da constituição desses novos espaços sociais do samba, ainda mais capital simbólico, pela reversão dos capitais social e cultural que possuíam, no momento que seus prestígios e saberes acumulados, permitiam-nos tal papel perante a visão de muitos dos mais novos no samba, autorizando assim que pudessem exercer legitimamente grande poder, ou seja, determinar seus modos de pensar e fazer, limites para ambos, para o seu existir sociocultural dentro deste universo de relações.

Em decorrência dessa imersão em espaços que possibilitavam aos mais jovens a aquisição de saberes, de certos elementos musicais e simbólicos que os aproximavam à ideia de tradição que aí se possuía, após conseguirem manipular tais recursos de modo a serem positivamente avaliados pelos mais antigos, muitos deles acabaram por conseguir transitar entre os círculos mais fechados dos tradicionais e, ainda, nos do pagode romântico. É bem verdade, que boa parte dos jovens músicos que mais conquistaram abertura no universo do samba, aqui dito em sentido amplo, ou seja, tanto nos configurados para o modelo mais novo, como para o outro, vários dos que ainda permanecem na atividade nos dias de hoje são aqueles que conseguiram, de certo modo, realizar essa que parecia ser uma exigência.

Só para confirmar a importância do crivo dos “mais tradicionais”, ou pelo menos dos jovens que já haviam se estabelecido no mercado, e do poder que detinham, faz-se necessário citar que, quando surgia um novo grupo (e ainda hoje), contribuía bastante para a sua permanência no mercado, receber um bom ou pelo menos razoável julgamento dos mais antigos, que chegavam até a ser consultados pelos donos dos estabelecimentos comerciais na hora da contratação de músicos, ou até, indagados pelos mais novos, em oportunidades nas quais eles se encontravam, sobre o que percebiam em relação às suas competências musicais, ao pagode/samba que faziam.

Esse poder de legitimar as ações e produções dos mais jovens, enquanto um poder simbólico, invisível, mas sensível, no contexto das práticas e relações entre esses agentes, precisava da cumplicidade dos que sofriam o enquadramento social, essa violência simbólica, mesmo que eles não quisessem saber que a sofriam ou que os praticantes não pretendessem entender que a exerciam. Era no próprio jogo das relações sociais que tomava vida, que se delineava o constrangimento, a partir

da própria lógica de funcionamento desse universo, que se fazia presente para os agentes e fundamental para a sua manutenção.

No samba [...] é possível observar que parte importante da consagração de um artista deriva de sua proximidade e reverência à “tradição” do gênero [...] Esta análise guarda estreitas afinidades com a noção de legitimação erudita formulada por Pierre Bourdieu. Segundo o autor francês, o campo da produção erudita apresenta um determinado grau de autonomia que permite com que a legitimação de artistas e obras seja feita por seus próprios pares, que são também concorrentes entre si. (TROTТА, 2007, pp. 05-06)

Buscando esses elementos eles recorrem ao tempo, como meio capaz de agregar valor simbólico ao que fazem, apontando para referências mais sedimentadas no passado, mesmo que não seja distante, mas que obrigatoriamente se associa a uma tradição mais reconhecida, pautadas na noção de continuidade, de permanência (COUTINHO, 2002). Não necessariamente à ideia de ancestralidade, nem de uma tradição que produz um samba tipicamente, em tudo originalmente alagoano, mas no entendimento mesmo de que por integrarem esse universo há mais tempo, os músicos mais antigos já vivenciaram experiências bastantes para possuírem uma compreensão mais acertada, verdadeira e toda uma gama de saberes de tal forma mais corretos e melhor desenvolvidos, “elevados” sobre o samba e a sua cultura. Era o que aparentemente muitos dos novos atribuíam a eles.

A saber, vale informar que ao longo da pesquisa e ainda, pelo fato de ter participado deste contexto também como “nativo”, ou seja, pagodeiro, pude constatar que muitos dos que atualmente se posicionam mais do lado do pagode raiz, já o tocavam na época da ebulição dos novos grupos e músicos, ou seja, muitos desses representantes, uma importante fatia deles, são anteriores ao avassalador surgimento dos grupos de pagode da década de 1990. Somam-se a eles novos músicos, mas uma parte significativa dos que realmente se mantêm fieis e na prática quase que exclusiva do samba de raiz são mais antigos e integrantes de faixas etárias mais elevadas, que, como já foi indicado, passaram a ter maior visibilidade a partir do momento em que o pagode romântico se evidencia e do surgimento dos mais novos, que contribuíram também pra que ampliassem o seu público para com maior frequência realizar o seu samba. Notório é o fato de que numericamente eles são bem poucos, se comparados aos que tocam as duas formas de pagode/samba, a que chamamos de mais nova e a mais de raiz.

Posteriormente voltarei a falar de modo mais pontual desses músicos que praticam o samba de raiz, porém quando no texto passar analisar aspectos mais recentes do samba em Alagoas.

Interessante é o fato de que os próprios sambistas e/ou pagodeiros mais tradicionais em Alagoas também tiveram que reorientar um pouco das suas práticas e criar estratégias para a manutenção do seu poder de consagração e prestígio, a posição favorável em que se encontravam nesse espaço de relações sociais, sempre impulsionados pelo próprio campo, que sendo dinâmico e o *locus* onde se acumulava a energia fruto das relações que nele mesmo se estabeleciam, com a chegada dos novos agentes, “ávidos” por melhores situações, passou por reconfigurações significativas, enquanto os sujeitos que o compunham duelavam pelos objetos em disputa, ou seja, o reconhecimento para o samba/pagode que faziam e os outros lucros que daí emanavam.

Seus *habitus* alinhados para com a conjuntura local, que se moldava a novas situações, também moldaram-se, pois

[...] é também um sistema de disposição construído continuamente, aberto e constantemente sujeito a novas experiências. Pode ser visto como um estoque de disposições incorporadas, mas postas em prática a partir de estímulos conjunturais de um campo. É possível vê-lo, pois, como um sistema de disposição que predispõe à reflexão e a uma certa consciência das práticas, se e à medida que um feixe de condições históricas permitir. (SETTON, 2002, p. 64-65)

Como gradativamente também se amoldavam os dos jovens pagodeiros, para que a maximização do lucro específico desejado (mesmo que inconscientemente) fosse alcançada, o que normalmente acontece quando se deixa o *habitus* funcionar para obedecer às necessidades imanentes do contexto de disputas para o qual foi elaborado e no qual se realiza e assim satisfazer às exigências inscritas nessa conjuntura.

3.1 O grupo Boca de Forno: velhos/novos pagodeiros

Uma boa ilustração para se compreender essa parte da discussão, ou seja, as disputas que eram travadas entre os jovens e os mais antigos pagodeiros e como estes últimos respondiam às investidas dos primeiros no “campo”, como eles inevitavelmente se articulavam, pode ser retirada através da observação de um

recorte da trajetória do grupo Boca de Forno, um dos primeiros a figurar em Maceió para a prática do pagode dos(nos) anos noventa e que ainda hoje faz bastante sucesso. Este que está muito apoiado no tempo que possui de existência, mas principalmente pelo fato de ter conquistado bastante notoriedade tocando nos locais mais rentáveis e vistosos dentro do circuito local, muitos impulsionados pelo próprio grupo, aparentemente o que inicialmente conquistou maior fama e prestígio perante o público local, como também diante dos pares pagodeiros, chegando a tentar o sucesso fora do estado, mas de forma frustrada, nos grandes circuitos do Rio de Janeiro e São Paulo.

Continua ativo, mas com seu quadro de músicos bastante reformulado, agora composto por muitos que, no começo de suas carreiras, almejavam tocar neste grupo, por verem nele um precursor, pela sua visibilidade e porque ele lhes servia como espelho, quase todos pagodeiros da geração que se iniciou no pagode na parte final da década de 1990. Exatamente nas relações de disputa que se mantinham entre os “novos grupos”, entre aqueles que buscavam uma melhor posição no sistema de hierarquias que se constituía em torno do samba e do pagode, o grupo Boca de Forno conseguiu estar melhor situado e, assim, alcançar os benefícios dessa conquista, como também, teve que enfrentar todas as demandas que se colocavam para aqueles que ocupavam esta posição, tendo que responder às cobranças, às permanentes avaliações e julgamentos, aos fortes investimentos para superá-los, na constante e ávida concorrência que se faz na busca por reconhecimento dentro de uma arena como essa.

Um pouco depois dos grupos Cirrose e Pagocebar, é formado por músicos que estavam em uma faixa etária mais acima da dos que formariam outras tantas bandas de pagode em Maceió. Trazia, na verdade, pagodeiros alguns anos mais velhos e um pouco mais antigos na prática do pagode no Estado de Alagoas. Como os dos outros dois grupos pioneiros, rapazes que estavam na casa dos vinte aos trinta anos de idade, até mais que isso. Foram hábeis em organizar um grupo que conseguia transmitir ao público local um pagode/samba que não fugia ao que estavam se acostumando a receber da grande mídia, sempre atualizando seus repertórios com os novos sucessos que tomavam as paradas da época, mas que já traziam desde sua origem a marca de também tocar os sambas de raiz. Salientando que o público também estava em processo de constituição.

Talvez pelo fato da idade um pouco mais avançada, alguns que já trabalhavam em outras atividades, com uma carga de responsabilidade pessoal maior, como filhos, ou por possuírem no seu time músicos que já haviam enfrentado toda a dinâmica de iniciação no pagode/samba, tocando com os colegas da rua em que moravam, nas suas próprias residências, depois em bares da sua vizinhança, músicos que inclusive, como o Marcão (Marcos Vinícius – atualmente com pouco mais de quarenta anos de idade e casado com uma das interpretas de samba mais prestigiadas na localidade, Wilma Araújo) um dos seus fundadores, que já havia tocado violão em bares da capital, tocando MPB e já tentava a vida de músico profissional há algum tempo. Ou ainda, por terem começado concomitantemente ao momento em que se ampliava o público que consumia o pagode/samba em Maceió, inicialmente através dos veículos de comunicação de massa, que se formava essa que, nas proporções e formatação as quais viria a tomar, era ainda uma nova expressão cultural, desbravando aí um território praticamente inexplorado e com um ar mais latente de profissionalismo, um pouco diferente dos seus antecessores, dos outros dois grupos citados, que ainda mantinham uma certa informalidade, por exemplo, com alguns dos seus músicos muito mais motivados para tocar por fatores como o acesso à bebida ou à paquera, que aos próprios cachês que viriam a receber, reproduzindo as práticas que mantinham quando descompromissados pagodeavam em bares e estabelecimentos comerciais das redondezas em que moravam, sem contrato mais formal, apenas em troca de cervejas e da diversão em si mesma.

De certo modo, o grupo Boca de Forno acabava por sair na frente dos tantos outros que viriam a povoar o universo do pagode/samba em Maceió e ainda, com vantagem para as disputas que promoveriam, mais rapidamente elevando-se a um patamar mais alto na hierarquia social dos grupos. Como pioneiro em tocar em casas de evento e nos barzinhos que começavam a surgir, alguns que se lançaram a partir das suas apresentações, pôde inclusive servir de espelho, dentro do contexto local, para os jovens dos novos grupos, muitos deles que ainda iniciantes buscavam os eventos nos quais o grupo tocava para observar a prática dos seus componentes e tentar retirar delas algumas aprendizagens.

E não apenas nesse sentido, tornaram-se referências também como “profissionais do pagode”, pois tocando em várias casas de evento e sempre a partir de acordos que lhes conferiam alguma remuneração, puderam servir de exemplo

para os iniciantes e foram determinantes até nos preços dos cachês que se pagava a bandas de pagode em muitos desses novos equipamentos, tendo em vista que vários foram efetivamente inauguradas por eles, ou se tornaram espaços que ofereciam esse tipo de entretenimento por estímulo de integrantes do grupo, que os buscaram e ofereceram seus serviços, abrindo-os para esta outra possibilidade de negócio. Talvez este grupo tenha sido um dos primeiros a atuar de forma mais profissional em Alagoas, ao menos o foi dentro do contexto mais específico do pagode na década de 1990. Por exemplo, o próprio Kako, como tantos outros novos percussionistas/pandeiristas tentavam se assemelhar, e tocar como o pandeirista e um dos cofundadores do grupo, o músico Topeka (Fernando – com pouco mais de quarenta anos de idade atualmente). Como comentado anteriormente, muitos dos novos pagodeiros aprendiam tentando copiar as maneiras de se tocar dos músicos mais antigos, principalmente dos de fora e que faziam sucesso nacional, mas também dos que melhor situados já estavam no contexto local, como é o caso dos deste grupo.

A situação favorável dele na conjuntura do samba/pagode em Maceió, estava inicialmente muito ligada ao fato de que muitos dos espaços onde se tocava o pagode foi primeiramente povoado musicalmente por eles, ou seja, em muito eles realmente foram os primeiros a promover o samba. Como informado há pouco, souberam acompanhar a dinâmica do surgimento das casas de show e eventos e dos barzinhos, impulsionando-as até, com a atrativa noção de que o pagode traria consumidores para estes locais, aumentando conseqüentemente o lucro dos seus proprietários.

Como foi o caso do Aquarella Restaurante, que se tornava uma espécie de casa de eventos, situado no bairro da Jatiúca, do qual também provinham os músicos do grupo, uma das primeiras a oferecer o novo pagode, tanto no formato “pagode de mesa”, como com “banda completa”, as duas maneiras lá encabeçadas pelo Boca de Forno. Os shows aconteciam aos sábados e quintas-feiras e atraía, além do público local, muitos turistas, sendo um negócio inicialmente bastante rentável. Anos mais tarde, como outros estabelecimentos do tipo, o restaurante/casa de eventos veio a fechar definitivamente as suas portas.

Além do Aquarella Restaurante, o grupo foi a atração principal nas noites de pagode, tendo-as inaugurado, em outras casas de eventos, em vários bairros de Maceió. No do Feitosa, destaca-se o Big Frango, que, desde o início dos anos 2000,

tem o grupo como atração principal de pagode. Foi também um dos primeiros a tocar no Maikai Show Bar e Choparia, localizado no bairro da Jatiúca, na mesma época da anterior, alegrando as tardes de domingo, no evento chamado pelo estabelecimento de domingueira do Maikai. Esta que hoje é uma das principais casas de eventos da cidade, cobiçada pelos músicos pagodeiros, pela visibilidade que proporciona e prestígio que confere, e atualmente, faz parte de um grupo empresarial que atua ainda como produtor de eventos, que acontecem não apenas no espaço físico do seu estabelecimento comercial.

Ter um público que o segue e tocar em locais que pagam bons cachês e bem estruturados, como na atualidade, os tantos barzinhos presentes no eixo “antiga Avenida Amélia Rosa/Conjunto Stella Maris” (onde ficava o Aquarella restaurante), no bairro da Jatiúca, ou até abrir shows de músicos famosos que passam com suas turnês pelo Estado de Alagoas, como sempre conseguiu fazer o grupo Boca de Forno, é um valor bastante estimado dentro das disputas simbólicas que se fazem em torno desse mercado de apresentações que envolve o samba/pagode no imaginário compartilhado pelos pagodeiros alagoanos.

No jogo por prestígio e poder que se estabelece entre os representantes do pagode e do samba em Maceió – Alagoas os integrantes do grupo Boca de Forno sempre estiveram bem situados. Muito pelo fato mesmo de conseguirem se manter nesse mercado, com grandes lucros monetários, por sempre transitarem pelos locais mais rentáveis nesse aspecto, o que acabava por se reverter em capital simbólico e permitir muito prestígio perante os demais, tendo em vista que a ida de muitos ao pagode e a escolha de investir energia em ser músico desse estilo também é orientada pela possibilidade de se obter uma renda em dinheiro através dessa atividade.

É inegável que um dos aspectos mais latentes desse contexto de disputas é este. Ganhar mais realmente oferece prestígio e o fator em questão é bastante acionado, principalmente por agentes que se encontram em uma posição mediana no contexto das relações sociais constituídas em torno do samba, quando estes creem no fato de que os de maior prestígio também acabam por lucrar mais monetariamente e tal crença interferem em suas escolhas e ações.

Os que já possuem mais prestígio não chegam a denegar totalmente este elemento nas suas práticas sociais, versando sobre um aparente desinteresse por tais lucros, mas relativamente a exercem, pois é reconhecido entre eles que o *status*

que possuem não se consegue apenas com o pensamento fixo em tal ganho e sim, de sobremodo, ao investimento que se faz em tocar um “samba de qualidade mais elevada” (sabendo que esta compreensão está diretamente ligada à interpretação daqueles que integram uma determinada conjuntura), para alguns um “samba mais verdadeiro”, o que conseqüentemente garante, e foi assim para eles, talvez não imediatamente, mas traz possibilidade de ganhos também “econômicos”.

É o que se dá, quando se reverte esse capital monetário, em capital social e seguidamente, quando é tido como um fator que permite o exercício de poder sobre outros, o usufruto de benefícios aliados ao seu prestígio, à autoridade para com os que integram a arena social, em capital simbólico. Mas, como se tentou demonstrar, não se pode entender como único interesse o lucro monetário. São vários os elementos simbólicos acionados nessas relações e que servem para demarcar suas posições sociais, os *status* que possuem.

O grupo Boca de Forno, principalmente no começo dessa nova configuração do samba em Alagoas, por volta de 1995, ao longo de toda a primeira década dos anos 2000, foi dentre os grupos de pagode o que realmente deteve maior prestígio, conferido a ele porque possuía aos olhos, aos ouvidos e às crenças dos tantos jovens pagodeiros os elementos necessários para isso, além de terem sido precursores, muito bem remunerados ao longo da sua trajetória, portavam toda uma indumentária totalmente adaptada ao universo do pagode/samba local, vestiam-se como pagodeiros, falavam, comportavam-se e pensavam como pagodeiros. Durante um bom tempo, também foi tido como um grupo sempre composto por excelentes músicos, mas, mesmo participando sempre dos melhores espaços que se reservavam à apresentação deste gênero, além de tudo o que já foi citado, ao passo que muitos outros pagodeiros aperfeiçoavam suas técnicas e conseguiam reconhecimento dentro da cena maceioense, também tiveram sua qualidade e o merecimento de tudo o que conquistaram questionados.

Mantêm-se bem situados dentro da conjuntura do samba/pagode alagoano, muito devido ao reconhecimento perante o público consumidor, por terem instituído algo como uma marca, por possuírem um nome que é bastante lembrado ao se falar do pagode em Alagoas, mas perante os pares pagodeiros, muitos jovens que ascenderam dentro da hierarquia social configurada em torno dos que fazem o samba/pagode local, são em vários aspectos questionados, sendo inclusive tachados de um grupo muito comercial, que sabe agradar o público leigo, mas que

não faz mais um pagode de tanta qualidade, o que indica que nesse processo há as predileções dos integrantes dos grupos de pagode/samba locais muitas vezes se mostram em assimetria às dos demais consumidores.

O lugar que possuíam inicialmente, como uma banda bastante requisitada no mercado de apresentações de pagode, ou no que se refere ao poder que lhes permite facilitar ou dificultar o acesso de determinado grupo a algum evento, ou empreendimento direcionado para a apresentação de grupos de pagode/samba, por exemplo, relativamente se mantém, tendo em vista que muitos organizadores advêm de uma massa um tanto leiga, ou seja, não é constituída, na sua maioria, por pessoas que detêm muito conhecimento teórico e empírico em relação ao pagode e ao samba e que acabam tendo suas opiniões conduzidas como a de uma parte do público consumidor. Como indiquei em outro momento do texto, é comum os contratantes solicitarem a opinião dos que contratam sobre outros grupos que podem vir a compor seus eventos e é justamente aí que os que conduzem o Boca de Forno podem intervir.

Essas indicações e seleções são feitas considerando inúmeros fatores, não apenas a qualidade técnica dos que tocarão com eles ou o seu valor no contexto do samba, ou seja, o prestígio que possuem perante os demais pagodeiros, mas principalmente a capacidade que esses outros grupos detêm de rivalizar com eles, seu poder de fazer frente perante o público, já que nesse jogo, quase todos concorrem entre si por mais espaço no universo de relações do samba e no que diz respeito ao seu *status*, o grupo Boca de Forno ainda o mantém bastante elevado devido à sua boa relação e recepção pelo público que consome o pagode em Alagoas.

Só para exemplificar, é sabido entre muitos dos pagodeiros dessa geração, aqueles que começaram a tocar e buscaram a profissionalização ainda no terço final da década de 1990, que para vários dos seus contratos o grupo Boca de Forno indicava como uma exigência a não participação de determinados grupos (seus rivais), com a justificativa de produzirem um som muito semelhante ao seu, podendo vir a fatigar o público com apresentações muito parecidas, ou valendo-se de outras justificativas. Grupos como o Cadência e o Teimosia, que possuíam jovens músicos, mas bastante competentes para os padrões locais da época, por vezes foram “sacados” de eventos nos quais o Boca participaria. Os dois indicados como rivais eram vistos dentro da conjuntura de disputas no contexto do samba, como

detentores de muito potencial, composto por músicos que figuravam como promessas do pagode local, alguns que atualmente estão dentre os mais prestigiados pagodeiros alagoanos.

Como podemos perceber, o valor do que cada músico produz enquanto obra cultural, não se mede a partir do investimento monetário, material, de tempo sobre o que faz, mas está inserido e vem à tona em uma dinâmica bastante complexa de relações das quais eles participam e de elementos abstratos que se fixam como significados para o que realizam no próprio contexto das relações que mantêm. Como indica Bourdieu, falando a respeito da produção da crença sobre o valor de uma obra de arte, quando diz, por exemplo, que tal fator não está em outro lugar ou processo,

[...] mas o campo da produção como sistema de relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaços das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor. (2006, p. 25)

Para entendermos de forma mais clara essa dinâmica, acredito ser importante caracterizar o mercado das apresentações do samba em Maceió, enquanto sistema de posições e também, como os elementos acionados nos jogos de prestígio que aí aconteciam e/ou acontecem na atualidade, além dos próprios jogos, nos quais são mobilizados esses elementos quando os agentes interagem e representam. Para organizar melhor e de forma mais lógica as ideias, começarei o próximo ponto partindo de uma discussão sobre o valor das obras produzidas, ou seja, das apresentações realizadas pelos pagodeiros/sambistas alagoanos, como se chegou às compreensões vigentes nesse contexto e daí abrindo espaço para as demais questões restantes que serão tratadas de forma articulada a esse tema.

4. O PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO VALOR NO SAMBA/PAGODE EM ALAGOAS NOS JOGOS POR PRESTÍGIO E RECONHECIMENTO

Bourdieu (2006b) coloca que o valor de um bem cultural está muito além do trabalho dispendido pelo artista, ou do custo dos recursos materiais base para a produção, ou seja, além dos gastos monetários relativos à produção, como já foi apontado, diz que é, na verdade, um componente “mágico”, simbólico que provem de um complexo jogo de relações entre os sujeitos de um campo, nas quais significados são elaborados. Muitas vezes a crença na criação transforma o autor/artista naquele que primeiramente e também por último sintetiza o valor da obra de arte, porém, o valor da obra e do próprio artista está relacionado à atividade de outros agentes, e, de certo modo, vai além dela.

Todos esses agentes, como se estivessem participando de “um jogo” no qual mantêm diversificadas relações de disputa, enfrentando-se mutuamente fazem com que o campo, espaço social onde se inter-relacionam, funcione como um mercado, onde existem produtores e consumidores de bens. Os primeiros, “[...] indivíduos dotados de capitais específicos, se enfrentam. A razão dessas lutas é a acumulação da forma de capital que garante a dominação do campo” (BONNEWITZ, 2003, p. 60).

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com as outras posições (dominação, subordinação, homologias, etc.). Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmo social é constituído do conjunto destes microcosmos sociais relativamente autônomos, espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irredutíveis às que regem os outros campos [...] Efetivamente, podemos comparar o campo a um jogo (embora, ao contrário de um jogo, ele não seja o produto de uma criação deliberada e obedeça a regras, ou melhor, a regularidades que não são explicitadas e codificadas [...]). (BOURDIEU; WACQUANT, *apud* BONNEWITZ, 2003, pp. 60-61)

Vejamos um exemplo que nos é dado pelo próprio Bourdieu, sobre a produção do valor em um campo artístico:

[...] o comerciante de arte (*marchand* de quadros, editor, etc.) é aquele que explora o trabalho do *criador* fazendo comércio do *sagrado* e,

inseparavelmente, aquele que, colocando-o no mercado [à venda para um público específico]¹⁵, pela exposição, publicação ou encenação, *consagra* o produto – caso contrário, este estaria votado a permanecer no estado de recurso natural – que ele soube *descobrir* e tanto mais fortemente quanto ele mesmo é mais consagrado. O comerciante de arte não é somente aquele que outorga à obra um valor comercial, colocando-a em relação com um certo mercado; não é somente o representante, o empresário, que “defende, com se diz, os autores que lhe agradam”. Mas, é aquele que pode proclamar o valor do autor que defende [...] e, sobretudo, “empenhar, como se diz, seu prestígio” em favor, atuando como “banqueiro simbólico” que oferece, como garantia, todo o capital simbólico que acumulou [...] Este investimento, cujos investimentos “econômicos” correlatos não passam em si mesmos de uma garantia, é o que leva o produtor a penetrar no ciclo da consagração. (*Ibidem*, p. 22)

Tal capacidade, poder, autoridade, que, por exemplo, emana e é transferida pelo prestígio dos comerciantes, editores, etc. só se pode compreender e apreender se observarmos as relações que se estabelecem no campo da sua produção, pois ela resulta da “alquimia social” que produz o próprio campo, das trocas que aí se mantêm, neste que se faz enquanto um lugar da “energia social acumulada” e envolve uma ampla gama de sujeitos que se articulam. Fora do campo, em algum outro espaço social que não faça conexão com o que está em questão, nesse caso fora deste campo artístico, podemos dizer que tal poder inexistente, perde seu sentido, porque ele não se reconhece, porque os agentes que os portam desempenham outros papéis desarticulados das funções que no outro contexto exercem.

Como foi colocado anteriormente, o campo que se faz enquanto “[...] sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor” (*ibidem*, p. 25). Valor da obra, é importante enfatizar, muito ligado à crença no valor, que é reiterada no campo a partir das tantas relações que nele se estabelecem. Ou seja, valor que não é em si material, mas antes disso, muito mais simbólico e se faz enquanto uma significação específica para o contexto em que se produz, funcionando como um espectro que reveste determinado objeto e confere a ele significação, incorporando-o à dinâmica do contexto onde está sendo elaborado.

Para que melhor compreendamos o que está sendo dito e já trazendo a discussão para tratar em si do objeto desta pesquisa, tem-se que, pensando a arena de relações em que se produz o samba/pagode alagoano, os valores que cada sambista, pagodeiro pode ter conferidos a si mesmos e às suas obras, à música e

¹⁵ Grifo meu.

às apresentações que promovem estão diretamente ligados às compreensões e representações que nessa conjuntura (ou seja, no próprio universo do samba local, como um espaço de trocas simbólicas em buscas por reconhecimento, dentre outros aspectos) foram desenvolvidas a partir das disputas que aí mantiveram, das posições que galgaram dentro desse contexto, do prestígio que conseguiram acumular e a partir disto utilizá-los como veículos que os levam a ser melhor estimados, sempre a partir de relações que se dão com outros sujeitos integrantes deste próprio universo social e simbólico.

O quanto se paga para apreciar, para poder consumir ao vivo a arte, ou melhor, o samba/pagode de um dos produtores alagoanos se deve ao quanto cada um desses agentes pagodeiros e sambistas conseguiu conquistar enquanto reconhecimento e prestígio ao longo das suas trajetórias no universo da música e em especial desse gênero em Alagoas, o que se deu a partir de um longo e complexo processo de trocas simbólicas com outros atores sociais que também participam desse campo de relações, os quais puderam cambiar capitais, que acabaram por ser revertidos em capital simbólico e permitir uma dada monetização sobre a atividade artística cultural que realizam.

Como o produto que se põe à venda é algo extremamente abstrato, simbólico mesmo, a definição do preço a ser pago por ele também o é representação, um espectro formado dentro do próprio universo do samba/pagode e que melhor é compreendido se considerado dentro deste espaço sociocultural. Ou seja, o preço para se ter a apresentação de um grupo ou um músico individual não foi definido de forma aleatória, mas se deve ao montante de prestígio que cada um dos sambistas e pagodeiros conseguiu acumular ao longo das suas histórias como artistas e do sucesso que conquistaram perante o público e os que detêm a capacidade de consagração.

Muito embora também se deva considerar uma espécie de limite, como que um teto para os cachês desses artistas, tendo em vista que o mercado em si é bastante restrito no que diz respeito às possibilidades de retribuição monetária para os que fazem esta arte, um forte caráter mercantil, o que revela certa falta de autonomia desses agentes em definir totalmente o quanto merecem pelo que produzem como artistas.

Sobre a questão do limite monetário para o pagamento dos cachês dos sambistas/pagodeiros, que como mencionei, aparenta uma espécie de teto, ele varia

mais ou menos entre quatrocentos e seiscentos reais para apresentações em barzinhos já bem estruturados da capital maceioense e normalmente não passa dos mil e quinhentos reais em casas de evento maiores. Valor que tem que ser dividido entre os músicos que compõem os grupos que se apresentam nesses lugares. O fato de não conseguirem remunerações muito além desse limite demandou para os artistas que eles realizassem adaptações e formatações nos grupos que integram, por exemplo, reduzindo para três ou quatro músicos o número de integrantes das equipes ou fazendo acordos nos quais abrem mão de um cachê fixo e se arriscam em receber o montante que o bar arrecadar em *couvert* artístico¹⁶, variante e dependente da quantidade de público que o estabelecimento recebe no dia da apresentação. Outros acordos também são feitos, como o que se mantém um cachê mínimo complementado por um percentual variável a depender da arrecadação dos *couverts*.

Em locais menos estruturados os cachês pagos aos músicos podem ser ainda menores, o que acaba por não despertar o interesse daqueles que já estão melhores situados na hierarquia local dos músicos e grupos do samba/pagode, situação que os leva a normalmente não realizarem apresentações neles. Tais espaços estão mais inclinados a receber pagodeiros menos experientes e prestigiados, que, muitas vezes, na busca por uma maior inserção no mercado de apresentações chegam a abrir mão de alguma retribuição mercantil que possa se fazer como pagamento pelos serviços de lazer prestados, mas jamais deixam de agir orientados pelo desejo por reconhecimento e a consequente ampliação dos seus prestígios com o melhoramento das suas reputações de pagodeiros. Outro desestimulante para os músicos que já galgaram uma maior profissionalização e um *status* mais elevado no *hall* do samba alagoano é que estes estabelecimentos são frequentados, consequentemente ao fato de possuírem menor estrutura, por um público de menor renda, integrantes das classes mais populares.

Como mencionado ainda na introdução deste trabalho, a ênfase que aqui é dada não está necessariamente na existência fiel ou não de um campo do samba/pagode que se define a partir dos elementos elaborados pelo pensador

¹⁶ O *couvert* artístico é um valor cobrado pelo estabelecimento comercial aos clientes que o frequentam no horário em que são disponibilizadas com atrações artísticas. Nos barzinhos alagoanos normalmente são atrações musicais e o valor cobrado a cada cliente atualmente está posto em torno de algo que varia entre cinco e vinte reais, a depender do estabelecimento, sua localização, estrutura, público para o qual está direcionado, dia da semana e das atrações ofertadas.

francês Pierre Bourdieu, mas como há uma verdadeira arena de disputas simbólicas, por prestígio e poder de consagração, um *locus* de intensa produção de significados estabelecida em torno dessa manifestação cultural, do samba, ainda é possível recorrer a tal categoria como um instrumento teórico-metodológico, mesmo que parcialmente. O que se está buscando compreender, explicar e descrever é exatamente como são produzidos os significados que orientam as práticas desses agentes dentro e até fora dessa arena de disputas e relações e ainda, quais significados estão em jogo nesse contexto.

Bourdieu, em suas análises sobre o campo artístico francês, tanto o de quadros, como o da moda e alta costura, apresenta alguns dos atores que integram esse campo, além dos comerciantes, editores e artistas, já citados, existem os críticos profissionais, as revistas especializadas, ou outros veículos de comunicação, as academias de arte, os distribuidores, os clientes. São diversos os agentes, cada qual com uma parcela de poder, que se reverte em valor para a obra, o artista e eles próprios, todos esses fazem, enfiados nas relações do campo, que nele uma obra se torne arte, produzem os significados que orientam as suas ações. Assim, tem-se que “o princípio da eficácia de todos os atos de consagração é o próprio campo” (2006b), onde se luta por energia social, buscando uma parcela da que está acumulada, mas para tanto se investindo a própria energia social, que já acumulou a partir de outras lutas.

Digo campo, apesar de apontar logo acima que não se trata totalmente de um campo nos termos de Bourdieu. E porque não tenho elementos para negar que é no contexto em que os sambistas/pagodeiros se inserem e disputam que está o princípio de eficácia dos atos de consagração que lá se estabelecem, a partir de uma ampla rede que se forma e conta com a participação de inúmeros sujeitos. Agentes esses que se articulam de forma bastante imbricada e mantêm permanentemente um grande número de trocas simbólicas produzindo e reiterando os significados aí acionados. Compondo uma verdadeira arena onde mantêm jogos e lutas por poder, nesse caso, principalmente simbólico. Valendo a ressalva de que esse espaço social é marcadamente hierarquizado a partir de uma desigual distribuição de capitais.

Partindo disso, acreditando que “o campo” é o espaço em que o poder se acumula, além de ser produzido, transferido para os agentes, que o utilizam no próprio campo, é que me pus a observar a conjuntura instalada em torno do

samba/pagode alagoano, desse modo denominado por mim, e atentando para as relações que nela se fundam e a fundam, tentar compreender/apreender como se produz o valor que reveste a arte aí veiculada, o samba, o pagode, termos, por vezes utilizados como um recurso discursivo que confere valor e produz distinção, a qual toma os bens e os próprios agentes “desse campo”, que se faz repleto de especificidades.

Nesse contexto do samba/pagode alagoano, além dos artistas, ou seja, dos sambistas e pagodeiros, temos os donos, ou representantes dos equipamentos culturais onde eles se apresentam; os diversos funcionários desses equipamentos, que além de trabalhadores, atuam como público, mas, por vezes, mantêm um contato mais próximo com os artistas e possuem uma atuação diversificada no campo; empresários do lazer; empresários das bandas e grupos; alguns produtores culturais; produtores das bandas e grupos; críticos profissionais (que são os próprios pagodeiros, atuando imbuídos também desse papel); jornalistas; programas de rádio, TV; o público, que consome simbolicamente ao se apropriarem da arte oferecida, que pode ainda exercer um papel de crítica mais especializada, quando composto por agentes mais próximos aos artistas, ou, a depender de outras relações, como, por exemplo, sua assiduidade nos espaços de lazer onde se apresenta o samba ou o pagode. São vários os sujeitos envolvidos na produção do samba e do pagode alagoano, enquanto bens culturais, do valor envolto em suas obras, que atuam de modo distinto como agentes desse mercado.

Bourdieu diz que:

O valor da obra de arte como tal – fundamento do valor de qualquer obra particular – e a crença que lhe serve de fundamento se engendram nas incessantes e inumeráveis lutas travadas com a finalidade de fundamentar o valor desta ou daquela obra particular [...] (*Ibidem*, p. 25)

Porém, não é nada simples, olhando para o contexto do samba/pagode em Alagoas, mais especificamente em Maceió, centro nevrálgico donde principalmente se difundem, apreender como se produz o valor dessas obras. Porque enquanto conjuntura é multifacetada, as relações não são regulares, a dinâmica é atordoante e as especificidades são inúmeras.

Aos agentes, por vezes, não se limita o papel que antecipadamente poderíamos achar que possuem, como, por exemplo, são pouquíssimos os críticos

profissionais, agentes que possuem exclusivamente tal função. A crítica especializada não deixa de acontecer, mas é desempenhada, por vezes, por alguns que também são artistas, sambistas/pagodeiros, o que na verdade é o mais comum. Muitos músicos, também acumulam a função de empresários e produtores de outras bandas e grupos, além de produzirem e empresariarem a si mesmos e como os vendedores de artes citados ao falar das pesquisas de Bourdieu, eles também conseguem consagrar alguns artistas locais, pois possuem em sua poupança de prestígio uma quantidade de reconhecimento acumulado perante os pares e outros atores que os permite o poder de legitimamente conferir valor a outros e a si mesmos. O que só é possível de se entender se buscarmos compreender ao menos parte das suas trajetórias dentro do samba/pagode local.

E ainda, para entendermos como complexo é o jogo a partir do qual se produz valor sobre o samba em Alagoas, deve-se considerar também o fato de que os proprietários dos estabelecimentos aonde as apresentações ocorrem, ou os organizadores de eventos maiores, como festivais, por exemplo, também não põem na frente dos seus interesses por lucro mercantil uma melhor valorização aos sambistas/pagodeiros e suas obras, por vezes, inclusive, por limites de certo modo estruturais da dinâmica de apresentações, como por exemplo, a impossibilidade de se cobrar do público um valor maior pela entrada nos eventos, apesar de muitos dos artistas terem consciência de que mereceriam muito mais pelo que produzem, como todos com os quais conversei para a pesquisa informaram.

As disputas pelo poder, pelo prestígio que estão associadas à busca por sucesso para os sambistas e pagodeiros nem sempre são explícitas, declaradas, muitas vezes são dissimuladas e/ou desenvolvidas a partir de estratégias bem sutis, como até já foi colocado em outra parte deste texto. Na verdade, são em vários momentos bastante discretas, mas nunca deixam de acontecer. Gestos, falas e até olhares acompanhados de silêncio, são diversas as ações que racionalizadas ou não, objetivamente contribuem para o acúmulo de capital simbólico, que podem até passar despercebidas para os próprios agentes, mas compõem através deles os espaços sociais por onde transitam e acabam se traduzindo em capital social e em capital econômico.

Quando já se acumulou bastante prestígio, não chega a ser necessário para desqualificar um “adversário”, principalmente os que galgam mais reconhecimento estando em um patamar mais baixo na arena de disputas, professar em alto e bom

som uma opinião desfavorável, de repúdio a ele, é somente preciso um pequeno gesto que se percebe como reprovador pelos demais com quem se relaciona no momento, por exemplo, um olhar, para que se fustigue a presença do outro. Um balançar de cabeça que subtende negação, dado por alguém que porta um grande carisma, que se reverte em um *status* de reconhecimento e funciona como juízo, que não apenas emite valor, mas que possui um grande valor em si.

Adentrar ao campo não é nada complicado, mas conseguir que sua presença se torne mais significativa depende de um conjunto bastante complexo de relações que se estabelecem dentro desse campo e por vezes, até fora dele. De forma sintetizada, a partir do que já foi exposto, vale dizer que o “mercado do samba” em Alagoas, este campo sobre o qual estamos discutindo, apresenta as seguintes características: a) a ausência de instâncias claras de consagração, que acabam ficando a cargo dos próprios artistas pagodeiros; b) o samba é colocado no mercado no formato de “bem ampliado”, o que acontece quando os aspectos comerciais possuem grande determinância na formatação do espaço de relações sociais onde tal bem é negociado; c) há a ausência de escolas de transmissão, pois como vimos, os sambistas/pagodeiros aprendem a tocar na própria prática do samba/pagode; d) existe uma autonomização relativa de todo este campo, pois apesar da forte influência do comercial sobre as relações que aí se estabelecem, por exemplo, o prestígio dos sambistas/pagodeiros também se define para além desse aspecto.

Buscando ajudar na compreensão do processo de constituição de valor aqui estudado, o objetivo agora é descrever como se dão algumas das relações no contexto em que se produzem o samba e o pagode alagoanos, ao se buscar captar várias das suas nuances, para que sirvam de exemplo e conseqüentemente de explicação sobre o processo de produção do valor dentro deste espaço de relações múltiplas e de disputas por prestígio e reconhecimento.

Para compreender-se melhor, vejamos em linhas gerais como se deram algumas trajetórias e ao longo delas, como alguns agentes foram conquistando prestígio dentro do próprio campo, contribuindo inclusive para a sua formatação. Um dos casos aqui observado é o do pagodeiro Elysson Vital, Kako, como informamos anteriormente, que com pouco mais de quinze anos de pagode/samba, conseguiu superar a condição de amador, deixando de ser um menino que pretendia fazer pagode para brincar com os amigos de bairro, passando pela condição de um jovem músico e bastante dedicado ao aprender sobre o pagode, até chegar ao lugar que

hoje ocupa, o de um dos mais competentes e prestigiados percussionistas de pagode/samba em Alagoas, profissional do samba local, é um dos que detém grande prestígio e até, poder de consagração, bastante reconhecido que é dentro do circuito do samba.

Como foi citado em capítulo anterior a esse, Kako, como inúmeros outros jovens, começou a tentar tocar pagode nos idos da década de 1990, quando o estilo “pagode romântico” conquistou grande projeção nacional. Motivado pelo seu irmão e juntamente com alguns vizinhos de bairro, ainda adolescente deu os seus primeiros passos no samba. Primeiramente se dedicou a tocar pandeiro e posteriormente pôde aprender e desenvolver suas habilidades também em outros instrumentos de percussão.

Como também já foi mencionado em outra parte do texto, ele sempre obteve sucesso dentro dos jogos de iniciação para o samba no contexto local, dedicava-se por demais a essa que inicialmente era a sua brincadeira/diversão de adolescente preferida, ficava por horas escutando LPs e CDs de pagode e samba e tentava reproduzir fielmente as maneiras de tocar, as técnicas e arranjos dos músicos mais famosos que nesses suportes apareciam. Diariamente, normalmente à noite, encontrava-se com os amigos da vizinhança e juntos continuavam a treinar o que haviam aprendido isoladamente ou ainda, a aprender outras técnicas, compartilhando informações, transformando-as em conhecimento, ensinando e aprendendo uns com os outros, tendo sempre como uma das principais referências os músicos de fora. Vale lembrar que tocar parecido com eles era considerado um grande valor dentro do contexto do samba da época e dentre os jovens que se iniciavam em Maceió e em outras partes de Alagoas neste momento, Kako era um dos mais hábeis.

Frequentava muitos pagodes juntamente com os seus amigos de bairro, eram levados a buscar experiências em outras localidades de Maceió, permitindo-se avaliar por outros jovens pagodeiros e principalmente pelos mais antigos e também avalia-los, é claro que com mais força e influencia sobre os seus pares mais jovens, mas ao passo que se tornava um consumidor especializado de samba, em seguida um produtor, podia contribuir mais significativamente para o “campo local”. Nesses outros espaços, além dos domésticos, ele comumente se destacava. Por vezes, aconteceu de ser elogiado pelos pagodeiros mais antigos, quando o permitiam dar alguma “canja” ao pandeiro em algum dos pagodes promovidos por eles,

transferindo para o ainda menino, um pouco do capital de que dispunham, inicialmente sem perceberem o jovem como um rival nessa empreitada musical, apenas olhando-o como um entusiasta, mas em pouco tempo o concebendo como uma das novas promessas. Kako ia gradativamente fazendo sua poupança de prestígio, ascendendo na hierarquia do samba local, dentre os mais jovens, logo se tornando referência e sendo capaz de exercer sobre eles, não do mesmo modo dos mais antigos, em bem menos intensidade, mas de forma também eficiente, alguma violência simbólica, emitindo juízos sobre seus pares, conquistando gradativamente cada vez mais espaço.

Integrou ainda no final da década de 1990 um dos grupos formados por jovens mais bem avaliados no contexto do samba/pagode alagoano, um dos mais famosos em Maceió. O grupo Cadência, como era chamado, tocou nos espaços de lazer, que ofereciam o samba como diversão, mais prestigiados da localidade, o que se dava pelo fato de pagarem os melhores cachês, permitirem uma maior visibilidade para os grupos por se valerem de estratégias de divulgação através dos jornais impressos de grande circulação em Maceió¹⁷, possuírem melhor estrutura (de som, por exemplo) e atraírem um público formado por uma parcela maior de pessoas com mais alto poder aquisitivo, principalmente integrantes da chamada classe de renda média alta. Grupo que era empresariado e produzido por uma jovem detentora de quase nenhum capital monetário para investir no próprio grupo, mas com bastante disposição para correr atrás de divulgar o seu produto e conseguir coloca-lo no mercado. Conseguia isso aproximando-se dos músicos mais antigos, alguns conhecidos por ela, tendo em vista que vinha de família que muito consumia o samba, desde décadas anteriores e utilizava desse conhecimento para abrir espaço para o sucesso do seu grupo. Usando do conhecimento familiar, da amizade conseguia, dentre outras coisas, inclusive, patrocínio para a banda e a sua vinculação a lojas e marcas de roupa, por exemplo. Durante algum tempo o grupo foi vestido por uma das lojas mais populares da época, pela marca de moda *jeans wear 775* e em troca, em cada apresentação, citava o nome da patrocinadora.

Aos poucos o grupo foi ganhando espaço, conseguiu manter durante cerca de três anos um contrato com o SESC e tocar em muitos dos eventos que ele promovia

¹⁷ Nos idos da década de 1990, a *Internet* ainda não era o veículo mais utilizado para tais divulgações em Maceió, como já passa a ser na atualidade, através de matérias e *releases* que são disponibilizados nos sites de notícia ou/e principalmente nas redes sociais e pelo WhatsApp.

aos finais de semana ou mesmo em dias úteis. Tendo que demonstrar uma certa postura de respeito e ou até de submissão perante os produtores e músicos de um grupo concorrente, mas que também servia como modelo para o Cadência, a jovem e o seu namorado, que era o cavaquinho da banda, conseguiu pô-la como a banda que abria a noite para outro grupo de maior sucesso, na casa de eventos Aquarella, para o Boca de Forno, com o acordo de não tocar nenhuma música que este mais bem sucedido possuía em seu repertório. Segundo Karine o seu grupo era visto como muito promissor e por isso acabou tendo algumas das portas fechadas pelo outro mais bem estabelecido, em suas palavras “sempre existiu uma certa máfia entre os pagodeiros”. Nesses eventos, Kako, além dos outros músicos, ia adquirindo experiência e se destacando, como um jovem muito habilidoso ao pandeiro, que executava muito bem as técnicas dos músicos de fora, das bandas de sucesso nacional. Além de ser resistente ao tocar e muito descontraído pela sua facilidade de interação com o público.

Já alguns anos mais tarde, Kako chegou a tocar como músicos de sucesso no cenário nacional, quando estes vinham em apresentação para Maceió, compondo suas bandas bases. A primeira vez que foi convidado para tocar com um desses músicos, com o Délcio Luiz - compositor de inúmeros pagodes de sucesso e que já integrou os grupos Raça, Kiloukura e até teve uma rápida passagem pelo Fundo de Quintal -, se deu após a tentativa frustrada de colocar outros pandeiristas para acompanhá-lo e ele recusou ao ver que os jovens não possuíam a destreza que ele desejava em seu time provisório. Kako foi uma das últimas opções, não porque não fosse competente para tanto, pelo contrário, isso ocorreu pelo fato de ser muito bem avaliado pelos pares e na tentativa de não permitirem a ele a visibilidade que acompanhar o músico de fora poderia trazer, o que ajudaria a ampliar o seu prestígio no cenário local e a ascender na hierarquia que se formava nesse mesmo contexto, do mesmo modo, contribuindo para a sua gradativa profissionalização. Saiu da apresentação com uma avaliação bastante positiva do músico famoso, a de que sempre que ele viesse sem banda para essa região, o jovem faria parte do seu time; o que ocorreu mais algumas vezes, na verdade, em todas as que Delcio tocou em Maceió, uma vez, até no estado vizinho de Sergipe.

Kako conquistou espaço também junto aos músicos mais antigos, por vezes foi convidado para os quartetos e quintetos de *self-samba* de João do Cavaco, que deixava de chamar companheiros que há mais tempo tocavam com ele, para por em

seu lugar o jovem pandeirista/percussionista. João fazia tal convite, não apenas pelo fato do jovem bem cumprir a sua tarefa, mas porque neste momento ainda podia pagá-lo com pequenos cachês. Não sei ao certo se orientado sobre o que estava fazendo, mas transferia para o jovem e não mais tão iniciante pagodeiro, parte do prestígio de que galgava perante os outros atores desse universo.

O rapaz continuou sua trajetória de sucesso e ascendência, tocou em vários grupos, há alguns anos encabeça um grupo que se dedica ao pagode mais ao estilo romântico, sendo inclusive um dos responsáveis por acertar os contratos, quanto cobrarão e condições necessárias para a apresentação, como equipamentos de som, refeições e bebidas, duração do espetáculo etc. Apesar de compor esse time, não se priva de fazer várias apresentações como *freelancer* em outros grupos, nos quais recebe comumente pagamentos diferenciados.

Interessante também é o fato de que o músico buscou ampliar seu repertório musical aprendendo a tocar e muito tecnicamente, outros tantos instrumentos de percussão, diferentemente de outros pagodeiros, que acabam se especializando em apenas um instrumento. Além de ter desenvolvido uma identidade musical ao pandeiro, ou seja, não mais precisando tocar sempre como os músicos de fora, já possuindo uma forma toda particular de executar os movimentos nesse instrumento, detendo uma levada própria e singular, o que poucos possuem.

Para citar, na tentativa de demonstrar e até explicar o que se diz quando menciona-se que o valor de cada músico e da obra que o produz se faz de forma bastante complexa e que são muitas as nuances pelas quais isso se realiza, Kako também conquistou prestígio perante outros percussionistas em Maceió, quando apareceu tocando com grande habilidade o instrumento cuíca, que por muitos anos não era comum nas rodas locais. Conhecimento que adquiriu com um dos poucos que aqui tocavam o instrumento, um funcionário público, conhecido como Maurinho, que frequenta algumas rodas de samba mais tradicionais e apesar de não ser profissional do samba, considerando-se muito mais um apreciador e entusiasta, era o que mais destreza possuía ao tocar cuíca, até ser superado pelo Kako.

Possui uma grande rede de contatos, já acompanhou a maior parte de músicos e cantores do samba/pagode local, e não apenas do samba, por ter ampliado seus conhecimentos musicais em percussão e atualmente coordena um grupo/evento que tem se tornado referência, pelo fato de produzir e oferecer o samba a partir de uma perspectiva mais aproximada do que Bourdieu poderia

chamar de ortodoxia, pois o fazem muito mais preocupados com o *status* do próprio samba, sua qualidade, músicas consideradas tradicionais, que com o gosto do público. Grupo/evento denominado de “Samba do Batalhador”, que normalmente acontece às terças-feiras em algum bar de Maceió, que é feito parceiro por eles. Kako, juntamente com seu irmão e mais seis outros amigos promovem essa roda de samba em homenagem ao próprio samba e ainda, a todos os trabalhadores/batalhadores que enfrentam duras rotinas de trabalho diário e veem no pagode uma oportunidade de repor suas energias e se descontraírem. Normalmente promovem o evento a partir de acordos em que só recebem os *couverts* que os clientes pagam nos bares em que se apresentam. Recentemente, o músico e o seu time, conseguiram contrato com uma das mais prestigiadas casas de evento de Maceió, a Chopperia Maikai, que se localiza no eixo que denominei de Amélia Rosa/Stella Maris, no bairro da Jatiúca. Neste local, toca quinzenalmente aos sábados. O público dos eventos promovidos às terças-feiras é normalmente, boa parte composto por outros sambistas/pagodeiros locais ou por consumidores mais frequentes do gênero. Como apontou-se, formam-se rodas de samba e assim, permite-se que os tantos músicos que vão para os eventos, deem suas “palhinhas” além de prestigiarem os colegas/concorrentes e consumirem um samba feito em prol do samba e gerarem renda para os donos dos estabelecimentos através do consumo de bebidas alcóolicas e de alimentos.

Foi trazida para este texto a descrição de parte da trajetória desse músico por acreditar que apesar de única, ela se liga às histórias pessoais de outros tantos atores do samba local e à história do próprio “campo” que se tem tentado analisar e produzir alguma explicação convincente sobre a sua dinâmica. Outros jovens músicos locais galgaram o sucesso por caminhos parecidos em muitos aspectos aos do Kako, como por exemplo, o seu próprio irmão. Mas também há aqueles que percorreram trajetórias bem distintas da deles.

Vale ressaltar, que apesar de um dos músicos de samba/pagode mais valorizados em Alagoas, ou seja, um dos que recebe os melhores pagamentos, Kako, revertendo o capital simbólico que consegue acumular em ganhos econômicos, mesmo assim, ele ainda necessita buscar outras fontes de renda para prover-se e à sua família do que necessitam. Atualmente, além de músico e de tocar quase todas as noites profissionalmente, integrando vários grupos e formações, principalmente de samba e pagode, ele atua como responsável pelo almoxarifado e

consumo de recursos em obras, tendo a carteira assinada por uma construtora. Ainda, algo bastante interessante, ele revende roupas, principalmente para os colegas e amigos que participam do universo do samba/pagode em Maceió, aproveitando-se do reconhecimento que tem perante eles para revende-los tais peças de roupas, aquelas que fazem o “estilo do pagodeiro”, que se enquadram dentro da compreensão estética deste espaço de relações.

De certo modo, ele mesmo percebe que consegue reverter o seu prestígio perante os pares em motivação para que eles consumam os artigos de vestuário que comercializa. Diz, em entrevista dirigida para essa pesquisa, que começou a fazer isso por acaso, que certa vez pensou em buscar na *Internet* roupas das marcas que vestia, pensando que seria menos dispendioso adquiri-las por lá, acabou comprando em excesso. Para não ficar no prejuízo tentou repassá-las para os colegas de pagode e o fez rapidamente. Acabou sendo procurado por outros interessados e percebendo uma demanda, decidiu investir um pouco nesse comércio. Inicialmente cerca de mil reais, o qual o rendeu quase 60% de lucro. Atualmente investe um pouco mais e mantém a lucratividade.

Além da “roda de samba”, que é promovida por Kako e seus parceiros, há também uma outra, do mesmo modo organizada por representantes da geração deste artista alagoano. Ela ocorre sempre às segundas-feiras, em um bar localizado no bairro do Vergel do Lago e é composta e organizada principalmente por sambistas/pagodeiros dessa região, mas aberta aos seus conhecidos dos samba/pagode local. Realizada com o objetivo principal de permitir a esses músicos tocarem os sambas que lhes convêm, sem uma preocupação maior de corresponder às expectativas de qualquer público leigo, tocam sem fins monetários, como faziam antes das suas profissionalizações, as quais os levam a nem sempre tocar o que desejam, mas para agradar a seus públicos. São ainda movidos pelo interesse da confraternização e diversão que é para eles mesmos esse tipo de pagode, no qual podem se reunir, compartilhar histórias que vivenciam diariamente nos tantos sambas e pagodes que realizam, ou sobre suas vidas pessoais, como velhos amigos que são. O evento é chamado de “Pagode dos amigos”.

Mas é claro que neste espaço também reiteram os capitais simbólicos que possuem, quando tocam de modo que pode a um observador alheio à tal realidade parecer despretensioso, mas que envolto em alguma dissimulação, aos especialistas deixam transparecer que permanentemente estão preocupados com a

manutenção dos *status* que já possuem e as posições que ocupam na hierarquia estabelecida nesta arena de disputas, buscando sempre ser prestigiados pelos seus pares e principais críticos deste campo. Nestes encontros podem, como comumente faziam quando iniciantes no pagode, deixar-se ver pelos pares, demonstrando seu potencial e conhecimentos artísticos-musicais.

Para eles mesmos, muito mais que outros eventos que se organizam motivados por interesses comerciais, este “pagode de amigos” pode servir como um importante veículo para a promoção dos seus valores artísticos. É em nichos como esse que podem “verdadeiramente” promover o samba/pagode local, como eles mesmos dizem. De acordo com o pagodeiro Sorriso, violonista e cantor (que já integrou inúmeros grupos e formações e tocou nos mais prestigiados locais e eventos em Maceió e Alagoas), um dos promotores do evento/encontro “um momento para o próprio samba”, o que se complementa com a ideia de Juninho do Rebolo, percussionista, frequentador e pagodeiro experiente da *cena*¹⁸ alagoana, quando ele diz que “é um lugar onde podemos fazer o samba apenas preocupados com o pagode e encontrar os amigos”.

Tentando justificar mais uma vez a ideia do multifacetamento de um campo e de como é variável, flexível em alguns aspectos o processo de produção de valor, segue mais um exemplo. Entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000, alguns grupos surgiram no cenário local, com uma roupagem bastante diferente da de grupos como o Cadência, que era formado por jovens de periferias de Maceió e administrado por uma produtora/empresária sem recursos monetários e pouquíssimos sociais.

Os Grupos “Conversa Fiada”, “Intocáveis” e “Malcriados do Pagode”, são exemplos daqueles que foram formados e administrados por detentores de enorme capital monetário, pessoas que a partir da conversão desse capital em capital social e simbólico, conseguiram o acesso desses grupos aos melhores espaços e eventos

¹⁸ Como circuito, *cena* é também uma categoria científica, essa muito utilizada em estudos referentes à música. De acordo com o canadense Will Straw (1991), expoente nesse assunto, as *cenas* são “[...] um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais [...] A noção de *cena musical* almeja justamente proporcionar uma imagem mais nítida desta relação entre o local e a música que se produz nele” (FILHO; FERNANDES, 2005, p. 06). Porém, pelo mesmo motivo exposto ao se tratar da categoria circuito, de Magnani, neste trabalho a opção teórica se deu pela ideia de campo, porém não cabendo a ele negar a validade desses outros conceitos como instrumentos facilitadores da interpretação e compreensão de realidades sociais diversas.

de lazer da região. Abriam muitos shows de bandas e músicos de fora, encabeçavam as listas de participantes dos festivais que ocorriam pela localidade, até conseguiram a gravação de CDs com músicas autorais e a apresentação em programas de televisão de repercussão e visibilidade nacionais, como no caso do grupo Intocáveis, que pagou para apresentar uma música no programa Domingão do Faustão, fato que é sabido e não raramente comentado entre muitos daqueles que integravam a rede do pagode/samba em Alagoas na época do ocorrido.

Ao passo que eram bem vistos pelo fato de acessarem aos melhores espaços e eventos, alguns promovidos por eles próprios, eram muito mal avaliados como músicos e até estereotipados como os que somente “tocavam porque possuíam dinheiro” e compravam as suas participações, ocupando um espaço que poderia ser de um grupo mais qualificado tecnicamente. Nem sempre o poder advindo do capital monetário permite dentro de um determinado campo o desfrutar de alguns privilégios, mas no caso deles e da conjuntura que estava instalada em Maceió e por Alagoas, a eles possibilitava a capacidade de permitir ou não o acesso de outros grupos aos eventos de que participavam e assim, ter alguma proximidade dos integrantes mais influentes desses conjuntos de maior poder aquisitivo/monetário, facilitava aos de grupos menos favorecidos nesse aspecto de capital a abertura e inclusão em eventos ou para alguns espaços.

Os grupos se dissolveram e a maior parte dos seus integrantes se dispersou da música. Um exemplo contrário a isso é o do empresário “Ricardo Conversa”, que integrava o Grupo Conversa Fiada, como o seu apelido indica. Este é proprietário de um barzinho localizado no eixo de maior prestígio no que se refere à oferta de lazer em Maceió, de um equipamento cultural que oferece cinco dias na semana, de quarta a domingo, samba e pagode ao seu público frequentador. Apesar do fato de não ser um músico de excelência, na época do seu grupo tocava violão e era o vocalista principal, o empresário só contrata para o seu estabelecimento músicos e grupos que ele considera de qualidade, aparentemente, muitos dos mais bem sucedidos no cenário local, como o Kako, que integrou um trio que se apresentava às quartas-feiras, tendo tocado lá por cerca de quase um ano com essa formação musical.

Seguindo a linha, continuando a empreitada de tentar caracterizar alguns aspectos da arena de disputas que se instala em Alagoas, principalmente em Maceió, em torno do samba/pagode, no intuito de demonstrar como se constitui o

valor de alguns músicos e do samba que produzem e de como tais significados estão inerentemente ligados à lógica particular dessa própria conjuntura de disputas e jogos por prestígio e reconhecimento, seguem mais alguns exemplos distintos, de trajetórias e das tramas das quais alguns agentes participam.

Dois outros personagens aparecem e revelam a partir de suas histórias pessoais outros caminhos que são percorridos para a produção de valor e significado sobre as obras que produzem e eles próprios enquanto artistas. Muitos sambistas da linha mais tradicional também estão em evidência no cenário nacional, muitos novos nomes surgiram nesse contexto e atingiram um sucesso massivo. Em Maceió, nos dias de hoje, também não são poucos os grupos e artistas solo do gênero samba, que portam as características da chamada “raiz” e têm participado intensamente do mercado de bens culturais relacionado ao consumo do produto que oferecem: música-samba.

Wilma Araújo, cantora/interprete que já recebe o *status* de tradicional em Alagoas, tem realizado inúmeras apresentações e atingido expressivos públicos. Já há um tempo no mercado, atualmente vive boa fase. Com Igbonan Rocha, também cantor, já compôs, durante cerca de dois anos, o Clube do Samba, muito mais um movimento em torno do samba, voltado para a apresentação, principalmente, de releituras de clássicos do gênero, que um grupo; acompanhada por importantes músicos desse nicho na capital alagoana, como o próprio esposo da cantora Marcos (violão e cavaquinho), entre outros nomes, ambos têm sido uma relevante referência. Levam ao palco de casas de evento locais, mais constantemente ocupado por grupos de pagode romântico, espetáculos do samba mais raiz. O que não acontecia com a frequência de agora, há pouco tempo passado, por exemplo, há cinco anos atrás.

Wilma e Igbonan são músicos com mais de vinte anos de estrada, mas não são os únicos que hoje em Maceió integram o estilo raiz fazendo muitos espetáculos. Porém, são de uma geração que conquistou espaço no samba não necessariamente por uma intensa vivência no samba local, no sentido de nem sempre terem tocado samba, e possuem um prestígio proveniente de outros espaços. Ela, cantora experiente em música popular brasileira na localidade e muito bem relacionada com integrantes da classe média alta maceioense, de uma elite cultural formada por empresários, funcionários públicos, pessoas que não consomem eventos que ocorrem somente em barzinhos ou casas de espetáculos

mais populares, mas que participam de círculos que desfrutam do consumo cultural em teatros e equipamentos ou eventos menos acessíveis à massa.

Igbonan é outro que mantém ótimas relações com representantes dos meios de comunicação, como rádios e TVs, e possuidor de um capital social bastante amplo na área da cultura em Maceió, por ter atuado durante anos como produtor cultural do SESC-AL, promovendo eventos, contratando bandas e mantendo parcerias. Além disso, integrante do movimento negro em Alagoas, acaba por levar aos seus espetáculos muitas pessoas dessa sua rede de relações.

As características que possuem, somadas ao seu capital social, permite que sejam, tanto ele, como ela, figuras frequentes em eventos promovidos pelas secretarias de cultura do Estado de Alagoas e do município de Maceió, espaços que são pouco acessados por outros representantes do samba/pagode local, que nem sempre são prestigiosamente avaliados pelos representantes dessas entidades, que, de certo modo, atuam como críticos de cultura, os que para Wilma e Igbonan emitem um juízo de autênticos representantes do samba, mas que, raramente, abrem seus eventos para representantes da geração do Kako e os tantos outros que ascenderam na década de 1990, que praticam o samba mais tradicional, mas também o pagode romântico. A eles relegam, por vezes, o título, aparentemente menos prestigioso, de pagodeiros.

Deste modo, ambos os artistas citados, Wilma e Igbonan, integram o contexto do samba alagoano, mas nessa arena de disputas por prestígio conseguem posicionar-se de modo confortável, revertendo seus capitais sociais, constituídos a partir de outras redes sociais das quais fazem parte, mas que se revertem em capital simbólico dentro do universo do samba e nele os permite um bom posicionamento no sistema de posições que lá se constitui.

Em conversa com o músico Marcos, esposo de Wilma Araújo, para coleta complementar de dados e melhor compreensão dessa realidade, ele afirma que ela faz parte do mundo do samba alagoano, “mas é uma intérprete”, dizendo isso em um tom que revela certo desconforto e completa indicando que outros compõem esse mundo de forma mais significativa, nas suas palavras, “trouxeram maiores contribuições”. Posicionamento que me faz subtender que a posição que ela ocupa, tendo em vista os caminhos percorridos por ela para lá estar, não corroboram com os dele e de outros representantes do gênero, que muito mais se dedicaram na

constituição dos espaços que hoje se colocam abertos ao samba em Alagoas e ampliação desse mercado cultural e de diversão.

Como apontei, ao falar de Wilma Araújo e Igbonan Rocha, a eles é dado “o título” de representantes do samba, “sambistas” e a outros “a classificação” de “pagodeiros”, muito embora ambas as nomeações sejam, sirvam como classificações dentro do círculo da música e terem sido mencionadas indicando uma representação que não necessariamente seria a que os próprios agentes sambistas/pagodeiros alagoanos fazem, elas também possuem algum significado específico para esses últimos, muito embora, que com outra denotação. Muitos que para os que classificam Wilma e Igbonan de sambistas e são denominados de pagodeiros, expressando um valor menor na tipificação, para os próprios artistas do samba/pagode alagoano também poderiam ser chamados de sambistas.

Na verdade, este recurso, que pode indicar e na prática expressa distinções, inclusive de valor sobre o que é produzido, para os próprios agentes, para alguns deles faz pouca diferença. Como para muitos da geração do Kako, que não se classificam exclusivamente pagodeiros ou sambistas, até porque transitam pelos espaços que são ditos mais dedicados a cada uma das expressões, seja as do pagode mais de raiz, que recebem o nome de samba ou as do pagode romântico. Uma definição mais precisa do que vem a ser especificamente cada uma das expressões, para eles mesmos é bastante complexa.

Aqueles que normalmente recebem a classificação exclusiva de pagodeiros são os que somente tocam o pagode romântico, o que possui o estilo que para alguns críticos é mais comercial, chamado pelos próprios pagodeiros locais de “modinha”. Alguns desses, de uma forma geral, dentro do contexto do samba/pagode alagoano realmente possuem pouco prestígio perante os pares, podendo galgar de um pouco mais aos olhos dos que também só praticam esse estilo. Os que exclusivamente tocam o pagode mais da raiz, ou músicas mais antigas do gênero do samba, composições da década de cinquenta, por exemplo, ou até mais antigas, ou ainda, aqueles que além disso tocam chorinho, esses são chamados de sambistas. Há para muitos destes últimos, para os chamados sambistas - foi o que deixaram transparecer para mim ao longo das minhas incursões de pesquisa - uma espécie de devoção pelo samba, por esse gênero musical, por essa manifestação cultural.

Aos sábados à tarde, alguns dos representantes mais antigos dessa linha se reúnem no Bar do Milton, situado no bairro da Jatiúca, verdadeiros senhores com idades acima dos cinquenta anos, a maior parte deles, confraternizam-se e tocam seus repertórios, compondo o samba com cavaquinhos, violões de seis e sete cordas, instrumentos de sopro e uma singela percussão, normalmente com pandeiros com pele de coroa, tantãs mais de marcação e alguns outros poucos instrumentos. Cantam Noel Rosa, Candeia, Martinho da Vila, Agepê, Noite Ilustrada, dentre outros nomes do samba, sempre em coro e permitem a participação daqueles que demonstrarem interesse pelo samba.

Como indiquei rapidamente em outro capítulo, observando as falas dos próprios agentes estudados, e os espaços por eles constituídos, analisando o que pude captar acerca das suas trajetórias, praticar o que aqui apresentei de forma espaçosa como sendo samba, ou até melhor demarcando, o pagode mais de raiz e ter conhecimento sobre os compositores e composições consideradas clássicas é tido como algo de valor, que permite boa avaliação perante os demais artistas desse universo de relações. Existe tanto representantes de mais idade, o que é mais comum, como jovens da geração do Kako, que se dedicam mais ou até exclusivamente ao “samba”.

Falemos agora de um grande evento de pagode romântico em Alagoas. No primeiro trimestre de 2014 ocorreu em Maceió mais uma edição do evento/festival “Samba Alagoas”, no qual houve a participação de muitos grupos e artistas de sucesso nacionalmente, além de convidados locais. Nesse ano, contou com apresentações dos cantores Péricles, Belo e Thiaguinho, além dos grupos Revelação, Sorriso Maroto, Molejo e Sambô e recebeu um público de mais de cinquenta mil pagantes divididos nos dois dias de evento. A ideia de citá-lo, exatamente nesta parte do texto, dá-se pelo fato que para as bandas e artistas locais que dele puderam participar, ao passo que conseguiam maior notoriedade e visibilidade perante o público local, por estarem em um evento de grandes proporções, também revela a desvalorização desses artistas perante os empresários, investidores, organizadores/produtores do evento, porque pelas apresentações que realizaram não receberam nenhum pagamento, apenas uma credencial que os permitia o acesso aos camarotes principais durante todo o evento.

A ideia defendida pelos organizadores do evento foi a de que realmente não haveria pagamento maior que a oportunidade que era dada aos locais de poderem

se apresentar no mesmo palco que os artistas que determinam os rumos do samba/pagode no contexto nacional e ainda, porque o “Samba Alagoas” serviria como uma grande vitrine para eles. O empreendimento, ao meu ver, foi constituído como um empreendimento comercial, movido por uma forte base no interesse econômico, por uma racionalidade econômica, fundadas em um *habitus* originário do campo econômico, que tem “[...] como particularidade autorizar e favorecer a visão calculadora e as disposições estratégicas que a acompanham” (BOURDIEU, 2005b, p. 28) voltadas para a maximização dos lucros materiais.

Vale lembrar que:

O campo econômico se distingue dos outros campos pelo fato de que as sanções são especialmente brutais e que as condutas podem se atribuir publicamente como fim a busca aberta da maximização do lucro material individual. (*Ibidem*, p. 22)

Conversando com o sambista/pagodeiro Negro Mir, integrante do universo local do samba desde o início da década de 1990 e bastante prestigiado, enquanto artista do samba, por ser um experiente músico, percussionista, além de cantor, sobre o que pensava acerca do evento e do fato de não receber para tocar, ele se colocou afirmando que era sim uma clara desvalorização do samba alagoano, mas que do mesmo modo, a oportunidade era bastante interessante, inclusive para ele que estava lançando seu novo grupo, formado para tocar apenas os pagodes que fizeram sucesso nos anos de 1990. Seu grupo recebeu uma denominação que diretamente apontou para isso, chamado de “Pagode 90”.

Foram várias as bandas locais que se apresentaram no Samba Alagoas e nenhuma delas recebeu cachê pelo trabalho que desenvolveram, pela arte que produziram, pelo espetáculo que ofereceram ao público. Durante o evento, conversei com vários outros artistas locais e da maior parte deles escutei o que citei como palavras do sambista/pagodeiro Mir. Kako, um dos artistas que foram citados e serviram de base para a realização desta pesquisa, foi um dos poucos que não se apresentou no evento, apesar de ter ido assisti-lo em um dos dias e “aproveitar para ver de perto como tocam e se apresentam os músicos famosos”, como ele mesmo informou. Ao questioná-lo sobre o que pensava a respeito dos músicos locais não terem recebido para tocar, ele expressou indignação e afirmou que a sua banda, apesar dos pares até terem desejado tocar, não participou do evento exatamente

por esse motivo, ou seja, pela falta do reconhecimento monetário pelos seus trabalhos e obras.

Em suas palavras: “Não posso tocar em um lugar onde não me valorizam como trabalhador e artista. Não faço samba apenas de brincadeira, faço samba porque vivo do samba, preciso receber para pagar as minhas contas. Tenho uma história no samba”. Suas palavras revelam alguma consciência mais elaborada do papel que desempenha dentro do contexto local do samba e de que o que produz deve ser reconhecido também com pagamento em dinheiro, tendo em vista ser ele um profissional. Ainda, o próprio cachê que recebe também é expressão simbólica do valor que cabe ao que ele produz. Kako também afirmou que “não precisa se submeter a isso, para continuar sendo pagodeiro” e que é “por causa de atitudes como as dos colegas que eles são pouco valorizados”.

Como anteriormente colocado, o mercado do samba/pagode em Alagoas, digo o mercado das apresentações, ainda apresenta muitas limitações no que diz respeito aos cachês que são pagos aos grupos e artistas individuais, muito disso, acredito dever-se ao fato da desorganização dos próprios músicos enquanto classe e à falta de uma melhor percepção de si como artistas. Alguns já caminham nesta direção, mas ainda permanecem presos ao contexto como expresso atualmente e ao fato de que se individualmente se portarem de forma diferente das dos demais, provavelmente perderão espaço.

Um fator que acaba por favorecer a capacidade que os promotores dos eventos possuem de submeter os sambistas/pagodeiros a cachês muitas vezes pouco rentáveis está ligado à permanente oferta de músicos e grupos sempre dispostos a encarar, mesmo que por baixas remunerações, os serviços a eles disponibilizados. Ou seja, como há uma grande quantidade de pagodeiros pouco estabelecidos no mercado de apresentações, ou em sentido um pouco mais alargado, no “campo” mesmo do samba/pagode alagoano, que como vimos, possui certa autonomização, mas recebe influências e se constitui movido também por lógicas comerciais, existindo artistas que carecem de oportunidades e ampliar o seu acesso a este universo, seja por serem iniciantes, ou possuírem ainda pouco prestígio, necessitando se firmarem, fica difícil para os mais experientes conseguirem barganhar com os organizadores e leva-los a ampliar a remuneração possível.

Para Bourdieu (2006b),

A reconversão permanente do capital econômico em capital simbólico, mediante o desperdício de energia social que é a condição da permanência da dominação, só pode ter sucesso com a cumplicidade de todo o grupo [...] é, como a magia, um empreendimento coletivo.

Do mesmo modo, acredito que a reversão do capital simbólico dos artistas, daquele que eles possuem reconhecidamente uns perante os outros, no caso, sambistas/pagodeiros, só se dará nas proporções almejadas por eles, ou ao menos de forma mais aproximada a isso, se eles se engajarem coletivamente e empenharem de algum modo a energia social acumulada no contexto do samba/pagode local e fazê-la valer perante os que restituem financeiramente sua produção artística, buscando que ela seja desse modo percebida e não apenas como uma prestação de serviço qualquer, ou como um objeto vulgar, destituídos de maiores valores simbólicos.

Retomando o que orientou a construção desse tópico do texto, a ideia de que é no próprio campo que se constitui o significado em torno do valor de determinado artista e das suas obras, no caso, que é no contexto do samba/pagode que se produz o valor sobre ele, que termino este ponto, tendo tentado demonstrar a complexidade das relações, sua fluidez, dinamicidade e diversidade, mas que não é impossível de captá-las e compreendê-las minimamente. Acredito que se pôde perceber que apesar dos músicos e artistas terem o poder de constituir valor um sobre os outros e o samba/pagode que produzem, que a reversão desse valor simbólico em um valor monetário condizente com o que produzem ainda está atrelada a limites mercantis que estão instalados nessa arena de disputas e espaço de relações sociais e culturais.

Vale salientar, que aqui não está posto apenas um valor, ou seja, falou-se sobre como os artistas se percebem e avaliam uns aos outros e ainda, sobre como eles são avaliados pelo público e alguns agentes especializados, como representantes de entidades culturais e pelos proprietários de estabelecimentos e organizadores de eventos privados, mesmo que de forma bem breve e buscou-se apontar para o fato de tudo isso está articulado no universo do samba/pagode local, dando e sendo sentido para ele. Penso ser importante indicar que o valor do samba/pagode produzidos em Alagoas, pouco tem a ver com o que recebem em

quanto pagamento em dinheiro pelas apresentações que realizam os artistas desse nicho.

5 CONCLUSÕES

Como bem tentou se descrever ao longo de todo o texto, Alagoas, em especial sua capital Maceió, conta com um permanente mercado de apresentações de grupos e bandas, de artistas que se fazem no gênero musical classificado como samba. São inúmeros agentes que se articulam através de relações e significações que permanentemente mantêm integrando esse que se configura como um amplo e dinâmico universo sociocultural.

Foi durante o transcorrer da década de 1990 que as interações e trocas que muitos desses sujeitos que hoje compõem o universo do samba/pagode em Alagoas começaram a se intensificar, muito estimuladas pela grande repercussão nacional que o pagode do estilo classificado como romântico passava a ter, com uma maior difusão dos seus conteúdos através dos meios de comunicação mais massivos, sendo constantemente veiculados em programas de rádio e TV de grande audiência. O pagode romântico chegava com maior frequência a um público cada vez maior de consumidores, permitindo-os acessarem não somente a música que se produzia, mas também todo um complexo estético que se associava às práticas desses pagodeiros.

Muitos jovens chegaram ao pagode e acabaram por incorporar em suas atividades diárias escutar as músicas desse estilo, mas não somente isso, muitos deles tentaram reproduzir o que consumiam através dos veículos de comunicação massiva, trazendo esses modos de ser para o complexo que compunha as suas identidades, investindo naquela que para alguns parecia ser uma aventura, o desafio de se tornarem pagodeiros, músicos, artistas. Alguns se mantiveram no amadorismo, outros seguiram por caminhos mais profissionais. O que é importante notar nisso tudo, é que sendo trazido de forma mais significativa para a vida de tantos jovens, o pagode, essa cultura era para a deles apropriada e nela passava a representar novos sentidos, orientando-os em algumas das suas ações cotidianas.

Além do fato, que aumentando o número de consumidores desse tipo de diversão, acabavam-se criando algumas outras demandas, como, por exemplo, por espaços em que se pudessem consumir mais diretamente essa manifestação cultural, o samba, estimulando-se também o aparecimento de muitos equipamentos culturais, principalmente privados, barzinhos e casas de evento direcionadas à oferta

de lazeres musical-dançantes embalados pelo samba/pagode, impactando de algum modo a economia do lazer local.

Antes dessa época já se produzia e consumia samba em Alagoas, mas em proporções bem menores. Assim, já existia um conjunto de agentes que se articulavam para a produção do samba/pagode locais e que, portanto, já mantinham disputas por prestígio, por reconhecimento, por uma melhor posição nessa que mesmo insipiente já se constituía como uma arena de poder componente do universo do samba. Todavia com a chegada dos novos e aspirantes a sambistas/pagodeiros, dentre outros fatores, estimulada pelo crescente consumo que se deu na década de 1990, essa rede de relações consequentemente passou por transformações e as disputas se ampliaram com o crescimento do número de participantes que a integravam.

Para compor, esse que em parte se fazia como um campo, no sentido sociológico de Pierre Bourdieu, os novos agentes e também os mais antigos necessitavam desenvolver *habitus* ou adaptar os que já possuíam para que correspondessem à lógica de funcionamento dessa conjuntura de relações sociais e simbólicas e aí conseguissem agir de forma mais eficiente e conquistar os espaços que objetivavam.

Aos poucos os jovens foram desenvolvendo maneiras de ser, de pensar, de fazer, de se comportar de forma conveniente/correspondente às exigências do “campo do samba”. *Habitus* que funcionam como sistemas de disposições e também como ofícios. Os mais antigos, adaptando-se às novas exigências, sempre orientados pelo desejo da manutenção das posições mais privilegiadas que já ocupavam na conjuntura inicialmente existente.

No contexto em que se relacionavam, precisavam incorporar às suas práticas elementos que aí mesmo eram considerados como detentores de maior valor simbólico, aqueles que conferiam prestígio aos que os portavam. Por exemplo, em alguns momentos era válido saber tocar e se portar de forma parecida com os músicos de maior sucesso no cenário nacional, às vezes já era bastante para receber uma boa avaliação perante os pares e acessar alguns círculos possuir algum conhecimento teórico sobre o samba, por exemplo, o nome dos principais representantes, dos que mais gravavam, quem tocava com quem, entre outros.

Como já indiquei, aos jovens que desejavam o reconhecimento como pagodeiros, era exigido que possuíssem toda uma “roupagem” conveniente com o

que pretendiam, ou seja, que se fizessem pagodeiros como se percebia pelo imaginário coletivo aí existente. E racionalmente orientados por essa necessidade estrutural do contexto em que se inseriam, buscavam-na realizar e moldavam a si mesmos.

Múltiplas e variadas são as trajetórias dos agentes que participam do mercado de apresentações do samba/pagode alagoano, não cabe retomar tudo isto aqui neste momento do texto, até porque as falas feitas anteriormente já as descreveram de modo a subsidiar toda a discussão realizada, mas é importante resgatar o fato de que apesar de possuírem trajetórias singulares, cada um dos agentes sambistas/pagodeiros, as realizava transitando por um universo social de relações, no qual essas trajetórias individuais se conectavam e tomavam um sentido coletivo.

Isso pode ser percebido mais facilmente se lembrarmos que o sucesso que cada um dos agentes dispõe deveu-se ao quanto bem sucedidos conseguiram ser nas relações que mantiveram uns com os outros e dentro da conjuntura em questão. Depende de como foram avaliados pelos pares, da quantidade de reconhecimento e prestígio que conseguiram acumular em suas popanças simbólicas e do poder também simbólico que aí conquistaram.

Como pôde ser visto, reforçando a orientação de que é no próprio contexto de relações que os significados são produzidos e reforçados, é que relembro que apesar de serem em alguns aspectos orientados por elementos importados de um cenário nacional do samba já constituído, esses elementos tomam vida própria no íterim alagoano, no qual também se produzem significados que norteiam as ações dos agentes locais, como, por exemplo, alguns dos mais experientes nessa conjuntura, que já possuem maneiras próprias de produzir o samba, também servem de base para os mais jovens que aí se inserem e pretendem o reconhecimento.

Quero dizer, que apesar dos estímulos e referências baseadas em modos advindos de fora, no próprio contexto local se produzem orientações, por vezes, mais significativas que as importadas, tendo em vista que estas últimas só se fazem válidas se reconhecidas como válidas pelos que detêm a capacidade de consagrar alguma prática ou alguém no “campo” do samba/pagode alagoano. Como foi apresentado, muitos dos músicos mais antigos serviram de modelo para os mais jovens e muito do que alguns jovens passaram a fazer, só se realizou desta forma, porque alguns outros novos pagodeiros, mas já bem posicionados no sistema de

posições instituído localmente, também os autorizavam a tal prática, além do que já recebiam dos mais antigos.

O valor simbólico que se põe sobre a obra de um desses agentes, ou sobre eles próprios se dá também a partir de um complexo desenrolar, que considera muitas vezes todo o conjunto de relações que ao longo de suas trajetórias eles puderam manter e o acúmulo de capital simbólico que conseguiram promover, muito embora, como também se descreveu a reversão desse capital simbólico acumulado em remuneração pelos serviços que prestam enquanto artistas, sambistas/pagodeiros no mercado de apresentações por vezes não se faz de forma condizente com o que esses sujeitos pretendiam receber, pelo fato de que interesses mercantis acabam por interferir nesse processo.

O que revela de certo modo a falta de autonomia dos próprios sambistas/pagodeiros em interferir e definir mais completamente o quanto valem, agora no sentido monetário, as obras que produzem. Ainda, como eles se mantêm pouco engajados e de certo modo limitados a determinações que não seguem uma lógica mais propriamente artística, mas que compõe esse contexto.

Como foi visto, as vidas de muitas pessoas se ligam através das práticas que elas realizam no contexto sociocultural que dinamicamente há instalado em Alagoas em torno do samba/pagode aí produzidos e do mercado de apresentação estabelecido. Muitos significados são partilhados em seus cotidianos e servem de base para orientar não apenas o que elas fazem ou pensam, mas o que são enquanto seres sociais. Ao desenvolverem um determinado *habitus*, o que se dá a partir de permanentes trocas simbólicas que para ele oferecem elementos de significados, cada um o realiza articulando-se socioculturalmente a outros agentes sociais.

Assim, todas as práticas sociais aqui observadas, os processo que se desenvolvem em torno do samba/pagode em Alagoas servem de base para que percebamos como uma parcela da realidade desse Estado se constitui, como inúmeros seres sociais desenvolvem aspectos das suas identidades, realizam-se articulados, ligados uns aos outros conferindo sentidos às suas próprias vidas. Finaliza-se esse texto, que traz os resultados da pesquisa que realizei no Programa de Pós-graduação em Sociologia, pela Universidade Federal de Alagoas, desejando ter cumprido a contento o que minimamente se espera de um cientista social, em

especial de um sociólogo, ou seja, que tenha ajudado a um melhor entendimento de algum aspecto das plurais e complexas relações humanas.

Fica a certeza, de que um vulto ainda maior poderia ter sido dado a todas as análises aqui realizadas e que a atividade de investigação sobre o tema não necessariamente se fez por completa, principalmente porque a temática só agora começa a receber alguns olhares mais especializados no contexto alagoano e muito ainda há para se investigar e compreender.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALEXANDER, Jeffrey. **O novo movimento teórico**. RBCS, 1986.

ALMEIDA, Luiz Sávio de. (org.) **O negro e a construção do carnaval no Nordeste**. Maceió: EDUFAL, 2003.

ALVES, Elder Patrick Maia. **A economia simbólica da cultura sertanejo-nordestina**. Maceió: EDUFAL, 2011.

AMARAL, Luiza Real de Andrade. Das rodas às rádios: um estudo sobre o consumo do pagode no Brasil. **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro, nº 10, pp. 58-70, 1º semestre de 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. **A ética é possível num mundo de consumidores?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

_____, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Petrópolis: Vozes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2006a.

_____, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2006b.

_____, Pierre. **O poder simbólico**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006c.

_____, Pierre. **As regras da arte**. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005a.

_____, Pierre. O campo econômico. Tradução de Suzana Cardoso e Cécile Raud-Mattedi. **Política & Sociedade**. Florianópolis, nº 6, pp. 15-57, 2005b.

_____, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas.** Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____, Pierre **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

_____, Pierre. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRANDÃO, Levy Castelo. **Dos bailes aos barzinhos, do samba canção ao pagode: a dinâmica do samba em Maceió no final do século XX e início do XXI.** In: 7ª Jornada Acadêmica de Ciências Sociais/2010. Maceió: UFAL, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos, conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos históricos: cultura e história urbana.** Vol. 8, nº 16. Rio de Janeiro: APDOC, 1995. pp. 179-192.

ELIAS, Norbert. **Em busca da excitação.** Lisboa: Difel, 1992.

ENCREVÉ, Pierre; LAGRAVE, Rose-Marie (orgs.). **Trabalhar com Bourdieu.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro.** São Paulo: USP, 2010. (Tese de doutorado em Sociologia)

FILHO, Clóvis de Barros. O *habitus* e o nada. In: **Revista FAMECOS.** Porto Alegre, nº 17, abr. 2002. pp. 74-88.

FILHO, João Freire; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical.** In: Intercom, 2005, Rio de Janeiro. Anais.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____, Anthony. Anthony. **Em defesa da sociologia: ensaios, interpretações e réplicas.** Trad. Roneide Majer, Klauss Gerhardt. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

_____, **A constituição da sociedade.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

HIRSCHMAN, Albert O. **De consumidor a cidadão: atividades privadas e participação na vida pública**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1982.

LOPES, Nei. **Partido alto: samba de bamba**. Pallas: Rio de Janeiro, 2005.

_____, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe**. São Paulo, nº 15, pp. 01-11, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2563>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2015.

MILLS, Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Org. Celso Castro. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____, Wright. **A imaginação sociológica**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PASSOS, Thiago. Samba aqui, samba ali, samba acolá: análise das novas configurações do samba como construtor e demarcador identitário de gênero e raça entre as sambistas no Rio de Janeiro e Pelotas-RS. **Revista Fazendo o Gênero: diásporas, diversidades, deslocamentos**. São Paulo, nº 9, pp. 01-08, agosto de 2010.

PRANDO, Flávia. **Desde que o samba é samba: identidade e diversidade do gênero musical nacional**. In: XI ENECULT, 2015, Salvador.

ROCHA, Rose de Melo; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. **Revista Logos: tecnologias de comunicação e subjetividade**. São Paulo, nº 30, ano 16, pp. 48-59, 1º semestre de 2009. Disponível em: < http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04_logos30_RoseGisela.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2010.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. **Periferias urbanas, circuitos de bailes erótico-dançantes e mercados lícitos/ilícitos: aspectos de suas interdependências nas trajetórias de DJ's em Belém e Maceió**. In: LASA, 2013, Washington DC..

_____, Fernando de Jesus. **Economia simbólica da excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano**. Brasília: UNB, 2011. (Tese de doutorado)

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.

SETTON, Maria da Graça. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n. 20, mai/jun/jul/ago de 2002. pp. 60-70.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**. vol. 5, n. 3, pp. 368-388, 1991.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990. Ed. UFRJ: Rio de Janeiro, 2011.

_____, Felipe. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Revista Galáxia**. São Paulo, nº 13, pp. 115-127, junho de 2007.

_____, Felipe. **Produção cultural e qualidade estética**: o caso da música popular. *In*: Intercom, 2007, Pernambuco. Anais.

_____, Felipe. **Samba em tempos de globalização**: o caso do Negritude Júnior. *In*: Intercom, 2005, Rio de Janeiro. Anais.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *habitus*. **Educação & Linguagem**. São Paulo. Ano 10, n. 16, jul-dez 2007, pp. 63-71.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.